

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**CONTATO, TÉCNICA ENERGÉTICA E
IMPROVISAÇÃO: INVESTIGAÇÃO NA
CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM
MARABÁ**

Katia Agg
Campinas – 2005

KATIA AGG

**CONTATO, TÉCNICA
ENERGÉTICA E IMPROVISAÇÃO:
INVESTIGAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM
MARABÁ**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Mediação e Arte.

Orientação: Profa. Dra. Marília Vieira Soares.

Campinas

2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

Ag38c

Agg, Katia.

Contato, técnica energética e improvisação : investigação na construção da personagem Marabá / Katia Agg. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientador: Marília Vieira Soares.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Improvisação (Dança). 2. Artes cênicas.
3. Personagens. 4. Composição (Arte). 5. Dança - Técnica.
I. Soares, Marília Vieira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: Contact, energy technique and improvisation.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Improvisation in dance, Performing arts, Characters, Composition (Art), Dance – Technique.

Área de concentração:

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora: Marília Vieira Soares, Cátia Mary Volp, Elisabeth Zimmermman.

Data da defesa: 15-12-2005.

Aos meus pais, dedico esta conquista.
Aos amantes do corpo em movimento, dedico este pulsar.
À você, Alessandro Dozena, dedico minha lealdade, o meu sagrado.

AGRADECIMENTOS

À minha “velha” família, em especial aos meus pais, Clóvis e Virgínia.

À minha “nova” família, meu marido, Alessandro Dozena.

À minha orientadora, Profa. Dra. Marília Vieira Soares.

Professores da pós, em especial Profa. Dra. Elisabeth Zimmermman, Profa. Dra. Laís Wollner.

Às Profas. Dra. Cátia Mary Volp e Dra Silvia Deutsch.

Aos amigos do curso da pós, em especial Melissa, Flávio, Elza, Valéria e Dedé.

Funcionários do IA, graduação e pós-graduação.

Academia Adágio, em nome da Sandra e Ângela.

Daniela Lasalvia, que gentilmente cedeu suas composições musicais.

Dolores Biruel, pelo olhar fotográfico.

Integrantes do laboratório LACITE G-1.

Aos amigos de sempre: Lílian, Ronaldo, Alessandra, Rosângela, Lola, Rodrigo.

Aos Anjos de Luz que conspiraram com o Universo para a realização deste trabalho, desde o momento em que o idealizei.

E àqueles que, direta ou indiretamente, vibraram pela minha conquista pessoal e profissional:

NAMASTÊ!

RESUMO

A presente pesquisa vem refletir sobre as possibilidades expressivas do corpo cênico no processo de construção da personagem Marabá, fundamentadas no diálogo experimental das técnicas de Contato, Técnica Energética e Improvisação. A inspiração desta pesquisa foi o poema indianista de Gonçalves Dias, Marabá, que resultou na apresentação da performance homônima, buscando retratar cenicamente o caráter experimental da junção, re-significação e reflexão das técnicas acima citadas. Em decorrência dos laboratórios experimentais e da literatura que fundamenta este estudo, estruturou-se uma linha de trabalho de composição de personagem, denominada Dança Cênica, por meio da qual acenou-se que a ruptura com o cristalizado conceito do “belo” e o ‘mergulho’ no ato, na ação e na manifestação criativa, podem significar uma ação facilitadora para a proximidade com o Corpo Sagrado na dança.

PALAVRAS – CHAVE: 1- Contato; 2- Improvisação; 3- Técnica Energética; 4- Composição de personagens; 5- Dança Cênica.

ABSTRACT

The aim of this research is to show the possibilities of expression of the scenic body in the process of the Marabá character's construction, based on the experimental approach of Contact, Energy Technique and Improvisation. This research was inspired by Gonçalves Dias' poem *Marabá*, which resulted in the homonymous performance. It tries to portray scenically the experimental attempt of the junction, re-definition and reflection of the techniques mentioned above. Due to the experimental laboratories and the literature on which this study is based, a line of work was carried out for the construction of the character, named "Scenic Dance". Such line of work showed that putting an end in the crystallized concept of beauty and going deeply into the act, the action and the creative manifestation can make easier the approach to the Sacred Body in the dance.

KEY WORDS: 1- Contact; 2- Improvisation; 3- Energy Technique; 4- Characters' construction; 5- Scenic Dance

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Capítulo I – O SAGRADO	7
CORPO	9
<i>O Corpo Sagrado</i>	13
<i>O Corpo Construtivo</i>	16
<i>Resgatando o Corpo na Dança</i>	29
OPOSTOS E COMPLEMENTARES	46
<i>Belo / Bizarro</i>	50
<i>Técnica / Expressão</i>	53
<i>Corpo / Energia</i>	58
Capítulo II – FUNDAMENTOS DA CRIAÇÃO COREOGRÁFICA	69
INSPIRAÇÕES...	71
<i>Klauss Viana: o salto da dança no Brasil</i>	73
<i>O salto e pós Klauss Vianna</i>	75
<i>A influência de Klauss Vianna na Técnica Energética</i>	76
<i>Steve Paxton</i>	78
<i>A Dança-Teatro e Pina Bausch</i>	80
EXPIRAÇÕES...	84
<i>Contato</i>	84
<i>Técnica Energética</i>	87
<i>Relato de uma Improvisação</i>	94
<i>Improvisação</i>	95

O COLAPSO DAS POSSIBILIDADES	98
<i>Dança Cênica: a Proposta para o Artista Cênico</i>	98
<i>Estrutura da Dança Cênica</i>	99
Capítulo III – A CORAGEM DE CRIAR	103
O PULSAR...	105
MARABÁ	107
<i>Um Breve Olhar sobre o Poema</i>	109
ANTÔNIO GONÇALVES DIAS: SUA VIDA E SUA OBRA (1823/1864)	110
<i>Marabá sob o Meu Olhar...</i>	113
<i>Marabá sob o Meu Olhar II</i>	115
CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS PARA BAILARINOS	117
<i>Como o Bailarino Constrói sua Personagem?</i>	117
O PROCESSO DE CRIAÇÃO	121
<i>Bailarino-cidadão: Re-significando Marabá</i>	121
<i>Pré-aquecimento</i>	126
<i>Instalação</i>	127
<i>Improvisação com Contato</i>	129
<i>Construção da Personagem</i>	145
<i>Registro</i>	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159
BIBLIOGRAFIA	162
ANEXOS	167
ANEXO 1 – A ESTÓRIA: “Marabá”	169
ANEXO 2 – 1º ROTEIRO DA PERFORMANCE MARABÁ!	173

LISTA DE FIGURAS

<u>Figura 1</u> – Luís XIV, de Rei Sol	29
<u>Figura 2</u> – Gregos	31
<u>Figura 3</u> – Idade Média	32
<u>Figura 4</u> – Renascença	33
<u>Figura 5</u> – Ballet da Ópera de Paris	34
<u>Figura 6</u> – Marie Taglioni, como <i>La Sylphide</i>	35
<u>Figura 7</u> – Marie Taglioni	35
<u>Figura 8</u> – Marie Taglioni, Símbolo da Bailarina Romântica	35
<u>Figura 9</u> – Isadora Duncan	38
<u>Figura 10</u> – Cena do Filme “Isadora Duncan”	38
<u>Figura 11</u> – Martha Graham	39
<u>Figura 12</u> – Bailarinos da Cia de Merce Cunningham	40
<u>Figura 13</u> – <i>Judson Church Theater</i>	41
<u>Figura 14</u> – <i>New Dance</i>	41
<u>Figura 15</u> – Cia Deborah Colker	42
<u>Figura 16</u> – Grupo Corpo	42
<u>Figura 17</u> – Balé da Cidade de SP	42
<u>Figura 18</u> – Percepção Ambígua – Músico/Perfil de Mulher; Jovem/Anciã	49
<u>Figura 19</u> – Afrodite – a Deusa do Amor	50
<u>Figura 20</u> – Quasímodo	51
<u>Figura 21</u> – Aura I	59
<u>Figura 22</u> – Símbolo <i>Yin Yang</i>	61
<u>Figura 23</u> – Pintura Indígena	69
<u>Figura 24</u> – Klauss Vianna	72
<u>Figura 25</u> – Steve Paxton e Lisa Nelson	78
<u>Figura 26</u> – Pina Bausch	82
<u>Figura 27</u> – Aura II	87

<u>Figura 28</u> – Gonçalves Dias	112
<u>Figura 29</u> – Pés Percussivos	115
<u>Figura 30</u> – Detalhe da Máscara	115
<u>Figura 31</u> – Menino Índio Esperando a Cerimônia de Furação de Orelha	125
<u>Figura 32</u> – LACITE 3, Máscara	129
<u>Figura 33</u> – LACITE 3, Olhar e Revelação	129
<u>Figura 34</u> – LACITE 3, Caminho de Sementes	131
<u>Figura 35</u> – LACITE 3, Espera	131
<u>Figura 36</u> – LACITE 3, Infância	133
<u>Figura 37</u> – LACITE 3, Conflito	133
<u>Figura 38</u> – LACITE 3, Pintura Facial	135
<u>Figura 39</u> – LACITE 3, Encontro	135
<u>Figura 40</u> – LACITE 3, Recolhimento	135
<u>Figura 41</u> – LACITE 3, Aceitação	137
<u>Figura 42</u> – LACITE 3, Purificação	137
<u>Figura 43</u> – LACITE 3, Corpo Sagrado	137
<u>Figura 44</u> – LACITE 3, Chamado	139
<u>Figura 45</u> – LACITE 3, Vigília	139
<u>Figura 46</u> – LACITE 3, Espelho	141
<u>Figura 47</u> – LACITE 3, “Não sou de Tupã?”	141
<u>Figura 48</u> – LACITE 3, Solidão	143
<u>Figura 49</u> – LACITE 3, Sentimento	143
<u>Figura 50</u> – LACITE 3, Pele	145
<u>Figura 51</u> – LACITE 3, Guerreira	145
<u>Figura 52</u> – Marabá, Pintura de Rodolfo Amoedo	149

LISTA DE QUADROS

<u>QUADRO 1</u> – ANTES, O SALTO E PÓS KLAUSS VIANNA	76
<u>QUADRO 2</u> – CARACTERÍSTICAS DO <i>TANZTHEATER</i>	83

INTRODUÇÃO

A idéia para a realização deste projeto surgiu a partir da reflexão da dificuldade que muitos bailarinos tem em associar a técnica de dança a uma dramaturgia que não seja superficial, o gesto pelo gesto ou ainda a forma pela forma, mas sim uma dramaturgia rica em sua expressividade teatral.

“... nada deve ser supérfluo ou passageiro, cada seqüência de passos deve contribuir para uma completa expressão da idéia ou tema que se quer demonstrar.”
(FARO, 1986, p. 56)

O artista deve ter seu corpo livre de tensões e de alguns hábitos expressivos adquiridos ao longo da sua vida, para que possa caracterizar no seu trabalho de intérprete, o mais fielmente possível, o personagem que lhe for proposto. É evidente que o artista, no caso o ator-bailarino¹, empresta o seu corpo ao personagem e traços da sua corporeidade individual não poderão ser totalmente deixadas de lado ao entrar em cena. O que se sugere nesta pesquisa é que o intérprete tenha em mãos um ‘facilitador’ para a composição de personagens e isso só será possível mediante um corpo ciente das suas possibilidades de comunicação e sem desperdício ou bloqueio energético.

“O artista deve perceber que a própria caracterização que faz dos movimentos é que se constitui nos fundamentos sobre os quais deve construir seu trabalho. O controle e o desenvolvimento de seus hábitos pessoais de movimento pessoal conferir-lhe-ão a chave do mistério da significação do movimento.” (LABAN, 1978, p. 144)

No caso do bailarino, verifica-se que o ensino da dança ocorre de maneira fragmentada: primeiro a técnica e depois a preocupação com a parte expressiva. Acreditamos que não se pode dividir o ser humano, pois este é constituído pela unidade corpo-mente-espírito.

¹ Ator-bailarino – faz uso do corpo como seu principal instrumento (seus movimentos e uso das cordas vocais). É um observador e estudioso dos movimentos (LABAN, 1978).

A Técnica Energética se propõe a trabalhar técnica e expressão ao mesmo tempo e esse será um dos aspectos desenvolvidos nesta pesquisa, associando-a ao Contato e Improvisação.

A técnica de Contato amplia a conscientização corporal, pois desenvolve a percepção espacial, temporal e detecta tensões corporais (as couraças). Além da expressividade das emoções, idéias e energias corporais, serem mais intensas. Também, atua na conscientização das sensações de tonicidade dos músculos e reflexos de postura e equilíbrio, possibilitando uma maior percepção corporal e dissolvendo barreiras na relação entre os bailarinos. Inspira o indivíduo a mergulhar de maneira mais criativa e profunda nas próprias ações, atitudes e imaginação acarretando uma maior sensibilidade para aproveitar a movimentação de seu parceiro.

A Técnica Energética nos possibilita uma abertura dos canais de energia e a vivência de um “estado alterado de consciência”, que nos permite um melhor aproveitamento da energia e da expressividade corporal, uma vez que neste estado não há pré-censuras para a expressão, mas sim uma maior consciência da comunicação.

Cabe aqui neste espaço, o relato sobre minha experiência em dança, mais precisamente os anos em que passei com a Cia. Éxciton, na UNESP de Rio Claro. Neste convívio, muitas conquistas e descobertas...

“O interesse em desenvolver este projeto vem da experiência e paixão pessoal pelas artes cênicas, do fascínio pela expressividade do corpo em movimento, da experimentação em pesquisas pessoais – como bailarina e atualmente como coreógrafa – da fusão de diferentes recursos cênicos em diversas composições. Recursos como o teatro falado e dançado, as variadas técnicas de dança, a ginga da capoeira, as artes marciais, alguns exercícios do Yoga e da Belly Dance, enfim sempre reflexões e manifestações do corpo em movimento.

Muito deste interesse surgiu da participação na Cia Éxciton de dança, grupo vinculado a Unesp de Rio Claro e contemplado com bolsa artística pelo PAC/PROEX. Os integrantes da Cia. Éxciton realizavam pesquisas sobre uma metodologia própria do grupo, onde o repertório individual de movimento de cada bailarino era valorizado e refletido, buscando um referencial para um estilo de dança que caracterizasse a Companhia.

Dentre os trabalhos corporais desenvolvidos pelos bailarinos da Cia Éxciton, destacam-se as danças moderna, contemporânea e acadêmica, danças de salão, Teatro, Ginástica Rítmica e outros esportes (a experiência do movimento esportivo, objetivando o seu estudo estético e artístico).

Desta miscigenação cultural/corporal dos bailarinos que integravam a Cia, estruturou-se o estilo 'éxciton' de Ser, de dançar e de Criar.

A vida e a manutenção da Cia Éxciton prezava a participação ativa dos seus integrantes, que envolvia a preparação corporal, todo o processo de elaboração e produção de um espetáculo, o agendamento de locais e datas para as apresentações, a divulgação da nossa arte e a busca de apoios culturais e patrocinadores.

O apoio cultural do SESI, cedendo o espaço físico do seu teatro para os ensaios da Cia, foi fundamental para o aprimoramento do trabalho realizado com Luz negra, outra característica artística da companhia.

As apresentações da Cia Éxciton em locais e espaços abertos, buscavam a proximidade com o público, como por exemplo em praças, parques (como o Horto Florestal), em eventos ligados à Universidade e à Secretaria da Cidade de Rio Claro (e demais cidades e municípios da região, como os de Cunha, São Carlos, Serra Negra, Araras, dentre outras), ou ainda em teatros (como os do Centro Cultural Roberto Palmari, do SESI, Municipal de Botucatu, dentre outros). Todas as apresentações das performances ou dos espetáculos da Companhia eram procedidas por uma vivência corporal envolvendo o público presente e/ou por uma 'discussão' aberta aos interessados sobre a metodologia de trabalho e a criação artística da obra apresentada.

O grupo também teve por objetivo levar às pessoas da comunidade, através de mini-cursos, cursos, workshops e oficinas, a oportunidade de vivenciar o movimento e ‘redescobrir’ um corpo criativo, autêntico e consciente.

O trabalho da Cia Éxciton não apresenta uma identidade fixa, ela é instável, está em constante mutação. A Companhia existe até hoje e a sua identidade revela-se de acordo com a imagem e com o estudo da sua formação atual, uma vez que os seus integrantes (graduandos da UNESP/ Rio Claro) são substituídos conforme desvinculam-se da Universidade.

O estudo realizado como conclusão de curso de graduação “Contato e Improvisação: um caminho para o conhecimento e para a expressão corporal”, aconteceu como um primeiro momento em que se estabeleceu uma sistematização de todos os recursos citados anteriormente e, que necessitavam de registros para que não fossem utilizados apenas intuitivamente.

Creio ser necessário este breve relato pessoal, uma vez que toda esta vivência se faz presente na atual pesquisa e, conseqüentemente, na performance que será apresentada, Marabá.”

No primeiro capítulo desta pesquisa, apresenta-se uma reflexão sobre o corpo e sobre a maneira que vivemos este corpo, chegando a conclusão da importância do resgate do Corpo Sagrado (uno e criativo) nas artes e também na vida cotidiana.

Ao longo do processo vivido, a reflexão acerca do corpo trouxe a abordagem de algumas maneiras de vivê-lo, possibilitando a criação de alguns conceitos que o leitor irá se deparar no transcorrer do texto. Com o interesse de familiarizá-lo com tais conceitos, segue uma breve definição dos conceitos *corpo sagrado, corpo construtivo, corpo consubstancial, corpo construído, corpo calado, corpo criativo.*

Corpo Sagrado – viver o sagrado é assumir suas preferências, seu modo de ser e agir, sem nenhuma intenção de exibicionismo ou agressividade no ato de revelar-se. É ter consciência da sua totalidade bio-físico-mental-energética, fazendo uso da criatividade para viver o dia a dia e vencer cada obstáculo que a vida nos mostrar, libertando-nos das insistentes respostas prontas e das certezas que o modelo padrão nos ordena a seguir. Trazemos assim, o Ser para o primeiro plano e, valorizamos todas as manifestações do corpo sagrado, retirando o foco da identidade do Ter.

Corpo Constrictivo – segundo o Dicionário Brasileiro Globo, constrictivo é: “que produz constrição”. Utilizamos este termo para fins didáticos quando nos referimos ao corpo modificado, criado, transformado segundo a imposição de padrões estéticos advindos da mídia ou, ainda, segundo a imposição da sua negação advindos da herança religiosa e tradicional européia, oprimindo, constringindo, apertando sua verdadeira essência, omitindo sua identidade para ser igual ao modelo exigido pelo seu convívio social, o que torna pré-requisito para que seja aceito e respeitado por esse meio a que está inserido.

Corpo Consubstancial – união, consolidação, identificação de dois ou mais corpos na mesma unidade. A unidade corpo-mente-espírito.

Corpo Construído – conceito criado para esta pesquisa com a finalidade de fazer referência a um corpo transformado, segundo padrões estéticos da moda atual, que visam a venda e reprodução de uma determinada imagem.

Corpo Calado – conceito criado para fins didáticos, como alusão ao indivíduo que possui amarras e limitações quanto à existência, experiências e sensações corporais, possivelmente por estar inserido numa educação conservadora que nega e reprime o corpo.

Corpo Criativo – valorização do uso da capacidade criadora, possibilitando novas possibilidades de relações e desfechos para com problemas do dia a dia, a monotonia da rotina, ou ainda para superar as limitações pessoais.

Ainda neste capítulo, destaque para a Física Quântica numa breve discussão dos conceitos pertinentes à esta ciência que revolucionou conceitos clássicos. O tema “*Opostos e Complementares*”, sugere uma mudança de paradigma ao olharmos conceitos aparentemente opostos e separados, reconhecendo neles uma complementaridade que forma uma unidade.

O capítulo II, traz um esboço da vida e obra dos mestres – Steve Paxton, Klauss Vianna e Pina Bausch – que elaboraram os grandes temas que representam a fonte inspiradora desta pesquisa (Contato, Técnica Energética e Improvisação).

Na seqüência, discorreremos sobre a Dança Cênica, re-significando as técnicas que a compõem – Contato, Técnica Energética e Improvisação – como instrumental na construção de personagens.

O capítulo III, traz a metodologia aplicada para a criação de Marabá, além de tecermos um pouco sobre Gonçalves Dias e sua obra. Ao mesmo tempo, conheceremos o seu poema “Marabá”, fonte inspiradora da criação coreográfica e, brincaremos com os significados e interpretações que ele nos sugerir.

Como parte conclusiva, proponho que os artistas cênicos – atores, bailarinos, enfim profissionais das artes corporais, que fazem uso do corpo para entrar em cena – escolham viver seu corpo e sua arte no sagrado. Para tanto, é necessário não haver pré-censuras, rigidez, tampouco resistências quanto ao movimento natural do caráter da experimentação e do despertar criativo, existentes em seu processo.

Bailarinos precisam romper as fronteiras entre as artes e se interessarem mais pelos estudos das artes cênicas, incluindo jogos dramáticos e as propostas teatrais de construção de personagens de maneira mais intensa, porém sem perder a identidade da dança enquanto arte. Ainda, proponho que incluam um treino energético diário, despertando seu potencial de criação, dissolvendo tensões desnecessárias e equilibrando o *corpo consubstancial*.

A importância do caminho percorrido enquanto verdade, só é válida enquanto “tocar” o artista. O processo de criação é muito importante pois há nele riqueza, por vezes, muito maior do que a do produto final.

O
S
A
G
R
A
D
O

O Corpo

“O corpo é um lugar que abriga o presente, o passado e o futuro:

O passado, nas representações arquetípicas,

O presente, na consciência de quem sou, hoje!

O futuro, na colheita do meu atual viver, amanhã!

O corpo é o instrumento da expressão, do êxtase e da ação:

A expressão, pela linguagem universal do movimento,

O êxtase, pela superação dos limites impostos,

Também pela sensibilização dos sentidos,

A ação, pela liberdade de agir e transformar

A nós mesmos, ao outro e ao mundo!

O corpo perpassa a linha do tempo, com o poder de ser mutante!”

(Katia Agg, 2005)

CORPO

O momento histórico que estamos vivendo carrega em si uma infinidade de contradições de valores no que se refere ao corpo. Outrora, instrumento para cultuar imagens e/ou benevolências da natureza; hoje, o culto se dá para o próprio instrumento: o corpo.

Estudos cada vez mais apontam a totalidade do ser, em contrapartida, exalta-se a importância do ter... Vertentes embasadas cientificamente que revelam o sagrado que habita em nós são ‘banhadas’ pela onda do consumismo, da banalização e vulgarização do corpo, bem como das relações que este estabelece com o mundo.

O diferente, ainda hoje, agride os olhos do próximo (que já não é tão próximo assim... pois, vive e se comunica em rede – internet, celulares, *webcam* – ou seja num mundo virtual e mecanizado). Não é mais somente a questão racial que lidera esta estranheza e preconceito, mas também as diferenças estéticas... Altura, peso, índice de massa corporal, medidas corpóreas, tipos de cabelo, peitos e bunda: tudo pré-estabelecido. Após os códigos de etiqueta, que moldaram nossos gestos, posturas e ações, ditando como devíamos agir, na contemporaneidade ditam-nos como devemos ser.

Em meio ao século da conquista da democracia, da liberdade de comunicação e expressão, ainda nos vemos enjaulados numa cultura consumista e separatista: mais uma face da contradição... Mesmo aqueles que querem ser diferentes e arrojados no seu visual, mostram-se iguais... São exemplos, cabelos coloridos com tons de azul, vermelho, verde, roxo; tez pálida com maquiagem carregada e escura; *piercings*; roupas *darks*... Para ser diferente... uma nova tribo que dita novos padrões e regras de comportamento, de como se vestir, o que comer e beber, o que apreciar e depreciar, enfim... Encontramo-nos num momento tão contraditório que esta mesma tribo, também passeia nos *shoppings centers* da cidade e consome *Mc Donalds*!

Um elo mostra-se rompido quando falamos do corpo em nossa sociedade. Ruptura esta que tem como resquícios uma história que oscila entre períodos de repressão e punição – a negação e repreensão às manifestações corpóreas; períodos de exacerbada exaltação da beleza dos músculos e formas apresentadas por este corpo – e ainda, períodos

de mecanização das ações humanas – o corpo tido como uma frívola máquina, considerando sentimentos e emoções como sintomas de fraqueza e incompetência, tudo deve ser objetivo e preciso para não gastar energia extra no trabalho a ser realizado pelos “superdotes” dessa máquina, considerando que estes últimos devem ser sempre superados. Exige-se sempre mais: *“Você tem que ser o melhor: o mais alto, o mais bonito, o mais magro, o mais veloz, o mais inteligente, o mais rico, o mais esperto, o mais...”*

Para cumprirmos a expectativa da superação do corpo, o mundo exhibe muitas possibilidades de conquistas e avanços tecnológicos que podem nos auxiliar a encontrar a perfeição requisitada por uns e muitas vezes almejada, por outros. As seduções do nosso século, podem ser tidas como armadilhas que estão soltas a olhos nus pelos caminhos que trilhamos. Com aparência camuflada, tais armadilhas mostram-se inofensivas, utilitárias, dóceis convites ao paraíso de felicidade e *glamour...* Porém, suas garras e seus dentes serão expostos quando já estivermos, possivelmente, dominados por elas. Então, tais seduções, atuam de maneira impositiva em nossos corpos, em nossas vidas.

Ao nos depararmos com as armadilhas – as seduções do nosso século – podemos nos questionar como estamos lidando com a sua influência em nossos corpos e em nossas vidas? Como estamos lidando com seus efeitos colaterais? Qual o caminho que escolhemos para viver o nosso corpo? Refletimos conscientemente sobre o poder que elas – as armadilhas – têm em nosso viver? Tal reflexão, nesta pesquisa, tem o intuito de trazer um novo olhar para a maneira pela qual vivemos o nosso corpo. Qualquer que seja a maneira vivida, ela se reflete na arte, no corpo cênico.

*“Meu corpo não é meu corpo,
é ilusão de outro ser.
Sabe a arte de esconder-me
e é de tal modo sagaz
que a mim de mim ele oculta.*

*Meu corpo, não meu agente,
meu envelope selado,
meu revólver de assustar,
tornou-se meu carcereiro,
me sabe mais que me sei¹.”*

(ANDRADE, 1995, p.5)

¹ ANDRADE, C. D. *Corpo – novos poemas*. “As contradições do corpo”. Rio de Janeiro: Editora Record, 12ª edição, 1995.

Não se pode falar do “corpo” e do estudo dos seus gestos e movimentos, sem fazer referência a este grande nome das Artes do século XIX, François Delsarte. O francês Delsarte foi um grande contribuidor para uma nova concepção do corpo. A partir da sua influência, o corpo passou a ser estudado, pelo mundo ocidental, como um todo, a integridade corpo/voz/mente/espírito².

Segundo Bonfitto (2002), Delsarte dedicou sua vida à arte de observar as pessoas em diferentes situações emocionais. Assim, buscou uma nova linguagem corporal, pois nesta fase (início do século XIX, por volta de 1830), o Teatro vivia um momento “cristalizado”. Movimentos e gestos estavam catalogados, devendo o ator apenas reproduzir tais códigos, conforme o sentimento ou emoção que a personagem e/ou cena quisesse expressar. Para ‘quebrar’ esta cristalização e por acreditar que “... *não há verdade na expressão, se a uma modalidade expressiva exterior não corresponder um respectivo impulso interior...*”, Delsarte aprofunda seus estudos de observação e traz um novo olhar sobre o corpo. (BONFITTO, 2002, p. 9)

Para Delsarte, o conceito da expressividade tem o corpo como ponto específico, considerado como representação da conexão entre o homem e o Divino. É neste contexto estabelecido pela conexão da arte e religião que Delsarte intervém de maneira transformadora: desloca o foco das outras artes (tais como pintura, música, poesia) para o homem, com seus movimentos, seus gestos e sua voz³.

Apesar de todo seu estudo, Delsarte não deixou registros formais sobre o resultado de suas observações, tampouco sobre o seu processo de trabalho corporal. Deixou apenas, 10 cartas endereçadas a um dos seus alunos que após a morte do mestre, fez uso do seu conteúdo, interpretando-as para a elaboração do “*Systeme* de François Delsarte”. Embora o seu nome tenha ficado ‘esquecido’ dentro do universo acadêmico por muitas décadas, finalmente a Academia redescobriu e despertou o pensamento Delsarteano⁴.

Há séculos muitas pesquisas apontam para uma totalidade na formação, educação e evolução do indivíduo. Portanto, fazer referência ao corpo unificado não é novidade, mesmo na sociedade ocidental. Porém, sempre houve e ainda há forte resistência

²Corpo/voz/mente/espírito = corpo consubstancial, para fins didáticos.

³ *Op. cit.*

⁴ SOARES, M. V. Anotação de aula: Disciplina “Laboratório de Práticas Interpretativas”, 1º semestre de 2004.

para se atingir este fim, principalmente em meio a uma sociedade capitalista, que prega a produção e o consumo exacerbado, nega a existência do Sagrado e ‘mecaniza’ não somente a produção de trabalho como também as relações humanas.

Segundo Moura (2001), nunca se falou tanto em corpo quanto em nossos dias. O tema encontra espaço para discussões e debates, seja na mídia ou no cotidiano: o corpo enquanto objeto de estudo, observação, adoração, apreciação, depreciação, fragmentação e consumo.

Ainda segundo a autora, ao longo da história, religiosos e filósofos tratavam o corpo como ‘a veste da alma’, atribuindo-lhe a luxúria, o peso, as hostilidades, ou seja, os vícios, enquanto à alma eram creditadas as virtudes (o amor, a justiça, a bondade...). Esta dualidade em tempos antigos valorizava a alma, ou seja, a parte imaterial. Já na contemporaneidade observamos a predominante visão do corpo, da materialidade.

Veiculado aos conceitos de saúde e qualidade de vida, os cuidados com o corpo ganham cada vez mais importância e espaço na vida das pessoas, porém os atributos básicos e essenciais para a verdadeira saúde do corpo não atingem as populações economicamente menos favorecidas de nosso país.

Moura ainda aponta o fato de que, em época alguma houve – proporcionalmente – tanta gente morrendo de fome em todo o planeta; países apresentando índices de desnutrição e inanição infantil alarmantes, além do que se refere à violência, aos massacres e às mutilações dos corpos.

“A idéia de conceber o homem como unidade separável é relativamente recente, e aceita na cultura ocidental desde a Renascença. A medicina de Hipócrates, ao contrário e, desde a antiga Grécia, baseia-se no princípio da unidade do corpo. Os chineses desenvolveram, em toda a sua história, uma fisiologia energética rica e complexa; as artes e os esportes tradicionais de todo o Extremo Oriente são baseados na ligação entre espírito e matéria, unidos por essa energia (a energia vital) da qual a circulação é a característica básica dos seres vivos.” (VIANNA, 1990, p. 134)

Em meio a esta turbulência do novo século, o corpo ainda se mostra esquecido, abandonado, fragmentado, renegado... A sociedade ocidental tem nos mostrado a imagem do corpo de maneira fragmentada e superficial. A busca do corpo perfeito, nos moldes ditados por esta sociedade capitalista, implica num corpo esteticamente magro e escultural, como sinônimo de saúde e beleza. Para tanto, é válido recorrer a todos os mais modernos procedimentos da medicina estética, dietas ‘milagrosas’, enfim, tudo para que as pessoas acreditem que somente podem alcançar a felicidade, com este novo corpo: o *Corpo Construído*⁵.

Com a venda dessa imagem do corpo perfeito, reforça-se o pensamento dualístico, evidenciando que a parte material do corpo é a mais importante: “eu” e o “meu corpo” são tratados como coisas distintas.

Essa imagem puramente estética aproxima e aparta as pessoas umas das outras. Perde-se a referência do ‘ser eu’ para o ‘ser igual a’. As pessoas renegam suas características e particularidades corpóreas, sequer percebem o distanciamento e, conseqüente, esquecimento da grande dádiva em possuir um corpo autêntico e total (corpo/mente/voz/espírito): o *Corpo Sagrado*.

O Corpo Sagrado

“Nosso corpo é um processo... poderíamos dizer que o nosso corpo é o nosso destino. Você pode se revoltar contra o seu destino ou tentar compreendê-lo e vivê-lo de forma significativa. E, pode inclusive, influir sobre ele.” (KELEMAN, 2001, p. 33)

As críticas sobre o modo exacerbado com que as pessoas, em especial as mulheres, vêm refletindo sua corporeidade, ocorrem pelo fato de que o corpo não é só a parte física. O corpo é muito mais complexo e rico do que meramente a sua estética física. Corpo compreende o físico, a voz, a mente e o espírito. Para este corpo unificado

⁵ *Corpo Construído*: conceito criado para esta pesquisa com a finalidade de fazer referência a um corpo transformado, segundo padrões estéticos da moda atual, que visam a venda e reprodução de uma determinada imagem.

(físico/mente/voz/espírito) será usado o termo *Corpo Consubstancial*⁶. O termo substancial foi aqui escolhido por nos remeter a idéia de vários componentes agregados e que, por conseguinte, forma e dá vida à unidade.

Por mais que as relações sociais, a mídia e o modo de vida das pessoas estejam caminhando para a segregação, mecanização e banalização do Ser em favor do Ter, existe uma forte corrente que trabalha para e com a conscientização de que somos seres substanciados.

‘As partes’ que compõem a nossa unidade não são separadas: seus aspectos, qualidades e fronteiras, dissipam-se no viver. Cada e todo gesto, movimento, ação, ato de pensar e sensação carrega a força e a vida do nosso ser por inteiro. Somos, sentimos e nos expressamos sem ‘fragmentações dos nossos corpos’, apesar das inúmeras e poderosas tentativas de nos mutilar.

A apreensão do conceito do *corpo substancial* está intimamente ligada ao Sagrado, uma vez que para tal, teremos que viver a plenitude do Ser, sem restrições.

No Oriente não há dicotomia entre os corpos: o corpo das emoções, o corpo intelectual, o corpo biológico... Para os orientais é natural a abordagem da unidade corpo/mente/espírito e sua filosofia nas artes cênicas e nas artes marciais possuem o mesmo princípio corporal, “[...] portanto para que se possa mudar um corpo, é preciso mudar a maneira de pensar sobre este corpo, compreendendo que o ato de pensar também é corpóreo”. (SOARES, 2000, p. 11)

A sociedade ocidental tenta reconhecer as ‘outras faces’ corpóreas, mente e espírito, porém a sua fragmentação é mais estimulada, as partes são trabalhadas isoladamente. Como já dissemos anteriormente, tais ‘partes’ não se dissociam do ‘todo’, pois funcionam em uníssono, entremeando suas fronteiras científicas e devem encontrar a mais perfeita afinação para a orquestração da vida.

A integridade do *Corpo Consubstancial*, nos faz despertar um novo caminho: o do *Corpo Criativo*. Criativo não somente no fazer artístico, mas sim no sentido do uso da criatividade, da inovação (através de um novo olhar), dos “mergulhos” ao inconsciente, da

⁶ *Corpo Consubstancial*: união, consolidação, identificação de dois ou mais corpos na mesma unidade.

coragem de mudar, de dar o salto quântico⁷. Todos os fatores citados e presentes num ato criativo, podem ser refletidos no cotidiano, na resolução de problemas, na convivência interpessoal, na realização de trabalhos, além das artes.

O corpo trabalhado na sua integridade, vislumbrando o ser uno, íntegro, verdadeiro, equilibrado, inteiro e criativo, nos leva ao encontro do *Corpo Sagrado*. Sagrado não como um “corpo” inatingível, superior e por isso isolado em sua plenitude. Ao contrário: o sentido do *Corpo Sagrado* vem ao encontro de um Ser inteiro e consciente da sua identidade, dos seus sentimentos e desejos, permissível de ser e sentir o que é sua essência.

Quando se vive o *Corpo Sagrado* prevalece o amor e o respeito por si mesmo e, conseqüentemente, pelo outro num ato de constante lealdade para com seus pensamentos, sentimentos e ações. O sagrado também diz respeito ao olhar interiorizado, à consciência e conquista do nosso espaço interno (dos nossos ossos, músculos, órgãos, da nossa energia, dos nossos sentidos, do mundo imaginário, das nossas sensações e emoções...), bem como a sua conseqüente manifestação no espaço externo.

“[...] conquistando o espaço interior que me permito sentir e existir com mais intenção e criatividade, ocupando o espaço externo e me comunicando com ele, quanto mais espaço interno se conquista, mais espaço externo se ocupa, preenchendo-o de forma tranqüila e segura.” (LOBO, 2003, p. 67)

Embora a citação acima, esteja fazendo referência propriamente à dança, parece-nos possível tracejar uma reflexão paralela da arte com a vida. Esta conquista do espaço interior a que Lobo se refere, ao nosso ver, seria o encontro com o Sagrado e, a sua manifestação no espaço externo se dá através da expressão e comunicação equilibrada, criativa e harmoniosa do ser.

Porém, para alcançarmos o Sagrado é preciso consciência e coragem para nos desprendermos dos padrões que não condizem com nossa essência consubstanciada ou ainda que a mutilam, contribuindo para a perda da nossa identidade.

⁷ Estes conceitos serão tratados mais adiante, no sub-item Opostos e Complementares.

O Corpo Construtivo

Muitas são as padronizações a que somos expostos diariamente. No que se refere ao corpo, o padrão difundido na contemporaneidade, com a explosão do culto ao corpo, nos revela o poder da *indústria corporal*, bem como da mídia.

A *indústria corporal* mostra-se como uma das principais responsáveis pela venda de saúde, beleza e qualidade de vida, e junto à mídia, vêm alimentando tais atributos à imagem do corpo belo, esbelto e jovem. O padrão do corpo ideal, por exemplo, apresenta consolidado alicerces fincados na história.

Esta imagem que nos chega cotidianamente pelas mídias invade e influencia a vida dos cidadãos de qualquer faixa etária, gênero, situação econômica ou cultural. O que difere nestes grupos é a relação que cada qual estabelece com esta imagem advinda do ápice do culto ao corpo e da *indústria corporal*.

Culto ao corpo será entendido aqui, segundo a conceituação dada por Castro que o define “[...] como um tipo de relação dos indivíduos com seus corpos que tem como preocupação básica o seu modelamento, a fim de aproximá-lo o máximo possível do padrão de beleza estabelecido.” (CASTRO, 2003, p. 15)

O culto ao corpo envolve a *indústria corporal*, que para nós é a representação da combinação das indústrias de moda e de cosméticos, das indústrias alimentícias, além dos demais setores de saúde e beleza corporais, tais como academias de ginástica, salões de beleza, clínicas estéticas e de cirurgias plásticas.

O exacerbado culto ao corpo torna-se um confronto para aqueles que querem viver a plenitude do Sagrado, uma vez que segmenta nosso *corpo consubstanciado*, diminuindo a importância do todo para a exaltação do físico, impedindo o vôo do nosso *corpo criativo* e favorecendo a igualdade de pensamentos, preferências e atitudes.

A exaltação unilateral do físico, reflete uma imagem almejada como pré-requisito da felicidade e da aceitação, afrouxando os laços morais e sociais. Já o ‘engaiolar’ do nosso vôo, poda nossas asas, mecaniza e uniformiza os sonhos, as relações e as criações.

Lidar com uma política de consumo e com relações humanas mais frias e distantes, não é tarefa fácil. É preciso encontrar um contraponto, um equilíbrio pra estas relações, pois queiramos ou não, fazem parte da nossa existência, não há como negá-las.

Porém, é neste contexto fragilizado que muitos de nós tornamo-nos mais suscetíveis a ‘comprar’ as imagens que invadem nossas vidas cotidianamente. O poder do discurso religioso, da *indústria corporal*, da venda da imagem sustentada e propagada pelas mídias, apresenta-se como uma das razões pelas quais deixamos de viver o *corpo sagrado* para viver o *corpo construtivo*.

Mas, o que seria o *corpo construtivo*?

Vimos anteriormente que para viver o *corpo sagrado*, necessitamos ter consciência, harmonia e coragem. Edificamos o sagrado, ao viver com plenitude nossa essência consubstanciada e criativa. Portanto, podemos dizer que o *corpo sagrado* é construído e vivenciado segundo a conquista dos espaços internos para uma posterior exposição. Ou seja, o sagrado nasce a partir do olhar, do despertar, da descoberta, da consciência interior.

Já o *corpo construtivo* é edificado e vivenciado a partir dos interesses e influências exteriores à nossa essência. Vivemos o nosso *corpo construtivo*, quando aceitamos às cegas, sem questionamentos, os padrões advindos dos mais variados meios externos, como as mídias, os valores da sociedade, a religião, o apelo da tradição familiar, os modismos... e, então, incorporamos tais padrões como sendo nossa verdade, num processo de parto ao contrário.

Também o *corpo construtivo* apresenta um caráter de revelação, tanto divino quanto profano. Tal revelação apresenta-se como se fosse ‘receita mágica’ para o encontro com a felicidade e para a aceitação nas relações humanas, tanto na vida terrena quanto para a vida eterna, após a morte... Viver o *corpo construtivo* seria contrapor o desejo e a punição de possuir um corpo.

O padrão corporal estabelecido (corpo jovem, belo e esbelto), obteve maior força, divulgação e *status* nas últimas décadas do século passado mas, há muito, a história nos aponta como se processou a solidificação do novo conceito de *corpo construído*.

Segundo suas pesquisas, Castro (2003) ressalta que a década de 20 foi crucial na formulação de um novo ideal físico, pois a difusão das práticas esportivas e a ousadia dos cortes e tecidos leves da moda, proporcionaram a exposição do corpo. Ainda nesta década, as famosas dietas para perder peso começaram a aparecer e a imagem do corpo ideal trouxe influências do cinema *hollywoodiano*.

Variadas pesquisas apontam os anos 50, 60 e 80 como décadas essenciais para a difusão do culto ao corpo, vivido na contemporaneidade. Na década de 50, houve maior procura pelas praias e *campings* nos períodos de férias; as divas do cinema foram evidenciadas; investiu-se em campanhas publicitárias com belas modelos; hábitos de higiene e cuidados com o corpo foram mais divulgados; enfim, todos estes aspectos contribuíram para uma maior exposição do corpo neste período⁸. Nos anos 60, tivemos o *slogan* da liberdade. Drogas e sexo, proporcionavam experiências de êxtase e transe ao corpo. Neste período consolidou-se uma *cultura juvenil*, onde o envelhecimento foi compreendido como algo a ser evitado e negado. Nesta mesma década, o corpo nas artes também sofria modificações com novos estudos, novas técnicas, mas também com novas padronizações.

No livro *A Arte do Ator*, Roubine (1990) traz reflexões sobre o teatro francês em meio a uma retrospectiva histórica do teatro e do cinema. Na França, em 1965, reconheceu-se os poderes do corpo em cena, assumindo-o, proclamando-o e explorando-o. A exploração não pela exibição do corpo, despertando o erotismo no espectador, mas enquanto rica fonte de expressividade cênica, assumindo que “... *o corpo tem alguma coisa a dizer; ele é uma outra palavra*” (ROUBINE, 1990, p. 33). Segundo o autor, o teatro estava defasado em relação às outras artes, no tocante ao estudo do corpo.

A partir de Grotowski, o ator passou a ‘despir’ seu corpo dos artifícios que compunham o seu personagem (como maquilagem, figurino, apliques, iluminação, máscaras, etc). Passou a ter uma maior proximidade com o público, rompendo-se o teatro tradicional. O ator usava seu corpo para apresentar a sua personagem, redescobrando as

⁸ *Op. cit.*

potencialidades expressivas do corpo em movimento. Outro representante desta nova fase do uso do corpo do ator em cena, foi Dario Fo⁹.

A relação entre o corpo do ator e o espectador é diferente no cinema. Na sétima arte nasce o corpo-imagem, valorizado, exaltado pelos efeitos de filmagem e edição, tornando-se um corpo fetichizado, pois o “olho” da câmera é quem dirige o olhar do espectador¹⁰.

A partir dos anos 70, o corpo feminino passou a possuir fortes referenciais estéticos ditados, principalmente, por atrizes *hollywoodianas*, como Farah Fawcett e Jane Fonda. As beldades da década, faziam investimentos na produção de fitas de vídeo com exercícios de ginástica e dicas de saúde, beleza e alimentação para as mulheres.

O lançamento deste tipo de produto comercial viria a nos mostrar os novos padrões de beleza que buscavam um corpo moldado nas formas ditadas pela ‘última moda’ da estética feminina. Não tardou para que o culto ao corpo mostrasse a sua força, tivesse incentivos da mídia em geral e seduzisse a sociedade que comprou os padrões estabelecidos para o ‘corpo perfeito’, tornando este culto uma “febre” mundial.

Com todo esse movimento, os anos 80 viram a expansão das academias de ginástica nos grandes centros urbanos. A *geração saúde* passou a levantar a bandeira antidroga, da defesa da ecologia, do naturalismo e do chamado sexo seguro. Desenvolveu-se o movimento *new age* (CASTRO, 2003).

O auge do culto ao corpo, ocorreu na década dos anos 90 e adentra o começo deste novo século. Com a chegada no mundo comercial de atributos como o silicone, por exemplo, bem como das novas técnicas de estética e cirurgia plástica, torna-se possível ter, em pouco tempo, o corpo idealizado e inspirado pelos padrões sociais, comerciais e estéticos da atualidade: o *corpo construído*.

Atrelado sempre ao conceito de saúde, este novo corpo – *construído* – vai tomando lugar na vida de mulheres e homens. Sim, o culto ao corpo perfeito também atinge a sociedade masculina, que não somente clama pelas mulheres deste tipo, como almeja ter o corpo escultural e belo.

⁹ *Op. cit.*

¹⁰ *Op. cit.*

Para a compreensão da visão da geração *corpo constritivo*, vamos observar o teor do texto de um anúncio de TV, cujo contexto é sobre um casal de noivos em frente ao altar, fazendo juras de amor. Antes do noivo completar o seu juramento de amor e fidelidade, ele diz ao padre que precisa fazer uma pergunta à sua noiva. Diante do espanto geral, o nubente pergunta: “*Você vai continuar gostosa?*”. Os convidados ficam ‘indignados’ com o noivo, ele reforça a pergunta e diz que é importante saber a resposta, “*Olhe a sua mãe. Ela virou um bucho!*”, completa o noivo referindo-se a sua futura (?) sogra e provocando riso geral.

O comercial citado acima, reflete muito bem como a imagem passada pela mídia tem sido cada vez mais apelativa e grosseira, menosprezando tudo o que não condiz com o *corpo construído*, expondo os padrões estéticos como condições essenciais para ser aceito e respeitado socialmente.

A sociedade capitalista e consumista, comprou a imagem do corpo perfeito, criado e ditado pela mídia, sem maiores questionamentos. Afinal é muito rápido e prático possuir um *corpo construído*: basta ter ‘um corpo como base’ e para quem quiser peitos grandes – silicone; abdômen definido – lipoaspiração ou, para as mais radicais, cirurgia das costelas flutuantes; cabelos alongados – *mega hair*; pele bronzeada – bronzeamento artificial; sem citar o revolucionário e milagroso *botox*...

O *corpo construído* é sedutor, pois oferece ótimos resultados em um curto espaço de tempo. Além disso, é o corpo atuante, aceito, desejado, belo! É o corpo da moda, do “poupa tempo” e do capital. O *corpo construído* também dá status, afinal é muito caro ter um corpo assim (que o diga a “construídíssima” Demi Moore!).

É evidente que o culto ao corpo também teve seu lado positivo. As pessoas de um modo geral, passaram a prestar mais atenção nos seus hábitos de vida e puderam observar que tais hábitos não estavam sendo muito saudáveis. Um olhar mais direcionado à saúde, alimentação, cuidados com a pele, enfim, trouxe à tona a reflexão sobre qualidade de vida e saúde, fundamentais para o ser humano.

Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS): “*Saúde é o mais completo estado de bem estar físico, mental e social e não a simples ausência de doença.*” (TEIXEIRA, 2002)

Tal conceito de saúde foi apresentado pela OMS em 1948. Embora tenha correspondido a uma definição um tanto avançada para a época, atualmente mostra-se questionável, segundo pesquisadores das mais variadas vertentes da área de saúde. Um dos pontos que tal conceito é criticado, corresponde à palavra “perfeição”.

Segundo Segre e Ferraz (1997), quando falamos em perfeição, estamos expondo uma conotação utópica, pois ‘perfeição’ é indefinível, além da sua subjetividade, pois não podemos mensurar o que é considerado perfeito para uma pessoa e o que não é para outra. A caracterização do que é ‘perfeito’ varia de pessoa para pessoa. Ainda segundo o autor, a divisão corpo-mente, também já está superada dentre os estudos da área, e o aspecto social tem o reconhecimento de estar intrinsecamente ligado ao corpo uno.

Barros e Mataruna (2005) expõem duas dimensões essenciais à saúde – a dimensão do indivíduo e a dimensão da coletividade. “*Essas dimensões devem ser respeitadas em suas contradições e preservadas enquanto formas de expressão das maneiras de viver possíveis num dado momento*” (ROUQUAYROL apud BARROS e MATARUNA, 2005).

Segundo o *site* Multirio¹¹ e Teixeira (2002), a saúde aparece na Constituição Federal de 1988 como um direito de todos os cidadãos e a Lei 8.080, conhecida como a Lei Orgânica da Saúde, apresenta a abrangência do termo saúde para além do campo da medicina:

"a saúde têm como fatores determinantes e condicionantes, entre outros, a alimentação, a moradia, o saneamento básico, o meio ambiente, o trabalho, a saúde, a educação, o transporte, o lazer, o acesso a bens e serviços essenciais; os níveis de saúde da população expressam a organização social e econômica do país."
(Lei n.º 8.080 apud TEIXEIRA, 2002)

¹¹ MULTIRIO: Empresa Municipal de Múltiplos Ltda. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Educação. Centro de informações multieducação. www.multirio.rj.gov.br/cime/CE08/CE08_001.html

O médico, René Mendes¹², apresentou a nova definição de saúde, proposta pela Organização Mundial de Saúde, como condição em que um indivíduo ou grupo de indivíduos é capaz de realizar suas aspirações, satisfazer suas necessidades, mudar ou enfrentar o ambiente.

A definição acima, nos remete aos aspectos de divergência, pois a nossa sociedade divide-se nos requisitos:

1) Condições, sejam estas de qualquer ordem, uma vez que as condições de vida de cada cidadão são variadas;

2) Diversidade, considerando as necessidades e condições do cidadão divergentes, as aspirações e o nível de satisfação almejados não podem ser igualitários, ou seja, não podemos acreditar que um produto ou ação específicos seja o ideal de todo e qualquer cidadão;

3) Criatividade, o potencial criativo para reconhecer e transformar a realidade que este cidadão vive.

Tais aspectos nos reforçam e vão ao encontro da discussão feita até aqui acerca da necessidade de vivermos o Corpo Sagrado, valorizando a identidade, entendida como um reconhecimento de si mesmo no mundo em que estamos inseridos e fazendo uso do potencial criativo, para minimizar as turbulências do dia a dia, proporcionando vida e objetivação do nosso poder imaginário.

Encontramos inúmeras definições sobre o que é saúde. Fica para nós explícito neste breve discurso sobre seus vários significados que, embora a saúde seja um direito de todo cidadão e um dever do Estado, a responsabilidade é dividida entre ambos no que se refere à prevenção e cuidados diários.

O cidadão precisa primar por sua saúde e para tanto é preciso a consciência da sua unidade, das suas necessidades e da capacidade que todos possuímos para transformar nosso espaço interior e, conseqüentemente, o espaço que nos rodeia.

Precisamos saber distinguir o que precisamos, o que apreciamos, o que realmente é importante para se viver com saúde e qualidade de vida, libertando-nos dos

¹² Reportagem apresentada pelo site www.fia.com.br/ADMPAUTA/139/M13_4_QVT_RENE_MENDES.HTM

‘produtos’ que nos são oferecidos para consumo, rotulados com o *slogan* “Compre: saúde, qualidade de vida e felicidade”. É preciso trazer à consciência para que saibamos que tais ‘aquisições’ deveriam acontecer ‘de dentro para fora’ e não o inverso.

O que deve ficar claro nesta explanação é que o fato de mulheres e homens desejarem um corpo saudável e bonito, é natural, mas não é necessário colocar-se numa “fôrma” para ser igual a este ou aquele modelo ou artista da moda. As qualidades individuais estão sendo esquecidas e ocorre, então, uma construção em série, de mulheres e homens robóticos: todos com as mesmas características, com o mesmo perfil corporal.

Padrões tidos como a beleza ideal mudam de geração em geração. O físico mais arredondado já esteve em alta na Renascença, assim como no Romantismo, mulheres com aspecto fragilizado, devido as olheiras e à palidez, eram tidas como as mais cobiçadas.

“E essa mulher ideal para os românticos – dândis e boêmios – poderia ser descrita como: pálida, frágil, doente, anêmica, as que morriam jovens. Eles tinham um fraco por esse tipo de mulher e, queriam protegê-las e patrociná-las. [...] Era chic exibir a tez pálida, visto que os românticos consideravam a palidez indicação de uma alma pura, capaz de oferecer amor de forma incondicional.” (MOURA, 2001, p. 103)

Não foram raros os casos em que as mulheres colocavam em risco sua própria vida, deixando de se alimentar por longos períodos em prol de uma tez mais pálida e de uma aparência frágil e adoentada, como as musas inspiradoras dos artistas deste período, atingindo, assim, o ideal de beleza e admiração proposto na era romântica.

Com a utopia e fixação de modificar o corpo para ser igual à outrem, nos violentamos com atitudes radicais e, se acaso o corpo se ‘recusar’ a encaixar-se na fôrma pré-determinada, experimentaremos uma imensa sensação de fracasso e frustração. Além do mais, e esta é a principal questão, o corpo não é somente o físico e é fugaz a sensação de felicidade experimentada a partir da ‘transformação’ somente da aparência.

“Se outrora as idéias e visões de corpo carregavam idéias negativas (sede de males, doenças, de sujeira e pecados), hoje ele é proclamado fonte de inteligência, prazer, saúde e por meio dele (aliado às tecnologias) torna-se possível atingir a felicidade absoluta.” (MOURA, 2001, p. 12)

É comum observarmos que as pessoas, em especial as mulheres, atribuem ao corpo físico a culpa por um estado de infelicidade e tristeza, marcando cirurgias, lipoaspirações, tratamentos estéticos, etc., como compensação do seu estado emocional.

Ora, existem casos e casos: existe o problema real de pessoas que se encontram em estado até mesmo depressivo, com baixa auto-estima e com a imagem corporal perdida e distorcida. Sim, pessoas que se esqueceram ou se rebelaram contra seus corpos, esquecendo-se que também somos um corpo físico.

Em contrapartida, existem outros casos onde o problema do corpo físico não é real. Pode existir um outro aspecto corporal que necessita ser reavaliado pela pessoa. Como numa reforma em casa, é mais fácil fazer uma pintura na fachada externa do que mexer naquele vazamento da parede da sala... Fazemos a pintura, a casa fica bela para os “olhos externos”, mas o vazamento da parede da sala, continua ali, ganhando mais espaço e quando menos se esperar, o problema virá à tona...

Ou seja, é mais fácil acreditar na mudança da aparência, do que nos preocuparmos com a nossa reforma íntima e: 1) resgatar os sonhos que nos esquecemos e que são primordiais para a nossa sobrevivência; 2) deparar com nossos medos e anseios; 3) romper com certos padrões, até mesmo os familiares, que não condizem com o nosso modo de ser e agir; 4) reconhecer nossa Sombra¹³ e nos harmonizar com ela...

A imagem do *corpo construído* veiculado à felicidade, nos chega como verdade absoluta e logo relacionamos que a solução para qualquer estado emocional debilitado, ou qualquer outra questão pessoal, poderá ser encontrada com a ‘reforma da aparência’.

A verdadeira mudança deve acontecer em nossa ‘casa interior’, na conquista dos nossos espaços internos, conseqüentemente, chegando ao físico e ocupando nosso lugar no espaço externo. Porém, com a idéia fixa na busca do corpo perfeito, as pessoas estão cada

¹³ Um dos arquétipos, segundo C. Jung. Sombra: ligada ao “proibido”, ao corpo, aos desejos; pode ser pessoal ou coletivo; não tem consciência, mas é projetável (‘Eu sou, mas não conheço’).

vez mais se distanciando da sua inteireza, do seu *corpo sagrado* e cada vez menos se expressando e comunicando como poderiam...

“Com que inocência demito-me de ser
eu que antes era e me sabia
tão diverso de outros, tão mim-mesmo,
ser pensante, sentinte e solidário
com outros seres diversos e conscientes
de sua humana, invencível condição¹⁴.”

(ANDRADE, 1995)

Atrelada à exacerbada exposição e banalização do *corpo construído*, encontramos uma vertente que nega a existência, a vontade própria e expressiva do corpo, contribuindo também para o distanciamento do *corpo sagrado*. A mesma sociedade que vende o corpo como um objeto, oculta, rejeita e reprime as manifestações corpóreas.

A negação do corpo como parte atuante na vida intelectual, por exemplo, mostra um grande preconceito e despreparo da sociedade em alcançar o Sagrado.

A repressão às experiências corporais, o excesso de limites “resguardando” o corpo, a vergonha de ver o corpo despido, o pecado de sentir os prazeres que o corpo nos proporciona, advêm dos valores ditados segundo o apelo religioso e reforçados pela tradição social. Fica esquecida a premissa de que antes de ser pensamento, o corpo é sensação. Sentimos frio, calor, êxtase, medo... Tais sensações acontecem primeiramente no corpo, para num instante seguinte tornar-se pensamento. Sentimos e depois racionalizamos.

Esquecer-se desta premissa, querer anestésiar o corpo, igualando-o a uma máquina fria e mecânica, sem calor ou sentimentos, omitir e reprimir ‘qualquer parte’ do *corpo consubstancial* como sendo sem ou de menor importância, deixam lacunas na evolução total do ser humano, difíceis de serem compensadas no futuro.

A herança deste tipo de pensamento e educação corporal, traz amarras para o indivíduo que se sente incompreendido e desajustado, quando percebe que seus anseios e suas sensações não condizem com o pensamento que lhe fora imposto. Estas amarras, por

¹⁴ ANDRADE, C. D. *Corpo – novos poemas*. “Eu, etiqueta”. RJ: ed. Record, 12ª edição, 1995.

sua vez, tornam-se tensões crônicas – denominadas couraças musculares, segundo Reich¹⁵ e são manifestadas no próprio corpo. Dissolver estas tensões e evitar a perda completa de contato com o corpo, se faz necessário para não chegarmos a um quadro mais grave, como a esquizofrenia.

Segundo Lobo (2003), no corpo circula um fluxo energético, responsável pela presença de algo que transcende a sua materialidade: a energia vital. Quando há ‘bloqueios energéticos’, fica prejudicado o bom funcionamento do organismo como um todo, gerando queda de energia, bloqueios emocionais e tensões físicas. Tais atributos, desencadeiam limitações das habilidades corporais e até mesmo algumas doenças. Ainda segundo a autora, a tensão, entendida como tônus muscular, é necessária, porém...

“...o acúmulo de tensão em determinada parte ou articulação do corpo é o que vai interromper o fluxo energético, limitando a flexibilidade das articulações, enrijecendo os músculos e criando anéis de tensão, conhecidos como as couraças musculares, estudadas por Willian Reich.” (LOBO, 2003, p. 62)

O objetivo, para conhecermos as couraças musculares, é o de desfazê-las para ampliar nossas possibilidades e habilidades corporais, bem como aguçar nossos sentidos, melhorando nossa percepção e expressividade, ‘oxigenando’ nossos órgãos, articulações, músculos e ossos, transformando a energia vital que percorre nosso corpo, num fluxo saudável e libertário. Ao conjunto de limitações e de amarras envolvendo as sensações e manifestações corpóreas, denominaremos nesta pesquisa como sendo o *corpo calado*¹⁶.

Tanto o *corpo construído* quanto o *corpo calado* constituem o, aqui denominado, *corpo constritivo*¹⁷. Constritivo, como já discutido anteriormente, no sentido de que se faz uso do corpo como uma base para moldá-lo, de acordo com o modelo imposto

¹⁵ William Reich – psicanalista corporal e criador do conceito Couraça Muscular.

¹⁶ *Corpo Calado* – refere-se as amarras e limitações quanto à existência, experiências e sensações corporais, possivelmente por estar inserido numa educação conservadora que nega e reprime o corpo.

¹⁷ Segundo o Dicionário Brasileiro Globo, *constritivo* é: “que produz constrição”. Daí, a criação e utilização para fins didáticos do termo *Corpo Constritivo*: corpo modificado, criado, transformado segundo a imposição de padrões estéticos advindos da mídia ou, ainda, segundo a imposição da sua negação advindos da herança religiosa e tradicional européia, oprimindo, constringindo, apertando sua verdadeira essência, omitindo sua identidade para ser igual ao modelo exigido pelo seu convívio social, o que torna pré-requisito para que seja aceito e respeitado por esse meio em que está inserido.

pela face da luxúria e/ou da repressão da sociedade contemporânea, comprimindo sua identidade, constringindo a sua essência.

O *corpo sagrado* e o *corpo construtivo* constituem um só corpo. Esse corpo baila num palco de oposições e complementaridades: construído X consubstancial; calado X criativo. Em cada momento da vida, a manifestação de um desses ‘corpos’ se faz mais presente. Não que sejamos ora um ou outro corpo, mas a maneira que vivenciamos o nosso corpo, transita entre o *Sagrado* e o *Construtivo*.

Embora possamos ter a consciência do nosso corpo como um todo, diariamente nos rendemos, mesmo que sutilmente, às seduções do corpo perfeito ou nos entregamos ao trabalho intelectual nos esquecendo dos cuidados básicos do nosso corpo físico e o que dizer então do nosso corpo espiritual! Quando nos lembramos de cuidar do nosso espírito, caímos no discurso religioso que renega e culpa o corpo por todos os ‘pecados’ da vida... Mas, num lampejo quase mágico, usamos a nossa criatividade e, de alguma maneira, voltamos a harmonizar nossos ‘corpos’, de fato tratando-o como um todo. É nesta fase que experimentamos a calma, a alegria e o amor de uma paz imensurável.

No manifesto da nossa expressividade, seja esta artística ou não, Klaus Vianna (1929 – 1992), faz referência a entrega total do ser humano, dizendo que “[...] *O homem é uno em sua expressão: não é o espírito que se inquieta nem o corpo que se contrai – é a pessoa inteira que se exprime.*” (VIANNA, 1990, p. 134)

O ideal é manter o *corpo consubstancial* em harmonia e equilíbrio, cuidando do seu bem estar e da sua saúde, sacralizando-o com o despertar criativo. Isto é vivenciar o SAGRADO.

Segundo o Dicionário Brasileiro da língua portuguesa, a palavra “sagrado” traz o significado do que diz respeito aos ritos ou aos cultos religiosos, ao que é inviolável, puro, santo. Entendemos o Sagrado nesta pesquisa, como um valor uno, coeso, verdadeiro, autêntico que transcende nossos padrões materiais. Algo que transita entre o diferente e o igual, haja visto que cada ser carrega um Universo dentro de si que o diferencia dos demais porém também o aproxima dos outros, ao encontrar semelhanças em alguns aspectos, retirando assim seu caráter de intocável e revelando-nos o que é identidade.

Segundo Ciampa (1984), diferença e igualdade compõem uma primeira noção de identidade. O nome que nos é dado ao nascermos, por exemplo, traz nossa diferenciação dos demais familiares, enquanto que o sobrenome, nos iguala a eles.

Diversas combinações configuram uma identidade como uma totalidade contraditória, múltipla e mutável, no entanto una. *“Por mais contraditório, por mais mutável que seja, sei que sou eu que sou assim, ou seja, sou uma unidade de contrários, sou uno na multiplicidade e na mudança.”* (CIAMPA, 1984, p. 140)

O autor defende a identidade enquanto movimento. *“Identidade é metamorfose. É sermos o Um e um Outro, para que cheguemos a ser Um, numa infundável transformação.”* (CIAMPA, 1984, p. 154)

A identidade se revela no Sagrado, retirando-lhe as características de imutável e intocável, e atribuindo-lhe movimento e transformação. Ao tentar compreender e viver de forma significativa o Sagrado, emerge a reflexão sobre a importância do ser diferente. Ser diferente não somente como antagonísticos, mas como forças complementares que compõem a inteireza, o todo. Diferentes... opostos, enquanto complementares...

O movimento pulsado de atração e repulsão, gera uma tensão que resulta em equilíbrio. No que se refere à dança, Klauss Vianna também faz menção às forças opostas, discorrendo que para ele ‘a nascente’ do movimento é proveniente da oposição de duas forças oponentes que geram um conflito interno, que por sua vez, gera o movimento. *“Este ao surgir, se sustenta, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço.”* (VIANNA, 1990, p. 78)

Embora não seja o objetivo desta pesquisa o aprofundamento nesta discussão, parece-nos enriquecedor e essencial refletir como se dá a relação entre estes “corpos” na busca pela identidade do Corpo na Dança, arte do nosso foco de estudo.

Trazer a reflexão sobre o modo como o corpo é visto e vivido na contemporaneidade nesta pesquisa, justifica-se pelo simples fato de que o bailarino não troca seu corpo ao entrar em cena ou ao assumir seu papel de cidadão. O corpo que dança é o mesmo corpo que anda nas ruas, que brinca, que pratica esportes, que tem problemas, que vai às compras, que ama, chora e se expressa na arte e no cotidiano.

Resgatando o Corpo na Dança

Sendo o corpo o instrumento primordial da arte do ator e do bailarino, torna-se vital a reflexão acerca do Corpo na Dança. A obrigação de se encaixar nos moldes inflexíveis do corpo na dança levam, estudantes e bailarinas profissionais, na maioria das vezes, a entrar em conflito com seus corpos, numa busca incessante para a perfeição, colocando em risco sua vida, negando suas opiniões próprias, abafando seus questionamentos, suas limitações, oprimindo sua identidade, apresentando distúrbios alimentares e, até mesmo psicológicos, revoltando-se com o seu corpo e esquecendo-se do que todos acreditam ser o principal: o físico.



Moura nos contempla em sua dissertação com histórias como a do Rei Sol, Luís XIV, um rei apaixonado pelas danças que fez sua primeira aparição aos 14 anos como o Rei-Sol no *Ballet de la Nuit*, de Pierre Beauchamp, e que decidiu abandonar a cena aos 32 anos, por considerar-se gordo para a atividade, sendo inadequado um rei exibir tal corpo dançando em público.

Ruth St. Denis e Ted Shawn, uniram suas vidas e suas carreiras em 1914. Em seguida, abriram uma escola de dança onde o trabalho corporal misturava diversas técnicas: da dança clássica às danças do Oriente, além dos exercícios de Delsarte. Dessa escola, a *Denishawn*, saíram importantes nomes da dança moderna, como Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman. (MOURA, 2001)

Segundo a autora, a *Denishawn* não inovou em termos da estética corporal da dança: o modelo definido pela influência do balé clássico continuou sendo adotado pela escola. A própria Martha Graham, não foi aceita por St. Denis e foi Ted Shawn quem a ‘adotou’. Como critérios apontados para a recusa de Graham por St. Denis, Moura destaca

que, além da técnica, fatores como a idade, estética corporal, beleza e feminilidade, também foram observados.

Outra história é a de Gelsey Kirkland, bailarina da Companhia de George Balanchine. Obcecada por ser bailarina de Balanchine, Gelsey como tantas outras bailarinas da companhia, teve que se render aos apelos do corpo ideal rotulado por influência do balé romântico russo (de Petipa) e pela aclamação à beleza, advinda do próprio coreógrafo, como sinônimo de magreza e ausência de peso. Para atingir tal fim, as bailarinas faziam uso abusivo de remédios anorexígenos e outros tipos de drogas, como foi o caso de Gelsey, usuária de cocaína¹⁸.

E nos tempos atuais? Como estará a expectativa do corpo na dança?

Moura sugere que aceitamos o padrão corporal proposto pela dança clássica, e pelas demais danças calcadas em suas bases, como verdades absolutas. Ainda segundo a autora, na contemporaneidade, apesar das revisões e propostas de inovação de diversos coreógrafos no decorrer do século XX, ainda, de maneira geral, estamos presos a esses conceitos estabelecidos nos séculos precedentes.

“Dizem que vivemos na era do corpo, da preocupação com a chamada expressão corporal, mas afirmo que nunca vivemos uma ausência tão grande do corpo: a preocupação com o físico se tornou outra droga, outra forma de fuga e alienação – em vez de álcool, maconha ou cocaína as pessoas se drogam nas aulas.” (VIANNA, 1990, p. 58)

Esta crítica de Klauss aos adeptos ao culto ao corpo perfeito é muito atual. Não é raro assistirmos em academias e escolas de dança, a procura do corpo perfeito. Nas aulas de dança, a busca pela perfeição representa não somente o corpo magro e atlético, mas também o corpo perfeito no domínio da técnica, de movimentos acrobáticos e ágeis, que exigem força, destreza e constante superação dos limites individuais. Exibe-se a forma e esquece-se do ‘recheio’, da energia e expressividade que nutrem o movimento.

¹⁸ *Op. cit.*

Fica, então, por vezes esquecido que é o Sagrado que sustenta todo o corpo na dança: é o *corpo consubstancial*, sem fragmentações, entregue ao movimento e à expressão; o *corpo criativo*, atuante e verdadeiro, sacralizando o momento da dança, seja ele um exercício de aquecimento, uma improvisação ou uma coreografia. Não é o biotipo, o físico da pessoa que vai bloquear a sua expressividade, o seu potencial artístico ou a sua capacidade de comunicação.

Estamos tão “... *imbuídos da idéia de que é preciso estar de acordo com uma imagem projetada para nossos corpos, e da forma como devemos moldá-lo para atingir esse objetivo...*” (MOURA, 2001, p. 43) que não nos identificamos com novas possibilidades, temerosos da nossa capacidade para seguir em frente.

Mas, por que temos incorporado o conceito de um corpo padrão para a dança? De onde vem esta ‘imposição’? Um breve relato histórico de como eram os corpos ao longo da existência humana, inspirado nas pesquisas de Moura¹⁹ e Canton (1994), poderá nos auxiliar a vislumbrar possíveis respostas a estas questões.

Corpo belo – Gregos e Romanos

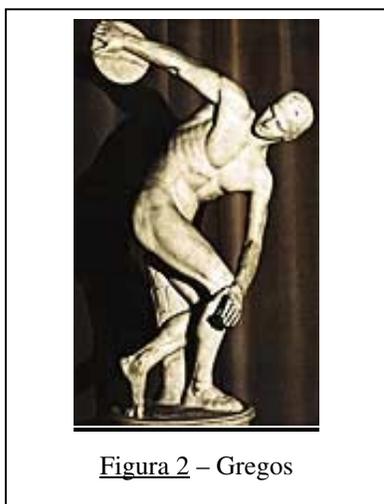


Figura 2 – Gregos

A tradição mítica dos gregos nos remetem lembranças referentes às características dos deuses do Olimpo, como os aspectos de beleza/luxúria, força/poder/fraqueza e perfeição/imperfeição, nos permitindo fazer associações destes seres imortais com os simples mortais que somos.

A busca da perfeição e da beleza estética sempre foram muito presentes na educação dos gregos. A educação completa e ideal, consistia na expressão artística de todo cidadão grego nas artes de dançar, cantar e tocar, bem como

ser versado em filosofia e política.

¹⁹ *Op. cit.*

A dança consistia em disciplina obrigatória na formação destes cidadãos, bem como as práticas corporais esportivas e os exercícios físicos também faziam parte da educação dos jovens atenienses e espartanos. Aos primeiros, a ênfase se dava em relação à estética, ao ideal de beleza e bondade, porém aos espartanos, o foco era na saúde do corpo e na sua fertilidade.

Outro aspecto a ser considerado a respeito da instrução corporal, era a divisão de classes: com as guerras e a dominação romana, passou-se a instruir o corpo dos mais pobres para a guerra e dos mais ricos, para “o culto ao belo”.

Com a difusão do Cristianismo no final do Império Romano e a acentuação das idéias em torno da dicotomia corpo-alma, o corpo passou a ser visto como depositário de vícios que conduziam ao pecado e preocupar-se com ele era considerado totalmente proibido. Nesta época, inclusive as Olimpíadas ficam proibidas, por seu caráter de culto ritualístico aos deuses do Olimpo (religião politeísta) e pela exposição e exaltação do corpo.

Corpo rígido, controlado – Medievais



Figura 3 – Idade Média

No período medieval o corpo era entendido “*como um animal a ser domado e subjugado*”, portanto era necessário controlá-lo, missão destinada às autoridades eclesiásticas, com conselhos, zelosos ou explícitos, de repressão (MOURA, 2001).

Aqui aparecem os bons modos, ditados pelos ‘troubadours’, que tornaram-se mestres da etiqueta. As danças populares, eram consideradas pagãs, então para que fossem aceitas, foi necessário mudar: houve uma canalização do seu teor erótico para um teor ritualístico, místico, para o

culto, por isso foi tão comum apresentações de danças dentro das igrejas na Idade Média.

Na Idade Média as pessoas vivenciavam os acontecimentos da vida com grande intensidade emotiva. Isso porque, as pessoas viviam um período difícil, no qual a vida era curta, por conta das pestes, decorrentes deste período. Vivia-se no limiar da existência, com

o perigo da peste sempre a rondar e os padres sempre pregando o dia do Juízo Final. Estava-se mais próximo da morte do que da vida. A efemeridade do corpo era mais do que sentida – era vista e vivida a todo momento. “*E essa extrema excitabilidade da alma medieval chegou até a Renascença, período em que o corpo humano volta a ser valorizado, glorificado e embelezado.*” (MOURA, 2001, p. 83)

Resgate e valorização do corpo, como fonte de beleza e prazer – Renascença

As cortes renascentistas italiana e francesa, estabeleceram regras de comportamento social e códigos corporais que se traduziram em danças de entretenimento para a nobreza, e posteriormente originaram o *ballet*. Por seu caráter de entretenimento nos banquetes da corte, certamente não havia uma exigência relativa à estética corporal de quem dançava.



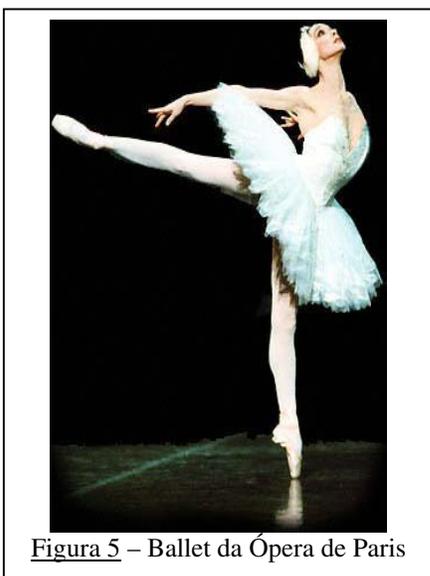
Figura 4 – Renascença

Neste período, fala-se novamente em harmonia entre corpo-espírito e a dança volta a fazer parte da educação da elite. Devido às exigências de etiqueta diante de todo cerimonial da corte, todo nobre deveria saber se comportar e dançar com primor. Nobre e elegante eram as palavras-chave relativas ao corpo.

Nesse contexto, surgiram os primeiros mestres de dança, que tinham como função principal orientar e ensinar aos nobres os passos e suas combinações em novos modos. Por conta do seu talento e virtuosismo podem ser considerados bailarinos profissionais da época e suas publicações delimitaram as primeiras regras técnicas para a execução das danças.

A partir das considerações e exigências técnicas desta época, Moura²⁰ descreve algumas características do “possível” corpo ideal para a dança neste período, como sendo um corpo relativamente forte, para sustentar o peso das roupas e manter um porte considerado elegante; corpos masculinos, possivelmente, ágeis e leves, devido ao repertório masculino ser composto pela execução de saltos e passos rápidos e a partir da definição do *en dehors* como base técnica e elemento também de beleza e elegância, o ângulo de abertura da articulação coxo-femural, seria muito valorizada.

Corpos profissionalizam-se na dança – Período Clássico



Este período foi marcado pela presença ativa de Luís XIV, o Rei Sol. Foram criadas academias de música e dança, projetando o futuro profissionalismo desta arte (*Academie Royale de la Danse*, em 1661; *Academie Royale de Musique*, em 1669 – futura Ópera de Paris). A exigência técnica era cada vez maior e para contemplar tais exigências, foram abertas as portas destas escolas para camadas sociais mais baixas, não apenas para a nobreza.

As encenações de balé passaram a ocorrer, não somente nos salões da corte, mas também em tabladros ao ar livre ou mesmo em mercados. Com tais apresentações, as mulheres voltaram a ocupar a cena, atuando e dançando²¹. Aos poucos, a comédia foi cedendo lugar ao sentimentalismo e ao drama. Era a anunciação do próximo movimento nas artes, o Romantismo.

²⁰ *Op. cit.*

²¹ *Op. cit.*

Corpo irreal, do faz- de- contos – Período Romântico

Na dança, o Século XIX foi marcado pela mudança de figurinos (tutu), o uso de sapatilhas de pontas, a estética do movimento romântico (leveza etérea), a idealização da figura feminina (delicada, frágil, leve, submissa, sobrenatural) e o uso de iluminação a gás (nos teatros, depois nas ruas).



Figura 6 – Marie Taglioni, como *La Sylphide*



Figura 7 – Marie Taglioni



Figura 8 – Marie Taglioni, Símbolo da Bailarina Romântica

A exigência de se ter um corpo magro pra dançar profissionalmente, aparece com o uso das sapatilhas de ponta, por uma simples questão anatômica. Moura (2001) ressalta que naquela época não haviam os recursos tecnológicos que temos hoje e que nos proporciona a produção de sapatilhas mais fortes, além dos treinamentos técnicos que fortalecem a musculatura exigida para um corpo manter-se na ponta dos pés.

O balé *La Sylphide*, encenado pela primeira vez em Paris em 1832, é considerado marco inicial do período dos balés românticos. Marie Taglioni, coreografada por seu pai, Filippo, dançou o papel-título. A coreografia explorou o uso da ponta e Filippo queria enfatizar a leveza e a imaterialidade de sua filha.

“Marie era a própria imagem da sílfide: magra, franzina, delicada, sua imagem torna-se símbolo da bailarina romântica.” (MOURA, 2001, p. 102)

Neste período também aparecem os Baletômanos – pessoas possuídas por um louco amor pela dança, particularmente pelo balé. A autora nos relata que a influência dos baletômanos foi tão forte que eram estes senhores que selecionavam as bailarinas para os papéis dos balés a serem encenados, segundo o critério: corpo.

Devido a influência que, pouco a pouco, os baletômanos foram alcançando no balé por conta de sua força política, a competição entre as dançarinas foi fomentada: a eleição da musa do momento foi alimentando a obsessão pela beleza e pela perfeição de linha. A definição do padrão a ser seguido por todas àquelas que quisessem seguir carreira, era estabelecida por estes senhores.

Tal padrão foi fortalecido, definitivamente, com Marius Petipa – o consolidador do Balé Romântico. Sua carreira enquanto coreógrafo, pode ser dividida em dois períodos: no primeiro, o drama era sua fonte inspiradora; já no segundo período, Petipa adota os contos de fada.

Suas peças inspiradas nos contos de fada literários no final do século XIX, como por exemplo A Bela Adormecida (1890), o Quebra-nozes (1892) e Cinderela (1893), consolidaram o papel feminino em personagens etéreas e sobrenaturais, bonitas, vulneráveis, passivas e obediente – pré-requisitos para as mulheres se tornarem heroínas.(CANTON, 1994)

As mulheres eram o centro das atenções em cena, embora o domínio desta arte ainda fosse totalmente masculina (do coreógrafo ao produtor). As bailarinas ampliaram seus repertórios de movimentos com adágios, giros e *arabesques* porém, apesar do aparente domínio feminino, eram os homens que as manipulavam com seus personagens mais ativos. Também deste período, a chamada “era de Petipa”, herdamos a visão do balé como uma arte feminilizada, centrada na graça, na pureza e na cortesia. George Balanchine, na metade do século XX também foi outro consolidador da imagem da bailarina perfeita: magra, de linhas elegantes e definidas, leve, frágil e delicada.

Já a dança moderna surgiu com a proposta de romper com os padrões técnicos e corporais, ditados pelo balé. Calcada na liberdade de expressão, a dança trouxe à luz, uma nova mulher, mais madura e mais independente, na tentativa de romper com a imagem da bailarina que deve ser eternamente jovem, que deve possuir o corpo padrão e que, jamais, deve mostrar qualquer movimento que denote força – o pensamento de que a delicadeza é soberana e que mostrar o suor é deprimente...

Veremos a seguir o que aconteceu na história do corpo na dança moderna, desde o seu surgimento até os tempos contemporâneos.

Os corpos na Dança Moderna

O final do século XIX, foi a década onde “experimental” era a palavra-chave. Vislumbra-se movimentos naturais e a expressividade corporal livre da rigidez acadêmica.

Apesar das influências de grandes nomes para a criação de uma nova dança, foi com a presença marcante de uma figura feminina e com sua dança que foram rompidos vários tabus. Seu nome: Isadora Duncan.

Isadora Duncan nasceu em 1878 na cidade de São Francisco, mostrou sua forte personalidade e seu temperamento rebelde desde à infância. Foi a primeira bailarina a usar túnicas esvoaçantes em suas apresentações, abandonando as malhas obrigatórias; também tirou as sapatilhas e mostrou a sua arte com os pés desnudos no chão.



Figura 9 – Isadora Duncan

A proposta de Duncan era a de um corpo diferente, livre dos modelos tradicionais. Em contraste com as personagens românticas, frágeis e submissas do balé romântico, Isadora Duncan propôs uma mulher independente, capaz de transmitir em sua dança conceitos políticos, opiniões da vida e do mundo.



Figura 10 – Cena do filme
“Isadora Duncan”

Sua arte não foi bem vista nem aceita nos EUA, portanto foi na Europa, precisamente na Alemanha (Berlim) que encontrou espaço para a sua dança, que denominava ‘Dança Livre’. Isadora foi grande influenciadora no progresso da dança-teatro e na formação de vários bailarinos da sua época: na Europa, Rudolf Von Laban e Mary Wingman; nos EUA, Ted Shawn, Doris Humphrey e Martha Graham.

Após um período de estudos na *Denishawn*, mais precisamente nas mãos de Ted Shawn, Martha Graham sentiu necessidade de buscar nova linguagem corporal. Para tanto,

rompeu com a escola, aprofundou suas pesquisas e, não tardou em atrair estudantes e bailarinos que, mais tarde, formariam sua companhia.



Figura 11 – Martha Graham

Ao sair da *Denishawn*, Martha Graham (1894-1991) intensificou suas pesquisas corporais e as mulheres tiveram forte influência no decorrer da sua carreira. Inicialmente, Martha só trabalhou com elas e para elas. A criação de sua técnica baseou-se em corpos femininos – seu próprio e das alunas. Somente mais tarde, quando alguns homens passaram a integrar sua companhia, é que Martha começou a coreografar diretamente para bailarinos.

A dança de Graham mostrava maior vitalidade energética, rompendo com o aspecto fragilizado e suave que o balé clássico trazia. Para tanto, necessitava de corpos diferentes do convencional para produzir essa qualidade diferenciada de movimento. Suas dançarinas eram mulheres com idades variadas e corpos de tamanho e formas diferentes. Martha as escolhia por seu vigor físico, força e tenacidade...

Da companhia de Graham, o mundo conheceria novas influências e tendências na arte da dança. Nomes como os de Merce Cunningham, Paul Taylor e Alwin Nikolais destacaram-se a partir dos anos 50.

O questionamento marcou esta década no que se refere às estruturas cênicas da dança (definição dos princípios coreográficos, em termos de utilização espacial, da relação

dança-música, do tempo cênico e da utilização dos corpos nesse contexto), bem como aos próprios conceitos de dança e corpo.

Merce Cunningham opunha-se à dramaticidade expressa nas danças de Graham, o que o levou a criar espetáculos abstratos, não-lineares, não-literais, desprovidos de narrativas ou expressão emocional.

Moura (2001) avalia e define os corpos dos bailarinos da Companhia de Cunningham (Figura 12), como sendo corpos com elevada técnica e homogeneidade em suas formas, que mostram possibilidades do movimento puro, sem expressividade emocional.

A dança moderna, teve uma força muito eficiente no seu discurso de oposição à dança clássica – técnica, estética, conceito, forma, conteúdo –, porém a dança moderna caiu em contradição, traido seus ideais pois continuou sendo elitista, haja visto que era acessível a uma pequena parcela de público e mesmo de praticantes, além de continuar enaltecendo o padrão corporal do balé romântico e delimitando a técnica moderna com uma rigidez similar à dança clássica.

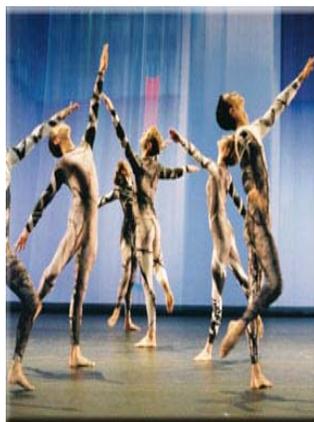


Figura 12 – Bailarinos da Cia de Merce Cunningham

Na seqüência, tivemos o movimento da *Judson Dance Theater*, onde todos os corpos podiam dançar. Iniciava-se o período pós-moderno²².

Contrastando com os coreógrafos pós-modernos, nos anos 80 conhecemos a Nova Dança que valorizava a virtuosidade e o uso da técnica e, respaldados no contexto cultural do ‘culto ao corpo’ que caracterizou esta década, observa-se a exigência de um corpo trabalhado, vigoroso, técnico, em oposição ao corpo ‘comum’ utilizado pelos coreógrafos da década anterior.



Figura 13 – *Judson Church Theater*



Figura 14 – *New Dance*

“O chamado ‘culto ao corpo’ conhece um desenvolvimento acentuado durante a década de 80: produtos, serviços, técnicas de construção e modelação, publicações especializadas e, particularmente no Brasil, a abertura de grande número de estabelecimentos voltados para práticas corporais diversas: academias de ginástica, dança e musculação.” (COUBERTINE, *apud* MOURA, 2001, p. 147)

²² Consultar capítulo 2.

Porém, no movimento antagônico ao culto ao corpo, surgiram propostas que visavam uma nova expressividade cênica – a dança-teatro. O termo dança-teatro (*Tanztheater*, em alemão), passa a ser utilizado mundialmente a partir dos trabalhos de Pina Bausch, que com sua expressão conquistou e influenciou coreógrafos do mundo inteiro.

Sua companhia é composta por bailarinos de diversas nacionalidades, conseqüentemente, diversos tipos de corpos. Seus integrantes – à primeira vista – aparentam não possuírem treinamento técnico específico, porém seus corpos são veículos de expressão de intensa carga dramática.

Os anos 90 reforçam a tendência de super-bailarinos e bailarinas com corpos fortes, ágeis, músculos à mostra, modelando esse corpo capaz de executar os mais variados movimentos, corpo construído em técnicas diversificadas e isento de gordura – pele, músculos e ossos. “*Mesmo a bailarina clássica não apresenta mais o ar frágil e delicado de suas antecessoras (mas também não deve ser excessivamente musculosa, pois tal destruiria as preciosas linhas e angularidades da técnica).*” (MOURA, 2001, p. 148)



Figura 15 – Cia Deborah Colker

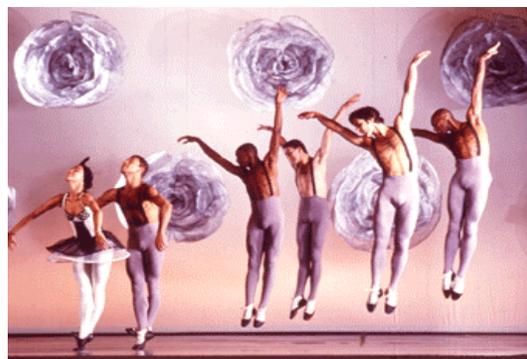


Figura 16 – Grupo Corpo



Figura 17 – Balé da Cidade de SP

E, finalmente, os bailarinos do século XXI, que segundo a coreógrafa Débora Colker devem ser “*ao mesmo tempo um cavalo e um passarinho*”²³.

A história do corpo na dança, vivenciada ao longo do tempo e do espaço, pelas primeiras grandes potências artísticas, somou padrões e nos revelou a sua influência em nosso país. Ao abrir as portas do Brasil para o Ballet Acadêmico, importamos o modelo do corpo europeu, uma vez que a Europa foi o berço desta dança. Durante muitos anos, profissionais e estudantes de dança sofreram pressões para ‘adestrar’ seus corpos aos padrões estabelecidos pela escola estrangeira.

Somente na década de 60 a dança moderna adentrou o nosso país, com a proposta de oposição aos aspectos rígidos do ballet acadêmico, com uma dança mais natural e um corpo mais livre. A admissão deste estilo de dança pela nossa sociedade está relacionada com os acontecimentos que floresciam na sociedade. Nos anos 60, a liberdade era tida como o *slogan* da nova geração.

A mulher reassumia sua identidade, com uma postura mais liberal e o advento do anticoncepcional foi o marco desta década. Então, a mulher começou a mostrar-se mais segura para assumir sua força, independência e desejos. Foi o momento inicial da retirada dos *slogans* de sexo frágil e submisso. Um novo corpo se anunciou. Espartilhos e cintas foram postos nos baús. A mulher mostrava seu novo corpo e o expressava em sua dança. Porém, logo reapareceu o padrão corporal na dança moderna que de certa forma, tinha raízes no padrão do balé acadêmico: corpo magro, longelíneo, leve... Este modelo de corpo euro-americano foi adotado como o ideal no ‘mundo da dança’. Sendo o Brasil um país de cultura heterogênea, o nosso povo possui características físicas bastante diversificadas. Mas, na dança, foram esquecidas as características locais.

Aqueles que procuravam a dança por amor, muitas vezes a abandonavam por não suportar tanta pressão, por acreditar que seu corpo jamais seria um corpo dançante, por sofrer ‘violências’ físicas e morais. Na vivência com a arte de dançar: amor e dor.

Há quantas histórias na dança, que representam este duelo de amor e ódio? Recontaremos uma história que poderá ilustrar um dos aspectos que ‘ferem’ os apaixonados pela arte da dança. O corpo de uma jovem estudante de dança, não correspondia ao padrão

²³ Entrevista concedida à Rede Globo de Televisão, em janeiro de 2000. In: MOURA, 2001, p. 38.

corporal europeu e isso lhe rendeu uma péssima nota em uma das avaliações bimestrais no 8º ano de estudo de uma tradicional escola de balé. Ao justificar seu desempenho para merecer tal resultado, a professora lhe disse: “Você dança com o coração. É possível ver sua expressão e seu corpo se transformarem desde os primeiros exercícios de aquecimento da barra, mas... você tem que emagrecer!”

Todo o empenho daquela jovem estudante foi julgado somente no item ‘físico’, um dos tópicos da avaliação. A jovem bailarina ficou chocada pelo fato da professora, que ela tanto admirava, ter este pensamento tão limitador. Porém, martelava na sua cabeça as frases: ‘Você dança com o coração. Sua expressão e seu corpo se transformam...’ O que será que a professora quisera dizer com tais palavras? A jovem bailarina as julgou muito mais importantes do que o fato de estar com dois quilos acima do seu peso ideal (para o balé). Mas, não foi assim para a sua professora e nem para a maioria das suas colegas de classe, muitas não agüentaram a pressão e desistiram... Questionar a professora? Nem pensar...

“O ato de questionar é o resultado de uma observação que provém de um distanciamento e de uma conclusão, ainda que passageira e nunca definitiva. As musculaturas usadas para isso... ajudam a construir nossa imagem: somos os únicos responsáveis pelo corpo e pelo rosto que temos e somente nós poderemos modificar esse corpo e esse rosto.” (VIANNA, 1990, p. 81)

Este breve resumo sobre a história do corpo através do percurso da dança, nos revela como a visão do corpo contemporâneo têm forte referência às imagens advindas ao longo do tempo. Vimos a acrescentar uma imagem a outra, construindo nossa visão do corpo com estreita relação ao passado.

Desta forma, Moura (2001) conclui que cabe ao corpo contemporâneo apresentar-se gloriosamente: deve ser belo (inspiração dos gregos); controlado por nossa vontade (inspiração dos medievais); elegante e requintado (inspiração dos renascentistas); deve expressar os bons sentimentos da alma (inspiração dos românticos); deve ser livre de repressões e tabus sexuais, jovem e dinâmico (inspiração dos pós-modernos).

O corpo contemporâneo carrega grandiosas aspirações e o discurso para com ele é somente o “deve, deve, deve”, nunca pode, sempre deve. A imagem que é cobrada deste corpo é a do ideal, não do possível, do real²⁴. Ainda, segundo a autora, se o corpo dos cidadãos ditos “comuns” recebe tantas cobranças, em nada se diferem daquelas exigidas por aqueles que fazem uso do corpo cênico. Bailarinos e atores são tidos como seres “especiais”, com corpos diferenciados, que representam muitas vezes a projeção do corpo que a sociedade almeja.

Os profissionais de vídeo ainda lidam mais propriamente com a imagem da perfeição, muitas vezes coniventes com a sua venda. “*A violência que a imagem promove faz com que todo e qualquer ator ou profissional de vídeo seja facilmente descartável num próximo seguimento[...]*” (PROCHNO, 1999, p. 83) As redes de comunicação substituem seus profissionais a qualquer necessidade.

O *corpo construído* é divulgado por *celebridades relâmpagos* que, na maioria das vezes, têm uma breve carreira, de ascensão e queda. Elas denigrem o verdadeiro trabalho do ator, porém muito contribuem com o objetivo das emissoras: superar a concorrência com o mais alto índice do *ibope*.

O público comprou a imagem do corpo perfeito e ‘cobra’ dos seus ídolos a correspondência às suas expectativas. Porém, as artes que fazem uso do corpo como instrumento de trabalho, como canal de comunicação e de expressividade, apresentam um trabalho corporal que exige dos seus adeptos disciplina e paciência para aprender a lidar com o processo de conhecimento das habilidades e limitações corporais, provocando descobertas de expansão e de recolhimento.

“[...] o corpo é o lugar de um conjunto de resistências: resistências físicas das articulações, da musculatura, da coluna vertebral... decorrentes da falta de treinamento do ator, mas também resistências físicas que seu inconsciente pode opor às exigências da exibição teatral. As primeiras são às vezes um sintoma das segundas. Então, só um trabalho psicológico permite a superação destas inibições.” (ROUBINE, 1990, p. 46)

²⁴ *Op. cit.*

O treinamento do ator, assim como também do bailarino, não significa a *malhação* do físico. Diz respeito, a um trabalho muito mais profundo: trabalhar o corpo, não somente no sentido muscular, mas no sentido mais amplo, como “uma ginástica do imaginário e uma auto-análise²⁵”. O corpo não é teatral por natureza, é preciso ‘educá-lo’, treiná-lo. Daí a importância da técnica, enquanto um caminho para o ‘descobrir-se’, disponibilizando recursos que possam favorecer a exploração, o conhecimento e o desenvolvimento das potencialidades expressivas do corpo. O mergulho no universo corporal, promove o despertar criativo e a conexão com o Sagrado.

Não fazer parte do gueto ao qual pertencem os *corpos construídos* em nada impede que se faça jus, seja na vida ou seja na arte da dança, à expressividade autêntica de uma dança poética, que se tenha prazer e satisfação em dançar e viver, em ser e reconhecer a sua identidade, em escolher o seu *corpo sagrado*.

OPOSTOS E COMPLEMENTARES

Nos últimos 400 anos, os cientistas adotaram o pensamento de que a ciência só poderia ser construída sobre a idéia de que tudo é feito de matéria – os denominados átomos, em um espaço vazio. Este velho paradigma “materialista” influenciou a humanidade a mergulhar na “era do consumo” desenfreado, afastando-se do real significado da vida. Segmentou-se o Ser uno, consubstancial, e questões espirituais e morais, foram postas de lado. A visão separatista da matéria e do Ser, afastava os cientistas para uma crença de que a consciência era um fenômeno secundário na ‘dança dos átomos’.

A população ocidental adentrou neste perfil de pensamento sem questionamentos, seduzidos pelas belezas e benefícios circunstanciais da matéria. Porém, uma nova ciência veio romper com o velho e propor um novo paradigma, responsável por uma visão unificadora do mundo, integrando mente e espírito na ciência.

²⁵ *Op. cit.*

Nesta nova abordagem, que é denominada de filosofia monística, matéria e mente são partes integrais da mesma realidade. Esta filosofia, postula que tudo (incluindo a matéria) existe na consciência e é por ela manipulado. A nova física também é conhecida como Física Quântica.

O pensamento quântico e o pensamento Taoísta aparecem nesta pesquisa correlacionando-se ao processo de criação artística. A arte e seu processo criativo não podem ser ‘rotulados’ nem analisados pela física clássica, pois apresentam inúmeras possibilidades de se expressar e não uma única forma.

Segundo a teoria quântica, o mundo manifesto surge da observação de um mundo de possibilidades; na linguagem taoísta de uma realidade não-manifesta, invisível. Possibilidade, segundo observação de Wollner (2000), é algo invisível (não material), pertencente à 3ª realidade; algo entre a abstração e a realidade concreta. A existência desta realidade intermediária ou 3ª realidade, é o que possibilita o mundo não ser tão maquinário, sempre igual.

Ainda segundo a autora, a arte também se encontra na 3ª realidade e a criatividade se apresenta como uma possibilidade para darmos um ‘salto’ para o rompimento da mecânica do cotidiano para algo novo, inusitado. Quando observamos ou damos atenção a uma possibilidade, esta torna-se manifesta. Muitas vezes, o emergir desta possibilidade pode ser um ‘salto quântico criativo’.

O mundo em potencial das possibilidades é o que vai levar ao salto quântico ou criativo. Dentre várias possibilidades, somente uma se consolida, se concretiza; este é o *colapso* (descontínuo) anulando as demais possibilidades e concretizando apenas uma. Todo este processo, representa o que é o *salto quântico*.

Antes do colapso das possibilidades e do salto criativo, há um preparo, uma necessidade do conhecimento, da consciência que acaba por ‘afunilar’ as possibilidades, até a criação. É necessário também um mínimo de energia.

O mundo das possibilidades não pode ser “visto”, pois ele nos enlaça interior e exteriormente. É como um peixinho que vive no mar e não sabe o que é a água, pois ele nunca a viu. O salto é que fará o peixinho ver a água, saindo do seu contexto. Assim,

acontece conosco quando damos um salto quântico: temos a visão do todo e nos deparamos com o mundo das possibilidades com consciência.

O pensamento *Tao*, defende que as “coisas” não são estáticas; há uma dinâmica que faz com que as ‘coisas’ tenham sempre uma nova possibilidade. O Taoísmo é baseado no *I Ching*, filosofia milenar chinesa, e segundo suas palavras “*os fenômenos surgem no céu, as formas surgem na terra. Assim a mutação e a transformação se manifestam*” (WOLLNER, 2000, p. 45). A criatividade está intrinsecamente ligada à mente (do invisível) e se manifesta pelas formas (visível). Entre o céu e a terra está o homem: entre o visível e o invisível estamos nós com a nossa observação²⁶.

Um dos princípios da Física Quântica é o *Princípio da Complementaridade*. Tal princípio foi defendido pelo físico Bohr, quando a discussão sobre a natureza do elétron ser onda ou partícula estava em seu auge no mundo dos cientistas clássicos e quânticos.

A dualidade onda-partícula foi descrita pelo físico Bohr como uma nova maneira de se estudar este paradoxo. Segundo Bohr, as naturezas de onda e partícula do elétron não são dualísticas, nem simplesmente polaridades opostas. São propriedades complementares, que nos são reveladas em experimentos complementares. Os elétrons não são ondas nem partículas. Ora se apresentam como ondas, ora tem o comportamento de partículas. Portanto, Bohr concluiu que sua verdadeira natureza transcendia ambas as descrições. Este é o princípio da complementaridade.

O princípio da complementaridade de Bohr,

“considera a representação tanto como partícula quanto como onda (dois "opostos"), duas descrições complementares da mesma realidade, sendo cada uma delas parcialmente correta e ambas necessárias para se obter uma descrição integral da realidade atômica.”

(FILHO, 2003)

²⁶ Segundo Wollner (2000), na Nova Física, o observador tem papel de relevante importância, uma vez que sem a observação não ocorre o colapso e a manifestação da possibilidade.

Nos exemplos dos desenhos de percepção ambígua, como as figuras do Músico/Perfil de Mulher ou da Jovem/Anciã (Figura 18), a percepção consciente ou inconsciente do todo, depende do ‘olhar’ do observador. Dependendo da sua percepção, o observador verá uma ou outra imagem, conscientemente; já inconscientemente, há captação de detalhes, como textura, etc.

É possível ver as duas figuras, para tanto é preciso haver o salto da consciência (da realidade para a inconsciência e mundo das possibilidades) para o processamento inconsciente.

Partindo da relação entre o princípio da complementaridade com os desenhos de percepção ambígua, discorreremos a seguir uma reflexão sobre alguns temas pertinentes a esta pesquisa.

Conceitos como belo/bizarro; técnica/expressão; corpo/energia e *Yin/Yang*, aparentemente opostos, mostram-se complementares sob a luz quântica... Para nós, artistas cênicos e estudiosos do corpo e do movimento, esta reflexão tem a aspiração de auxiliar no encontro com o Sagrado, na vida e na arte.



Homem tocando Sax. Ou perfil de mulher?



Mulher idosa... Ou jovem garota?
Dica: o nariz da idosa é o nariz e queixo da garota

Figura 18 – Percepção Ambígua – Músico/Perfil de Mulher; Jovem/Anciã

Belo / Bizarro



Figura 19 – Afrodite – a Deusa do Amor

A figura de Afrodite ou Vênus, a deusa do amor e da beleza, segundo a mitologia grega, nascendo da espuma do mar, fascina por seu mistério, luz, cores, dimensões, alvura, leveza... Na mitologia, a beleza é tão divina quanto os deuses gregos, símbolos da imortalidade, beleza e perfeição, e por isso é representada por eles, sob todos os seus diferentes aspectos. Qualquer mortal que ousasse ser tão ou mais belo que um deus ou deusa, teria sua vida perseguida pela ira e inveja do mesmo.

A imagem resplandescente, clara, viva e eternizada pelo frescor da juventude, presente na mitologia grega, está vinculada ao conceito de beleza que prevalece até os nossos dias. A mitologia grega superou o tempo e alimentou a literatura e as artes através dos séculos.

Além da herança secular da mitologia grega, com suas histórias fascinantes de deuses e deusas belos, poderosos e imortais, o ocidente também recebeu fortes influências dos contos de fada, que muito contribuíram para a cristalização do conceito de beleza e perfeição.

Segundo Canton (1994), os contos de fada foram reunidos, transcritos e destinados às crianças, primeiramente pelo francês Charles Perrault (1697 – século XVII) e, posteriormente, na Alemanha pelos Irmãos Grimm (1812 e 1857 – século XIX).

Advindos de contos folclóricos de magia derivados das antigas tradições orais, os contos ganharam forma literária e foram transformados segundo a “educação” e “códigos de conduta” vigentes nos respectivos períodos em que foram publicados (CANTON, 1994).

As características das mulheres nos contos de Perrault, refletiam o ideal da mulher: bela, dócil, passiva, polida, laboriosa e que deveria saber se comportar. Já os heróis masculinos deveriam ser ativos, inteligentes e civilizados. Nem sempre eram dotados de beleza, mas sua inteligência era extremamente elevada.

Tais características masculinas e femininas, aparecem também nos balés, onde os contos foram consolidados enquanto temas, fontes inspiradoras dos seus libretos, cristalizando-se na Era Petipa²⁷.

“Embora o conto de fadas tenha se tornado quase um paradigma para o balé, acabou sendo rejeitado no mundo da dança moderna.” (CANTON, 1994, p. 101)

Segundo a autora, a dança moderna aboliu tais temas por considerá-los leves e infantis, preferindo enfatizar o drama adulto, com questões mais profundas, como a morte, a culpa, o amor... Por falar em dança moderna... o seu surgimento causou estranheza no mundo da dança, por ser diferente, por sair dos padrões estabelecidos, por ser ... bizarra... talvez...

Ao pensar numa figura bizarra, podemos nos lembrar de Quasímodo, o Corcunda de Notre Dame.



Figura 20 – Quasímodo

²⁷ Os contos de fadas tornam-se fontes de inspiração para Petipa, que os adapta como espelho da sociedade aristocrata vigente na sua época (CANTON, 1994).

Quasímodo: o cigano que é trancafiado na torre da igreja, pelo seu tutor e padrinho, condenado a viver isolado do convívio social. Quando Quasímodo decide sair do seu ‘cárcere’ e conhecer o que existe na cidade, sua aparência amedronta as pessoas, que o ridicularizam num primeiro instante. Em seguida, ele é humilhado com gestos, palavras e atitudes agressivas. Por quê? Por ser diferente, ‘feio’, ‘desengonçado’, de tamanho desproporcional, um ‘monstro’!

Não se convive com o bizarro. Ou melhor, ele existe, mas deve ser ocultado, posto de lado, excluído do convívio. O bizarro, por ser diferente do modelo social ao qual estamos acostumados e acomodados a viver, é motivo de riso, de chacota, de vergonha, de aversão...

Porém, quando Quasímodo teve a chance de mostrar quem era, sua beleza foi revelada. E aqueles que o observaram com olhos verdadeiros, puderam ver a leveza e pureza que habitavam sua essência.

“É devido a uma peculiaridade do instinto da raça humana o fato de que qualquer desvio da moda ou estilo preferenciais de uma época seja considerado como anormal ou sem estilo, bem como o de que tais desvios sejam inclusive considerados feios ou errados.”
(LABAN, 1978, p. 136)

As formas belo/bizarro não são opostas, mas fazem parte da mesma figura, complementando-a: o belo necessita da liberdade do bizarro para não ‘castrar-se’ em suas formas; já o bizarro precisa de alguns elementos estéticos e técnicos do belo para, inclusive, expandir sua capacidade de expressão e comunicação.

Direcionando estes pensamentos para as artes, faz-se importante que estudantes e professores de dança conversem sobre tais conceitos para que possam expandir sua visão do belo/ bizarro, repercutindo possíveis conclusões para a vida artística.

A arte pede ‘desbravamento’, pede doação, pede receptividade... Somente assim poderemos deixar de ouvir histórias como a de um grupo de dança que fora convidado a participar de um encontro de escolas e academias de dança e foi motivo de chacota, nos bastidores, por parte das bailarinas que ‘estranharam’ os trajes e o ritual do grupo (eles

apresentariam uma dança brasileira com raízes africanas). A arte pede respeito, pede liberdade de expressão!

Limitar a atuação no superficial, na comodidade das ‘fórmulas prontas’, rendendo-se às censuras e pré-conceitos, estagnam a evolução bem como a autenticidade do fazer artístico. “*O artista, entretanto, tem que representar mais do que os estilos típicos ou a beleza típica.*” (LABAN, 1978, p. 136)

Sejamos belo/bizarro no processo de ‘desbravar’ nosso potencial criativo com um novo olhar, permitindo a manifestação do mundo das possibilidades. Sejamos em nossa arte, como o peixinho que salta para conhecer o que é o mar, para que possamos romper paradigmas, des-construir e re-construir conceitos, movimentos, para que possamos dar o salto quântico criativo!

Técnica / Expressão

Em meados do século XIX, na Europa, os estudos sobre as artes cresciam em direção à integridade do corpo e ao estudo dos gestos. No entanto, os estudos na dança não seguiam os mesmos ventos... O Teatro ganhava novas forças com nomes como Delsarte, Talma e Decroix, que buscavam em seus estudos e em suas práticas, ‘descristalizar’ os gestos e movimentos catalogados para o ator expressar com exatidão as emoções e sentimentos das personagens.

Delsarte, por exemplo, através da sua observação cotidiana das pessoas em diferentes situações emocionais, da mudança do olhar de um corpo segmentado para um corpo inteiro (*corpo consubstancial*) e ao estabelecer o elo com o Divino (homem: imagem e semelhança de Deus; veracidade na exteriorização de um gesto ou movimento somente a partir de um pulso interno), fez caminhar suas investigações corpóreo/expressivas para uma aproximação da arte do Teatro Oriental. (BONFITTO, 2002)

Na música, preocupado com a dificuldade rítmica dos seus alunos, Dalcroze coloca o corpo como instrumento mediador entre os sons e os sentimentos. Dalcroze

alcançou o sucesso na compreensão e aprendizagem do ritmo, ao incluir o corpo como um todo neste processo²⁸.

Já a dança cristalizava-se cada vez mais, num caráter de exibicionismo, onde o corpo era testado em movimentos que buscavam uma plástica estética e um poderio de ‘força’. Enquanto as outras artes caminhavam em suas pesquisas, despertando novos conceitos, sofrendo releituras fundamentais para sua evolução, a dança fechou-se em seu próprio mundo, buscando como produto final a forma pela forma.

Moura (2001), afirma que a responsabilidade por esta estagnação na dança, foi devida em grande parte aos baletômanos²⁹. Os baletômanos eram os admiradores do balé, homens que possuíam força política, extremamente conservadores em suas opiniões acerca da política e arte. Sentiam e agiam como se fossem os ‘donos do balé’, impedindo quaisquer mudanças que pudessem afetar seu status, opondo-se às reformas artísticas e até a possíveis mudanças no repertório (como substituições nas variações já consagradas).

Atrelado à dança sempre estavam presentes elementos estéticos, deslumbramentos de beleza e maestria na arte do corpo, belo e poderoso. O balé clássico, inicialmente, foi criado e dançado por homens, que inclusive se travestiam para representar papéis femininos, e suas peças eram executadas e direcionadas, como entretenimento, pela e para a corte. Portanto, as histórias dos balés mantiveram sua fórmula: personagens da nobreza que eram exaltados com luxo, beleza e poder³⁰.

Com a entrada da mulher nos Corpos de Baile³¹, ocorreu uma nova visão da mulher embalada pelo teor romântico da época. Deusas, ninfas, princesas... sempre mulheres jovens, belas, fragilizadas, apaixonadas por um valente e belo príncipe. Nesta fase o balé se perpetuava com sua representação vazia de expressividade. Gestos exagerados, mostravam uma expressividade forçada, superficial.

Na França e na Itália, neste mesmo período do século XIX, iniciou-se um momento de crise e decadência do balé romântico: sem novas estrelas, sem o mesmo

²⁸ *Op. cit.*

²⁹ Segundo Moura, os baletômanos também escreviam críticas sobre a dança, onde louvavam ou depreciavam o espetáculo, julgando produtores e coreógrafos, além da performance dos intérpretes, elegendo a ‘musa’ e o ‘deus’ do balé. Foi assim, que deu-se início à ‘guerra das estrelas’.

³⁰ A representação do povo nos palcos do balé, só aconteceu em “*La Fille Mal Gardée*”, em 1786. (FARO, 1986)

³¹ Segundo Soares (1998), a primeira profissão feminina, reconhecida, foi a de bailarina.

entusiasmo do público, sem dinheiro para novas produções... Porém, um bailarino italiano, convidado para atuar na Rússia, driblou a crise e marcou uma nova era na dança: a Era de Marius Petipa.

Quando Marius Petipa, assumiu a direção do Balé Imperial Russo, a Europa e o mundo conheceriam a perpetuação do balé russo. Petipa trouxe a força da dança masculina em seus espetáculos: as coreografias do bailarino principal – variação – e dos bailarinos do corpo de baile – a caráter – destacavam e abrihantavam o potencial masculino na dança, apesar da atribuição principal do seu papel de ‘carregador das bailarinas’. Além disso, as produções de Petipa foram marcadas por serem longas e extremamente luxuosas. (CANTON, 1994)

O fato de ser conivente, muitas vezes, às exigências e escolhas dos baletômanos, que inclusive indicavam as bailarinas que deveriam ter o papel principal (MOURA, 2001), e o fato de saber lidar com os interesses políticos do *czar*, permitiu que Petipa superasse com maestria a crise vivida pelo balé neste período, consagrando a Rússia como potência na arte da dança. Seu modelo de balé romântico foi importado por diversos países, inclusive o Brasil adotou o balé da Era Petipa. “[...] *O modelo romântico vitorioso vai persistir na dança por muitos anos ainda, quando as outras artes já partiam para novos caminhos de expressão.*” (MOURA, 2001, p. 113)

Assim, o tempo foi passando, avanços nos estudos dos gestos e do movimento aconteciam em todas as ramificações artísticas, mas a dança colhia os frutos da exuberância dos corpos em movimento e das produções de seus balés. A preocupação pelo movimento estético foi crescendo, tornando-se o objetivo da dança onde a forma prevalecia à expressão...

Apesar das mudanças ocorridas na arte da dança até os nossos dias, a visão do belo continua muito forte entre os bailarinos, tanto àqueles que estudam o balé acadêmico quanto os que estudam dança moderna ou contemporânea.

Possivelmente, esta concepção do que é belo/ bizarro em nossa sociedade atual ainda estacione o andamento dos estudos expressivos/corporais dos bailarinos, que temem estar ‘feios’ e ‘estranhos’ em cena, segundo o padrão convencional dos nossos dias.

Neste aspecto, os bailarinos tem muito a aprender com os atores. Estes artistas das artes cênicas mergulham em suas caracterizações de maneira peculiar e profunda, não importando o produto estético puramente belo, mas sim a beleza da proximidade, da autenticidade do espectro que se quer expressar.

O belo está contido também no bizarro. Poder caracterizar uma personagem com trejeitos esdrúxulos, com feições engraçadas, voz irritante, ou seja, fora dos padrões ditados como belo pela nossa sociedade ocidental e ver a beleza da sua forma e expressão, é tarefa difícil para àqueles que só conseguem representar a si mesmos e responder aos padrões estéticos da mídia.

Quando a imagem do *corpo construído* exerce forte influência na vida dos artistas cênicos enquanto cidadãos, torna-se difícil a entrega para novas experiências nas artes. Representar a si mesmo, neste caso, torna-se mais confortável, pois não haverá o comprometimento da sua imagem ser repudiada pelo público, que aprendeu a ver o seu ídolo como um ‘ser de beleza perfeita’ – um *deus olimpiano* (CASTRO, 2003). O artista também, na maioria das vezes, não tem interesse de se expor e de revelar sua essência, repleta de imperfeições, fraquezas e aspirações...

Apesar do forte apelo comercial que a imagem do artista cênico pode proporcionar e seduzir, parece-nos que o olhar do bailarino está se modificando. A dança, há algum tempo vem tirando seu foco exclusivamente do físico, conscientizando-se que seu instrumento de trabalho – o corpo – é *consustancial*.

A necessidade de ‘abrir as fronteiras’ da dança, torna-se cada vez mais evidente para o bailarino viver seu *corpo sagrado*. Para tanto, novas técnicas tem sido pesquisadas e vivenciadas por àqueles que desejam ir adiante na sua pesquisa pessoal.

Falamos muito da importância da técnica na vida artística do bailarino e do ator. O treinamento corporal, como já mencionado, é fundamental na preparação do corpo para o palco, pois o corpo não é cênico por natureza. (ROUBINE, 1990)

Mas, o que podemos entender por técnica?

Segundo Cunha (1988), a técnica fica definida como “[...] conjunto de processos, através dos quais as práticas de exercícios corporais, têm a finalidade de

transformar o corpo do executante num instrumento maleável e receptivo” (p. 29). A autora ainda inclui neste conceito a finalidade da *“formação de uma consciência cinestésica e perceptiva.”*

Para Vianna (1990), *“A técnica na dança tem apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico.”* (p. 58) Porém, as exigências do espírito artístico podem estar centradas no modelo estabelecido como belo e perfeito, proposto pelo *corpo construído*. Sendo assim, o artista cênico passa a ser escravizado por uma busca que se apresenta externamente, violentando-o e distanciando-o da sua identidade artística.

O autor ainda nos aponta para o perigo da cristalização das técnicas na vida do artista cênico *“... você trabalha técnicas específicas e são essas mesmas técnicas que o levam a adquirir couraças que impedem seu reconhecimento interior.”* (VIANNA, 1990, p. 87). Na contemporaneidade, não cabe mais a noção de técnica enquanto uma imposição de exercícios repetitivos e exaustivos, à procura de um resultado de perfeição e beleza, tampouco a idéia de que a técnica carrega em si absoluta eficiência e verdade.

A técnica aponta um caminho... tal qual o verdadeiro mestre... Um caminho, uma possibilidade que não se esgota por si só e somente trará resultados enquanto for a verdade para quem a vivencia. A técnica ainda pode ser vista como o ‘reconhecimento’ do trabalho corporal de maneira consciente e orgânica, visando o respeito ao corpo e à sua anatomia. É o caminho mais objetivo para se alcançar o objetivo proposto, e para tanto não é preciso desprezar as condições naturais do corpo.

Outra citação de Vianna (1990) fundamenta e complementa nossa idéia, quando o mestre nos diz que *“... a essência da técnica constitui apenas uma forma de organizar e difundir um determinado conhecimento a respeito do próprio corpo e das possibilidades de movimento.”* (p. 102). O treinamento e a disciplina pertinentes à técnica devem ter como fim o desenvolvimento do corpo cênico e, não o seu ‘adestramento’, o que seria um ato violento para com o corpo. Para ter resultados, em qualquer técnica, é preciso que haja uma pré-disposição e uma entrega às descobertas e reflexões que sua vivência irá incutir no artista cênico.

Por muito tempo, a dança dissociou da técnica o estudo da expressividade do movimento, a primeira superando a segunda em grau de importância para os professores de dança. Não é raro, o fato de jovens estudantes de dança que se deparam com o desafio de representar Gisele, Odíle ou qualquer outro personagem da dança acadêmica e/ou contemporânea, sem saber como lidar com seus papéis. A técnica deve ter, em primeira instância, a unidade técnica/expressão como sua coluna vertebral.

Observamos também que é característica da nossa geração a técnica possuir uma linguagem corporal híbrida: conceitos técnicos consolidados no passado, ao longo da história, fundem-se com propostas mais inovadoras e contemporâneas. Além da influência dos estudos das diversas ramificações artísticas, pois as artes também apresentam um ponto de complementaridade, apesar de cada qual ter a sua especificidade.

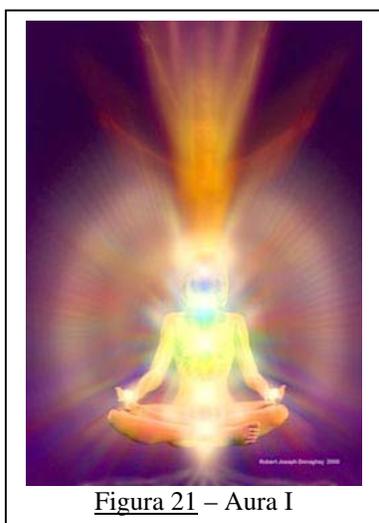
Esta nova concepção do que vem a ser técnica, no sentido uno de técnica/expressão, vêm expandindo a consciência e promovendo maior aproveitamento do trabalho corporal dos bailarinos. Não é por acaso que estão aumentando os estudos que defendem uma interdisciplinaridade entre as artes, outros que trazem a reflexão quanto à formação técnica/expressiva do bailarino, construção de personagens e estudos sobre o trabalho de um corpo mais consciente numa dança sem fronteiras. Buscar esta integração entre as artes é algo extremamente enriquecedor, mas sempre dando ‘corpo’ e reafirmando a identidade da dança, enquanto arte.

Corpo / Energia

Como já discutido anteriormente, reflexões sobre o corpo não se esgotam e embora tenhamos sua divisão em partes, que somente se justifica por questões didáticas, sabemos que somos consubstanciais. Algo ‘recheia’ e dá vigor ao corpo, proporcionando-nos calor, bem-estar, disposição, carisma, alegria. Este ‘algo’ que nos move com vitalidade, que nos ‘recheia’ nas ações cotidianas e nas ações cênicas, é a energia.

“A energia é o motor do movimento, seu sustentáculo fundamental. É esse deslocamento interior que se produz quando a força está bem localizada..” (BRIKMAN, 1989, p. 35). O caminho percorrido pela energia, nos permite equilibrar o centro emocional e harmonizar o corpo, tanto para as tarefas diárias quanto para as atividades profissionais.

A energia recebe outros nomes como *Ch'i*, segundo a antiga tradição chinesa ou *Prana* para os iogues. Segundo Brennan (1987), a energia vital pode ser estimulada através de exercícios respiratórios, meditação e exercícios físicos, podendo promover estados alterados de consciência³². Também pode ser chamada de *aura*, quando forma um corpo luminoso ao redor do corpo físico e o penetra, emitindo radiação de característica própria.



“Pesquisadores criaram modelos teóricos que dividem a aura em diversas camadas. Essas camadas, às vezes, chamadas corpos, se interpenetram e cercam umas às outras em camadas sucessivas.”

(BRENNAN, 1987, p. 67)

Vianna (1990) considera a energia a base da própria vida. A potencialização e canalização da energia vital no sentido criativo, é considerado para o coreógrafo como o fator predominante, tanto no domínio da arte quanto da própria vida. Ainda segundo o artista, a energia vital cresce na mesma proporção que tornamos consciente o trabalho corporal. “*Quanto mais presente em mim mesmo eu estiver, quanto mais atento a cada gesto ou deslocamento, maior poderá ser a minha produção e concentração de energia vital.*” (p. 106)

³² Estados alterados de consciência – “*é aquele em que perdemos a noção de tempo, ou seja, a objetividade.*” (SOARES, 2000, p. 35) Nas artes, o estado alterado de consciência equivale ao *trance*, mas acontece conscientemente.

A energia passa a existir para nós quando a observamos e para despertá-la é necessário mais a percepção do que a ação. A energia não se dissocia do corpo, portanto, no trabalho corporal o artista cênico também está trabalhando sua expansão energética, de maneira integrada. Esta expansão do potencial energético dá consistência à arte, impedindo-a de cair no ‘vazio’. Também pode ser traduzida na chamada ‘presença de palco’ e na ruptura da quarta parede, interagindo público/obra/artista.

“Na área da expressão corporal energia é a capacidade que tem o corpo de produzir movimento através de seu sistema muscular em funcionamento ideal, o que lhe permite atingir um máximo de rendimento com um mínimo de desgaste.”
(BRIKMAN, 1989, p. 33)

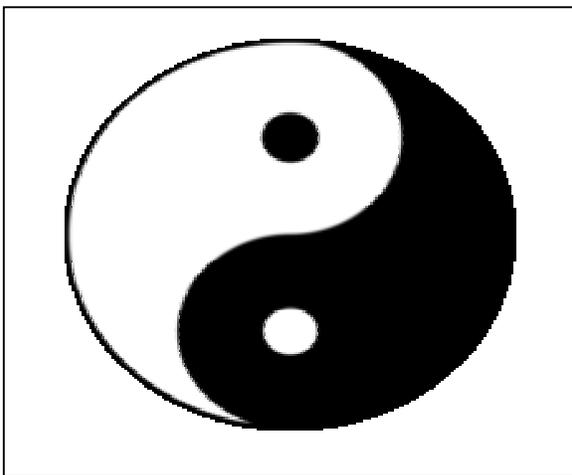
Hoje sabemos que a energia vai além do que Brikman definiu enquanto capacidade ideal e máxima de rendimento, com um mínimo de desgaste na produção do movimento. A energia faz parte da nossa vida cotidiana, num processo de troca contínua com o meio externo, sendo importante a fluência e boa distribuição do seu percurso no equilíbrio do *corpo consubstancial*. O trabalho energético integrado à cultura corporal traz benefícios para a vida, desde a melhoria da saúde até o encontro com o Sagrado. A consciência do bom uso energético desperta o potencial criativo e, no que se refere às artes, a concentração da energia em cada um dos centros energéticos revela um potencial expressivo específico, único e significativo. Ou seja, a energia atua diretamente na expressividade cênica.

O artista contemporâneo, na busca de viver o sagrado, não pode se esquecer do potencial energético que integra seu ser consubstanciado. É sábio valorizar a energia, este “recheio” da vida, enriquecendo a sua arte e permitindo a sua comunicação com autonomia, sublimação e autenticidade, contemplando, assim, aspectos essenciais do *corpo sagrado*.

Ainda enquanto ‘formas’ de energia, reconhecemos a filosofia chinesa que as expressam como as forças Yin e Yang. Segundo a filosofia milenar chinesa (o Taoísmo, a base da Medicina Tradicional Chinesa) existem duas forças complementares – Yin Yang – que compõem tudo que existe, e que quando estão em equilíbrio promovem movimento e mutação.



A mais antiga referência a que se tem acesso da teoria da polaridade universal *Yin/Yang*, teve sua origem na China por volta de 700 anos A.C. e seus conceitos básicos encontram-se registrados no mais antigo livro originário do Extremo Oriente – o Livro das Mutações, o *I Ching*.



O símbolo *Yin Yang* teve origem na Coréia e representa o equilíbrio da natureza, da força, das mentes e do físico. Representa todas as forças negativas (*Yin/preto*) e positivas (*Yang /branco*). Referir-se aos pólos como negativo ou positivo, feminino (*Yin*) ou masculino (*Yang*), não significa dizer que um é melhor ou pior que o outro, mas sim, que os opostos se complementam.

Figura 22 – Símbolo *Yin Yang*

Ainda de acordo com os princípios desta filosofia, a realidade observada está em constante fluidez e mutação e em tudo existe tanto o princípio *Yin* quanto *Yang*. Cada um possui "sementes" do oposto. São formas diferentes de energia. Como o *Yang* se transforma em *Yin* e vice-versa, nada é só *Yin* ou só *Yang*, a não ser quando comparados entre si. Por exemplo: *Yin* e *Yang* são tanto positivo quanto negativo; entretanto, quando comparados entre si, podemos dizer que o positivo é *Yang*, e o negativo é *Yin*, relativamente. Além do Taoísmo, a Física chegou à mesma conclusão: energia e matéria, antes opostos

irreconciliáveis e distintos entre si, hoje são vistos como não existentes isoladamente e estão em constante transformação uma na outra (Princípio da Complementaridade/ Bohr)³³.

Sendo o corpo o canal, o instrumento de expressão e comunicação do artista cênico, torna-se imprescindível a reflexão acerca do seu tema. Como constatado segundo o levantamento histórico neste primeiro capítulo, nos tempos antigos, o corpo era visto como o reduto de vícios e a alma, das virtudes. Já na contemporaneidade, a dicotomia corpo X alma, foi revertida: supervalorização do corpo em detrimento da alma, que fica num segundo plano.

Analisando a história do corpo na dança, podemos constatar que sempre existiu um padrão, um corpo ideal. Da Dança Acadêmica até os nossos dias impera o modelo romântico, um corpo sempre jovem, magro, longelíneo, delicado, leve. Já na Dança Moderna apresenta-se um novo corpo, com formas físicas mais variadas, movimentos mais fortes, prevalecendo a bailarina com características mais de mulher do que aquela com aspecto infantil, idolatrada pelo Romantismo. Na Dança Contemporânea, desde o movimento da *New Dance* privilegia-se o corpo forte e atlético, com musculatura delineada e definida, os movimentos cada mais acrobáticos e, digamos que muitas vezes, com teor exibicionista.

O corpo idealizado, construído segundo o interesse de venda das ramificações da *indústria corporal*, mostra-se cada vez mais evidente tanto na vida quanto na arte. Atualmente, ser belo é sinônimo do que outrora se chamava talento. A imagem no cinema e na TV ressaltam o padrão corporal que todos os cidadãos devem ter. Sempre atrelado aos conceitos de saúde e qualidade de vida, vemos a imagem do corpo ideal ser cada vez mais intensa, induzindo a população a comprar tal padrão, sem o qual não se pode alcançar a felicidade.

Essa crença em colocar o físico perfeito e ideal como parâmetro para a felicidade e a realização pessoal, acarreta inúmeras conseqüências bio-psico-sociais para o indivíduo. Como visto no transcorrer do texto, as novas definições de saúde, compreendem bem-estar tanto pessoal do indivíduo quanto da sua relação com o coletivo. Abrangem

³³ Muito se deve à teoria de complementaridade de Niels Bohr, que ganhou o prêmio Nobel da Física, por conta do seu conceito. Contam os historiadores que Bohr ao escolher um brasão de armas para a sua família, adotou o símbolo do Yin-Yang, com a inscrição: "*Os Opostos São Complementares.*"

também as condições de vida deste indivíduo, desde os aspectos que envolvem moradia até o lazer.

Todas as necessidades da vida diária são expostas em associação com a imagem do corpo padrão, distorcendo aspectos reais. Por exemplo, ao idealizarmos a compra de um imóvel, logo vemos a imagem de um feliz casal, representado por modelos jovens, bonitos e sarados, com dentes alinhados, branquinhos e perfeitos, sentados num confortável sofá na ampla sala de estar com varanda, sentado aos seus pés um lindo e perfeito casal de filhos, com um cãozinho branquinho e peludo nos pés das crianças. O esteriótipo da família perfeita e feliz!

No supermercado ou mesmo nas ruas, somos ‘bombardeados’ por propagandas de variados tipos de alimentos. Sempre representando seus consumidores, modelos com corpos esbeltos na venda de produtos que vão do refrigerante até o leite de soja *light*. Qualquer que seja o produto consumido, o padrão corporal se repete. E, assim, temos vários exemplos.

O cidadão acredita no que vê, quer consumir todos os produtos que lhe são oferecidos e quer ser como aqueles que lhe vendem tal produto. Missão praticamente impossível!

Então, ocorre uma inversão do que é saúde. Precisamos nos alimentar, mas qual tipo de alimento o corpo necessita? Produtos *light* ou *diet*, os com baixas calorias são os mais procurados com a intenção de nos fazer ficar igual aos modelos que vemos na mídia. Academia de ginástica: atividade física diariamente, com orientação de um profissional, é sinônimo de saúde. Uma vez na porta da academia, a indecisão: o *outdoor* mostra o perfil dos frequentadores daquele espaço e, uma vez mais, o mesmo perfil encontrado nas propagandas para a compra de um imóvel, nas propagandas dos produtos alimentícios, enfim...

Muitas pessoas resistem entrar numa academia, pois se sentem renegadas por estar fora do padrão estético estabelecido logo no *folder* de apresentação e prestação de serviços da pequena empresa. Mesmo quando o indivíduo vence sua insegurança e entra no ‘mundo dos iguais’, molda o seu objetivo de acordo com o grupo. O estético é um dos itens mais citados pelos frequentadores da academia de ginástica. Ter saúde não significa

‘malhar’ para ser igual a ninguém, mas representa sim, um cuidado diário e preventivo trabalhando com as melhores escolhas no que se refere à alimentação, lazer, *fitness*, etc. Talvez se ao optarmos por freqüentar uma academia, falássemos mais sobre saúde do que do fator estético, não haveriam tantas desistências dos seus freqüentadores, principalmente, daqueles que mais necessitam...

Ainda resta uma outra alternativa para se atingir o padrão estético solicitado: a cirurgia plástica. Tido como um recurso rápido de se alcançar o corpo ideal e atingir a felicidade, tem sido muito comum as pessoas se aventurarem em cirurgias muitas vezes sem a necessidade real de terem que passar por ela. Tudo pela estética, pelo corpo ideal. Mas, afinal existe o corpo ideal? Se existe, seria possível vivenciá-lo de maneira fragmentada?

Sobre este questionamento, esta pesquisa nos aponta uma reflexão e defende a vivência do *corpo sagrado*, abraçando todos os tipos de corpos, enaltecendo a unidade do ser e priorizando o potencial criativo inerente ao Homem tanto na vida quanto na arte. Nos referimos ao sagrado não como algo intocável e inatingível, superior em sua plenitude, mas sim no sentido da sua identidade una e consciente. Foram apresentadas duas possibilidades de viver o corpo: como *corpo sagrado* e como *corpo constritivo*.

O *corpo sagrado* compreende o corpo uno (corpo-voz-mente-espírito), aqui denominado *corpo consubstancial*, e o *corpo criativo*, manifesto pela capacidade de agir, transformar e modificar algo através da ação.

O *corpo constritivo* representa a possibilidade de vivermos o corpo absorvendo padrões e normas externas, sem maiores questionamentos, calando o sagrado e partilhando de idéias e apreciações que, muitas vezes, sequer são verdades para nós. Compreende o *corpo construído*, tendo como guia o exacerbado culto ao corpo e, o *corpo calado*, que representa a negação, o pecado, a vergonha do corpo.

Para resgatar o corpo sagrado na dança, o bailarino deve estar disponível para interagir com outras artes, libertar-se de pré-conceitos e de tensões desnecessárias, adotando um treinamento que integre os aspectos energia-técnica-expressão. Para tanto, fizemos uso da luz da Física Quântica (que une mente e espírito à Ciência) para justificar a

necessidade da ruptura com velhos conceitos materialistas para uma mudança de paradigma, bem como para justificar uma visão unificadora do mundo ao unir conceitos aparentemente opostos, fazendo uso mais precisamente da Lei da Complementaridade apresentada por Niels Bohr.

A partir deste conceito, a presente pesquisa expôs reflexivamente a união e complementação de alguns conceitos tratados de maneira fragmentada, tais como os conceitos de :

1) Belo / Bizarro – o bailarino traz muito forte em sua arte a imagem do belo, o que constatamos ser, por vezes, um freio, ou seja, uma estagnação nas experimentações mais intensas, profundas e ousadas em sua arte.

2) Técnica / Expressão – a formação profissional do bailarino de modo fragmentado, dissociando expressão da técnica e vive-versa, desconsiderando que expressão é técnica e não se pode dissociar seu ensinamento.

3) Corpo / Energia – a chamada “presença de palco”, a ‘essência’ do movimento e dos gestos é a energia que preenche possíveis lacunas e que representa também o elo do espaço cênico com o público, integrando-o ao espetáculo. A energia não se encontra à parte do corpo, ela é o corpo.

“Há uma forte mentalidade predominante que concebe a técnica como um fim em si, quando na verdade ela deve ser mais um meio eficaz e em plena sintonia com os fins que proponho atingir. E a técnica eficaz talvez seja aquela que torna possível extrapolar todos os falsos e repetitivos conceitos de beleza, que permite criar ou revelar a identidade entre a dança e o dançarino, entre quem dança e o que está sendo dançado.” (VIANNA, 1990, p. 102)

A citação de Klauss Vianna traz o fechamento da reflexão discorrida neste capítulo, uma vez que suas palavras sugerem que podemos buscar novos caminhos dentro da técnica escolhida para nosso aprimoramento e trabalho profissional. Devemos reconhecer diferentes possibilidades de expressão dentro da técnica, pois se acaso ela nos oferecer uma única possibilidade, uma única saída corporal, algo está errado com o caminho percorrido.

A experimentação, a reflexão, as possibilidades de expressão e comunicação devem ser expandidas com o apontamento dado pela técnica. Portanto, não devemos afunilar nosso caminho da experimentação; a técnica deve libertar o corpo para ir ao encontro de novas vivências, novas descobertas e novos sabores corporais. Se acaso, a técnica não fizer parte da vida cotidiana do artista cênico, torna-se difícil a concepção de tais aspectos.

O corpo do cidadão é o mesmo corpo cênico, conseqüentemente, o artista deve viver sua técnica dentro das suas apreciações, rotina e condições diárias. Além da técnica, o artista cênico deve trazer suas idéias e sua personalidade em prol da arte (para lembrar a importância desta atitude do bailarino, Vianna usava o termo bailarino-cidadão).

Esta seria uma maneira de criar ou revelar a identidade sugerida por Vianna na citação acima e, que acreditamos, esteja intimamente ligada a viver a verdade, a crença do que é viver o sagrado. No tocante às artes corporais, devemos trabalhar sempre em prol da unidade, da sacralização, bem como da experimentação de uma nova possibilidade cênica.

Com as reflexões apresentadas neste capítulo, pretendemos fundamentar como estamos inseridos num contexto histórico corporal que salienta o belo e a perfeição, renegando tudo o que não condiz com o modelo padrão, mantido e vendido pela mídia e pelas *indústrias corporais* e o quanto isso condiciona e adormece nosso potencial criativo. Também tivemos o intento de fundamentar como o pensamento quântico está presente no processo criativo, no treinamento corporal/energético das artes corporais, promovendo a conquista do Sagrado pelo artista cênico, que necessita se desvencilhar de pré-conceitos, expandir suas percepções e des-construir conceitos cristalizados para uma re-constrição mais flexível, completa e experimental da sua arte. Finalmente, quando propusemos reunir

as técnicas Contato, Técnica Energética (TE) e Improvisação, nesta pesquisa, visamos colapsar o apontamento de uma das possibilidades do caminho técnico sugerido para a evolução do trabalho cênico.

Com este caráter experimental e de constante mutação, provavelmente ao dizermos que a citação de Klauss Vianna contribui para o fechamento desta discussão, estejamos utilizando um termo impróprio, haja vista que tais reflexões jamais cessarão, pois o movimento natural das descobertas e conquistas artísticas deverão estar sempre em pauta para os artistas cênicos e estudiosos da arte e áreas afins.

**FUNDAMENTOS
DA
CRIAÇÃO
COREOGRÁFICA**



Figura 23 – Pintura Indígena

INSPIRAÇÕES...

O trabalho da Dança Contemporânea possibilita a agregação das demais formas de expressão e contempla a totalidade do trabalho corporal aqui proposto. Vamos conhecer um pouco do seu surgimento e da sua evolução.

Um traço em comum entre os criadores da dança moderna é a fundação de um grupo a partir de uma personalidade que dirige e coreografa, traçando assim um trabalho um tanto individualista e se o bailarino desejar expressar suas idéias e seus próprios conceitos, é obrigado a criar um novo grupo. Tal postura é observável em vários grupos e companhias, como a de Martha Graham e, resulta na solidificação da técnica defendida pelo seu diretor-coreógrafo. (FARO, 1986)

Assim, a proposta da ‘Dança Livre’ de Duncan se transformou, nas gerações seguintes, numa Dança Moderna “tradicional”, com estruturas técnicas tão específicas e rígidas quanto às da Dança Acadêmica. Este fato fez com que os bailarinos fossem cada vez mais buscar novos caminhos na dança, dando início à Dança Contemporânea. A partir da Companhia de Martha Graham, por exemplo, saíram grandes nomes, como Merce Cunningham que também fundou sua própria companhia e sua própria metodologia de dança contemporânea.

A Dança Contemporânea também possui uma abordagem e estruturação técnica, porém é mais flexível na sua estrutura absorvendo várias abordagens da expressividade cênica e permitindo maior participação criativa dos bailarinos. Seu caráter é o da experimentação.

A história da dança no Brasil nos relata a vinda do *Ballet Acadêmico* com Maria Olenewa, fundando o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1936. Por muitos anos a técnica acadêmica reinou como forma soberana da arte de dançar. Qualquer outro estilo de dança era considerado inferior e sem importância.

Profissionais estrangeiros semearam a técnica acadêmica por todo o Brasil, reproduzindo o padrão cultural e físico provenientes da sua cultura européia. Como já vimos no capítulo anterior, o corpo do bailarino brasileiro, por ser diferente do biotipo europeu, sofreu com o método de dança imposto, tendo que ‘adestrar-se’ numa técnica

disciplinar rígida, onde não havia questionamentos; somente a reprodução e repetição exaustiva de exercícios e movimentos propostos pelo professor.

O efeito plástico e estético do *Ballet Acadêmico* deslumbrou e atraiu muitos adeptos que, com o passar dos anos, adaptaram-se ao rígido treino diário e acostumaram-se a conviver com dores e fadiga musculares: tudo pela perfeição do movimento da dança.

Com o distanciamento da relação professor/aluno, o trabalho muscular levado à exaustão, numa disciplina rígida e sem questionamentos, o corpo ficava esquecido nos seus aspectos cinesiológicos e fisiológicos. O bailarino tinha seu papel de intérprete reduzido ao de copiador, pois somente reproduzia os gestos e as intenções provenientes do professor, diretor ou coreógrafo. Portanto, a dança partia do meio externo, não podendo existir a intenção própria do bailarino/intérprete.

Acostumados à técnica acadêmica e sua disciplina, os bailarinos desenvolveram ao longo dos anos, um perfil que omitia e, muitas vezes, anulava seu potencial criativo, seu conhecimento corporal e seu pensamento crítico. Aqueles que não suportaram mais omitir seus potenciais críticos e criativos, amavam a dança e não entendiam o porquê da dor, do sofrimento corporal e psicológico para a prática da sua arte, iniciaram um novo caminho de investigação e ruptura com o modelo europeu de dançar. Klauss Vianna foi uma destas personalidades que foi buscar um estilo próprio de expressar, com consciência e autenticidade, a sua arte.

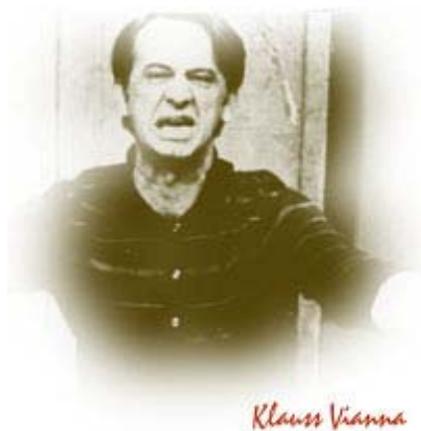


Figura 24 – Klauss Vianna

“Eu quero lançar a semente.”

(Vianna,1990)

Klauss Vianna: o salto da dança no Brasil

Klauss Vianna nasceu em Belo Horizonte, em 12 de agosto de 1929. Filho de uma família abastada, de pai médico e de uma mãe um tanto distante, Klauss cresceu em meio a uma educação rígida, que não permitia questionamentos ou conversas entre os familiares (REZENDE e VIANNA, 1992).

Durante os anos de sua infância, gostava de brincar no laboratório do seu pai, onde havia um coração de madeira e um esqueleto. Também eram seus brinquedos os animais e a natureza existente no quintal de sua casa. Com os humanos, havia um certo distanciamento, o medo; por isso, passava o tempo observando os humores, emoções, gestos e ações das pessoas que constituíam o meio familiar em que vivia¹.

Mostrou-se primeiramente interessado pelo teatro: desde os tempos escolares, apreciava participar das peças de teatro feitas na escola e, com seu jeito sempre observador, Klauss conquistava os papéis principais das peças teatrais. Aos 13 anos de idade, teve seu primeiro contato com a dança, ao assistir o Balé da Juventude, com direção de Igor Schuvezoff.

Klauss iniciou seus estudos em dança com um dos bailarinos desta companhia, Carlos Leite. A partir da sua escolha em estudar dança, Klauss teve que enfrentar todo o preconceito social e familiar decorrentes daquela época. Sua família negou-lhe qualquer apoio e seus estudos prosseguiram com muita perseverança e trabalho árduo.

Foram 40 anos de estudo, investigação e trabalho... Klauss fez do seu corpo o principal instrumento de estudo e pesquisa para a sua dança. Estudou anatomia, cinesiologia e fisiologia do corpo humano, buscando em seu trabalho respeitar os limites e movimentos próprios de cada articulação. Preocupou-se em ‘dar espaços’ às articulações, possibilitando uma maior amplitude de movimento. Reforçou que a dança é proveniente do meio interno: antes da manifestação física há a intenção do movimento (pensamento Delsarteano). Retirou, assim, o foco do movimento proveniente do meio externo e também do argumento de que é a força muscular que ‘facilita’ a execução de saltos ou giros.

¹ *Op. cit.*

Sua dança trouxe o enfoque da ossatura, do equilíbrio, da importância da consciência dos apoios corporais para a execução de saltos, giros e demais movimentos. Estudou profundamente a importância do apoio dos pés e a sua expressividade.

Os trabalhos de Klauss Vianna sempre provocaram divergentes opiniões: durante os anos da sua investigação, recebeu muitos aplausos e muitas críticas também. Não tinha receio de expor seus pontos de vista. Manteve-se firme no propósito de estudar, questionar e investigar seu corpo, o movimento, a dança, o papel social da arte e as relações da dança com as demais artes (artes plásticas, música, teatro)².

Também não se preocupou em sistematizar sua teoria pessoal de movimento, pois acreditava que o “Método Klauss Vianna – Técnica do Movimento Consciente / TMC” só existia quando ele dava aulas: era o seu estilo de dar aula, era a sua memória muscular que se manifestava em suas danças, era a sua percepção de corpo e de movimento. Para Vianna(1990) cada bailarino deveria encontrar a sua individualização.

Tal decisão também fomentou inúmeras críticas por parte de uns e, inclusive, a negação da importância do seu trabalho, por parte de outros... Porém, Klauss nos deixou a maior herança que poderia ter nos deixado: um novo entendimento da arte de dançar.

Alguns dos aspectos que tiveram grandes modificações com o TMC:

- ✓ A dança é mutante – de acordo com o contexto político-social vivido;
- ✓ O conhecimento e a consciência corporais – respeitando o corpo na dança;
- ✓ O questionamento e instrução do bailarino-cidadão – resgate do potencial crítico e criativo do bailarino, através de indagações, das danças de improvisação, das conversas e partilhas e da participação criativa do bailarino no processo coreográfico;
- ✓ O rompimento do distanciamento entre professor/aluno;
- ✓ A modificação didática nas aulas de dança de diversos estilos, inclusive no Ballet Acadêmico;
- ✓ O preparo corporal do ator e a introdução da Dança-Teatro no Brasil.

² *Op. cit.*

O fato de não ter deixado sua teoria particular do movimento sistematizada, nos faz refletir sobre a importância da contínua investigação sobre a dança, de viver a fluência do movimento, da sua identidade e do resgate do *corpo sagrado* do bailarino. Fica reforçado o rompimento com o papel de reprodução da dança estrangeira num corpo brasileiro e também da postura do bailarino como um copiadador de movimentos. É o momento da investigação, do questionamento, da descoberta, da verdade corporal individualizada, no contexto da cultura (social, política, corporal...) brasileira.

Klauss faleceu no dia 12 de abril de 1992. Enquanto mestre que sempre fora, não deixou respostas prontas, mas nos apontou um caminho, despertando o questionamento, a criticidade, a investigação para que a dança acompanhe a evolução do homem nos seus múltiplos aspectos.

O salto e pós Klauss Vianna

A dança contemporânea brasileira, nos dias de hoje, deve muito da sua transformação ao mestre Klauss Vianna. Hoje, os bailarinos estão buscando dar continuidade à investigação do seu papel enquanto pesquisador/intérprete, com mais consciência e autonomia. O questionamento, o estudo, a manifestação crítica e criativa são pontos constantes do bailarino contemporâneo. A arte não suporta mais ser a reprodução de qualquer padrão proposto, ela continua se inovando através da transformação e da busca do retrato da identidade da nossa cultura.

Mesmo a técnica acadêmica tem mostrado um respeito maior à individualidade do bailarino e às funções anatômicas, cinesiológicas e fisiológicas do corpo, bem como às características do corpo brasileiro.

Klauss deu um salto e nos permitiu continuar a sua coreografia, vislumbrando uma nova Dança, um novo corpo e um novo perfil de bailarino: o bailarino/pesquisador/intérprete³. O quadro a seguir pretende ilustrar a contribuição de

³ Bailarino-pesquisador-intérprete – termo usado por Rodrigues (1997), evidenciando a participação ativa do bailarino no processo de criação e construção de personagens.

Klauss Vianna à dança contemporânea, fazendo alusão ao que teria sido o seu salto quântico na história da dança brasileira.

QUADRO 1 – ANTES, O SALTO E PÓS KLAUSS VIANNA

ANTES	O SALTO	DEPOIS
<p>Busca da perfeição do movimento, pela repetição exaustiva de exercícios. Reprodução de gestos e movimentos externos, sem questionamentos. Distância entre professor/aluno. Desrespeito às funções orgânicas do corpo.</p>	<p>Estrutura a dança num caráter de investigação do uso dos apoios do corpo, atenção especial aos pés. A dança vem do equilíbrio e não da força muscular. Intenção antecede ação muscular. Despertar do pensamento crítico e criativo do bailarino. Dança orgânica.</p>	<p>Busca do movimento consciente; investigação do bailarino/pesquisador/intérprete; mudança na metodologia de ensino da dança; ruptura com padrões essencialmente estéticos na dança. O foco de estudo é representado pelas funções internas do corpo humano.</p>

A influência de Klauss Vianna na Técnica Energética

A Técnica Energética foi estruturada a partir das técnicas e conceitos orientais, advindos do *Yoga* Indiano, do Método de Direção Energética – estudo do Prof. Dr. Miroel Silveira – e da Técnica do Movimento Consciente – TMC de Klauss Vianna.

A seguir destacamos as semelhanças e as contribuições da técnica proposta por Klauss Vianna (Técnica do Movimento Consciente – TMC) para a elaboração da Técnica Energética (TE).

- Pés – estrutura primordial para o trabalho postural, técnico e energético;
- Conhecer e pensar na ossatura – através do alinhamento ósseo (vetores), retirando a tensão desnecessária dos músculos;
- “Espaços articulares” – trabalho que amplia os movimentos e promove o fluir energético;
- Uso da improvisação – estímulo à criação e à pesquisa de movimento;
- Ruptura com padrões essencialmente estéticos na dança;
- Dança orgânica – foco de estudo são as funções internas do corpo;
- Consciência criativa – através dos ‘estados alterados de consciência’ (TE).

Segundo Soares⁴ (2000), Klauss também teve forte influência da cultura e filosofia orientais em seu trabalho. As posições do *Yoga* Indiano, os *Àsanas*, são exemplos de alguns dos elementos que foram por ele estudados e que o inspiraram na concepção da sua proposta de trabalho corporal consciente.

É indiscutível a valiosa contribuição de Klauss Vianna na identidade da dança brasileira. Suas percepções, indagações e descobertas, estão presentes no ar, na pele e na essência dos bailarinos. Seus ensinamentos aguçam nossos sentidos, fazendo-nos viver de maneira consubstancial o nosso *corpo sagrado*.

⁴ A Profa. Dra. Marília Vieira Soares, foi aluna de Klauss Vianna, tendo ouvido esta declaração do próprio mestre em resposta a uma pergunta sua. Posteriormente, Rainer, o filho de Klauss também fez esta consideração em suas aulas, à qual a professora também participava.

Steve Paxton



Figura 25 – Steve Paxton e Lisa Nelson

Steve Paxton nasceu em 1939, em Tucson, no Arizona. Iniciou seus estudos em dança para aprimorar sua performance enquanto atleta que era (ginasta), e desde então não conseguiu mais parar. Estudou com grandes mestres da dança moderna americana, dentre eles, Merce Cunningham.

Bailarino e discípulo de Cunningham por muitos anos, também sentiu necessidade de expressar suas próprias idéias num trabalho de pesquisa pessoal. Pesquisou e elaborou a Dança Contemporânea de *Contact Improvisation* (Contato Improvisação).

Antes, porém, da sistematização do *contact improvisation*, vivenciou intensamente o período do movimento pós modernista, que foi iniciado nas décadas de 60 e 70. O espaço cultural, ponto de encontro, experimentação e apresentação dos artistas da época era na *Judson Memorial Church*, em Nova York.

O movimento da *Judson Dance Theater*, ocorreu num contexto onde os pós-modernos buscavam a democratização da dança e onde todos os corpos pudessem dançar. Segundo Moura (2001), neste período o próprio corpo tornou-se o sujeito da dança. Eram utilizadas técnicas de relaxamento. Os artistas sem treinamento eram bem quistos pelos coreógrafos que estavam em busca do corpo ‘natural’. Também priorizavam a liberação de energia pura, improvisações ‘de contato violento’ e a nudez.

Todo o conceito de dança e arte, bem como a relação com o público, o papel de espectador e *performer* foi questionado. A liberdade e democracia, eram os temas das coreografias, que utilizavam métodos de criação coletivos e improvisacionais.

A mudança de paradigma trazida pelos pós modernistas, trouxe também a reflexão do movimento e expressividade presentes inclusive na ‘ausência de movimento’. Mesmo com algumas características mais extremistas, o movimento da *Judson Church* se expandiu e, foi responsável pela re-construção da dança no mundo. (FEBVRE, 2000)

Em entrevista concedida à UFBA, Paxton disse que sentiu ser necessária a criação do *Contact Improvisation* quando percebeu que o tipo de contato vivenciado na dança da *Judson*, não permitia a clareza da mensagem para àqueles que nunca tivessem observado e/ou vivenciado tal contato anteriormente. Então, reformulou suas vivências de contato, numa nova perspectiva espacial e temporal, agregando técnicas e conceitos do *Aikido*, além dos estudos sobre improvisação, expressão corporal e conceitos da Física.

Conta-nos Spanghero (2000) em seu artigo, que no final de 1971, Paxton reuniu 12 homens, atletas, para descobrir o que aconteceria quando dois corpos entrassem em colisão.

“A partir de 1972, o bailarino passou a desenvolver duetos, concentrando sua pesquisa no uso do peso, dos equilíbrios e desequilíbrios além de todas as formas de contato entre dois corpos, o que culminou na contact improvisation.” (SPANGHERO, 2000)

O *contact* refere-se simplesmente ao tocar, ao reencontro com o “natural”, ao sentir o seu corpo e estar à escuta do outro, despertando os sentidos, e a utilização das forças naturais do corpo para se levantar, se carregar, se sustentar. Steve Paxton resgata o corpo que dança em sua espontaneidade, torna igualitária a relação entre os sexos – uma mulher pode carregar um homem, permite aos dançarinos improvisarem juntos não importando o nível técnico básico de cada um.

Paxton ainda traz como princípio do Contato Improvisação a potencialidade estética que qualquer corpo apresenta, bem como a potencialidade expressiva que todo movimento apresenta, devendo tais potencialidades ser exploradas durante a dança.

O fundamento deste novo estilo coreográfico explora movimentos em duplas numa técnica que trabalha com possibilidades de encaixes corporais, apoio e sustentação, equilíbrio e impulsos. Apresenta-se como uma dança orgânica por suas características de respeito às estruturas fisiológicas e anatômicas do corpo, bem como por proporcionar o *bom tônus muscular*, trabalhando o movimento natural e com uma grande economia de esforço. (ROBATTO, 2001)

A Dança-Teatro e Pina Bausch

A dança-teatro ou dança teatral surgiu no século XVII como forma de entretenimento para a corte; misturava música, dança, canto e texto. A primeira peça foi encomendada por Catarina de Médicis, que trouxe profissionais da área para criar espetáculos na França. Foi ali que surgiu o primeiro balé composto por minuciosas regras que deram estrutura à técnica clássica (FARO, 1986).

J.G. Noverre foi um dos grandes inovadores da dança-teatral. Difundiu suas idéias através das famosas *Lettres sur la danse* em 1760, onde criticava o exibicionismo da dança nas cortes, classificando-o como ‘vazio’ e, comparando a dança aos fogos de artifícios “apenas o prazer dos olhos” (FARO, 1986). Para Noverre a dança era um meio de expressar uma idéia dramática, as leis do Teatro Falado eram aplicadas por ele no Teatro Dançado.

As características da dança-teatro que conhecemos, vêm das influências, dentre outros, de Laban, Joss e Pina Bausch, considerada a pioneira a usar o termo *Tanztheater*, que em alemão significa literalmente dança-teatro.

“O *Tanztheater* caracteriza-se pela busca de uma expressão emocional essencial, não centrada no movimento em si, e sim na combinação de meios – dança, representação, canto, cenografia – sem limite entre si. Incorpora uma narrativa fragmentada, semelhante à colagem, a subtítulos que parecem diretamente formulados a partir de experiências cotidianas e levado a extremos.” (CANTON, 1994, p. 21)

A dança-teatro caracteriza-se pelo hibridismo da sua linguagem. Aqui cabem as mais diferentes técnicas, porém o essencial é a constante experimentação. Este caráter investigativo e híbrido, rompe as fronteiras da dança virtuosa e do teatro “sem corpo”. Ou seja, a dança é trabalhada na sua unidade – técnica/expressão – e o teatro “mostra seu corpo”.

Neste estilo de dança contemporânea, o roteiro cênico, o uso da voz e a construção de personagens, são alguns dos exemplos das experimentações que os bailarinos trazem para a sua *performance*, advindos dos ensinamentos das técnicas de teatro. Assim, seus movimentos transpiram e emanam para a platéia uma dramaticidade com alto teor de emoção, entrega e verdade, sacralizando ainda mais a arte de dançar. Outra característica da dança-teatro, é a “fragmentação”. A relação tempo-espço, característicos da dança, ganham a pausa cênica, a repetição de movimentos e a ruptura da linearidade do roteiro⁵.

Uma das maiores referências da Dança Teatro do nosso século é a alemã Pina Bausch que nasceu na Alemanha, no ano 1940. Sua educação formal na dança, aconteceu aos 15 anos de idade, na escola de *Folkwang*, dirigida por Kurt Joss. Cinco anos mais tarde, esteve em Nova Iorque onde estudou com mestres como José Limón, Louis Horst e Antony Tudor. Retornou à Alemanha em 1962, onde atuou como solista do *Kurt Joss Ballet*, durante seis anos consecutivos.

Neste mesmo período, começou a coreografar, ganhando seu primeiro prêmio em 1969. A partir de então, seu talento coreográfico não parou de chamar atenção e, em 1973, foi convidada para dirigir o Balé Ópera de *Wuppertal*.

As primeiras produções no *Wuppertal*, prepararam o terreno para que Bausch lançasse seu estilo teatral multimídia que se tornou conhecido como *Tanztheater* alemão. O espetáculo “Barba-Azul” representa o marco do *Tanztheater*: foi a primeira vez em que Pina Bausch criou uma combinação de movimento, música e elementos teatrais que não era nem balé nem ópera. Bausch herdou de Joss, a abordagem multimídia – combinação de elementos visuais, musicais e cinéticos numa única peça.

⁵ *Op. cit.*

“Bausch é conhecida por um estilo de interpretação épico, de grande escala e espetacular, baseado em repetições de vinhetas que podem ser compostas de gestos, movimentos, palavras, música e sons. Essas vinhetas são repetidas, acumuladas, transformadas e encenadas simultaneamente a muitos outros acontecimentos sobre o palco. Isso acontece de um modo fragmentário e justaposto que reproduz as montagens cinematográficas ou de videoclipes.” (CANTON, 1994, p. 160)



Figura 26 – Pina Bausch

Segundo as obras literárias consultadas sobre o trabalho de Bausch, reunimos num quadro algumas características do seu *Tanztheater*⁶.

⁶ Para maiores esclarecimentos sobre Pina Bausch e o *Tanztheater*, consultar FERNANDES, C. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. SP: Ed. HUCITEC, 2000. Também a obra de BONFITTO, M. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. SP: Perspectiva, 2002.

QUADRO 2 – CARACTERÍSTICAS DO TANZTHEATER

O TANZTHEATER ALEMÃO DE PINA BAUSCH

- ✓ Uso da repetição; contradição e ambigüidade
- ✓ Sobreposição de estados emocionais
- ✓ O texto dá lugar ao subtexto
- ✓ Seu material teatral de palco é proveniente de exercícios de pré-apresentação e improvisações, que estimulam seus bailarinos a interpretar a si mesmos
- ✓ Uso do espaço diferenciado, movimentos e gestos mais contidos, não-expansivos
- ✓ Mescla gestos cotidianos e cênicos
- ✓ Focaliza a expressão mais que a forma
- ✓ Mistura o político e o psicológico
- ✓ Jogo entre representação X realidade
- ✓ Conteúdo de suas obras, concentra-se na relação homem-mulher
- ✓ Utilização das experiências rememoradas dos seus intérpretes (visão de Stanislávski)
- ✓ Uso das técnicas de distanciamento (Brecht)

O levantamento da vida e obra destes mestres – Klauss Vianna, Steve Paxton e Pina Bausch – se faz pertinente na presente pesquisa, uma vez que cada um deles teve papel fundamental na evolução da dança contemporânea, influenciando e despertando um novo perfil para o bailarino (bailarino-pesquisador-intérprete), retirando-lhe o rótulo de “copiador” de movimentos. Também representam a fonte inspiradora para a elaboração da Técnica Energética e do trabalho corporal orgânico consciente – Klauss; o amor pelos temas de contato e improvisação (expandindo seus conceitos) – Paxton; bem como o desafio de uma nova abordagem cênica na dança – Bausch.

EXPIRAÇÕES...

A seguir, re-contaremos as técnicas/expressivas de Contato, Improvisação e a Técnica Energética, relacionando as técnicas originais às adaptações propostas neste trabalho, conferindo-lhes, portanto uma re-significação cênica.

Para a proposta de uma dança mais rica em expressividade, no que se refere à representação, fundimos três grandes temas. Esses temas (Contato, Técnica Energética e Improvisação) são deveras complexos e nos possibilitam, apesar de apresentarem uma técnica apurada e amplamente embasada, muitas interpretações e formas de uso. Isto devido à característica comum e fundamental entre elas: o apontamento para um caminho experimental, que por si só representa movimento (por não ser rígida, imutável).

Denominaremos aqui, de Dança Cênica⁷, a proposta apresentada para a dramaturgia na dança e que compreende as técnicas de Contato, Técnica Energética e Improvisação.

Contato

Num mundo onde se é comum trilhar dois caminhos, um mecanizado que nega a importância do contato da pele, do olhar; o outro vulgarizado que erotiza todo e qualquer toque, dando-lhe conotação sexual superficial e vulgar; podemos descobrir um novo caminho: o sacralizado.

Neste caminho, reconhecemos a importância do toque, do contato, como um elemento vital aos seres vivos, re-descobrimos o nosso corpo e nossas sensações com o auxílio do corpo do outro e re-aprendemos a respeitar as sensações despertadas pelo toque, elevando-as na profundidade da sua beleza para reviver o sagrado.

O contato é imprescindível aos seres vivos. Montaguy (1990) nos relata em seu livro que existem inúmeros estudos e pesquisas que nos ilustram que os seres que são

⁷ Dança Cênica – termo também utilizado para dança-teatro (Pina Bausch) e/ou Teatro do Movimento (Lenira Lobo).

tocados, ainda quando recém nascidos, desenvolvem-se mais harmoniosamente e apresentam capacidades intelectuais e motoras mais desenvolvidas do que àqueles que não recebem carícias e estímulos provenientes do toque e contato, na fase pós-natal.

No contato prevalece o toque de pele, porém o olhar antecede qualquer manifestação de contato. Podemos dizer que o olhar é um toque. Toque este, capaz de despertar as mais diversificadas emoções...

Para os artistas cênicos, um dos pontos fundamentais para a sua formação é o desenvolvimento do olhar. No cinema este recurso faz toda a diferença nas cenas: é através do olhar dos atores que ‘ouvimos’, ‘sentimos’, enfim, que fazemos uso de todos os sentidos para compreender as entrelinhas, os pensamentos e emoções das personagens.

Assim, podemos dizer que é pelo toque do olhar que o artista estabelece a relação de contato com o público, no primeiro instante em que pisa em cena. As sensações despertadas neste primeiro contato, no contato visual, serão fundamentais para o envolvimento e para a relação a ser estabelecida entre o artista, a cena e a platéia.

Quando o artista consegue estabelecer o primeiro contato favorável com a platéia, a troca de energia torna-se mais intensa e proveitosa, envolvendo todo o ambiente (palco e platéia) tornando-o um lugar uno, coeso e sagrado.

Ruptura da quarta parede: este termo não é mais novidade, principalmente para os atores. Porém, os bailarinos ainda não fazem o devido uso deste recurso cênico. O olhar introspectivo, voltado para si mesmo ou ainda para o chão, é muito comum dentre estes artistas. Fazer uso da projeção do olhar, ‘expandindo-o’ até que alcance e acaricie cada uma das pessoas sentadas na platéia é o primeiro passo para romper a quarta parede.

A ruptura da quarta parede significa trazer o público para o palco, não no seu sentido literal, mas de envolvê-los na mesma essência e energia da cena e do texto. Da mesma maneira, o artista cênico se integra às respostas e estímulos advindos da platéia. Parece-nos então, que não há mais distinção entre o palco e a platéia: o que ocorre é a unidade do espaço cênico, atingindo seu estado de espaço sagrado.

Vale ressaltar que, no contato, deve-se ter o cuidado de não ser invasivo com o outro, a ponto de provocar sensações e sentimentos desconfortáveis. O contato deve ser

sempre como uma carícia de amor: primeiro é necessário estabelecer um elo de confiança entre ambas as partes envolvidas e, então, pode-se ser sutil ou mais intenso com o toque.

Para o artista cênico, o treino constante priorizando o contato, favorece o auto-conhecimento, a expansão espacial, bem como facilita a troca da sua arte com a platéia.

Contato: compreende o contato consigo mesmo, com o espaço e com o outro.

✓ Contato consigo mesmo: visa a abertura dos espaços articulares, o detectar e o dissolver dos pontos de tensão, o alinhamento da postura óssea, através da massagem, da respiração, do despertar energético, o despertar do potencial criativo.

✓ Contato com o espaço: partindo do contato com o chão, buscar a conquista do espaço físico da sala, através de rolamentos, privilegiando a utilização dos apoios corporais até a mudança de plano e, conseqüente exploração de outros pontos da sala, bem como dos objetos que estiverem presentes no espaço.

✓ Contato com o outro: corresponde desde um olhar até o toque físico, propriamente dito. Busca por movimentos harmoniosos, através da fluência, do uso adequado do tônus muscular, da confiança, do equilíbrio e manifestação emocional. O contato com o outro corresponde com o contato do artista com outros em cena, com objetos cênicos e com o público, também energeticamente.

O contato com o espaço e com o outro é a exteriorização do contato estabelecido consigo próprio, ou seja, quanto mais profundo e consciente for o contato com o seu “eu” sagrado, mais verdadeiro, harmonioso, intenso e transformador será o seu contato e sua atuação com o espaço e com o outro. Portanto, somente a partir do contato comigo mesmo é que posso me relacionar com o mundo de maneira mais intensa.

O contato, com duplas, trios ou grupos, apresenta-se como um caminho tranqüilo de busca e encontro de novos encaixes corporais, despertando um sentimento de alegria e descontração, ao mesmo tempo que intensifica a atenção consigo e com o outro, pois há um cuidado especial ao tocar o parceiro. A criança interior é despertada e a dança

com contato transforma-se numa linda brincadeira de procura, de carinho, de encontro, de toque, de energia, de troca, de descoberta...

Técnica Energética

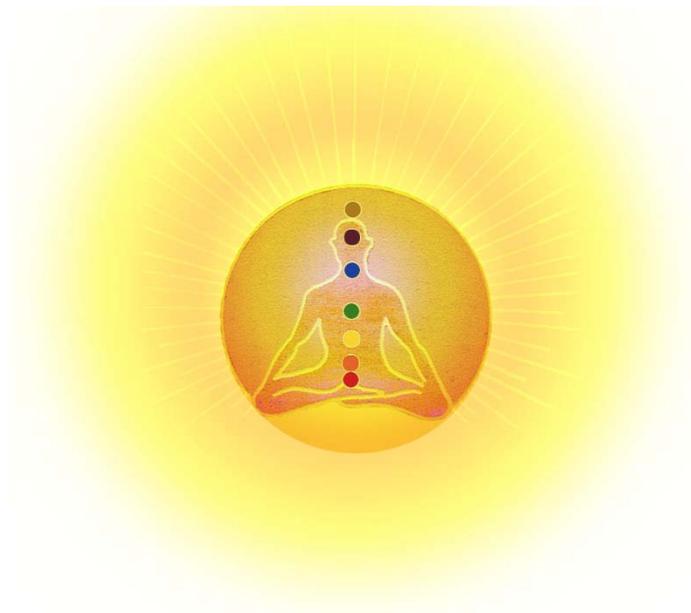


Figura 27 – Aura II

A técnica energética compreende o trabalho corporal que acentua o ‘corpo sutil’, trabalhando a energia que o compõe. Segundo a filosofia oriental, ao longo do nosso corpo, existem pontos de entrada e saída de energia, denominados *chakras*. A palavra *chakra*, em sânscrito, significa roda. (LEADBEATER, 1995)

O equilíbrio entre estes pontos energéticos promove fluidez da energia, desbloqueio das tensões musculares e bem-estar generalizado. No que se refere às artes, desperta a criatividade e traz veracidade aos movimentos. Vários artistas e pesquisadores das artes incluíram o trabalho energético, no desenvolvimento e aprimoramento da sua formação e atuação cênica.

A técnica energética existe com vários nomes e os elementos que a compõem recebem a mais diversificada composição.

“...São os princípios que geram as técnicas. Nesse sentido um mesmo princípio pode encontrar diferentes possibilidades de formalização, ou seja pode ser gerador de diferentes ‘técnicas’.” (BONFITTO, 2002, p. 124)

Seja na dança acadêmica, no processo de criação, na dança contemporânea e em tantas outras possibilidades artísticas, enfim, temos atualmente uma infinidade de estudos que apontam o trabalho energético como essencial no treinamento diário do artista cênico.

Influenciada por nomes da nossa história como Delsarte, Duncan, Grotowski, e outros, a nova geração de artistas, pesquisadores, diretores e coreógrafos, desenvolvem seus estudos e trazem cada vez mais a técnica energética como parte dos seus trabalhos individuais.

A francesa Sylvie Lagache (1994) propõe no seu trabalho consciência pela e através da dança a partir de técnicas energéticas com influências do *Aikido*, *Hatha Yoga*, *Eutonia*, dentre outras experiências. Sua proposta integra a técnica energética com o Balé Acadêmico. Laís Wollner tem um admirável trabalho corporal – *A Dança do Tao* – que vislumbra a técnica energética proveniente do *Tai Chi Chuan* e que desperta, estimula e desenvolve todo o processo de criação.

Os trabalhos de Klauss Vianna, Lenira Lobo, Graziela Rodrigues, também fazem menção, de alguma maneira, ao treinamento energético. No teatro, o Prof. Dr. Miroel Silveira, desenvolveu um trabalho de direção teatral com influências do *Yoga*. O seu trabalho junto aos atores consistia em exercícios que atuavam precisamente nos *chakras*.

Enraizada na filosofia oriental, centrada nos princípios do *yoga* indiano que *“trata o corpo como sagrado veículo de manifestação da energia cósmica”*, a Técnica Energética *“visa o domínio e utilização da energia vital num produto estético, ou seja, uma técnica corporal de performance”* (SOARES, 2000, p.10)

O embasamento da TE no contexto e filosofia oriental trazem ao nosso alcance uma ferramenta que nos possibilita o despertar do ‘sagrado’, através da ativação da energia

vital direcionando-a para o *chakra* na busca de uma expressividade específica. Tal despertar se procede, ora como a manifestação de uma grande “festa”, atingindo todos os sentidos do intérprete como nos propõe Pronko (1986), ora como a generalização de uma “peste”, levando ao limite do Ser Humano, trazendo sua criação ‘bruta’, como nos sugere Artaud (1999).

Para que possamos ativar a nossa energia vital⁸, é necessário mais a percepção do que a ação, já que a energia é ativada quando percebemos/observamos a sua presença (pensamento quântico).

Os exercícios desbloqueadores de energia proporcionam interiorização, concentração, “pré-aquecimento criativo”, soltura, sensibilidade, relaxamento. Feitos com frequência, proporcionam saúde e bem-estar, além de permitir entrar no “vazio”, no campo meditativo, despertando possibilidades criativas.

“O principal objetivo do Treinamento é o direcionamento da energia gerada durante sua execução em direção ao Centro do corpo, de onde ela será liberada na forma de Energia Criativa, a ser utilizada para a criação, descoberta e o aprimoramento de materiais que serão utilizados na construção da personagem e da cena”. (SIQUEIRA, 2000, p. 78)

Isadora Duncan acreditava que a alma estava localizada perto do plexo solar e o dançarino moderno espera que sua platéia reconheça o efeito de sua dança na mesma região. (FARO, 1996)

A Técnica Energética é um instrumento técnico-expressivo ligado mais diretamente à construção de personagens, uma vez que cada *chakra* traz uma expressividade cênica. Assim, a TE procura definir o canal e direcionar a energia criativa para os pontos onde será mais útil: os *chakras*⁹.

⁸ Energia Vital – segundo o pensamento Taoísta, baseado no *I Ching*, é o encontro das energias da terra e do céu que se dá no plexo solar, que é a região da fertilização.

⁹ Chakras – rodas e/ou centros de energia. Pela elaboração adotada pelo método e técnica energética, eles são sete: 1- pés; 2- joelhos; 3- região sacral (básico); 4- umbilical ou plexo solar; 5- cardíaco; 6- laríngeo; 7- coronário. (SOARES, 2000)

“É preciso estudo para saber as diferenças na qualidade de energia resultante de cada um dos canais, e conseqüentemente, o momento de uso desses recursos tendo em vista o produto estético desejado.” (SOARES, 2000, p. 7)

Segundo Rodrigues (1997), as Danças Populares Brasileiras (como a Umbanda, por exemplo) apresentam uma relação entre a postura trabalhada e adotada pelo corpo na dança, com o circuito energético livre (através da abertura dos *chakras*). Esta postura apresentada na dança, revela-se com um determinado significado e com uma determinada fluência de energia.

Na Umbanda, “...*certas características assumidas por entidades refletem no corpo do médium na forma de posturas corporais, devido ao uso dos chakras correspondentes e mais afinizados com a linha em questão*” (RODRIGUES, 1997, p. 52)

Em linhas gerais¹⁰, a TE propõe uma integração inicial entre os presentes (estudantes e/ou profissionais), direcionando a energia e atenção do grupo para o foco a ser pesquisado, que deve ser de interesse comum. O *chakra* que norteará a pesquisa é “acionado” por uma seqüência de exercícios (roda de energia; os mânticos a,i,o,e,u; a postura *yoga* do *machado*, chute e *cachorro molhado* que são apelidos dados aos movimentos frenéticos de liberação das articulações). Este momento é chamado de Instalação.

Para completar a preparação corporal, é dado como seqüência exercícios de soltura das articulações, “colocação” dos vetores da ossatura, exercícios respiratórios, numa infinidade de possibilidades de exercícios técnicos.

A improvisação vem na seqüência, num pulsar interno. Muitas vezes aparecem imagens de lugares ou personagens que impulsionam a movimentação. “Algo nos move”, e esta vivência é peculiar a cada um. O movimento acontece sem imposições, mas sim naturalmente e com a fluidez característica do *chakra* trabalhado.

Os sentidos tornam-se mais aguçados; é como se pudéssemos enxergar, ouvir, cheirar, sentir, vinte vezes mais... Sequer pequenos detalhes nos passariam despercebidos.

¹⁰ Para um aprofundamento no assunto, consultar: SOARES, Marília Vieira. *Técnica energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo*. Tese de Doutorado, Campinas: Unicamp, 2000.

A consciência está presente e alerta, porém não de uma maneira castradora, punitiva, mas sim libertária. O corpo vive o seu *corpo sagrado*!

Resumidamente, estas seriam algumas das sensações do estado alterado de consciência (EAC) promovido pela instalação e vivência da TE. Estado este que coloca o subconsciente para trabalhar a nosso favor e nos possibilita repetir células cênicas.

Neste momento, abriremos parênteses na presente pesquisa, para nos determos um pouco mais sobre o estado alterado de consciência (EAC): que Soares (2000) definiu dentro da Técnica Energética como sendo o ‘Estado Alterado de Consciência’ é muito similar ao que Grotowski chama de ‘Estado de Consciência Transparente¹¹’ e ao que Turner (1979) define como ‘*Fluxo*’.

Algumas das suas características comuns seriam:

- objetivo claro sem maiores reflexões; controle da ação;
- perda do ego, no que diz respeito às censuras consigo próprio;
- mudança de paradigma; o novo (o colapso do mundo das possibilidades).

Turner (1979) traz reflexões sobre o Teatro comparando-o ao Jogo, devido ao ato de ‘brincar com as possibilidades’ (artísticas – nas Artes – e de jogo). Seguindo este enfoque, o autor traça um paralelo entre as definições de liminar (o que está ‘em transformação’, dentro de uma estrutura determinada – missa, por exemplo) e liminóide (algo que ‘foge’ às regras, fora da estrutura, que tem como elemento principal ‘o jogo e suas possibilidades’ – o improvisado).

É dentro do que Turner define liminóide que encontramos o Teatro como um Jogo – ainda segundo a definição do autor: o jogo como reconstrução da realidade e a transformação da mesma, permitindo o *fluxo*. Entende-se por *fluxo* a consciência com ação, “você é o que você faz”, ocasionando um estado de satisfação plena.

O "modelo de fluxo" foi, na verdade, desenvolvido por Csikszentmihalyi e defende que a sensação de satisfação ocorre a partir do equilíbrio apresentado pelos

¹¹ MÜLLER, R. Anotação de aula da disciplina “A dança e o sagrado”, 2º semestre, UNICAMP, 2004.

desafios da atividade vivenciada e pelas habilidades solicitadas do indivíduo que a vivencia. (VOLP, 1994)

“Tanto a atividade em si quanto os processos internos de atenção, concentração, uso de energia, sensações decorrentes, etc, ocorrem num movimento fluente, sem quebra, suave e constante, rítmico e prazeroso. Por isso o nome de fluxo. O objetivo do fluir é continuar em sua fluência, sem a procura de um ápice.” (VOLP, 1994, p. 36)

Para o sucesso do ‘jogo’ é necessário a crença, o acreditar no que foi proposto e o estabelecimento de algumas regras (como num ritual), porém regras flexíveis dando margem ao improviso, campo de atuação do mundo das possibilidades.

Segundo Csikszentmihalyi (apud VOLP, 1994) é importante o ritual antes da pessoa engajar-se numa atividade que proporcione fluxo, para que haja o controle e consciência sobre a ação. O ritual é a marca dos grupos de danças brasileiras: no período de preparação e *pós-performance*, há uma ruptura na ‘rotina’ da sociedade e com a linearidade do tempo. A ‘concretude’ do ritual relaciona-se claramente com o teatro e a dança, por isso, acreditamos que o ritual também deve fazer parte das artes corporais, com total envolvimento do artista cênico (pesquisador-intérprete).

Intimamente ligada ao estado de experiência máxima e plena satisfação, ressaltamos a importância da respiração pois ela tem “... *poder de ampliação ou alteração de consciência, levando a experiências extra-sensoriais, através da oxigenação profunda do cérebro.*” (LAGACHE, 1994, p. 26)

Além disso, a respiração expande nossos sentidos e, assim, a “musculatura da emoção” é despertada e trabalhada, espelhando a imagem dos nossos sentimentos, representando nossa troca com o mundo.

Quando trabalhamos erroneamente ou bloqueamos a respiração, os espaços articulares constroem-se, interrompendo o fluir energético e impossibilitando-nos de atingir o EAC, a satisfação e a expressividade pertinentes a este estado e, conseqüentemente, interferindo ou mesmo desconectando nossa capacidade de comunicação.

“A partir do momento em que bloqueamos ou dificultamos nossa respiração interna, começamos a matar nossa sensibilidade, a intuição, todo o corpo. Quando podamos a expressividade de nosso corpo, impedindo que respire, estamos cortando nossa cordão umbilical com o mundo.” (VIANNA, 1990, p. 56)

A maneira que cada estudante e/ou artista cênico vivencia a TE, pode divergir de experiência de pessoa para pessoa, mas uma coisa é certa: é necessário que haja uma pré-disposição para a sua vivência. Como toda técnica, a TE necessita da crença, do espírito desbravador e de treinamento contínuo de quem a pratica.

Durante os anos de pesquisa e aplicação da Técnica Energética, Soares também registrou que o trabalho de cada *chakra*, uma vez instalado, sinaliza uma determinada postura corporal bem como se repetem as características dos movimentos realizados por diferentes pessoas, com a mesma instalação em momentos distintos.

O treino diário da Técnica Energética proporciona aos artistas cênicos a possibilidade de uma representação mais intensa, sem desperdício de energia, canalizando-a para o foco expressivo e estético desejado para a personagem e/ou cena em questão. Também oferece a oportunidade do despertar criativo com seu trabalho no mundo imaginário.

Tanto o Contato quanto a Técnica Energética, fazem uso de um recurso técnico em comum: a Improvisação.

Relato de uma Improvisação

Meu corpo está entregue ao chão: cansado, com a respiração alterada, a pulsação acelerada que pode ser facilmente percebida. Minha pele transpira a emoção da elevação e expressão dos meus sentimentos; a energia ativada e ainda mais atuante, proporciona-me calor e bem estar. Meus sentidos estão aguçados e captam a emanção proveniente daquele palco, teatro, platéia... Estou inserida no mundo das possibilidades, mesmo não tendo consciência neste momento. A manifestação deste mundo se dá através da minha observação a um novo elemento: poderia ser um cheiro, um som, um toque, um olhar, uma imagem, enfim, tantas outras possibilidades. A probabilidade de ser manifesta uma destas possibilidades, é imensurável, pois como poderia ter conhecimento de todas as possibilidades latentes naquele momento? Encontro-me no chão, com as luzes banhando meu corpo; os espaços vazios do palco e o silêncio provocam em mim a sensação de solidão, manifesta-se a necessidade da fala e da ocupação espacial. Minha dança retoma a sua força, com a manifestação da possibilidade que passou a existir a partir da observação de uma sensação. A probabilidade desta possibilidade se manifestar, não poderia dizer com exatidão, porém, isto não importa, logo existirão outras possibilidades com suas respectivas probabilidades enquanto eu continuar a dançar!

Katia Agg (2003)

Improvisação

Para fechar o elo Contato – Técnica Energética salientamos a importância da Improvisação. Ela acontece como um ‘jogo’, cujo objetivo é resgatar o Contato, bem como suas sensações e, a partir do “estado alterado de consciência”, promovido pela abertura dos canais energéticos e direcionamento da energia para os *chakras*, ampliar a consciência sem censuras para a criação e interpretação, auxiliando a construção de personagens. Assim, haverá um entrelaçamento entre as técnicas descritas acima, trabalhando o artista na sua totalidade (*corpo consubstancial*), direcionando esta investigação para um instrumental da expressividade cênica dos bailarinos.

A improvisação está presente em praticamente todos os momentos da vida, e sendo assim, podemos dizer que todos nós somos improvisadores. A naturalidade e espontaneidade da nossa comunicação com o meio externo aparecem desde as primeiras auroras da nossa infância, na brincadeira, nos movimentos e na fala... Mesmo com o passar do tempo, estes e outros contextos do cotidiano nos permitem exercitar o potencial criativo, objetivando a solução dos desafios emergentes do dia a dia.

A improvisação capta a essência do *carpe diem* (popularmente traduzido como “viva intensamente o presente”), uma vez que ela representa o presente. A experiência vivida no momento improvisacional não se repetirá da mesma forma nem com a mesma expressividade e intensidade, em nenhum outro momento da nossa existência. Assim, a improvisação na arte deve ser saboreada com total intensidade, pois neste momento único, a máscara que sustentamos no dia a dia, cai e revela um corpo nu, apto para expor e experimentar diferentes sensações que a máscara não permitiria. Na improvisação mostramos quem realmente somos.

Essa sensação de ser descoberto, muitas vezes incomoda o artista e, principalmente, os estudantes das artes. Não é por acaso que, muitas vezes, uma atitude repulsiva seja provocada nos exercícios e jogos improvisacionais devido a essa sensação de desconforto. Mas, o artista deve vencer, mais uma vez, possíveis couraças emocionais, deixando seu corpo livre para experimentar, expressar, comunicar...

Spolin (2000) defende em seu trabalho (*Improvisação para o teatro*) sete aspectos da espontaneidade, que segundo o autor devem ser trabalhados na formação do ator desde o primeiro dia de estudo e trabalho. Tais aspectos seriam:

1- Jogos – com sua estruturação, regras bem definidas e seu caráter lúdico, o jogo desperta um clima descontraído propiciando que o indivíduo seja mais verdadeiro na busca de saídas criativas e diversificadas para resolução de quaisquer problemas, tudo para atingir o objetivo almejado;

2- Aprovação/Desaprovação – necessidade de usufruir da liberdade pessoal, investigar, tocar, questionar, se relacionar com o mundo, aceitando ou rejeitando o que ele nos oferece;

3- Expressão de Grupo – a troca com o grupo oferece a oportunidade de firmar as diferenças e semelhanças pessoais no contexto coletivo, o que resulta num crescimento emocional, profissional, bem como na afirmação e relevância da sua identidade. O grupo deve se harmonizar e construir uma relação positiva; ambientes que reforçam a competitividade, limitam, atrofiam, e ofuscam o potencial criativo. Deve-se buscar alimentar uma relação de confiança;

4- Platéia – sem platéia não existe teatro. Ela faz parte do teatro, ignorar a sua existência é construir a quarta parede, menosprezando as contribuições que a platéia oferece no decorrer do espetáculo, uma vez que a energia cênica somente se manifesta quando o observador direciona seu foco, sua atenção para a *performance*;

5- Técnicas Teatrais – segundo o autor “*os métodos se alteram para atender às necessidades de tempo e espaço*” (pág.12). deve-se trabalhar as técnicas na sua plenitude, vislumbrando sua compreensão de maneira unificadora e total. Resulta-se, assim, o caráter de experimentação, as várias saídas para a comunicação expressiva, abortando a rigidez e a cristalização que muitas vezes seus ensinamentos podem ocasionar;

6- A transposição do processo de aprendizagem para a vida diária – neste item, o autor defende a prática da observação e do viver com todos os sentidos as minúcias do dia a dia. A absorção dos detalhes extraídos desta prática cotidiana, fornecem extraordinários subsídios para a prática do ator, acelerando o seu desenvolvimento;

7- Fisicalização – diz respeito ao físico. O treinamento do físico, segundo o autor é essencial para o sucesso do que o artista deseja comunicar. É através do físico que o ator capta e expressa as informações do mundo.

O trabalho com improvisação é fundamental para ativar o potencial criativo, descobrindo diferentes maneiras de resolver um desafio, rompendo com o usual (aquele material tido como o ‘infalível’, por ser mais conhecido e confortável), provocando a desconstrução do que está cristalizado na prática cênica e revelando a consciência para trabalhar a nosso favor. Sim, a consciência aparece no ato da improvisação, não para criticar ou romper o fluxo da espontaneidade, mas para que sejamos capazes de repetir células que foram interessantes na improvisação, descartar outras que não condizem com a proposta, expandir ou ainda reduzir outras células.

Embora a improvisação seja um recurso natural para o Homem, seja na vida seja na arte, para que possamos apreender a riqueza proveniente da improvisação e melhorar nosso potencial da espontaneidade e da criação, é necessário que tenhamos um caminho a ser percorrido, reformulando a idéia de que improvisação é algo livre, no sentido de algo solto, sem diretrizes.

“É necessário um caminho para adquirir o conhecimento intuitivo. Ele requer um ambiente no qual a experiência se realize, uma pessoa livre para experienciar e uma atividade que faça a espontaneidade acontecer.” (SPOLIN, 2000, p. 4)

A improvisação não deve ser entendida somente como uma movimentação livre, mas sim como um instrumento de experimentação de novas possibilidades corporais, de maneira consciente para um resgate posterior das células mais significativas, traçando uma

diretriz ao encontro do resultado almejado. Corresponde ao momento do mergulho criativo e pode ser auxiliado por jogos dramáticos, estímulos para ativar os sentidos do corpo, uso de imagens, além das próprias técnicas de Contato e Técnica Energética.

Entendemos, assim, que a oportunidade de ‘brincar’ com jogos, dinâmicas e exercícios que proporcionem desafios e impulsionem a improvisação, deve ser uma proposta constante na formação e no treinamento profissional do artista cênico. Com o leque de opções de vivências apresentado pelo Contato, pela Técnica Energética e pela Improvisação, mostra-se um rico e incessante caminho a ser experimentado e um arsenal de elementos técnicos-expressivos, reforçando a reflexão de que, como o *corpo sagrado* (uno e criativo), a formação do bailarino deve ser total: sem fragmentações e superficialidade.

O COLAPSO DAS POSSIBILIDADES

Dança Cênica: a Proposta para o Artista Cênico

Toda proposta de treinamento corporal deve ter por principal objetivo o apontamento de um caminho... Não existe um único caminho, pois a experimentação e o movimento são fundamentais para o crescimento profissional e para a re-significação da identidade da dança. Uma vez escolhido o caminho a seguir, ele somente será o melhor e o mais verdadeiro, enquanto o artista se sentir ‘tocado’ por ele...

Durante o processo de experimentação desta pesquisa, um “roteiro” natural, conduziu o andamento dos laboratórios individuais¹². A seqüência pela qual se estruturou o trabalho nestes laboratórios, foi registrada e (apesar de não ser este o objetivo desta pesquisa), posteriormente, experimentada em um laboratório de grupo, que se chamou Laboratório Contato, Improvisação e Técnica Energética – Grupo 1 (LACITE G-1).

O grupo foi composto por oito pessoas, um homem e sete mulheres, estudantes de dança, dentro da faixa etária de 18 a 26 anos. Somente três dos participantes tinham um

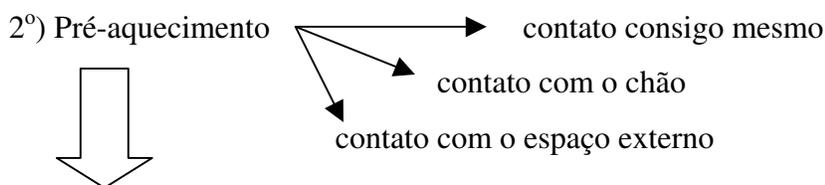
¹² Os laboratórios individuais serão relatados no capítulo III.

breve conhecimento da TE. O registro do LACITE G-1 foi feito nos diários individuais dos participantes e pela gravação em VHS de um dos encontros. Foram 14 encontros experimentais, onde os bailarinos tiveram um primeiro contato com o poema Marabá, e com a história criada a partir da sua inspiração. Em cada encontro era apresentado um *chakra* que conduzia o trabalho de construção para as diferentes personagens do roteiro¹³. A experimentação do LACITE G-1 seguiu a estrutura da Dança Cênica, que está exposta a seguir:

Estrutura da Dança Cênica

A estrutura da dança cênica é composta por seis momentos:

1º) Bailarino-cidadão – apresentação de um tema para reflexão e discussão. Temas pertinentes a história da dança e da arte, traçando paralelos com assuntos da atualidade sobre política, cultura, sociedade. O termo bailarino-cidadão já foi usado anteriormente, por Klauss Vianna, no seu livro *A Dança*.

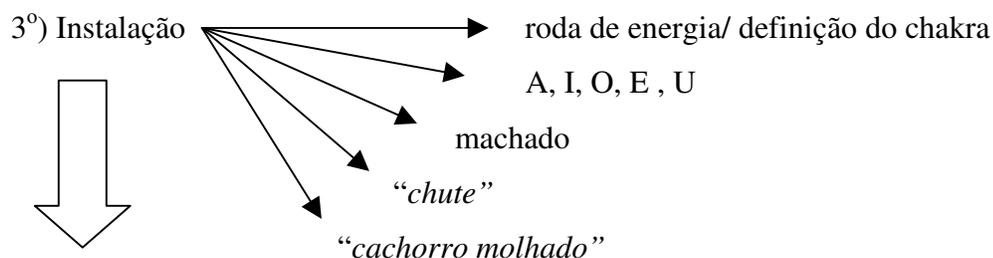


Momento em que se estabelece o contato, focalizando um olhar consciente e individualizado de si mesmo, numa entrega total à força gravitacional, sem resistências e, assim, na seqüência, estar pronto para partilhar sua pesquisa pessoal e sua expressividade, na comunicação com o espaço externo e tudo o que ele abrange (o espaço em si/ estrutural; objetos cênicos; pessoas...)

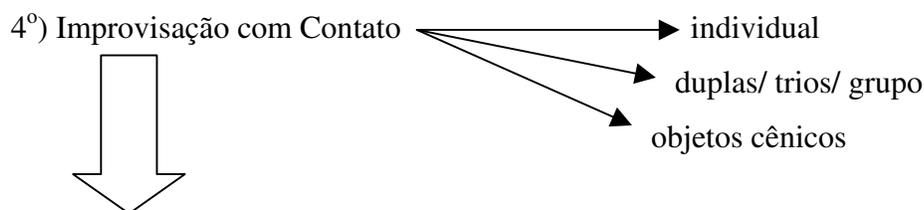
O contato com o chão de prima é fundamental para desestruturar as tensões exigidas contra a gravidade. Uma vez no solo, entregue à força gravitacional, não há

¹³ Consultar Anexo 1 – A História.

resistências, mas sim um suspiro, um alívio das estruturas mais exigidas da nossa prática diária, promovendo a re-organização dos espaços internos e uma nova tonicidade dos músculos.

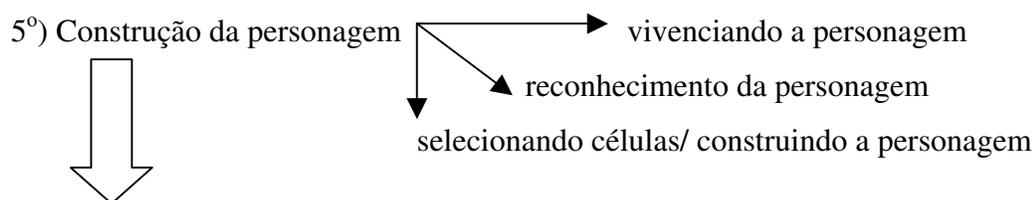


A instalação é o momento em que o grupo se concentra no foco comum da pesquisa a ser realizada naquele encontro. É o momento da escolha e definição do canal energético/expressivo que irá nortear o aspecto cênico. Representa também a transição de um estado pacífico para um estado ativo, no que se refere ao processo criativo. É o momento em que a energia criativa manifesta-se, amparada pelo estado alterado de consciência, num desnudar-se expressivo sem censuras.

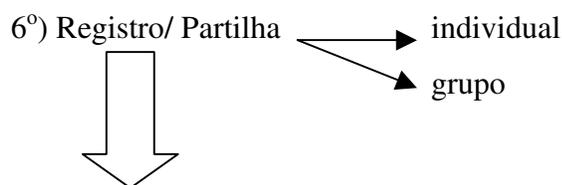


Neste 4º momento, consolida-se o aspecto da pesquisa corporal, numa troca sem censuras prévias nem barreiras, aguçando os sentidos. O objeto de pesquisa ajuda no reconhecimento da estrutura, do peso, da textura, da mobilidade, enfim, para num momento seguinte projetar as imagens e sensações despertadas neste contato mais intenso no seu próprio corpo, ou seja, no corpo de quem conduz a pesquisa. O reconhecimento enquanto indivíduo e seu papel na relação com o outro, desperta e desenvolve inúmeras possibilidades de encaixes corporais e cênicos.

O toque e a resposta, constituem uma maneira divertida de descoberta de si e do outro, seja este um objeto cênico ou uma outra pessoa. O caráter de brincadeira que envolve este jogo de encaixes, toque e resposta, enfim, permite que a criança interior existente em todos nós, nos surpreenda na sua exposição, rompendo ainda mais pré-conceitos e libertando o corpo dos movimentos cristalizados e/ou mecanizados.



Momento em que o conhecimento prévio do pré-roteiro se faz imprescindível para definir a relação tempo-espço da personagem. Não é necessário passar todas as informações do roteiro, para não dar fôrmas pré-estabelecidas. As informações devem ser pontuais referentes a cada encontro. Somente na fase, construção da personagem, é que os bailarinos-pesquisadores terão conhecimento total do pré-roteiro, pois já deverão apresentar condições de adicionar aspectos da sua pesquisa pessoal com os aspectos prioritários do pré-roteiro. Assim, será construído o roteiro cênico, assunto para uma outra pesquisa, bem como a personagem em questão.



Momento final, onde o bailarino-pesquisador tem a oportunidade de registrar suas descobertas pessoais, auxiliando na consciência da aprendizagem, uma vez que evidencia a importância do processo de criação, o trajeto, o caminho percorrido, chegando-se (ou não) ao produto final. A partilha em grupo é essencial na finalização de um encontro onde a troca foi constante através do toque, da respiração, do despertar energético... A troca

cinestésica e sensorial é finalizada com a troca verbal. O mediador da partilha, deve propiciar um clima harmonioso, sem julgamentos e deixando os comentários serem espontâneos. A partilha ocorre sempre após o registro individual, no diário de classe. Tal registro pode ser uma reflexão discursiva ou um desenho ilustrativo do tema de pesquisa abordado.

A estrutura acima descrita, trouxe a possibilidade do caminhar em direção a uma nova abordagem técnica, proveniente da junção das técnicas de Contato, Técnica Energética e Improvisação. O interesse em aprofundar os estudos na estruturação proposta da Dança Cênica, no âmbito coletivo, existe como possibilidade de uma nova pesquisa.

Como pudemos observar no desenrolar das reflexões expostas neste capítulo, as linguagens técnicas defendidas por Klauss Vianna, Steve Paxton e Pina Bausch convergem para uma mesma direção, para o caráter experimental, visando a consciência, o orgânico e a interface com outras artes e estudos.

É indiscutível o fato de que estes grandes mestres trouxeram as inspirações, aspirações e o perfil da Dança Contemporânea atual. Com um arsenal técnico bem estruturado, porém flexível, as propostas corporais de Klauss e Paxton, por exemplo, possibilitaram inúmeras outras maneiras de experimentação do potencial expressivo, criativo e de comunicação do corpo (a Técnica Energética, por exemplo, e a Dança Cênica, aqui proposta). No próximo capítulo veremos como essas influências desencadearam a criação da personagem Marabá.

A
C
O
R
A
G
E
M
D
E
C
R
I
A
R
R
A

O PULSAR...

Vale ressaltar, que a inspiração acontece a partir de uma reação a um Contato proveniente de qualquer um dos sentidos – visual, sonoro, tátil, paladar, olfato – possibilitando ao artista a criação de sua arte.

Podemos considerar a inspiração como um encontro de energias do mundo externo com o mundo interno. Esta energia unificada gera uma imagem que pode se transformar numa inspiração artística. Quando esta inspiração é objetivada ou materializada, ela volta do interno para o externo, reaparecendo como uma energia transformada (Energia Criativa) – a criação.

É preciso coragem para criar. Desnudar-se para o mundo e revelar como ele se apresenta diante dos nossos sentidos. A criação artística não segue na sua forma ‘bruta’, pois existem variantes que irão lapidá-la, como a estética, a técnica, a racionalidade, o social, a vaidade do artista...

A criatividade é “*basicamente o processo de fazer, de dar vida*” (WEBSTER apud MAY, 1975, p.39). Para despertar e desenvolver a criatividade é preciso coragem para romper com os padrões impostos pela sociedade, e liberdade, para demonstrar a leitura, os sentimentos e os anseios do seu Eu interior. O autor faz menção à palavra coragem não como uma virtude ou um valor dentre os valores do indivíduo, mas como o alicerce que suporta e torna reais todas as outras virtudes e valores.

Coragem: tem a mesma raiz que a palavra francesa ‘*cour*’, que significa coração; assim, coragem é agir com o coração, ou com o ‘corpo das emoções’ como diriam alguns ocidentais.

Diariamente somos banhados pelas imagens emergentes do nosso consciente e do nosso inconsciente; estímulos para nossas criações não faltam, o que difere uma criação da outra é justamente o “olhar individualizado dos sentidos”. Este ponto, fará com que a obra do artista seja única. Não existe o “novo” na arte, existe a transformação de energias das obras já realizadas, um olhar sob um ângulo diferente que transforma uma obra já existente, com raízes no passado, em um eterno retrato contemporâneo.

O pensamento quântico relaciona-se com o processo criativo em todas as suas fases através do mundo de possibilidades¹, do colapso e manifestação de uma das possibilidades. A escolha desta possibilidade está ligada ao que nos é “familiar”, à manifestação do mundo arquetípico, mesmo que não tenhamos esta consciência.

É difícil dizer que algo é novo na arte, pois as obras de arte contêm a manifestação do mundo arquetípico que faz parte da memória da espécie². O que traz a originalidade de uma obra, muitas vezes não é a sua idéia, mas o olhar lançado pelo artista sob um novo ângulo (colapsando uma possibilidade ainda não observada e manifesta).

Toda criação tem o momento do salto quântico, e o tamanho deste salto vai depender do ‘pacote de energia’ empregado. Muitas vezes, ficamos acomodados pelo que já sabemos; mas, para um verdadeiro salto existe a necessidade do ‘abandono’ dos conceitos cristalizados para que haja uma busca de mudança de paradigma.

O treinamento interior de energia nos possibilita equilibrar nossos centros energéticos, estabelecendo contato, ativação e distribuição da energia vital. O treinamento energético nos eleva ao estado de ‘mente aberta’ possibilitando um contato consciente com o mundo quântico e suas possibilidades, aguçando nossa criatividade³ e nos proporcionando o crescimento individual na unidade que somos, *corpo consubstancial*.

¹ Mundo de possibilidades – vide cap. 1.

² Memória da espécie - conhecimento embutido da herança da sociedade desde a existência de vida na Terra.

³ Criatividade – é uma possibilidade para darmos um salto para o rompimento da mecânica do cotidiano para algo novo, inusitado. (WOLLNER, 2000)

MARABÁ

“Eu vivo sozinha; ninguém me procura!

Acaso feita

Não sou de Tupã?

Se algum dentre os homens de mim não se esconde:

- ‘Tu és’, me responde,

‘Tu és Marabá!’

Meus olhos são garços, são cor das safiras,

Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;

Imitam as nuvens de um céu anilado,

As cores imitam das vagas do mar!

Se algum dos guerreiros não foge a meus passos:

- ‘Teus olhos são garços’,

Responde anojado, ‘mas és Marabá:

‘Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,

‘Uns olhos fulgentes,

‘Bem pretos, retintos, não cor d’anajá!’

É alvo meu rosto da alvura dos lírios,

Da cor das areias batidas no mar;

As aves mais brancas, as conchas mais puras

Não tem mais alvura, não tem mais brilhar

Se ainda me escuta meus agros delírios:

- ‘És alva de lírios’,

Sorrindo responde, ‘mas és Marabá:

Quero antes um rosto de jambo corado,

‘Um rosto crestado

‘Do sol do deserto, não flor de cajá’.

*Meu colo de leve se encurva engraçado,
Como hástrea pendente do cactus em flor;
Mimosa, indolente, resvalo no prado,
Como um soluçado suspiro de amor!*

*‘Eu amo a estatura flexível, ligeira,
Qual duma palmeira’,
Então me respondem, ‘tu és Marabá:
‘Quero antes o colo da ema orgulhosa,
‘Que pisa vaidosa,
‘Que as flóreas campinas governa, onde está’.*

*Meus loiros cabelos em ondas se anelam,
O oiro mais puro não tem seu fulgor;
As brisas nos bosques de os ver se enamoram,
De os ver tão formosos como um beija-flor!*

*Mas eles respondem: ‘Teus longos cabelos,
‘São loiros, são belos,
‘mas são anelados; tu és Marabá:
‘Quero antes cabelos, bem lisos, corridos,
‘Cabelos compridos,
‘Não cor d’oiro fino, nem cor d’anajá.’*

*E as tenras palavras que eu tinha cá dentro
A quem nas direi?
O ramo d’acácia na frente de um homem
Jamais cingirei:*

*Jamais um guerreiro da minha arazóia
Me desprenderá:
Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,
Que sou Marabá!”*

Gonçalves Dias

Um Breve Olhar sobre o Poema

O belo poema de Gonçalves Dias, *Marabá*, traz a descrição dos sentimentos de uma moça, filha de uma índia com um homem branco, discriminada pelos outros índios da aldeia que não aceitam o fato dela ser mestiça. Marabá significa mistura.

A cultura indígena, o preconceito racial, o Brasil com suas riquezas e seus encantos, o sentimento pela terra natal são alguns dos componentes que sempre estiveram presentes nas obras deste poeta que conquistou o nosso país, bem como toda a Europa, tendo os críticos e o público como seus admiradores.

Gonçalves Dias compreendia bem a questão do racismo e, podia falar com autonomia do sentimento daqueles que são postos de lado pela sociedade. Ele viveu na própria pele esta situação, já que era também um Marabá. Muitos estudiosos defendem a hipótese de que o desabafo desesperado e triste de Marabá, na verdade foi um grito da alma do próprio poeta.

Nesta obra, a moça questiona os outros índios da aldeia, por quê eles não se aproximam dela, já que ela também é filha de Tupã (*Eu vivo sozinha Ninguém me procura Acaso feitura não sou de Tupã?...*). Usa suas características físicas em comparação com a Natureza como atrativos para uma aproximação (*Meus olhos são garços, são cor de safiras Têm luz das estrelas Têm meigo brilhar... / É alvo meu rosto da alvura dos lírios Da cor das areias batidas no mar...*). Mas, para sua tribo, a Marabá torna-se um ser inatingível, intocável, exatamente por ser diferente. Os outros índios até reconhecem a sua beleza, mas a repudiam por preconceito (*És alva de lírios Mas és Marabá...*).

Por conta deste preconceito, a jovem Marabá é ‘condenada’ a viver sozinha, isolada, sem amar ou ser amada (*E as tenras palavras que eu tinha cá dentro A quem nas direi? O ramo da acácia Na frente de um homem Jamais cingirei...*). O seu lamento pela falta de um amor, não se resume ao amor de um homem, mas sim a falta de alguém para amar e ser amada... Por fim, a jovem demonstra uma certa conformidade ao assumir o seu trágico destino (*Eu vivo sozinha, chorando mesquinha Que sou Marabá*).

Ressalta-se também nesta obra, a ritmicidade dos seus versos traduzida pela rima das palavras oxítonas como cajá, está, Marabá, desprenderá, anajá e, a estrutura das

estrofes que são feitas de versos ‘monologados’, onde a protagonista relata a sua história. As tentativas da sua aproximação e a resposta repulsiva dos índios, são alternadas nas estrofes. Somente nas estrofes finais é que ocorre uma ruptura nesta estrutura: Marabá mostra o seu conformismo e a aceitação da sua condição de vida.

ANTÔNIO GONÇALVES DIAS: SUA VIDA E SUA OBRA (1823/1864)⁴

Antônio Gonçalves Dias, ou simplesmente, Gonçalves Dias, nasceu em 10 de agosto de 1823 na cidade de Caxias, Maranhão, Brasil.

Filho de uma índia e de um português, o poeta que encarnou a miscigenação brasileira traduziu de maneira única e profunda em suas obras o que caracterizava, afinal, a sua brasilidade.

Sofreu na pele os preconceitos de ter no sangue as raças dos negros (o qual também negava) e dos índios. Seu pai abandonou a índia (mãe de Gonçalves Dias) para se casar com moça mais fina, da sociedade. Mandou Gonçalves Dias para Coimbra, onde aos 14 anos recebeu a notícia da morte do seu pai, deixando-o sob os cuidados da madrasta. Durante este difícil período de sua vida, sentindo-se abandonado e depressivo, mergulhou nos estudos de história e poesia, talvez podendo antever sua revanche contra seu destino ingrato, através da arte de escrever.

Entre idas e vindas no percurso Brasil / Europa, começou a escrever versos e a traduzir Horácio em Coimbra. Foi justamente em Coimbra que conheceu e adotou como sua família, o amigo Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, “*que por toda a vida foi seu maior amigo, confidente e destinatário postal*”⁵.

Neste período, embriagado pelos encantos da literatura, dedicou-se a escrever para os jornais literários, compôs os dramas *Patkull* e *Beatriz Cenci*, além dos poemas que, mais tarde, constituíram os *Primeiros Cantos* e *Segundos Cantos* (dentre eles, o célebre

⁴ Para falar sobre vida e obra de Gonçalves Dias, foram utilizadas várias bibliografias sobre o autor romântico. É ponto comum entre os autores consultados, o fato de que a vida pessoal do nosso poeta teve grande influência em sua arte. Daí a importância de conhecermos alguns aspectos da vida de Gonçalves Dias, para uma maior compreensão da sua vida literária.

⁵ MATOS, C. *Gentis guerreiros: o indianismo de Gonçalves Dias*. SP: Atual, 1ª edição, 1988, p. 2.

“*Canção do Exílio*”). Apesar da sua mocidade, Gonçalves Dias já apresentava os primeiros sintomas de uma saúde frágil.

Em janeiro de 1847, sua obra *Primeiros Cantos*, foi publicada no Rio de Janeiro, seguida de *Segundos Cantos* em 1848 e *Últimos Cantos*, em 1850. Foi então consagrado o Primeiro Poeta do Brasil, numa carreira brilhante, veloz e breve. (MATOS, 1988)

Trabalhou no Rio de Janeiro como professor de História do Brasil e Latim; escreveu poesia, crônicas e crítica nos jornais. Atuou no Instituto Histórico e editou a revista literária *Guanabara*. Ainda em Coimbra, apaixonou-se por Ana Amélia, prima do amigo Teófilo, porém foi impedido pela mãe da moça de casar-se com ela.

Amargurado por ter sido renegado o seu amor, voltou para o Rio de Janeiro, em 1852, onde se casou sem amor com Olímpia Coriolano da Costa. Sua vida matrimonial não foi uma vida feliz, pela indiferença dele e pela constante desconfiança dela.

Mudaram-se para Paris, onde nasceu a filha Joana, criança sem saúde que morreu aos dois anos de idade. Olímpia voltou para o Brasil e Gonçalves Dias permaneceu na Europa.

Nesse período, o poeta calou seus versos, dedicando-se às traduções de poesias alemãs, ao lançamento do *Dicionário da língua Tupi, chamada língua indígena do Brasil* e também à publicação da edição completa da sua obra *Cantos*, coletânea dos melhores poemas gonçalvianos⁶.

No ano de 1858 regressou ao Brasil, mais precisamente para o Nordeste, onde ficou por sete meses junto à Comissão Científica de Exploração. Gonçalves Dias entra em nova fase de depressão, atribuindo à esposa Olímpia a culpa de todos os seus males. Neste período escreveu versos inspirados em seu amor por Ana Amélia e por sua filha Joana.(MATOS, 1988)

Quando seu trabalho foi concluído, estava no Rio de Janeiro, separado de Olímpia (porém não oficialmente) e, quando se preparava para retornar ao Maranhão, sua terra natal, seu estado de saúde se agravou. Impedido pelo médico de viajar para o Norte, voltou para a Europa na tentativa de uma recuperação mais rápida. Nosso poeta sofria de

⁶ *Op. cit.*

várias doenças, dentre elas: sífilis, tuberculose, febre palustre - contraída no Ceará - e inflamação crônica do fígado.

No ano de 1864, Gonçalves Dias embarcou finalmente para o Brasil aos 41 anos de idade, porém seu estado de saúde fragilizado, mostrava-o em fase terminal. Segundo Matos, quando se pôde avistar terra brasileira, os marinheiros levaram-no para ver a costa. Mas, na madrugada seguinte, o *Ville de Boulogne* chocou-se contra o baixio de Atins, no litoral maranhense, sendo rompido ao meio. Toda a tripulação conseguiu se salvar, a única vítima foi o passageiro agonizante que passou toda a sua vida querendo rever as “*palmeiras onde canta o sabiá*”: Gonçalves Dias!



Figura 28 – Gonçalves Dias

Marabá sob o Meu Olhar⁷...

Marabá quer dizer

Mas não sabe o que...

Marabá tem amor

Mas não pode viver...

Marabá está aqui

Mesmo sem saber onde está...

Marabá segue em frente

Mesmo querendo voltar...

Marabá é luz, é sombra,

Marabá é história de vida e morte

Marabá traz amor e ódio

No leito da sorte

Do encontro do passado com o futuro

Marabá é o hoje, o presente, o agora...

Marabá bate no peito

Sente orgulho de ser quem é:

Mulher, guerreira, brasileira,

Marias, Joanas e Anitas

De origem híbrida

Com os pés bem enraizados neste chão

Marabá tem o coração

Livre pra te encontrar!"

Katia Agg (2003)

⁷ Os poemas *Marabá sob meu olhar...* e *Marabá sob meu olhar II...* (p. 115) foram criados durante o LACITE I – 1. *Chakra* trabalhado: laríngeo.

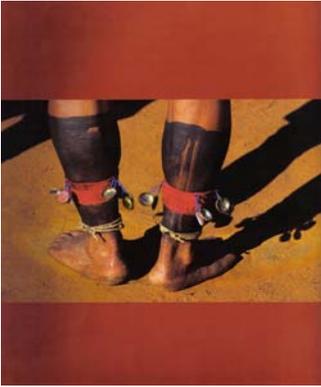


Figura 29 – Pés Percussivos

Marabá sob o Meu Olhar II

Marabá
Mistura
Meio a meio...
Inteira!
Sou eu...

Me apresento:
Meio bela
Meio bizarra
Meio guerra
Meio amor...

Katia Agg (2004)

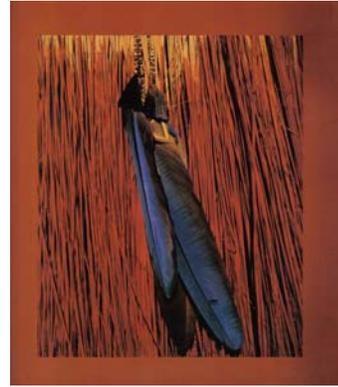


Figura 30 – Detalhe da Máscara

Sentimentos?
Incompreendidos
Pensamentos?
Confusos
Vida:
Inteira!
Sou eu...

Os opostos
Habitam
A inteireza
De quem sou:
Eu sou Marabá!”

CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS PARA BAILARINOS

Como o Bailarino Constrói sua Personagem?

Além de um imenso oceano que separa terras Ocidentais das Orientais, podemos dizer que o mesmo oceano separa as nossas culturas, artísticas e espirituais. Que bom seria se tais águas pudessem, com a posição neutra que ocupam, banhar aos dois extremos permitindo o nosso aprendizado com o Oriente e apresentando as nossas contribuições também...

PRONKO (1986) afirma que o Teatro Ocidental têm muito a aprender com o Teatro Oriental, uma vez que o Teatro Ocidental dá importância demasiada à fala e ainda segundo o autor, o teatro é acima de tudo literatura dramática devendo, portanto, o teatro ser independente do texto: antes do texto o espectador ‘vê’ a personagem.

O *Teatro Nô*, o *Kabuki* e o *Teatro de Bali*⁸, são exemplos claros da construção de personagens onde o corpo todo participa do gestual e a sua dança nos proporciona a reflexão de como é possível apesar da demasiada repetição de movimentos e formas, transformá-los em tantas possibilidades expressivas, com conteúdo, sem ‘cair’ no vazio da “forma pela forma”.

Outro fator a ser salientado é o ritual presente em toda a arte Oriental. Este ritual, que vem desde a preparação e composição das personagens, até a música e seus vestuários, também atinge ao público que se ‘hipnotiza’ com tamanha Energia emanada.

Apesar das regras e de toda a disciplina que o move, o Teatro de Bali, por exemplo, não tem a dança dos seus personagens tão cristalizada quanto o Ballet Acadêmico. Ele incorpora influências de diversas tribos para a construção das suas personagens, mantendo a base técnica e histórica comuns, em qualquer parte que se apresente⁹. Na dança Oriental, técnica e interpretação são trabalhadas comumente.

⁸ Para maiores informações sobre as danças orientais, consultar a dissertação de BONFITTO, M. “A pregnância do vazio: o ensino e a prática do *kabuki* – uma tentativa de modelização”. Tese de Mestrado. Itália:1994

⁹ BONFITTO, 1994.

Porém, no Ocidente, prevaleceu a dicotomia: a preparação técnica do bailarino é segmentada do estudo de interpretação. Parte desta dicotomia deve-se ao fato da existência da maneira diferenciada que estas duas culturas vêem o indivíduo: o Oriente vê a integridade, *corpo consubstancial*; já o Ocidente ainda vê o indivíduo de maneira segmentada; tornando-se assim, uma questão filosófica¹⁰.

Em contrapartida, podemos destacar que estamos sim no caminho da integração da preparação técnica dos artistas cênicos. Pronko sugere que aprendamos com o Oriente e, atualmente, podemos dizer que aproveitamos com maior consciência o néctar da sapiência e experiência dos antigos orientais, uma vez que existem inúmeras pesquisas artísticas que se espelham nos ensinamentos da arte oriental, promovendo a continuidade aos estudos e reflexões iniciados por Delsarte e seus discípulos de todos os tempos¹¹, que apontam uma nova arte, um novo corpo, e também com um resgate da nossa cultura raiz: a cultura popular.

Estudos atuais, como o realizado por Graziela Rodrigues, vêm apontando novos nortes para o bailarino contemporâneo: o bailarino-pesquisador-intérprete. Tais reflexões, sobre a construção e interpretação das personagens em dança, são temas cuja reflexão e discussão não deverão jamais cair em exaustão. Afinal, cada vez mais os bailarinos estão se conscientizando da lacuna deixada no seu processo de formação, ao fragmentar o ensino técnico/expressivo da dança. A expressividade rica, autêntica em sua dramaturgia, ficou sempre em segundo plano em detrimento do aprimoramento técnico da destreza corporal e o produto estético passou a ser o objetivo final desta arte.

Baseado na pesquisa de Graziela Rodrigues (1997), observamos sua teorização quanto à construção da personagem e/ou espetáculo baseado nas danças brasileiras. Para tal construção, a autora sugere a observação numa pesquisa de campo (ressaltamos que o campo ao qual Rodrigues se refere, fica fora dos grandes centros urbanos; representando um campo mais natural das danças brasileiras).

Ir a campo. Este recurso é muito utilizado pelos atores que para a composição de seus personagens; fazem visitas em locais específicos e entrevistam pessoas nestes

¹⁰ Consultar Capítulo I.

¹¹ Vide Capítulo II, *Técnica Energética* (p.77).

encontros. Mas, a pesquisa de campo, significa também muita observação e para alcançar nosso objetivo numa pesquisa de campo, vale tanto a percepção do artista no momento da observação, quanto a intuição. Inserir-se no contexto social que sua personagem faz parte, observar desde pequenos detalhes expressivos até ações do cotidiano, representam um caminho para uma construção mais fidedigna da personagem.

Neste contexto, podemos acrescentar que a TE também objetiva, prioriza a observação no estudo técnico, dando continuidade aos argumentos de uma das suas principais fonte de inspiração: o Método de Klauss Vianna. Com a TE, seu corpo também é o seu campo, onde estão todos os arquétipos depositados nos *chakras*.

Além da pesquisa de campo (corporal e extra-corpóreo), ressaltaremos outros itens, que representam diretrizes, julgadas necessárias, enquanto um caminho para a formação e aprimoramento do bailarino-pesquisador-intérprete:

- 1) Conhecimento prévio do estudo e de algumas ferramentas para a construção de personagens das artes cênicas.
- 2) Utilização de um instrumento corporal técnico/expressivo, condizente com o resultado almejado.
- 3) Reconhecer o personagem e o corpo do espetáculo (pré-roteiro).
- 4) Utilização de recursos/estímulos complementares variados, tais como: documentários, artigos, fotos, cheiros, sons, imagens, objetos...
- 5) Registro em diários e/ou vídeo das sensações desencadeadas mediante o contato com os estímulos e vivências corporais experimentadas durante os laboratórios experimentais.
- 6) Utilização da Técnica Energética (com qualquer que seja o estilo de dança trabalhado).

Após a pesquisa de campo (reconhecimento da personagem corporalmente e extra-corporalmente e do contexto em que ela está inserida), muitos bailarinos relatam suas dificuldades em reproduzir os principais gestos e movimentos, extraídos da re-significação da cultura estudada, sob a sua poética. O uso da Técnica Energética em seu processo técnico diário, possibilitará um caminho para uma expressividade cênica a partir dos estímulos advindos do *chakra* escolhido. Através dela podemos detectar o *chakra* que comanda a energia da personagem ou do seu principal movimento. Assim, no laboratório experimental há o resgate da energia vivenciada, toda vez que a instalação for realizada.

A postura do corpo toma uma nova forma, de acordo com cada *chakra*, bem como a expressividade adquire uma cor diferente em cada ponto energético. A memória é reativada e os movimentos reproduzidos com a mesma vivacidade da primeira vez. É evidente que apesar da sua lógica, a aplicação da Técnica Energética requer treino e disciplina, para que a energia solicitada seja instalada de pronto no *chakra* escolhido.

A Técnica Energética relaciona a cada *chakra* uma expressividade latente. Além disso, esta técnica proporciona uma melhor distribuição da energia e seu treino assegura ao bailarino a sua utilização pronta e ideal, evitando exageros desnecessários à sua prática.

Também não podemos descartar os registros dos laboratórios, qualquer que seja a escolha do bailarino. Tais registros auxiliam, e muito, no panorama geral do processo de criação bem como no resgate da expressividade vivenciada até então.

Portanto, fazer uso da Técnica Energética, conciliando sua técnica própria (corporal/expressiva) à técnica de dança escolhida pelo bailarino, ou pelo grupo ao qual o artista pertence, torna-se a chave essencial para a abertura de novos experimentos criativos e interpretativos.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO

A partir da leitura e interpretação do poema indianista Marabá, de Gonçalves Dias, foram levantadas algumas das principais características da personagem e, posteriormente construído um roteiro (MARABÁ! – a história) traçando o seu perfil psicológico e social. Para a construção da personagem Marabá, foram estruturados os Laboratórios de Contato, Improvisação e Técnica Energética Individuais (LACITE I - 1, 2 e 3)¹², com o objetivo de fundamentar a construção da personagem acima referida a partir da experimentação e fundamentação advinda das técnicas de Contato, Improvisação e TE.

Além do LACITE G-1 (Laboratório de Contato, Improvisação e Técnica Energética em Grupo), também foram considerados como laboratórios em grupo as reuniões do grupo de estudo da disciplina Atividade Orientada (1, 2 e 3 – 2003/ 2004) do extinto programa de pós graduação, bem como o estágio docente¹³ junto à disciplina Dança Dramática, oferecida pelo Programa de Graduação em Artes Corporais às alunas do curso de dança, no primeiro semestre de 2005¹⁴.

Dentro da perspectiva da Dança Cênica (que também surgiu no decorrer do processo experimental), a presente pesquisa relata o caminho percorrido para a caracterização de Marabá.

Bailarino-cidadão: Re-significando Marabá

O processo de construção da personagem Marabá, não ocorreu de maneira linear, mas sim em meio a pequenos, médios e grandes saltos, *black outs* e *insights* que marcaram todo o andamento desta pesquisa. A ‘costura’ das lacunas e interrogações existentes foi feita sob a luz do racional, além dos aspectos emocionais e intuitivos sempre

¹² LACITE I - 1, 2 e 3: correspondem aos laboratórios de pesquisa realizados individualmente, ou seja, sem a interferência de um observador. Somente no LACITE I – 3, surgiu o olhar do observador (direção cênica, registros fotográficos e em VHS).

¹³ Neste estágio, surgiu a oportunidade da aplicação desta pesquisa enquanto instrumento cênico, objetivando o laboratório de construção de Marabá.

¹⁴ Para melhores esclarecimentos, todas as observações e experiências dos laboratórios em grupo, constam no corpo do texto, uma vez que tais experimentações trouxeram a reflexão e vivências necessárias para o aprimoramento deste estudo.

presentes no seu desenvolvimento. Tudo o que diz respeito aos aspectos mais racionais, no sentido de seleção, construção, des-construção e re-construção das células, ou mesmo como papel de ponte para união dos levantamentos cênicos obtidos, cabe a sua descrição dentro do item Bailarino-cidadão¹⁵.

Como visto na apresentação do poema escolhido, temos o significado da palavra Marabá como mistura de raças, mestiço de índio com branco. A personagem Marabá pode ser analisada como uma personagem-tipo, que segundo Bonfitto (2002) representa uma classe. A classe representada por Marabá pode ser interpretada como àquela composta por pessoas que não são aceitas socialmente, por diversas causas, porém persistem, enquanto ‘guerreiras’, na luta pela sobrevivência em meio à falta de amor, à solidão, às injustiças sociais.

Durante o Laboratório de Contato, Improvisação e Técnica Energética Individual (LACITE I-1), nos exercícios de improvisação, surgiu muito fortemente uma imagem distorcida que ora trazia uma movimentação leve, sinuosa, fluída ora seus movimentos eram assimétricos, pesados, grosseiros. Esta ambigüidade refletia as duas faces de Marabá e trouxe a reflexão do belo-bizarro e do conceito de complementaridade. Este foi um primeiro olhar para a busca de Marabá, onde foi anunciado o seu conflito interior tendo como contraponto o paradoxo de como a personagem é e como os outros querem que ela seja, para que tenha, inclusive condições de ser aceita socialmente.

Podemos re-significar Marabá como uma classe que vive em conflito, altamente interiorizado, necessitando da aprovação dos outros para viver seu *corpo sagrado*. Ser diferente das qualificações exigidas do *corpo construtivo* provoca medo, insegurança, revolta, solidão... É o bizarro, motivo de chacota, passando longe das fôrmas que ‘constroem’ imagens perfeitas, belas e harmoniosas, trazendo, por isso, conseqüências tais como a intolerância, o desamor, ‘portas fechadas’...

Considerando a interpretação de alguns estudiosos das obras literárias de Gonçalves Dias, a inspiração do poeta era, muitas vezes, sua própria vida, com suas alegrias, anseios, amores e desamores... Neste contexto, podemos analisar a personagem

¹⁵ Bailarino-cidadão – este termo era usado pelo mestre Klaus Vianna, que valorizava a criticidade e o envolvimento do bailarino nas questões sócio-políticas.

Marabá com uma personagem - indivíduo, representando o ‘desabafo’ do próprio Gonçalves Dias que também era um Marabá.

A interpretação que irá nos interessar nesta pesquisa é aquela representada pelo personagem - tipo (que representa uma classe ou um pensamento comum), porém não iremos nos deter, para a sua construção, somente ao fator raça.

Observamos que a população brasileira não possui uma característica única que a possa definir. Várias etnias constituem as características do nosso povo. Sendo assim, podemos considerar os brasileiros como “marabás”, no sentido mais amplo da mistura de raças. Para tanto, adotaremos uma re-significação para o termo “marabá”. Sob esta re-significância, teremos infinitas possibilidades para apadrinharmos alguns “mestiços contemporâneos”.

A personificação da personagem do poema gonçalviano como uma mulher, trouxe a inspiração de refletir aspectos do universo feminino que representem a “miscigenação” de sentimentos, procuras, descobertas, apelos, identidades, ganhos e perdas da mulher contemporânea.

Nos nossos dias, assistimos cada vez mais a ascensão feminina não somente no mercado de trabalho, mas a sua conquista pelo espaço num mundo culturalmente masculino. Driblar desafios e preconceitos deste mundo historicamente masculino e não se deixar seduzir pelos padrões estéticos ditados pela sociedade com inteligência, autenticidade, flexibilidade, charme e bom humor não é tarefa fácil, ainda mais se adicionarmos as cobranças diárias quanto ao ser bela, feminina, mãe, administradora do lar, sexy...

Mulheres negras, loiras, gordas, magras, mães-solteiras, homossexuais, bonitas, feias, dentre outras, sofrem com o desamor da cultura excessivamente masculina e elas tem que estar sempre firmando e re-afirmando o seu potencial e o seu valor. Dentro da classe feminina, hoje existem muitos tipos de ‘marabás’.

Não podemos deixar de frisar que os homens também são ‘marabás’ e sofrem muitos danos sociais, morais e psicológicos, devido a este “corpo” cultural excessivamente masculino e machista.

A solidão também foi um ponto extraído na interpretação do poema, que trouxe uma conexão com a contemporaneidade, uma vez que este sentimento é tão presente no século atual, principalmente na vida das pessoas que vivem nos grandes centros urbanos. Surgiu então a hipótese de que as pessoas sentem solidão porque estão vivendo numa fase de distanciamento das suas raízes, da sua história e identidade pessoais bem como numa fragmentação e mecanização das relações interpessoais. Daqui, surgiram as reflexões sobre a maneira que vivemos nosso corpo, expandindo-se para as conceituações do *corpo construtivo* e *corpo sagrado*, defendendo a conquista e a liberdade do Sagrado. Estes dois pontos – ambigüidade e solidão – presentes na imagem de Marabá, apresentaram-se como inspirações para toda reflexão esplanada no capítulo I.

A figura 32, trouxe o sentimento da solidão e inspirou a cena que simboliza a solidão da personagem. A figura registra um dos momentos da cerimônia de furação de orelha, onde o menino, sozinho em frente à sua casa, aguarda o amanhecer para participar da última fase do ritual que o tornará homem adulto.

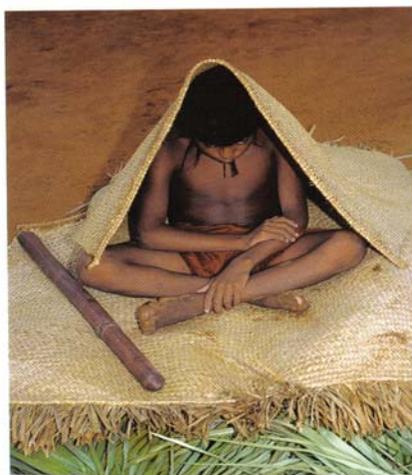


Figura 31 – Menino Índio Esperando a Cerimônia de Furação de Orelha

A inspiração e análise da construção de **MARABÁ!** foi o universo feminino, devido ao estímulo da personificação da personagem gonçalviana, respeitando as características físicas ditadas no poema, bem como o espetáculo tem um envolvimento da poética indigenista, buscando, assim, o contato com o verdadeiro significado semântico da palavra “marabá”, bem como alguns traços da visão romântica do poema golçalviano.

Pré-aquecimento

Sinaliza o ritual de preparação do início do trabalho de pesquisa, uma vez que promove tanto o preparo corporal quanto o preparo do espaço físico; marcando o início dos laboratórios. A meditação foi usada como um recurso para a centralização das emoções, o despertar criativo – estado de mente aberta, mente receptiva –, a harmonização dos pontos energéticos e a soltura de possíveis couraças e tensões provenientes do dia a dia. Existem diferentes tipos de meditação: nesta pesquisa, foram utilizadas meditações do tipo Imaginação Ativa¹⁶; regressão de memória¹⁷; bem como a própria TE que também é uma forma de meditação ativa.

O pré-aquecimento busca saciar as necessidades individuais do intérprete que iniciará, em seguida, um trabalho de entrega na construção da personagem. Portanto, a formatação deste momento, mostra-se inadequada e incoerente, pois a escuta corporal individual prevalece e cada corpo tem a sua maneira de atingir um estado de esvaziamento para disponibilizar-se para a pesquisa que virá a seguir. No que se refere a pesquisa da construção da personagem Marabá, foram utilizados a meditação, exercícios respiratórios e conquista dos espaços internos e externos através do plano baixo.

¹⁶ Imaginação ativa – exercício que busca um estado de mente aberta, de vazio e abandono dos pensamentos triviais e, conseqüente mergulho no estado meditativo e no inconsciente. A profundidade deste mergulho, depende de uma série de fatores, se há resistência, medo ou ansiedade e assim, podemos ficar (ou não) num plano mais próximo do que está no nível consciente.

¹⁷ Regressão de memória – aqui nos referimos à meditação conduzida por um estímulo sonoro e que nos permite fazer com que nossa memória visite lugares desconhecidos, ativando a imaginação e criatividade, ou ainda que visite sensações e lembranças referentes a algum fato específico ou fase vivida, transportando essas memórias, esses reconhecimentos para a criação.

Instalação

A Técnica Energética foi utilizada como norte da expressividade cênica, respeitando-se a mesma seqüência da instalação, já mencionada no capítulo II deste estudo. Nos primeiros laboratórios (LACITE I – 1 e 2), foram trabalhados os *chakras* de acordo com as células selecionadas de Marabá – a história. Desde o sub-*chakra* dos pés até o coronário, foram experimentadas diferentes manifestações cênicas priorizando trechos do roteiro e os *chakras* que melhor expressariam o momento vivido da personagem.

Aqui, abriremos parênteses, para relatar o surgimento do primeiro roteiro cênico da performance Marabá, que ocorreu no LACITE I-2¹⁸. Deste roteiro inicial, houve algumas fragmentações, enxertos e exclusões que resultaram no atual roteiro cênico, que será apresentado como conclusão desta etapa da pesquisa. Por seu caráter experimental, certamente com a continuidade dos laboratórios individuais, provavelmente este último roteiro também sofreria novas modificações e a *performance* teria um perfil diferente, e assim sucessivamente.

No LACITE I-3, já estava definido o *chakra* da *performance* – o *chakra* cardíaco – e assim, todos os laboratórios foram instalados neste *chakra*. Cardíaco – é o *chakra* que expressa o feminino, a mulher adulta. Rege todos os movimentos da parte superior do tronco, estendendo-se para os braços. É o *chakra* que centraliza e revela as emoções. Seu trabalho em projeção traz sentimentos de alegria, já no sentido oposto, direcionado para as costas com movimento invertido, revela tristeza e angústia.

Um outro desafio seria fazer com que a energia percorresse um caminho natural e que, com prontidão, trouxesse a expressividade cênica do *chakra* mais adequado de acordo com as necessidades da *performance*. Em toda e qualquer manifestação artística, a troca da concentração de energia no corpo, esse fluir energético, deve ser transparente e feita de maneira natural nas cenas que constituem a performance. Para tanto, salientamos uma vez mais a necessidade do treinamento energético diário, como parte integrante e uma do treinamento do artista cênico.

¹⁸ Consultar anexo 2 – Roteiro Cênico I.

Improvisação com Contato

Outro momento do processo experimental da construção de Marabá, cabe neste sub-item da Dança Cênica, e diz respeito às imagens dos elementos cênicos. Tais imagens, foram resultantes tanto da improvisação com contato de alguns objetos pertinentes ao próprio espaço físico que abrigava os laboratórios, quanto por alguns elementos levados para estimular a improvisação. Ainda em outros momentos, eram simplesmente imagens provenientes do potencial imagético, estimulado pelo EAC. A necessidade de escolha para integrar os elementos cênicos na performance Marabá, teve uma seleção natural. Abaixo os elementos cênicos encontrados na *performance MARABÁ!*:

❖ Máscara (cabelo) – surgiu num primeiro momento a imagem do uso da máscara, enquanto necessidade para contar a história da mãe e do pai da Marabá, exibindo ora um ora outro personagem. Posteriormente, a interação do uso da máscara na performance foi amadurecendo: ela re-surgiu enquanto elemento da revelação de Marabá, surgindo das suas características físicas que surpreendiam, fascinavam mas também repudiavam as pessoas. O uso da máscara/ cabelo, evita a exposição inicial, oculta a identidade, porém é inevitável a revelação da Marabá. A opção de utilizar os cabelos enquanto máscara, surgiu a partir da vivência improvisacional da célula do poema gonçalviano que exalta muito as características físicas da personagem.



Figura 32 – LACITE 3, Máscara



Figura 33 – LACITE 3, Olhar e Revelação

❖ Sementes – remete ao *habitat* de Marabá, o contato com a natureza, também exaltado no poema indianista. A simbologia do morrer para renascer, retrata o momento vivido da personagem e sua possível mutação. Por fim, a comunhão do “Eu sou Marabá!”, com seu espaço sagrado – a natureza, e também renascer, trazem a representação deste elemento cênico na *performance*.



Figura 34 – LACITE 3, Caminho de Sementes



Figura 35 – LACITE 3, Espera

❖ Tronco – ainda simbolizando a comunhão da natureza com a personagem, assim como as sementes, o banco tido como um toco do tronco de uma árvore, sempre apareceu com a imagem da personagem Mãe da Marabá. Esta outra personagem vem contar a história que envolve o começo da vida da Marabá, dando resposta ao conflito da mestiça. A utilização do banco/tronco de árvore, teve por objetivo transportar a história para outra personagem – a mãe da Marabá, evidenciando uma imagem etérea, de sonho, de aparição e revelação.



Figura 36 – LACITE 3, Infância



Figura 37 – LACITE 3, Conflito

❖ Tintas / pintura corporal – segundo os estudos pertinentes às comunidades indígenas, os índios pintam seus corpos e faces num ritual de festa, plasticidade e beleza. A pintura simboliza o sagrado, dá identidade a sua história pessoal, revelando às origens de suas tribos; também através da pintura reverenciam as entidades – deuses – da natureza, imitam animais e, ainda fazem uso das pinturas mais simplificadas no dia a dia, para protegerem-se dos pequenos insetos. Marabá faz uso das tintas para pintar seu corpo, sacralizando suas origens numa tentativa de harmonizar sua ambigüidade e diminuir seu conflito pessoal.



Figura 38 – LACITE 3, Pintura Facial



Figura 39 – LACITE 3, Encontro



Figura 40 – LACITE 3, Reconhecimento



Figura 41 – LACITE 3, Aceitação



Figura 42 – LACITE 3, Purificação

❖ Chocalho / sino de sementes – a sonoridade dos chocalhos indígenas ou sino de sementes, remetem ao som das águas. A água, segundo a tradição indígena é símbolo da purificação. Assim, Marabá faz uso deste elemento cênico para purificar seu corpo, numa atitude de sacralização.



Figura 43 – LACITE 3, Corpo Sagrado

❖ Música – a trilha sonora apresentou-se como elemento secundário no processo de construção da Marabá. Durante muito tempo, não foi utilizada nenhuma música para a sua composição. Mesmo quando a música era levada como um estímulo para a improvisação, este recurso não contribuiu de maneira significativa para a criação da *performance*. A trilha somente foi introduzida no LACITE I-3, e ainda traz consigo uma característica experimental, que poderá ser modificada até o momento da apresentação. As músicas *Kikio*, *Vinheta da Água* e *Água de Mani*, são composições de Daniela Lasalvia e, foram gentilmente cedidas para compor a coletânea musical desta *performance*. Músicas étnicas, eletrônicas, vozes, ecos, pausas, enfim, um hibridismo musical abraça a *performance* **MARABÁ!**



Figura 44 – LACITE 3, Chamado



Figura 45 – LACITE 3, Vigília



Figura 46 – LACITE 3, Espelho



Figura 47 – LACITE 3, “Não sou de Tupã?”



Figura 48 – LACITE 3, Solidão



Figura 49 – LACITE 3, Sentimento



Figura 50 – LACITE 3, Pele



Figura 51 – LACITE 3, Guerreira

Construção da personagem

❖ Vídeos e livros indígenas – a consulta aos materiais bibliográficos e áudio-visuais, tanto quanto a visitação às exposições culturais de temática indígena, contribuíram para o conhecimento da cultura indígena e tais recursos foram adaptados para o uso da construção de Marabá e do espaço cênico.

❖ Gonçalves Dias: consultando a obra do autor – Uma visita mais detalhada às obras e à história de vida do poeta, mostraram sincronidade no processo experimental. Outros poemas do período indianista foram consultados, dentre eles “*Leito de folhas verdes*”; e o olhar do poeta como parte do universo feminino, foi incorporado na construção de Marabá.

❖ Roteiro Marabá: a história – O primeiro contato com o poema Marabá aconteceu em 1991, nas aulas de literatura portuguesa e brasileira do 2º ano colegial (atual ensino médio). Desde a sua primeira leitura, foi criada uma imagem cênica muito forte que perdurou até a elaboração da história de Marabá, no ano de 1998. O roteiro foi utilizado como recurso para as improvisações dos LACITE I – 1 e 2, contribuindo na linearidade das cenas da performance, gerando – mais tarde – o roteiro cênico 1.

❖ Pequena caixa de retalhos – recurso utilizado para agregar possíveis elementos cênicos, com os quais foram experimentadas improvisações explorando o contato com tais recursos. Desde sementes, adereços diversos, retalhos de tecidos, até a confecção de alguns materiais alternativos fizeram parte da pequena caixa de retalhos. Daqui, muitos elementos foram descartados e outros escolhidos para compor o prolongamento do corpo de Marabá.

❖ Seleção das células: des-construir para re-construir – como já discutido anteriormente, a improvisação pode ser um processo consciente, portanto a apreensão das células significativas pode acontecer enquanto improvisamos. Também a reformulação das células selecionadas, acontece sem que seja perdido o estado alterado de consciência. Des-construir para re-construir significa romper com estruturas já conhecidas e confortáveis para o artista cênico, buscando novas saídas corporais-expressivas.

❖ Espaço cênico – a criação do espaço foi fundamental para a fluência da *performance*. Com a escolha dos elementos cênicos e a sua ocupação no espaço, a personagem encontrou seu *habitat* e pode interagir com o meio a sua volta. Este momento (LACITE I – 2) foi marcante para o avanço coreográfico, ainda que muitas modificações espaciais tenham sido feitas a partir daí.

Registro

❖ Diários de aula – este recurso foi utilizado por todo o processo de experimentação dos laboratórios, registrando as frustrações, ansiedade, conquistas, memórias, células coreográficas, imagens criativas, sensações, enfim, o diário representou o ‘fiel amigo’ amparando os altos e baixos pertinentes ao processo criativo, que também é muito solitário.

❖ Registro em VHS – com a disposição de alguns amigos ‘*videomakers*’, foram feitas algumas gravações dos laboratórios de construção de Marabá. A maior parte deste tipo de registro aconteceu quando a *performance* já estava mais elaborada, mas ainda apresentava o caráter experimental.

❖ Ensaio Fotográfico – a fotógrafa Dolores Biruel assumiu o olhar em Marabá, registrando algumas expressões significativas, pequenos detalhes da personagem, do espaço cênico e dos elementos cênicos buscando a sua comunhão¹⁹.

O mote desta pesquisa ao investigar como as técnicas de Contato, Técnica Energética e Improvisação, poderiam, unidas, fundamentar a construção da personagem Marabá em caráter experimental, vem indicar a possibilidade de se trilhar um caminho dentro da perspectiva da Dança Cênica (Contato, TE e Improvisação), haja visto que existem inúmeras possibilidades dentro do Universo pesquisado.

Ao longo do processo, foram surgindo e desafiando a pesquisa diferentes reflexões à cerca do tema e objetivo centrais, tais como, a re-significação das técnicas escolhidas, direcionando-as com a indicação de uma estrutura de trabalho para a pesquisa e experimentação dos artistas cênicos com a intenção de possibilitar subsídios necessários para a composição de personagens na Dança Cênica. Tal processo também revelou a necessidade do resgate do trabalho e da reflexão sobre a unidade do espaço cênico (espaço sagrado) bem como do corpo (*corpo sagrado*).

¹⁹ Figuras do sub-item Improvisação com Contato, p. 109.

Mediante a proposta desta pesquisa, o presente estudo se orientou por uma diretriz experimental – através de laboratórios teóricos e práticos (laboratórios individuais de construção e reflexão cênica), que visaram a revisão e o aprofundamento dos elementos técnicos/ expressivos do estudo de Contato, Técnica Energética e da Improvisação. A estruturação de um pré-roteiro literário e cênico, funcionou como estimulador das potencialidades expressivas e criativas da *performance*.

Todo o processo de criação foi registrado, como relatado anteriormente e, tendo a característica da experimentação, não podemos indicar que a apresentação da *performance* **MARABÁ!** seja o resultado final, conclusivo desta pesquisa, mas sim que representa a indicação de uma possibilidade expressiva, colapsada até o presente momento, revelando ser necessária a constante coragem de criar e re-criar a continuidade do seu processo .

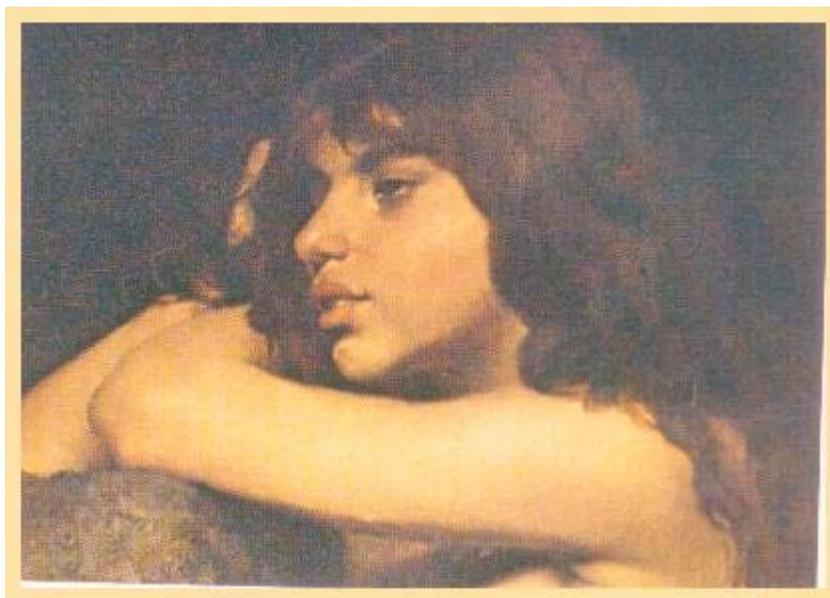


Figura 52 – Marabá, Pintura de Rodolfo Amoedo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações aqui levantadas resultam das observações dos laboratórios individuais e de grupo, dos relatos dos diários de aula dos participantes e são fundamentadas de acordo com a literatura consultada. A menção da palavra ‘vergonha’ foi um dos fatores que mais apareceram nos diários de aula do LACITE G-1. Os bailarinos sentem-se envergonhados quando estão expostos (numa improvisação, por exemplo) e quando são ‘apresentados’ a algum movimento ou exercício corporal novo para eles, ou seja, algo que aborda o seu conceito pessoal de estranheza, ‘algo inusitado’, que sai da sua zona de segurança.

As couraças do bailarino, tanto as individuais quanto àquelas provenientes da cristalização dos movimentos já apreendidos, incorporados e mecanizados, impossibilitam o fluir energético, bem como o seu envolvimento no ato experimental. Romper estas couraças é um trabalho que vai exigir a ‘vontade’ inicial do bailarino, pois este deve se mostrar disposto a uma des-construção dos seus conceitos e mecanizações corporais, para re-construir um novo corpo, mais disponível, receptivo aos novos conceitos e vivências, sendo que a cada momento pode-se descobrir que será novamente necessária a mudança de paradigma, a des-construção para uma re-construção.

A técnica só serve para nós, bailarinos, enquanto for verdade para a nossa prática. E esta ‘verdade’ está em constante mutação, ela precisa se renovar, se aprimorar e se re-descobrir. A pesquisa e o trabalho do bailarino-pesquisador-intérprete é constante, diário, multidisciplinar, sem fronteiras e/ou barreiras de qualquer ordem. O bailarino não pode mais se acomodar e querer ser simplesmente um copador de movimentos, por mais conforto que esta prática possa trazer-lhe. A acomodação e a não exposição da sua expressividade, da sua reflexão e da sua pesquisa pessoal, retardam e bloqueiam o seu amadurecimento profissional, bem como comprometem a sua atuação enquanto intérprete.

A arte expõe o artista. Porém, o público não precisa saber se aquela manifestação artística é fruto da expressividade pessoal do seu intérprete ou se é somente o canal de comunicação da sua personagem. Bloqueios pessoais, devem ser superados não

somente quando se entra em cena no palco, afinal na sala de aula, nossa “presença” em cena, já está sendo requisitada.

A questão da “presença em cena” está intimamente ligada a observação de Soares (2000), que nos faz recordar sobre o *bailarino de sala de aula* e o *bailarino de palco*. O primeiro seria aquele aluno com técnica exímia, mostrando seu domínio na destreza corporal, mas que em cena, normalmente mostra sua dança esvaziada, a “forma pela forma”. Já o segundo, *bailarino de palco*, refere-se àqueles que, mesmo que tenham limitações físicas e que, por vezes, passam despercebidos em sala de aula, atuam de maneira luminosa quando estão em cena.

A resistência, ainda existente, dentre os bailarinos, na vivência de exercícios e jogos cênicos, a fragmentação na sua formação bem como sua crença pessoal de que técnica e expressão são elementos separados, favorecem o fenômeno *bailarino de sala de aula* e *bailarino de palco*. Uma vez mais, a integração de forças aparentemente opostas, mostra sua eficácia na representação da unidade técnica/expressão, bem como do *corpo consubstancial*. Parafraseando Vianna (1990), o bailarino dança, pensando e sentindo, revelando-se por inteiro.

Outro item citado nos relatos dos diários de aulas dos componentes do LACITE G-1, dizia respeito ao contato e a instalação como ‘algo’ que unia o grupo e propiciava uma troca. De fato, numa aula de dança ocorre pouca troca entre o grupo. Os bailarinos estão acostumados a se posicionarem nos mesmos lugares, o professor a fazer as mesmas correções, muitas vezes às mesmas pessoas, enquanto que no grupo cria-se um ambiente de pequenos mundos individuais, onde as frustrações, alegrias, dificuldades e descobertas da aula ficam isoladas no interior de cada um (VIANNA, 1990). Com a quietude das sensações e reflexões advindas da vivência da aula, os bailarinos vão embora para suas casas, levando consigo perguntas e sensações sem resposta...

Outro ambiente comum das salas de aula de dança, é um ambiente de exibições e competições. Esmaga-se sentimentos, relações, impressões, trocas, para que somente haja espaço para quem consegue girar mais piruetas, ficar mais tempo no *balacê*, elevar mais a perna... E mais uma vez as aflições, dúvidas, anseios, alegrias, descobertas, sensações dos bailarinos ficam presas no seu mundo individual...

A prática das partilhas no final de cada encontro, proporciona uma troca verbal de tudo o que já foi ‘trocado’, expressado corporalmente no decorrer da aula e, desta forma, os bailarinos percebem que suas reflexões, seus anseios e medos, bem como suas descobertas, não são algo isolado e único. Todos apresentam as suas sensações e a observação de um, encoraja, ajuda o outro. Fica mais fácil superar seus ‘entraves’ com a ajuda do grupo. A própria vivência corporal aproxima as pessoas. Portanto, não podemos entrar numa sala de aula e nos mantermos distantes, envolvidos somente com nossos umbigos. Cabe ao professor estabelecer na sala de dança um ambiente de contato, integração e partilha com o grupo, desde o começo do encontro.

A instalação é uma maneira de unir o grupo, conectando não somente os corpos que lá se encontram, mas também seus corpos energéticos. A pesquisa do trabalho proposto percorre uma trajetória em comum, colocando todo o grupo na mesma busca. O elo com o grupo fica estabelecido energeticamente e mesmo nos momentos (também necessários) de uma pesquisa e reflexão individual, o grupo permanece conectado. A improvisação com contato também tem a função de ‘quebrar’ o gelo entre as pessoas e de fazer com que elas descubram o seu corpo e o do outro, de maneira lúdica e experimental.

A paciência, o carinho e a confiança no outro, gera um ambiente de trabalho e pesquisa com segurança e respeito. Sentidos que fazem referência ao olhar, ao tatear e ao escutar, a linguagem verbal e não-verbal, são aguçados a cada encontro e os bailarinos dialogam com seus corpos em harmonia.

No item referente à construção da personagem, é comum o surgimento de dúvidas sobre o distanciamento dos sentimentos e sensações da personagem que se fundem com os do intérprete. Existe o medo de mergulhar nos sentimentos da personagem, tanto quanto uma racionalização constante, no sentido de pensar formas e sentimentos da personagem, esquecendo-se da entrega, do ‘deixar acontecer’. Na verdade, deveríamos sentir e somente depois racionalizar, sem nos preocupar com a cobrança de um resultado corporal, pronto, belo. É necessário que as vivências sejam repetidas muitas vezes antes de encontrarmos um possível tom para a personagem em questão.

Talvez estes sejam alguns dos fatores que impeçam alguns bailarinos-intérpretes de saírem da superficialidade da sua interpretação cênica. A construção de personagens,

exige construção e des-construção diárias, envolvendo muitas improvisações e estudos, fazendo com que tenhamos que abrir mão de muito material que naquele momento não corresponde ao que nos é proposto. A seleção das células que formarão a personagem deve ser criteriosa, racional, mas também intuitiva, posto que é um trabalho artístico que estamos compondo.

Sair dos conceitos de beleza pré-estabelecidos, desvencilhar-se de pré-conceitos, deixar gritar as expressões de formas bizarras, libertar a memória corporal de movimentos mecanizados, deixar fluir o fluxo energético da personagem distanciando suas emoções daquelas pessoais do intérprete, são alguns dos pontos que o bailarino-pesquisador-intérprete deve manter como ‘pontos de partida e chegada’ para que possa alcançar um resultado ‘verdadeiro’ na expressividade cênica da sua personagem.

O corpo precisa de impulsos para a criação e, para tanto, não existem fórmulas prontas. O intérprete deve saber como se auto-motivar, como extrair elementos, pulsos criativos do material tido como fonte inspiradora (seja um texto, uma música, uma imagem, enfim...) para que traduzam suas sensações e/ou as da personagem de criação. Este momento representa o colapso das possibilidades e o salto quântico, explanado no Capítulo I, onde o artista cênico trabalha com consciência, vislumbrando suas diversas possibilidades expressivas e, no colapso, vivencia o salto criativo.

Outro ponto importante refere-se à auto-crítica. É fundamental que saibamos que certas posturas, ações e/ou movimentos pessoais, podem influenciar negativamente na representação cênica. De certo modo, não podemos nos desvencilhar do corpo que somos para ser outro corpo em cena, para a personagem. Porém, os traços da nossa personalidade podem e devem ser amenizados, dando espaço para as máscaras. Este é um trabalho árduo que envolve auto-motivação, auto-crítica, disponibilidade, doação, mergulho... É de suma importância trabalhar para atingir a *flexibilidade cênica*.

Flexibilidade cênica pode ser entendida como a capacidade de ‘modelar’ formas, sensações, sentimentos, expressões, desde a camada mais sutil até a superfície do corpo, construindo e des-construindo imagens e/ou movimentos com nitidez, fluidez e emotividade. Portanto, acreditamos que o trabalho aqui defendido (Dança Cênica) carregue traços essenciais para que o artista cênico a alcance.

O levantamento histórico da dança, fortalece a identidade desta arte milenar, além de nos proporcionar condições de fazer uma interface com o momento atual vivido. Ainda guardamos a herança do passado embutida em nosso fazer artístico e romper com velhos paradigmas requer muitas atribuições. Os traços das formas exibicionistas de outrora ainda permeiam os palcos dos nossos teatros, até mesmo quando se refere à dança contemporânea atual, que tem se apresentado, muitas vezes, como uma arte inatingível para muitos bailarinos, devido ao caráter cada vez mais acrobático, numa exaltação a fisicalização.

É importante que haja uma reflexão sobre o que se quer comunicar e/ou expressar com a sua arte. Na dança, ou para qualquer outra manifestação artística, viver o *corpo sagrado* pode contribuir para que a performance realmente toque a platéia, como uma carícia, promovendo a sua participação, indagação, curiosidade, envolvimento e sua desestruturação para um novo paradigma. Mas, sempre como uma carícia, sem expulsar ou ignorar a sua importância no contexto cênico, possibilitando uma integração entre as partes, palco-plateia, tornando uma unidade sacralizada.

As experimentações advindas do Contato, Técnica Energética e Improvisação mostraram-se eficientes como possibilidade instrumental no processo de construção de personagem, como fundamentado na criação da personagem Marabá. A partir do processo percorrido ao longo da pesquisa, tivemos constatações de que a união das técnicas supracitadas, forneceram subsídios necessários para o alcance do objetivo proposto.

A direção desta pesquisa nos apontou o encontro com a Dança Cênica, representando um instrumento em potencial para a construção de personagens, ao sistematizar o caminho a ser percorrido pelo artista no processo criativo. Embora tenhamos apresentado uma sistematização da Dança Cênica, a espontaneidade, o fluxo energético e, por que não dizer, a *flexibilidade cênica*, devem nortear esta prática por um caminho de constante experimentação e mutação, exaltando o espaço cênico sagrado, bem como a vivência do *corpo sagrado*.

“Os opostos habitam a inteireza de quem sou: Eu sou Marabá!”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, C. D. *Corpo – novos poemas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 12ª edição, 1995.

ARTAUD, A. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho. SP: Martins Fontes, 1999.

BARROS, L. de O. e MATARUNA L. *A saúde na escola e os parâmetros curriculares nacionais: analisando a transversalidade em uma escola fluminense*. Revista Digital - Buenos Aires - Año 10 - N° 82 - Marzo de 2005. Disponível em: www.efdeportes.com Acesso em 24/10/2205.

BONFITTO, M. *A pregnancy do vazio: o ensino e a prática do kabuki – uma tentativa de modelização*. Tese de Mestrado. Itália, 1994.

BONFITTO, M. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barbal Matteo Bonfitto*. SP: Perspectiva, 2002.

BRENNAN, B. A. *Mãos de Luz – um guia para a cura através do campo de energia humana*. Tradução Octávio Mendes Cajado. SP: Ed. pensamento, 1987.

CANTON, K. *E o príncipe dançou... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Tradução Cláudia Sant'Ana Martins. SP: Ed. Ática, 1994.

CASTRO, Ana L. de *Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo*. SP: Annablume, FAPESP, 2003.

CIAMPA, A. da C. *Identidade*. In: LANE, S. T.M. & CODO, W. (Orgs.). *Psicologia social: o homem em movimento*. SP: Brasiliense, 1984, pág. 137-155.

CUNHA, M. *Dance aprendendo – aprenda dançando*. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS; MEC/SESu/PROEDI, 1988, pág. 10-35.

FARO, A. J. *Pequena história da dança*. R.J.: Jorge Zahar Editora, 4ª ed, 1986.

FERNANDES, C. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetições e transformações*. SP: Ed. Hucitec, 2000.

COLETÂNEA DE AUTORES. *A evolução do conceito de Saúde*. In: Centro de Informações Multieducação, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Educação. Disponível em: www.multirio.rj.gov.br Acesso em 23/10/2005.

FREIRE, I. M. *Dança-educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento*. Cadernos Cedes, ano XXI, no 53, abril/2001 Disponível em: www.cadernocedes.com.br Acesso em 15/10/2005.

GAUDITANO, R. *Raízes do povo Xavante*. SP: Governo Federal, 2003. Fotografia.

KELEMAN, S. *Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell / Stanley Keleman*. Tradução Denise Maria Bolanho. SP: Summus, 2001.

LABAN, R. *Domínio do Movimento*. SP: Summus, 1978.

LAGACHE, S. *Respirando a vida* Sylvie Lagache. SP: EDICON, 1ª edição, 1994

LEADBEATER, C.W. *Os chakras ou os centros magnéticos vitais do ser humano*. Tradução J. Gervásio de Figueiredo. SP: Ed. Pensamento, 1995.

LOBO, L. *Teatro do Movimento: um método para um intérprete-criador!* Lenora Lobo e Cássia Navas – Brasília: LGE Editora, 2003.

MATOS, C. *Gentis guerreiros: o indianismo de Gonçalves Dias*. SP: Atual, 1ª edição, 1988.

MAY, R. *A coragem de criar*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 13ª ed., 1975.

MOURA, K. C. F. de. *Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos: existe um corpo ideal para a dança?* Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2001.

PRÓCHINO, Caio C. S. C. *Corpo do Ator: metamorfoses, simulacros.* SP: FAPESP – Annablume, 1999.

PRONKO, L. *Teatro: Leste & Oeste – Perspectivas para um teatro total.* Editora Perspectiva, 1986.

REZENDE, Luciana e VIANNA, Patrícia. *KLAUSIANDO – Nos caminhos da dança.* 1ª edição, Campinas, 1992

RODRIGUES, G. E. F. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação/ Graziela Rodrigues.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques *A Arte do Ator.* Tradução de Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2ª edição, 1990.

SEGRE, M. e FERRAZ, F. C. *O conceito de saúde* In: Ponto de Vista. Rev. Saúde Pública vol. 31 no. 5, São Paulo Oct. 1997. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php/Ing_en Acesso em 23/10/2205.

SIQUEIRA, A. R. *Busca e Retomada: um processo de treinamento para a construção da personagem pelo ator-dançarino.* Dissertação de Mestrado, Unicamp: Campinas, 2000.

SOARES, M. V. *Técnica energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo.* Tese de Doutorado, Campinas: Unicamp, 2000.

SPOLIN, V. *Improvisação para o teatro.* SP: Editora perspectiva, 4ª ed, 2000.

TEIXEIRA, Mirna Barros. *Empoderamento de idosos em grupos direcionados à promoção da saúde.* [Mestrado] Fundação Oswaldo Cruz, Escola Nacional de Saúde Pública; 2002. Disponível em: www.portalteses.cict.fiocruz.br Acesso em 24/10/2205.

TURNER, M. J. & GRAUERT, R., ZALLMAN, A. *New Dance – approaches to nonliteral choreography*. University of Pittsburgh Press, third printing, 1979.

VIANNA, K. *A Dança/ Klauss Vianna e Marco Antônio de Carvalho*. SP: Editora Siciliano, 1990.

VOLP, C. M. *Vivenciando a Dança de Salão na escola*. Tese de Doutorado, São Paulo: USP, 1994.

BIBLIOGRAFIA

ACHCAR, D. *Balé: uma arte/ Dalal Achcar*. RJ: Ediouro, 1998.

ACKERMANN, F. *A obra poética de Antônio Gonçalves Dias*. Tradução de Egon Schaden. SP: Conselho Estadual de Cultura Comissão de Literatura.

AGG, K. *Contato e Improvisação: um caminho para o conhecimento e para a expressão corporal*. Trabalho de Conclusão de Curso. Rio Claro: Unesp, 1996.

AMARAL, Ana M. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*” SP: Editora SENAC São Paulo, 2002.

BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento/ Gaston Bachelard*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. SP: Martins Fontes, 2^a ed, 2001.

BROOK, P. O. *Teatro e seu espaço*. Tradução Oscar Araripe e Tessy Calado. RJ: Editora Vozes Limitada, 1970.

CARLIN, N. *A Sina dos Antigos donos da terra – Parte II – Nossos índios estão ‘doentes’*
In: Caderno Especial Cultura Dia a Dia, SP: 2004.

CHEKHOV, M. *Para o ator/ Michael Chekhov.* Tradução Álvaro Cabral. SP: Martins Fontes, 2ª edição, 1996.

COLETÂNEA DE AUTORES. *Corpo e sentido: a escuta do sensível.* Organizador Ignácio Assis Silva. SP: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1996.

COLETÂNEA DE AUTORES. *Mitologia.* Consultoria Ângelo Ricci. SP: Ed. Abril Cultural, 1976.

DIAS, A.G. *Ainda uma vez – Adeus! (poemas escolhidos).* RJ: J. Aguilar, 1974.

DIAS, A.G. *Gonçalves Dias/ Seleção de textos, notas, estudos bibliográfico, histórico e crítico e exercícios por Beth Brait.* SP: Abril Educação, 1982.

Formação do povo brasileiro. **RIBEIRO, Darcy.** TV Cultura, exibido em 05/ 04/ 2003. 90min.

GOSWAMI, Amit & REED, R.E., GOSWAMI, M. *O universo Autoconsciente: como a consciência cria o mundo material.* Tradução Ruy Jungmann. RJ: Ed. Rosa dos Tempos, capítulo 1, 1998.

Índios Karajás. **SALDANHA, P. & WERNECK, R.** TV Cultura, exibido em 29/ 02/ 2004. 90min.

MINDELL, A. *O corpo onírico/ Arnold Mindell.* Tradução Maria Silvia Mourão Netto. SP: Summus, 1989.

MINDLIN, B. & narradores Suruí. *Vozes da origem – estórias sem escrita*. SP: Ática, 1996.

MORGENROTH, J. *Dance improvisations*. University of Pittsburgh Press, 1987.

NOVELLY, M. C. *Jogos teatrais para grupos e sala de aula*/ Maria C. Novelly. Tradução Fabiano Antônio de Oliveira. Campinas: Papirus, 1994.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. 6ª edição. Petrópolis: Vozes, 1987.

STANISLAVSKI, C. *A construção da personagem*/ Constantin Stanislavski. Tradução Pontes de Paula Lima. RJ: Civilização Brasileira, 8ª edição, 1996.

STANISLAVISKI, C. *A preparação do ator*/ Constantin Stanislavski. Tradução Pontes de Paula Lima. RJ: Civilização Brasileira, 13ª edição, 1996.

YOZO, R. Y.K. *100 jogos para grupos: uma abordagem psicodramática para empresas, escolas e clínicas*/ Ronaldo Yudi K. Yozo. SP: Ed. Agora, 1996.

SITES CONSULTADOS

A *CIÊNCIA ORIENTAL ANTIGA*. Disponível em: www.ecientificocultural.com/indice.htm
Acesso em 25/ 09/ 2005.

A *CONVERSA COM LISA NELSON*. Disponível em: www.c-e-m.org/producao/iniciativas/CEMHORAS/arquivo.htm Acesso em 02/ 10/ 2005.

A *MILENAR MASSAGEM TERAPÊUTICA CHINESA*. Disponível em: www.tui-na.lumic.com/teoria_tui%20na.htm Acesso em 25/ 09/ 2005.

CONTACT IMPROVISATION. Disponível em: www.ufba.br Acesso em 02/ 10/ 2005.

CONTATO IMPROVISAÇÃO. Disponível em: www.impactociadedanca.com.br Acesso em 02/ 10/ 2005.

DANÇANDO NA VELOCIDADE DO MEDO. Disponível em: www.an.uol.com.br/2000/fev/05. Acesso em 02/ 10/ 2005.

FITOTERAPIA EM CINCO MOVIMENTOS. Disponível em: www.sinte.com.br/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=16 Acesso em 25/ 09/ 2005.

FUNDAMENTOS BÁSICOS PARA A ACUPUNTURA VEGETAL. Disponível em: www.jardimdeflores.com.br/sinergia/S02Acumpu01.htm Acesso em 25/ 09/ 2005.

OS CINCO MOVIMENTOS CHINESES. Disponível em: www.sinte.com.br/modules.php?name=news&file=article&sid=31 Acesso em 25/ 09/ 2005.

QUALIDADE DE VIDA NÃO É CENTRAR-SE NAS DOENÇAS. Disponível em: www.fia.com.br/ADMPAUTA/13/M13 Acesso em 24/10/2205.

YIN YANG. Disponível em: www.pt.wikipedia.org/wiki/Yin_yang Acesso em 25/ 09/ 2005.

YIN-YANG. Disponível em: www.saudepublica.web.pt/acupuntura/yin_yang.htm Acesso em 25/ 09/ 2005.

YIN YANG - O EQUILÍBRIO. Disponível em: www.misteriosantigos.com/yinyang.htm Acesso em 25/ 09/ 2005.

ANEXOS

ANEXO 1 – A ESTÓRIA: “Marabá”¹

“Numa floresta localizada ao Norte do Brasil, toda uma comunidade indígena comemora a colheita do milho. Ao retornar para a aldeia, todos caminham juntos, cantando e dançando. Uma jovem índia, caminha distraída pela trilha da mata, brincando com **folhas secas do chão**, com a natureza ao redor. Não percebe que está cada vez mais afastada do grupo, que em harmonia prossegue seu caminho.

Um homem branco, também separado do seu bando, adentra-se na mata para caçar. Ele ouve o som de passos sobre as folhas secas e esconde-se, pronto para render sua presa. Eis que os passos não eram de um animal. Aqueles passos eram da jovem índia que com sua formosura e inocência atraiu os encantos daquele homem branco que a observava em silêncio. Sem conter mais seus instintos, ele avança em direção à jovem, querendo tomar para si o mel e o frescor daquela jovem virgem. Sem condições de defender-se, a índia não encontra alternativas a não ser se entregar àquele homem.

Na aldeia, o clima é silencioso. O grupo foi recebido pelo Pajé com uma mensagem de maus presságios, que passariam por um período de provas.

A jovem índia chega na aldeia, trêmula e envergonhada, relata o ocorrido e trancafiada em uma das ocas. Seu noivo quer vingança, invade a floresta em busca do homem branco que roubara a alma da sua noiva, amaldiçoando sua tribo. Então, o valente guerreiro, invade a mata e desaparece na escuridão.

Os ossos do guerreiro são encontrados meses depois do ocorrido, no mesmo dia do nascimento do bebê, uma menina Marabá. A jovem índia mãe, morre no parto.

Após o duplo cerimonial dos mortos e a libertação de suas almas, a tribo recebe a ordem de que Marabá (o bebê), será criada pelos deuses da natureza e que não deverá ocorrer intervenção humana na sua criação e vida, para evitar maiores desgraças.

¹ Esta história foi escrita por Katia Agg, inspirada no Poema “Marabá”, de Gonçalves Dias, em 1998. A partir do ano de 2003, iniciou-se o processo da sua composição da personagem Marabá, sendo sua criação e produção artísticas, parte do requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Instituto de Artes da Unicamp.

Como num milagre, Marabá sobrevive, sem nome, sem família, sem amigos e sem amor. Aliás, Marabá, torna-se o seu nome, pois é assim que os outros índios da aldeia se referem à ela. Marabá cresce livre, faz da mata o seu lar.

Certa vez, o pequeno índio Ubajara a segue até a floresta. Fica espreitando, curioso o que aquela menina dos cabelos dourados, tão diferente das outras meninas da aldeia, faz. É linda e intocável por sua beleza. O índio Ubajara, vai se encantando com a brincadeira, com o banho e com a dança da linda Marabá e sem se conter, solta gargalhadas ao vê-la expressar-se com a natureza.

Marabá o convida para participar da sua brincadeira e ele já envolvido, aceita. O relacionamento de amizade surge entre os dois sem que ninguém da aldeia saiba. Sempre se encontram na floresta, brincam e dançam, felizes e inatingíveis. Assim, cresce entre os jovens um forte elo de amor.

Na aldeia, outra índia sai da reclusão 'akapeab', já menstruou e portanto será prometida a um jovem guerreiro, devendo se casar em breve. Este jovem guerreiro é o índio Ubajara.

Ubajara sai para se encontrar com Marabá e conta-lhe o ocorrido. Marabá chora e confia seu amor por Ubajara, este não resiste a beleza e encantos de Marabá, eles se amam, porém, logo depois vem o arrependimento do jovem guerreiro. Ele não atende aos apelos da jovem mestiça, promete voltar mas, no seu íntimo ele sabe que não cumprirá sua promessa. Acontece a longa espera de Marabá por seu amado, finalmente ela percebe que Ubajara a abandonou para se casar com a sua prometida.

Marabá enlouquece, chora e percorre a mata dias e noites afins, sem parar, tamanha a sua dor. No auge do seu desespero encontra um jovem branco, muito bonito às margens do riacho. Ele se enfeitiça pela alvura de Marabá, ela receia o seu contato mas, ele conquista a sua confiança. Eles não falam a mesma língua, mas ela deseja chorar e ele abraçá-la. Assim, o jovem Nathaniel apaixona-se pela bela Marabá.

Marabá não entrega seu amor ao homem branco, diz que seu coração pertence ao jovem guerreiro de sua aldeia. Nathaniel se deixa dominar pelo ciúmes e descobre o caminho até a aldeia.

Com seu bando de exploradores, o jovem branco invade a aldeia indígena acometendo muita dor e muitas mortes. Finalmente, ocorre o confronto entre Ubajara e Nathaniel. No duelo ambos morrem, pelo amor de Marabá.

Marabá é acusada pelos sobreviventes indígenas pela desgraça que acometeu toda a aldeia e é expulsa de lá. Mais uma vez sozinha e com a ajuda e proteção dos deuses, Marabá caminha em direção à mata: é lá que vai viver sozinha, até que seu destino seja cumprido!”

ANEXO 2 – 1º ROTEIRO DA PERFORMANCE MARABÁ!

1ª Parte – Apresentação / Marabá (texto: “De origem híbrida/com os pés bem enraizados neste chão/ Marabá tem o coração/ livre pra te encontrar”): dança ritualística/ transformação para o contemporâneo (máscara/ pau de chuva/ ocas) / “Tu és Marabá! Tu és Marabá! Tu és Marabá! Tu és Marabá... (como uma lavagem cerebral)”

2ª Parte – Memória / Marabá conta a história da sua mãe (tronco/banco) / “Marias, Joanas, Anitas... Marias, Joanas, Anitas... Marias, Joanas e Anitas...”

3ª Parte – Mandala / Marabá condenada à morte, tem salva a sua vida (mandala) / “Acaso feitura, não sou de Tupã?” (Tupã em eco)

4ª Parte – Sobrevivência / Marabá com frutos (cesto de colheita/ cacho de banana/ coco/ juta ou tapete indígena) / “Não chores, meu filho;/ Não chores, que a vida/ É luta renhida:/ Viver é lutar./ A vida é combate,/ Que os fracos abate/ Que os fortes, os bravos,/ Só pode exaltar/ O homem que é forte/ Não teme da morte;/ Só teme fugir...// Sê bravo, sê forte!// Não fuja da morte,/ Que a morte há de vir!”

5ª Parte – Destino / Marabá experimenta o amor e o abandono (folhas secas/ sons de batidas do coração, passos em folhas secas e respiração) / “Teus olhos são garços, mas és Marabá.... // És alva de lírios, mas és Marabá.... // Teus longos cabelos, são loiros, são belos, mas são anelados: tu és Marabá! // E as tenras palavras que eu tinha cá dentro, a quem nas direi?...”

*6ª Parte – Catarse / Marabá – a força de uma mulher (caixa de sementes) / “Os opostos habitam a inteireza de quem sou: eu **sou** Marabá! **Eu**, sou Marabá! **Eu** sou **Marabá!**”*