

FLÁVIO SOARES ALVES

F A C E | A | E C A *F*

Quando “Tu” dança

Campinas
2006

FLÁVIO SOARES ALVES

F A C E | A | Э О A *F*

Quando “Tu” dança

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a Orientação da Profa. Dra. Marília Vieira Soares.

Campinas

2006

iii

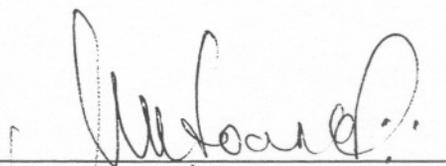
**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

AL87f	Alves, Flávio Soares. “Face a ecaF”: quando “tu” dança. / Flávio Soares Alves. – Campinas, SP: [s.n.], 2006. Orientador: Marília Vieira Soares. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. 1. Dança. 2. Energia. 3. Linguagem. 4. Processo criativo. 5. Performance(Arte). 6. Desejo. I. Soares, Marília Vieira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
-------	---

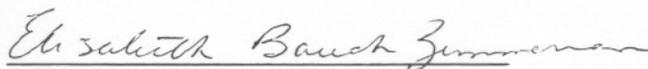
Título em inglês: “Face a ecaF”: when “other” dance
Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance – Energy – Language –
Creative process
Performance(Art) - Desire
Titulação: Mestre em Artes
Banca examinadora:
Prof. Drª Marília Vieira Soares
Prof. Dr. Romualdo Dias
Prof. Drª Elizabeth B. Zimmermann
Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus
Profª Drª Verônica Fabrini M. de Almeida
Data da defesa: 28 de Setembro de 2006

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

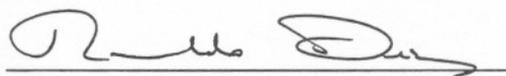
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo
Mestrando **Flávio Soares Alves** - RA 17805, como parte dos requisitos para a obtenção do
título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Marília Vieira Soares - IA/UNICAMP
Presidente/Orientadora



Prof. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann - IA/UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dr. Romualdo Dias - UNESP
Membro Titular

DEDICATÓRIA
AO MEU AVÔ
JOSÉ SOARES LIMA

200710914

ices

DEDICATÓRIA

*AO MEU AVÔ
JOSÉ SOARES LIMA*

CONSAGRAÇÃO

ÀS FACES DA GRANDE MÃE:

SENHORA, MÃE, MULHER...

... DESATADORA DOS NÓS

... DEUSA MÃE

... MINHA MÃE ...

Agradecimentos...

À minha família, pela dedicação, cuidado e carinho.....

Ao Prof. Dr. Romualdo Dias – pela velha amizade.

À Profa. Dra. Elizabeth B. Zimmermann, pelas críticas amistosas ao trabalho.

Aos amigos: Prof. Luiz Monteiro – pela confiança e companheirismo; À Kátia Aggi, pelo afeto; à Vera Marcelino, e à Camila Soares, pela amizade sincera.

Um agradecimento especial a Carlos Gontijo, pela grande parceria no trabalho criativo.

Enfim, a Profa. Dra. Marília Vieira Soares, por ter me ensinado a navegar nas brumas da criação tendo a brisa como parceira e a tormenta como amante. Mais do que me mostrar o majestoso pedestal do conhecimento, tu me ensinou a tocar o saber na sua furtiva insolitude. Eis aí o maior tesouro conquistado nesta caminhada.



Figura 1: Dionisos - Flávio (foto: Ricardo de Oliveira)

QUEM DANÇA EM MIM

QUANDO DANÇO ?

Resumo

O objetivo é compreender a natureza do processo criativo, observando a experiência do corpo, que encerra, na tensão entre forças opostas, o movimento da dança. A investigação penetrou no interior da linguagem da dança, seguindo os rastros da atuação energética que emana do corpo. “Quem dança em mim quando danço?”. Este “quem” pode não ter uma identidade concreta, mas nos mobiliza a criação. Frente a este estímulo intangível, de um atuante elíptico de si mesmo, o artista se encontra "Face a ecaF", ou seja, face ao estranho dentro de si. Aberto a esta atraente estranheza, o corpo dá vazão à experiência sensível, e é a partir deste rastro que nos lançamos à criação de uma obra artística. O caminho investigativo trilhado deixou a mostra um processo metodológico vulnerável à inscrita do instante, o que torna o criador um aventureiro que desbrava as brumas de um espaço-tempo por vir – a dança – no curso intempestivo de estados alterados da consciência.

Palavras-chave: dança; linguagem; energia; processo criativo;

Abstract

The objective is to understand the nature of the creative process observing the body experience that embodied in the tension between opposite forces in the dance movement. This study concentrated in the dance language following the tracks of the energy performance that emanates from the body. "Who dances in me when I dance? This "who" may not have a concrete identity but it mobilizes us to the creation. In front of this intangible stimulus, of a performer occult of himself the artist is "Face a ecaF", that's, in front of a stranger inside of himself. This "attractive stranger" mobilized us to the creation of an artistic work. The investigation indicated a methodology process vulnerable to inscription of instant so the creator becomes an adventurer who tames the mist of a space-time for coming - the dance - in the untimely course of states changed of the conscience.

Key Words: dances; language; energy; creative process;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
Justificativa da importância do tema.....	03

CAPÍTULO I – PRELÚDIO A DANÇA

PRIMEIRO ATO

Um começo, um desejo.....	07
Os desdobramentos reflexivos.....	12

SEGUNDO ATO

Quem dança em mim quando danço?.....	15
A mortificação do corpo.....	17
O olhar do corpo: a insurreição do pensamento.....	20
Uma trilha para a humanização na cena cartesiana.....	21
O sujeito cartesiano relido por Freud.....	23
O símbolo em Jung.....	24
Freud relido por Lacan.....	26
O retorna à questão e o despontar do desejo.....	28
Preparando terreno para a hipótese.....	30
Pensamento do corpo.....	32
O dis-curso fértil: ação-reflexão-ação.....	34

CAPÍTULO II – A DANÇA E(N)CENA O OUTRO

CENA 1

A cena fantástica do Outro.....	39
Estados alterados da consciência.....	41
O arranjo em desarranjo.....	43
Liberdade e técnica.....	45

CENA 2

A dinâmica do desejo.....	47
---------------------------	----

E por falar em desejo.....	48
A angústia no processo de criação.....	51
CENA 3	
O duelo entre Dionísio e Apolo.....	53
A fusão dual na atuação energética.....	57

CAPÍTULO III – QUAN(DO) TU(M) DANÇA

Quanta dança.....	61
CENA 4	
A energia sob o olhar da física.....	62
CENA 5	
A energia psíquica.....	67
A consciência corporal.....	69
CENA 6	
A mutação da energia no corpo.....	70
O processo de transformação energética.....	72
Os canais de conexão homem-natureza.....	73
A abertura ao espírito.....	74
CENA 7	
As possibilidades expressivas.....	76
A pergunta pelo sentido.....	77
CENA 8	
A urgência do processo criativo.....	79

CAPÍTULO IV – FACE A ECAF

PRECOSE SINOPSE

Remendando os pontos da pesquisa.....	85
Pensando nos rumos da pesquisa.....	87

TERCEIRO ATO

Da escrita ao ato: abertura à experimentação corporal	89
Um estalo criativo.....	91

Dionisos e seus símbolos.....	91
Instalando o processo: um caminho para a sensibilização.....	94
Técnica Energética: convocando a potência de criação.....	95
Equilíbrio Energético.....	96
Abertura dos Chackras.....	97
Machadadas.....	97
Jogando a Energia para fora.....	98
As articulações.....	99
A respiração.....	99
Energético.....	99
O processo/produto estético.....	100
Considerações sobre o processo de criação.....	101
Co-autor do trabalho criativo.....	102
Sobre a Obra: instalando o tema.....	103
Projeto de obra artística: matrizes cênico-dramáticas.....	104
Os Laboratórios de Criação.....	105
Análise dos Laboratórios de Criação.....	111
Figurinos, adereços e intervenções sonoras.....	115
Face a Ecaf.....	120
Em cartaz:.....	125
Ficha Técnica.....	126
Um olhar fotográfico.....	127
ÚLTIMO ATO	
Estranhas impressões.....	137
O enigma da composição.....	139
A linguagem poética da dança.....	141
Composição coreográfica: poema de movimento.....	142
Aberturas conclusivas.....	143
Bibliografia.....	147

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Flávio.....	xiii
Figura 2:	Deus Dionisos.....	xxv
Figura 3:	Carlos Gontijo.....	102
Figura 4:	Profa. Marília e a “estriquinina”.....	110
Figura 5:	Profa. Marília e Carlos Gontijo.....	115
Figura 6:	Dionisos - Flávio.....	117
Figura 7:	Dionisos - Carlos.....	117
Figura 8:	Tina dionisíaca.....	118
Figura 9:	Dionisos e a luz.....	119
Figura 10:	Tecido e molduras.....	119
Figura 11:	Dionisos preste a apagar a luz com o vinho.....	120
Figura 12:	Face a face.....	121
Figura 13:	A imagem do Duplo.....	122
Figura 14:	A uva traz o vinho e os estados alterados da consciência.....	123
Figuras 15 e 16:	Dois momentos do Deus Dionisos.....	124
Figura 17:	Cartaz de divulgação da tese.....	125
Figura 18:	Natureza fecunda.....	127
Figura 19:	Dionisos.....	127
Figura 20:	Ignora.....	129
Figura 21	Ilumina.....	129
Figura 22:	Escapa.....	131
Figura 23:	Cai.....	131
Figura 24:	Ataca.....	133
Figura 25:	Gruda, invade.....	133
Figura 26:	Consola.....	135
Figura 27:	Arranca.....	135



Figura 2: Deus Dionisos – “Face a ecaF”. Foto: Ricardo de Oliveira.

“ Quem a ensinou a dançar? - pergunta-lhe um dia.

– Foi Terpsícore[1]. Danço desde que aprendi a ficar de pé. Tenho dançado durante toda a minha vida. Todos os seres humanos devem dançar, o mundo inteiro deve dançar, sempre foi e será assim. É errado resistir, não querer compreender essa lei da natureza.

– Curioso – observa ele, em tom de censura.

– Parece que você é incapaz de falar da sua arte com método, de maneira lógica e sistemática... Você parte imediatamente para os grandes sentimentos...

– O que você queria, meu caro, não sou um teórico brilhante como você – responde ela sorrindo. – como explicar-lhe com palavras aquilo que não consigo formular para mim mesma? Tudo o que posso dizer é que, antes de entrar em cena, preciso acionar um motorzinho dentro de minha alma. Quando ele começa a girar, meus pés, minhas mãos, meu corpo inteiro se movem por si sós. Mas, se não me dão tempo para “por-me a caminho”, não posso dançar”.

Isadora Duncan In. Lever, M. 1988, p. 125

[1] Terpsícore, a “Rodopiante”, é a musa da música e da dança. Foi uma das nove musas da mitologia grega. Filha de Zeus e Mnemósine.

Introdução

O objetivo desta pesquisa é compreender a natureza do processo criativo, analisando a experiência do corpo, que encerra, na tensão entre forças opostas, o movimento da dança. A pesquisa, portanto se desenvolve buscando referências que dêem argumento às forças que convergem na constituição da dança, tomando a tênue dimensão eventual deste embate, como campo de relação, no qual se desenvolve a linguagem artístico-corporal.

A experiência já nos coloca, de início, uma questão instigante: Quem dança em mim quando danço? Algo na experiência da dança a mantém num nível de insólita percepção, que nos reporta a uma outra cena de sentidos, na qual se desenvolve a performance artística. Desta injunção surge a relação entre estados internos e movimentos expressivos. É no bojo das discussões sobre esta relação que se evidencia a tensão entre forças opostas, como escopo de emergência criativa.

No momento da dança, portanto, duas forças fundamentais tornam-se presentes: um estado interior pulsante, e uma necessidade de organização desta intensidade em forma de movimento corporal. A implicação destas forças gera a dança, em meio a uma intensidade sentida como energia corporal. Fica em suspenso, a possibilidade desta energia estar dando dinâmica à dança.

Nesta perspectiva, a dança se apresenta como uma síntese de processos corporais dotados de uma temporalidade e de uma significação própria, que tenta dar conta da diferença entre estados internos e movimentos expressivos.

O processo de investigação irá penetrar no interior da linguagem da dança, seguindo os rastros da atuação energética que emana do corpo. Assim, linguagem e energia se confundem e se somam como num quebra cabeça que tenta dar voz à inefável experiência da dança.

“Quem dança em mim quando danço?”. Este “quem” pode não ter uma identidade concreta, mas indica uma falta que mobiliza canais de expressão no corpo, na tentativa de dar conta desta falta intangível.

Mediante tal infortúnio, apresentam-se algumas cenas forjadas no âmbito acadêmico, a partir das quais queremos versar a questão referente à natureza do processo criativo: Como o corpo dá forma à dança?

Abrem-se, portanto, como campo de investigação:

- ✓ Analisar a dinâmica do desejo, verificando como os processos aí observados podem estar mobilizando os processos de criação na dança;
- ✓ Compreender as pulsões como substrato motor que possibilita ao desejo se inscrever no corpo como linguagem;
- ✓ Compreender os processos energéticos, como processos primeiros, constituintes do momento espaço-temporal em que a dança se faz evento;
- ✓ Analisar os processos de significação que decorrem deste momento primeiro de efusão energética, fazendo valer a atuação como movimentação expressiva;

A partir dos desdobramentos discursivos que decorrem deste campo de investigação, nos interessa produzir uma obra artística que dê visibilidade às questões refletidas durante o percurso teórico. Sua efetuação, para fins de organização didática, caberá como último ato deste discurso, no entanto, poderia ser apresentada no início, uma vez que o impulso primeiro para esta investigação veio da prática. Decorre daqui o caráter eminentemente laboratorial desta pesquisa, que entrelaça teoria e prática como recurso de investigação.

O material empírico da pesquisa vem da experiência pessoal do pesquisador com a dança, seja como bailarino, como coreógrafo ou como apreciador das artes corporais. O campo desta coleta de dados empíricos não se restringe, no entanto, a um universo individual. Como membro integrante do Grupo Ar-Cênico¹, como coreógrafo e mestrando do curso de artes, a construção deste *corpus* de análise vem das relações estabelecidas nestes campos.

¹ Grupo de pesquisa liderado pela profa. Dra. Marília Vieira Soares, no Instituto de Artes da Unicamp, que visa a investigação e a pesquisa em artes cênicas, através da participação de estudantes e de educadores interessados no estudo da Técnica Energética para intérpretes e para professores.

Justificativa da importância do tema

A abundância de saberes relevando a dança é tal que pode parecer improvável ter a somar neste espectro. Por outro lado, as discussões sobre a dança parecem se esvaír quando postas à prova da experiência, o que nos faz pensar que os saberes, acerca da dança, não tangem, nem de perto, o espírito da dança, na medida que, a ele (ao espírito) se mostram como efeito de especulação racional.

Todavia, justamente essa palavra (a dança), tão propícia a alimentar infinitamente a imaginação, é chamada para um novo revelar-se, sem, no entanto, pretender expor-se plenamente.

Ora, se este investimento é desde sempre errante, mais vale analisar esta errância, do que propor fins que a enquadrem, tendo o espírito como instância oculta que emerge em meio à lida das proposições. Se a dança emerge da atuação errante, eis aí sua preciosa fonte. O problema é que este marco não é um dado concreto, tampouco desbravado, pois os caminhos que levam a ele são impalpáveis.

Vários autores trabalharam bem esta questão na definição de seus trabalhos acadêmicos, propondo trabalhos corporais que instalem possibilidades de se chegar a esta fonte. A Técnica Energética² é um grande exemplo deste esforço e que iremos considerar na evolução deste trabalho.

A proposição, portanto, está aí, e muito bem codificada para fundamentar nosso trabalho corporal. Todavia, qual o traço mínimo desta proposição, senão o traço da errância? Cada indivíduo é uma potencia criativa em si e cada atuação que dele irrompe é uma dentre infinitas possibilidades de expressão. É por isto que o saber sobre a dança nunca há de se esgotar, pois está sempre em transformação, segundo as demandas individuais.

A soma dos saberes sobre a dança revela uma instância oculta em comum que vem à luz na experimentação. Eis aí o campo inóspito, envolto nas brumas da indeterminação, no

² A profa. Dra. Marília Vieira Soares desenvolveu sua tese de doutoramento a partir da Técnica Energética (TE), propondo fundamentos corporais de expressão e movimento criativo. A TE é um trabalho técnico corporal para bailarinos e atores se conscientizarem do campo energético, através da análise da qualidade da mensagem transmitida na expressão. Esta análise leva a definição dos chakras, ou seja, canais de energia que emanam certas qualidades de energia expressiva. A consciência corporal destes canais amplia as possibilidades comunicacionais do bailarino/ator (Cf. Soares, 2000 p. 3; 10).

qual reina o espírito da dança. O que é possível dizer sobre este indizível saber em curso no processo criativo e na atuação em si?

A pesquisa se desenvolve neste sentido, tomando as forças atuantes no processo de constituição da dança como possibilidades de se desbravar o que fica impalpável no discurso. Esta instância, no entanto, é extensão da própria materialidade da dança e não dela fraturada, marcando aí nosso deslocamento da visão dicotômica herdada pelo cartesianismo.

*“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 sei.”*

Carlos Drummond de Andrade

CAPÍTULO I

PRELÚDIO A DANÇA

PRIMEIRO ATO

“UMA LICENÇA POÉTICA”

Um começo, um desejo.

O texto deste primeiro ato, comprometido nenhum tem com uma linguagem acadêmica devida, mas com uma necessidade em mim que instiga, a seu modo, o curso de pesquisa acadêmica proposto na introdução. Por se tratar de um relato de experiência, o texto se situa pedindo licença e, mesmo em grifo pode causar estranhamento, pois tenta aproximar as intenções de pesquisa a um breve auscultar que emerge nas brumas da inconsciência, deixando-me em desassossego.

E quão grande desassossego me invade nestas breves linhas. Em meus pensamentos se confundem imagens dos mais diversos ângulos da vida e na eminência de seu despontar se amontoam, ávidas por um lugar de expressão. A tarefa poderia ser mais branda se em meio à investigação não atravessasse a via de minha própria vida. A profundidade desta travessia toma as rédeas da pesquisa, constituindo o eixo de todo seu investimento. E quão intensa é esta vida!

Ainda maior é esta intensidade quanto tomamos a vida como um grande baile, na fluência da dança, na imprevisibilidade do acaso, onde o elo cronológico se estranha com o fluxo da causa e do efeito, e a consequência não é mais que uma mera possibilidade ainda em negociação enquanto há vida.

E “foi nos bailes da vida” que a dança veio a mim, antes que fosse atrás dela. Veio na forma de música, na voz de um violão.

Lembro-me saudoso de meu violão. Presente de meu avô, um violeiro inveterado, que se emocionava ao ver o interesse do neto, por uma arte que ele, a muito, guardava como bela lembrança.

Ganhei o violão aos seis anos e nem mesmo sabia ler, mas já arranhava o violão com certo prodígio. E como era bom cantar tendo o violão como par e os familiares como audiência. Era o artista da família, com direito a gravata borboleta, pompas e palmas.

O fato de ser canhoto foi resolvido de pronto, não inverteríamos as cordas, aprenderia como um destro, e assim foi. Mais tarde usei este fato como argumento – um deles – para deixar de tocar e trocar...

Tomei, como que enfeitiçado a arte do teatro, ansioso por desvendar o mundo da dramaturgia. A inspiração veio dos grandes musicais infantis que costumava assistir na companhia de meu irmão e minha mãe. E me encantava na frente da televisão vendo clássicos como “A noviça rebelde”, “Mary Poppins”, entre outros. Houve uma época em que sabia “de cor” todos os diálogos destes e de outros filmes, e ensaiava sozinho o remake das cenas, tendo-me, ao mesmo tempo, como protagonista, co-adjuvante e diretor. Quem me via no quintal de casa falando sozinho, num tom cênico entusiasmado, me tomava por louco ou, ao menos, tinha lá seus momentos de gargalhadas frente à atuação de um sátiro.

Cansado de minhas atuações solitárias, no centro de produções de meu quintal, procurei um grupo de teatro, tinha lá meus dez anos. Não bastasse ter sido precoce no aprendizado do violão, também o fui no teatro. O grupo era de adolescentes e jovens, e eu era o caçula da turma. Foi aí que tive minha primeira experiência com processo criativo.

Aos doze anos já escrevia peças de teatro para meus colegas de classe, escolhia os atores, marcava os ensaios e produzia as peças. Encantava-me a direção teatral, o processo de construção das cenas. Via-me nas cenas e reportava os ângulos da atuação aos amigos/atores, sugerindo possibilidades de atuação. Mas o teatro, por si só não me bastava e o larguei.

Nesta época vibravam intensamente em mim vontades, sabe-se lá de quê, que soavam como um desarranjo fortuito, sempre em curso, do qual não tinha controle. Foi por ele que deixei de me interessar pelo violão e pelo teatro. Foi por ele que adentrei na adolescência... E me subia um “comichão”, um desassossego que aguçava o rompante desejo de “sabe-se lá o quê”.

Em meio a tamanha confusão de vontades, erguia-se branda e complacente a voz de meu avô, resumindo numa breve expressão as mudanças que se efetuavam em mim. E dizia: “Oh menininho sem critério!”. Era a maneira dele de “dar um puxão de orelha” sem perder sua habitual ternura.

E o tempo passou... Meu avô faleceu e com ele foi-se minha inocência de ver a vida como mera beleza, na sua dimensão mais epidérmica... É bela sim. Mas não nesta superficialidade, a Morte me alertou de sua profundidade, do seu poço fundo...

Busquei esta beleza na atividade física, na introspecção que o treinamento intenso exigia. Veio o interesse pelo esporte, pela natação, pelas lutas, especialmente pela capoeira e, enfim, pela dança. E esta me veio tão sorrateira, que surpreendeu a mim e aos meus próximos, que desconheciam este meu lado artístico corporal.

Na ocasião de meu primeiro ano na Faculdade de Educação Física, já com dezessete anos, cursava a disciplina “Atividades Rítmicas e Expressivas”, ministrada pela profa. Dra. Cátia Mary Volp, quando veio o convite de participar de uma seletiva, para a escolha de novos membros da Cia. Éxciton¹. O convite surgiu exatamente assim, sem o termo dança, ou dançarinos, o que já seria, de certa forma, um porém, daqueles que coloca o convite de escanteio.

Fui aprovado na seletiva e, envolvido pelo intenso clima de pesquisa experimental do grupo, me entreguei ao universo da experimentação corporal e aí encontrei a dança.

Através da dança pude olhar para meu corpo e perceber o quanto o movimento fazia parte de mim. Sempre estava em busca de ação, de atuação, seja na música, no teatro, na natação, no vôlei, no handebol ou na capoeira. O movimento vibrava, e vibra em mim, como algo pulsante que necessita de extravasamento. Na dança, coloco em cena toda esta necessidade. Talvez esteja aí o ponto de tamanha identificação com a dança.

E foi um encontro apaixonante que se amplificou. Iniciou-se na verdade, sem ter me dado conta disto, quando me encantei pela música, pelo teatro, pelo esporte. Só reconheci esta afinidade quando conheci a Capoeira. Só então percebi que estas diferentes experiências corporais eram, na verdade, tons de uma mesma vontade... a vontade de movimento e expressão.... Na cadência da ginga, na plasticidade da dança-luta, na vocalidade do canto, na ladainha, despontava um desejo... um desejo de me afirmar como ser no mundo, e o movimento corporal era meu maior trunfo para esta finalidade.

¹ Cia. Éxciton é uma companhia de dança institucionalizada pelo Programa de Extensão Universitária da Unesp (Pax-Proex). O programa cedia bolsa aos bailarinos-pesquisadores para a produção de arte corporal. O trabalho da companhia era eminentemente performático e experimental, partindo de uma vivência multidisciplinar, integrando as habilidades desportivas, artísticas e ginásticas de seus integrantes. Dirigido pela profa. Dra. Cátia Mary Volp do departamento de Educação Física da Unesp de Rio Claro.

Na Capoeira, o gosto pelo jogo rivalizava com o toque do berimbau, de maneira que não via o jogo sem a dança. Gostava de tomar a Capoeira como um elo que me unia a minha ascendência negra e mulata, mas ao mesmo tempo à minha infância modesta, cristã e católica, sacudida pelo sincretismo religioso imbuído na cultura regional.

A Capoeira fez reviver em mim o gosto pelo ritmo e pela expressão artística, escondida desde os tempos do violão e do teatro. No entanto sentia que só a habilidade na Capoeira era insuficiente nesta aventura pelo universo da dança.

Foi quando entrei num grupo de vivências em dança, da própria faculdade, paralelo ao trabalho com a cia. Éxciton. O grupo se chamava “Contratempo”. Esta experiência veio aguçar meu desejo de dança. Comecei a coreografar, e a cada nova coreografia sentia necessidade de imagens e gestos. Na ocasião não trabalhávamos com um processo criativo. Embora na prática a dança se constituísse através de uma visão mecânica, que ligava gestos motores numa composição harmônica, algo na experiência me dizia que a dança era muito mais que isto. Como não sabia o que era, procurei respostas nas técnicas em dança.

Procurei uma academia e comecei a fazer aulas de Ballet Clássico e Jazz. Comecei do início mesmo, fazendo aulas com as crianças do primeiro grau do método Royal, mas logo fui me desenvolvendo, tomando consciência da técnica clássica, assimilando suas bases corporais de expressão, até alcançar, em menos de dois anos, um grau avançado. Mergulhei tão profundamente neste mundo que hoje tenho consciência da estética clássica, de suas razões e princípios físicos.

Paralelo a este processo, o Jazz me ensinou como subverter a técnica clássica, valendo-se de seus princípios, para construir uma dança despojada do ostensivo academicismo clássico. Entrei em contato com o Jazz, a partir do método de aula coreografada do grupo Raça, assinado pela coreógrafa Roseli Rodrigues. Este método excitou intensamente meu desejo de dança, mas também deu margem para uma série de questionamentos sobre os processos de produção artística.

As coreografias de aquecimento, a barra, as diagonais e os exercícios de solos são verdadeiras máquinas de produção gestual. Ao mesmo tempo em que inspiram à re-criação, dão margem ao imobilismo, uma vez que a composição já está posta. O coreógrafo pode usar as frases de movimento como bem quiser no arranjo coreográfico.

Enquanto dispositivo técnico de aprimoramento das habilidades e capacidades físicas – dentre elas o ritmo – é um belo exercício de articulação gestual. No entanto, este processo prático não deve substituir o processo criativo, que pode, inclusive, estar ligado à pesquisa destas frases de movimento. Todavia é preciso estar atento. O que não pode acontecer é resumir a dança a uma habilidade mecânica, que agrega gestos num linear coreográfico. Enquanto fenômeno, isto é, na sua aparência, ela de fato assim figura, mas o ordenamento gestual não se efetua sem antes ser estimulado por uma vontade e não há nada de mecânico aí.

As infinitas possibilidades de arranjos coreográficos seguem o auscultar deste estímulo, produzindo frases de movimento que dêem expressão a esta vontade. O que podem expressar aquilo que já está posto e nos é imposto nas aulas coreografadas? Sua apresentação só abre as portas para algo muito mais profundo que vêm através da pesquisa de movimento, no processo criativo. E o que é apresentado deixa de ser um produto imposto e passa a ser uma projeção do próprio corpo, uma expressão gestual.

Se a dança busca possibilidades de ordenamento harmônico de gestos e imagens, é preciso situar nossa noção de harmonia para não prescindir das questões sobre o corpo, que condicionam a harmonia ao eterno retorno do processo. Para tanto, não cabe aqui a noção clássica de harmonia, preocupada com a forma simétrica, com a aspiração ideal que tange, inclusive, a negação do corpo e das suas individualidades para a valorização de um produto.

Este é o motim que alimenta minha vontade de pesquisa. Os frutos desta vontade aqui se desdobram numa discussão acadêmica. Se o processo de constituição de uma obra não se fecha meramente a uma ordem medida pela competência de conjugar gestos numa linha coreográfica, outras ordens fazem valer esta atuação. Ordens que não vigoram na vazão racional – que garante a competência – mas no desarranjo deste imperativo. Quem ordena a dança então?... Quem dança?

Vejam minha experiência de vida: a música, o teatro, os esportes, a Capoeira, o Ballet, o Jazz me trouxeram os gestos e as imagens. A dança, no entanto, não estava ali, senão naquilo que atravessava e, ao mesmo tempo, que escapava a estas expressões, querendo sempre algo mais ainda em constante transformação. A dança é o que pulsa

nestas experiências. Quem dança dá voz – movimento – ao que pulsa dentro de si. Este sim – o pulsar – o grande ordenador da composição gestual.

O que até aqui se expressa, no entanto, são indícios intuitivos, vindos da experimentação. Este primeiro esforço em dizer o que foi experimentado abre as portas da reflexão, revelando-nos uma longa e excitante caminhada de pesquisa.

Os desdobramentos reflexivos

Ao mesmo tempo em que dançava e experimentava esta vida de tantas vazões expressivas – marcadas sempre pela ação, pelo movimento corporal – dava forma a minha linha de pesquisa no campo científico. E é evidente a proximidade destes discursos: arte, vida, pesquisa, tudo parece dar voz a uma mesmo Eu, cada qual no seu ângulo de visão.

Aquela “beleza profunda” que antes me foi apresentada volta à questão no âmbito acadêmico, mas com um olhar mais depurado. Não conseguia ver o corpo em movimento, como resultado de uma implicação meramente mecânica e funcional (aparência). A intuição, vinda da experimentação, me alertava que algo antes condicionava o movimento corporal, revelando sua profundidade, seu poço fundo.

Desde minha graduação venho desenvolvendo esta imagem como linha de pesquisa, tentando desbravar caminhos nas ciências da motricidade nas ciências humanas, nas artes e na literatura, como que rebocando a profundidade deste poço. E nesta lida, os caminhos vão se confundindo, num cruzamento de leituras que não cansa de se renovar, criando novas conexões, alimentadas por interrogativas que brotam em meio à fome por conhecimento.

A literatura científica, no entanto, por mais eloqüente que possa se mostrar abre-se num fulgurante horizonte de possibilidades discursivas, mas que não vai além do alcance do olhar racional, havido pela imobilidade do conceito. A potência mutante da experimentação, no entanto, corre contrária a esta corrente imobilista e, como que num levante constante, insiste e procura, tenaz, por um novo e revelador discurso, sem achar, enfim, um derradeiro.

Precisava dizer esta intuição no âmbito acadêmico, mas as palavras faltavam. Hoje ainda faltam, mas já permitem delinear uma estrutura de pensamento e nos dão forças

para enfrentar o desafio de uma monografia. Antes, porém, tive que passar pelo crivo da inter-disciplinaridade. Não foram poucas as vezes que me “jogaram na cara”, que tinha me formado em Educação Física e que deveria então, traçar ali meu curso de pesquisa. O desejo, no entanto, apontou contrariamente a esta lógica, fazendo-me buscar outros ares, além das possibilidades institucionais.

A própria monografia de conclusão de curso abriu margem para esta aventura inter-disciplinar. Junto ao professor Dr. Romualdo Dias do departamento de Educação, elaborei um trabalho de pesquisa que investigou a dança da cultura Hip-Hop enquanto um campo de expressão da subjetividade dos jovens de rua, mostrando a atividade física como um modo de plena afirmação de vida do jovem, num contexto marcado pela violência e pela exclusão econômico-social. O trabalho contou com bolsa de Iniciação Científica da FAPESP (2000-2001). Dois anos de apoio financeiro e de dedicação à pesquisa deram resultado à monografia de conclusão de curso, intitulada “Dança de Rua: corpos e sentidos em movimento na cidade”.

Depois desta pesquisa, não poderia falar de corpo e movimento sem ir a fundo na investigação destes temas e, mais uma vez o desejo, me levou aos caminhos da dança.

Esta opção me custou caro, e ainda custa, pois tive que provar minha capacidade e minha vontade verdadeira de me entregar a esta investigação. Foram precisos três anos para conseguir um lugar no mestrado (2003 a 2005)... Isto mesmo... interpretou bem, há uma mágoa aqui. E por mais que tenha tentado procurar culpados ou acusadores, meu bom senso intervém no desarranjo do ressentimento e resume o problema a um fator racional: precisava amadurecer pessoal, profissional e cientificamente. Do contrário, como me fazer entender?

E foram três penosos, impetuosos, mas também – e não menos – intensos e deliciosos anos de experimentação, em todas as áreas imagináveis, nas quais cabe um ser humano de vinte e poucos anos experimentar. Cresci, aprendi, me diverti e vivi.....

Um caminho torto, - mas não necessariamente tortuoso – que me revelou grandes obstáculos, grandes e prazerosos desafios, mas que ainda se revela a cada novo dia, como um horizonte por vir em eminente apontamento.

O que faço com tudo isto senão buscar, neste investimento, algo de mim que ali se explique? Não que tenha a pretensão de que algum dia venha a encontrar plenamente

respostas, para perguntas que ainda nem mesmo fiz conscientemente. Mas de fato vejo aí, na errância, um sentido de vida. Não mais que vida. Na sua revelação mais carnal e real, sem enfeites, sem mocinhos, sem trilha sonora, sem cortes... e é este estar sendo, sempre em curso que dá continuidade a vida..... a pesquisa. E por falar em pesquisa, eis aqui seu desabrochar.

*“...A gente leva da vida, amor
A vida que a gente leva.”*

Fátima Guedes

SEGUNDO ATO

Quem dança em mim quando danço?

*O corpo é entusiasmo; não nos ocupemos da “alma”...*²

Nietzsche

Quem dança em mim quando danço³? Certamente quem dança, deve ter, ao menos, uma leve noção do que estou tentando dizer ao lançar esta questão.

Quando o corpo dança e se entrega à plenitude desta experiência, é como se o movimento corporal entrasse em ebulição. O fervor, borbulhando por entre a combinação de movimentos desperta no corpo sensações inefáveis que arrebatam a ação motora, dando-lhe luminosidade. Aberto a esta intensidade, lá onde era no instante mesmo, e que é, aqui, só opaca lembrança do que foi, não me encontrei em mim, mas num estado alterado da percepção, no qual estranhava a mim mesmo, seduzido por este estranho desconhecido em mim. Como, senão nesta estranha agitação, poderia experimentar novas maneiras de ser e de reinventar corpo? A dança é o processo desta agitação.

É deveras equivoco pensar nesta atuação, se considerarmos a lógica do sujeito unificado, senhor no comando do pensamento e da ação, que nos foi herdada pelo cartesianismo, mas a experiência insiste em apontar esta atuação outra, forjada. Quando, por exemplo, somos chamados a expressar verbalmente o que sentimos na atuação da dança, falamos mais nossos olhos reticentes e nossas interjeições vacilantes do que nossas proposições mais eloqüentes. Que efeitos são estes que nos acometem de tal modo que confundem a voz da razão? A dança nos embebedece... Quem dança mesmo?

Questão capciosa acomete o sujeito ávido pela unidade do saber e pela providência de conhecimento. Todavia, a solução deste questionamento é deveras insolúvel, quando na efusão da dança, o corpo atua na suspensão do sujeito cartesiano, portanto, fora do alcance de sua manipulação analítica.

² Nietzsche F. *Ecce Homo*. São Paulo: Martins Claret, 2003, p. 99.

³ Estamos parafraseando Lacan, quando este pergunta: Quem fala em mim quando falo? (Lacan 1978, p. 283).

Pode parecer insensato tomar como insolúvel, assim de pronto, a questão que deu origem a este trabalho. A precoce conclusão, porém, tem o propósito de amainar, desde já, minhas expectativas mais otimistas, quanto à satisfação daquele que em mim indaga. Afinal, quem indaga em mim senão eu mesmo?

Se esta questão surgiu em mim, e tenho certeza de que sou eu mesmo, então há uma injunção aí, que fratura a certeza do eu, visto que, algo foge a este contorno afirmativo que define o sujeito, e insiste em retornar questionando a si próprio. Revela-se aqui o engodo que resume o sujeito a seus próprios limites, para garantir a certeza de ser, e que mantém o questionamento deste contorno, apontando-o como arbitrário – daí a impossibilidade de dissolver a questão.

Eis o âmago deste trabalho: ter a dizer sobre a questão da dança no corpo sem a pretensão de dissolver este enigma. Levando a investigação nas vias da experimentação⁴, tal como Nietzsche fez com sua filosofia, assumindo a falência da questão com o desdobramento de uma resposta, que figura não mais que uma possibilidade translúcida – daí o eterno retorno da questão – talvez possamos dizer algo mais sobre a natureza da dança, a falácia da representação e sobre a sorte do corpo acometido por esta agitação inefável.

O gesto na dança é mais do que uma representação, ele é um símbolo artístico⁵. Neste ponto, antes de prosseguir, cabe perguntar do que estamos falando, quando nos referimos a corpo, afinal, é no corpo que se dá o símbolo artístico. De que corpo se trata? Para tanto, é preciso investigar a noção de corpo na área das humanidades e das ciências, verificando a forma como estas diversas áreas contornaram a noção de “ser”, sobre esta materialidade humana. Inscreve-se aí, a noção de sujeito, forjada no cartesianismo e a sorte do corpo sob os crivos deste sujeito. Com esta análise, queremos chegar no símbolo artístico para, a partir daí investigar seu caráter mutante nas vias do processo criativo.

⁴ Para Nietzsche, o pesquisador deve ser como um “experimentador” que se põe à prova em vários domínios, sem certeza e sem segurança, para ver até onde pode ir. Como um navegador que avança num mar desconhecido, o que faz confundir sua trajetória com os rumos de sua própria vida (Cf. Aurélio Guerra Neto. In: Lins D. Gadelha, S. 2002, p.34).

⁵ O conceito de símbolo artístico será tratado segundo a verificação de Jung, que trata o símbolo como uma forma extremamente complexa, uma síntese que vai além das capacidades de compreensão e que, portanto, ultrapassa o conceito. A parte do símbolo que é acessível a razão não traz explicações, mas “*impulsiona para além de si mesmo, na direção de um sentido ainda distante, inapreensível, obscuramente pressentido e que nenhuma palavra falada poderia exprimir de maneira satisfatória*” (Silveira, N. 1981, p. 80).

A mortificação do corpo⁶

O pensamento ocidental distorceu a visão do corpo, interpretando-o num mal-entendido que esconde a índole corporal sob um disparate metafísico mais preocupado com sintomas de determinados corpos, do que com o valor existencial destes corpos. Esta espécie de afirmação do mundo nega o poder de afirmação do corpo e por isto, não fala do corpo, mas de seu acerto ou desacerto, de sua plenitude, potencialidade, ou então, de seus empobrecimentos, de sua vontade de fim⁷.

Esta visão sobre o corpo tem origem na concepção do corpo platônico, na qual, há uma distinção entre corpo e alma, como requisito necessário para que haja pensamento. Esta distinção definiu o ponto de vista do pensamento, pois elevou a alma a uma instância idealizada em detrimento de um corpo, que sem a mediação luminosa da alma, se corrompe e se degenera, pela ação de um instinto dissuasivo⁸.

O corpo, então, é visto como um estorvo para a prática do pensamento. Platão (428 – 348 a.C.), pela boca de Sócrates diz:

*“o corpo nos enche a tal ponto de amores, de desejos, de temores, de imaginações de todo tipo de futilidades inúmeras, que, como se diz, todo pensamento sensato por ele nos é na verdade impedido. Guerras, revoluções, batalhas, têm sempre como causa o corpo e seus desejos”*⁹.

Desta forma, o pensamento deve ser deliberadamente estruturado, para que a razão possa alçar seus domínios sobre as vontades individuais, controlando-as.

O pensamento, na concepção platônica, é produto da alma, portanto o corpo não é digno de pensamento. O homem deve aprender a separar a alma imortal do corpo impuro e mortal, concentrando a alma sobre si mesma para se destacar do corpo.

⁶ O texto que segue a este item foi produzido a partir de um cruzamento de leituras que teve origem quando cursava, como aluno especial, a disciplina de pós-graduação “Seminário Temático em análise do discurso” (LL 413), ministrado pela profa. Dra. Nina Virgínia de Araújo Leite, no primeiro semestre de 2004, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp. Na ocasião nos ocupamos da tradução e leitura do livro “L’Incomplétude du Symbolique” (A Incompletude do Simbólico), do psicanalista francês Guy Le Gaufey (1996). As referências a este livro aqui mencionadas são derivadas de anotações de aula e da leitura da tradução do livro, feita para fins de estudo pelos próprios alunos.

⁷ Cf. Nietzsche, 1974, p. 146

⁸ *ibid.* p. 20.

⁹ Cf. Aurélio Guerra Neto. In: Lins, D. Gadelha, S. 2002, p. 19-20.

Assim, o corpo é visto destituído de sua potencialidade afirmativa, pois sobre sua vontade individual, pesa uma vontade reguladora, que reduz a experiência a uma ilusão. O homem pensa sua condição de ser nos domínios desta ilusão e, através deste ponto de vista, convencionou a verdade do ser: só ser na consciência do pensamento.

A consciência é a faculdade do saber e do entendimento, na qual se assenta o conhecimento. Ela organiza o pensamento fazendo-o operar em detrimento das vontades individuais. Assim, é possível instalar no corpo um pensamento que o toma como mero operador de funções não próprias do corpo, mas nele instaladas, como se os sentidos da existência pudessem se resumir à ação de um corpo operacional alienado de si mesmo.

O corpo assim verificado se resume a uma máquina. Foi René Descartes (1596-1650) quem estendeu a concepção mecânica de universo físico, de Galileu Galilei, para o comportamento humano, instalando sobre o corpo, a figura do sujeito universal. Descartes enquadra o dualismo platônico sob as rédeas da ciência moderna, distinguindo corpo – objeto da natureza (*res extensa*) – e uma substância imaterial da mente pensante que anima o sujeito. A mente, segundo Descartes é “*sinônimo de consciência, de alma e definidora do eu, dá expressão à essência humana, da qual o corpo está excluído*”¹⁰.

O sujeito pensado por Descartes é o que resta quando o corpo é retirado, mas paradoxalmente, o sujeito só pode ser sob este suporte, no entanto, o corpo nunca é, senão pela expressão dos efeitos do sujeito¹¹.

Estendendo sua concepção de sujeito para o âmbito das ciências, Descartes indaga sobre o que é possível saber, uma vez instalado definitivamente a fratura cartesiana na ótica do pensamento. Assim, distingue-se o possível saber – circunscrito nos limites da representação – do que não se pode reduzir no campo do conhecimento¹².

Esta distinção considera o saber na existência de um Eu unívoco que sabe que é no movimento do pensamento: “Penso, logo existo”, a partir daí, Descartes pergunta sobre os limites deste sujeito do saber, segregado de plena sabedoria, pois o pensamento racional não alcança o que a ele se mostra equívoco, indeterminado e que, por isto, é posto fora de qualquer discussão racional¹³.

¹⁰ Cf. Santaella, 2004, p. 15

¹¹ *ibid.* p. 15.

¹² Cf. Gaufey, 1996, p. 22

¹³ *ibid.* p. 22-23.

Há uma distância entre o saber e o compreender.

“Descartes se contenta em saber que ele não compreende”, (sendo que este não compreender é da ordem do impensável, que seria Deus). “A partir daí, é mais fácil admitir o caráter inabalável das afirmações de Descartes com relação a isto, porque se esse saber sem compreensão para nosso entendimento finito é o signo absolutamente veraz da existência de um Deus infinito, ele mesmo indispensável para garantir ao ego que há um mundo, mede-se a que ponto o afastamento sem limite de Deus é uma necessidade rigorosa no interior do pensamento cartesiano”¹⁴.

A existência de uma alteridade no “Eu” que constitui, neste “Eu” mesmo, um “Tu” fraturado, em oposição à univocidade do “Eu” é uma exigência cartesiana: o sujeito deve saber que não compreende a infinitude – resguardada na segunda pessoa deste “Eu” fraturado – para poder ser um sujeito do saber. Assim, é possível lidar com as funções que operam na faculdade do entendimento, convencendo-se que não existe entre elas uma indeterminação¹⁵.

O conhecimento se depara com sua própria finitude, pois verifica que os saberes podem até convergir, mas somados não são mais, se não outra coisa, neste mesmo campo onde é possível saber. Neste sistema a faculdade do entendimento humano convencionava a verdade universal, numa circunscrição que se fecha em si mesma para garantir sua univocidade¹⁶.

¹⁴ *Je sais que je ne la comprends pas (...) A partir de là, il est plus facile d’admettre le caractère inébranlable des affirmations de Descartes à cet endroit puisque, si ce savoir sans compréhension pour notre entendement fini est le signe absolument véridique de l’existence d’un Dieu infini, lui-même indispensable à assurer à l’ego qu’il y a un monde, on mesure à quel point l’éloignement sans limite du Dieu est une nécessité rigoureuse à l’intérieur de la pensée cartésienne. ibid. p. 22-23 – tradução aproximada.*

¹⁵ Cf. p. 22-23.

¹⁶ *“Essa exigência pode ser apresentada como visando a unidade do saber, de todos os saberes, porque não é pensável que a racionalidade seja ela mesma plural, estilhaçada...”* Mais adiante, usando uma citação literal de Descartes sobre as verdades matemáticas e lógicas: *“la vérité ici n’est que si elle est une; or elle ne peut être une qu’en devenant univoque” (a verdade aqui só é se for uma, ora ela não pode ser uma senão tornando-se unívoca).* (Cf. Gaufey, 1996, p. 18 – tradução aproximada). Na leitura de Nietzsche, encontramos uma outra perspectiva sobre esta univocidade, que me parece apropriada para complementar a perspectiva vinda da leitura de Gaufey. Nietzsche critica a necessidade do pensamento ocidental de criar univocidades. Segundo sua análise, o pensamento ocidental uni-direciona as pluralidades corporais para que uma voz se torne audível ao tumulto individual, no entanto, esta voz eleita, não é mais que um referente que toma a

Descartando qualquer equívoco, o homem estrutura logicamente suas bases do saber, e sobre elas edifica um pensamento que se instala no sujeito para tentar subjuga-lo, ao toques imperativos desta suprema ilusão do pensamento desencarnado.

O olhar do Corpo: a insurreição do pensamento

A noção de subjetividade humana legada pelo *cogito* cartesiano dominou o pensamento ocidental e atravessou ileso e soberano por alguns séculos. A identidade do sujeito racional fundou a modernidade científica e filosófica e esteve subjacente, até recentemente, as principais teorias sociais e políticas ocidentais. “*É ele, ainda, que está no centro da própria idéia moderna de educação*”¹⁷.

Entretanto, desde o final do século XIX, esta primazia passou a ser sumariamente questionada, “*quando, nas mais diversas áreas da humanidade e das ciências, alardeia-se que estamos assistindo à morte do sujeito*” (...) *critica-se e rejeita-se a definição de um sujeito universal, estável, unificado, totalizado e totalizante, interiorizado e individualizado*¹⁸.

Como diz Tadeu Silva, a subjetividade humana tornou-se uma construção em ruínas¹⁹ e, anunciando esta demolição, surge Carl Marx sob a égide da humanização, pela urgência do desalojamento do cogito cartesiano.

palavra pra si. Todavia, o próprio fato de se enunciar já reclama, por si, uma unificação que se coloca no lugar do todo como se ele fosse. Esta aproximação é uma mentira. A habilidade de criar mentiras é uma faculdade artística. O artista, assim como o cientista, é um grande mentiroso. Todavia, enquanto o cientista faz desta unidade uma restrição que mortifica os equívocos, convencionando determinações, potencializando ilusões, o artista, por outro lado, nos mostra o lado lúdico de construir e reconstruir unidades sem a pretensão de ser mais do que se é, ou seja, a arte não serve para algo, mas ela é algo em si mesma, é um ser em si. Por isto “a arte tem mais valor do que a verdade” (Cf. Nietzsche, 1974, p.36).

¹⁷ Cf. Santaella, 2004, p. 14.

¹⁸ *Ibid.* p. 15.

¹⁹ *apud* Santaella, 2004, p. 16.

Uma trilha para a humanização na cena cartesiana²⁰

As demandas da civilidade com todo seu armamento moral como força imperativa, faz com que o corpo se perceba numa dimensão aparente, voltada para a funcionalidade do mundo. Assim, situados num quadro histórico de reprodução de uma ordem, não própria do corpo, mas sobre o corpo como malha condicionante, o sujeito é orientado a apreender deste mundo o caminho da eficiência, da funcionalidade e, nesta ordem, disciplinar-se a responder as necessidades desta vida direcionada.

Como esta tarefa exige muita atenção, para que o corpo se atrele à engrenagem social vigente, o indivíduo parece estar todo entregue a este mecanismo real, como se só existisse em função desta ordem maior determinante.

Desta maneira, o real é visto como um quadro cartesiano, destituído de alma, afastado de toda alteridade, para a composição de uma realidade unívoca, circunscrita pelas mãos da razão. Todavia, deste mesmo quadro, contemplado por nossa percepção deliberada e auto-controlada, algo escapa e dá uma nova dimensão à construção da realidade. O corpo se manifesta, em resposta a perspectiva insalubre e sistêmica do real, e produz excessos, na tentativa de satisfazer-se, à revelia da ordem de desumanização.

Nestes excessos, alguma coisa está fora da ordem. Esta “coisa” não interessa ao mundo alienado de sua humanidade. O corpo escorrega por entre as mazelas do sistema opressor e, nesta aparente fuga, parece ser bandido, alienado da superestrutura social. No entanto, ao contrário, o corpo “em fuga” está tentando encontrar alternativas para se esquivar da alienação intensamente reproduzida na sociedade capitalista, visto que a alienação, como diria Carl Marx, não está no sujeito que se re-encontra com seu próprio corpo, na tentativa de se humanizar, mas na relação do homem com o trabalho.

Carl Marx descreve a trajetória histórica, na qual o homem foi gradativamente se separando das condições objetivas de trabalho – aquelas que satisfaziam diretamente as vontades do corpo. Neste percurso, o homem teve que renunciar a seus desejos, em função

²⁰ O texto derivado da monografia de conclusão da disciplina “Tópicos Especiais de História da Filosofia Contemporânea V” (HG 843), ministrada pelo prof. Dr. Héctor Benoit, no curso de graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp, no primeiro semestre de 2004, realizada como aluno especial. A partir da leitura dos principais textos de Marx em que o autor apresenta sua teoria da história, e a noção de negativo na história, traçamos uma relação entre a vigência do cogito cartesiano e as operações de desalojamento deste cogito realizadas pela leitura da história feita por Marx. O texto teve origem a partir de anotações de sala de aula.

da reprodução do capital, assim ele alienou-se de seu próprio corpo, para dar conta de uma vida social que fazia dele mais um, agregado a um organismo maior que o subjugava²¹. A noção de homem foi se tornando genérica, desumana. Com isto, do corpo, só importa o que dele se faz função.

Assim, os homens são enredados por laços sociais que os atrelam a um contrato historicamente determinado. O sujeito submete o corpo a este contrato, colocando-o como engrenagem num organismo social, para que o corpo possa efetuar sua função, na parcela que lhe cabe no contrato estabelecido.

Todavia, o homem forja vida em meio a esta “imposição de vida”, produzindo para si outras determinações, não só a despeito das determinações impostas, mas em favor de suas próprias vontades²². Ao se confrontar com o real, o homem negocia com este real posto, com a apresentação de um pressuposto, mortal e limitado: o corpo.

Este primeiro levante contra a subjetividade alienada, anunciado por Marx em seu materialismo dialético, não foi único, depois dele prosseguiu uma incansável demolição do cogito cartesiano, causando um estrago irremediável e irreversível na pretensa unidade do sujeito.

²¹ Traçando aqui uma relação contígua entre Marx e Freud, tomamos como apoio a obra “O futuro de uma ilusão” (1927), na qual Freud argumenta sobre a hostilidade dos indivíduos humanos para com a civilização. Esta hostilidade se deve ao fato de que “toda civilização tem de se erigir sobre a coerção e a renúncia ao instinto”. A civilização “tem que ser defendida contra o indivíduo”, para garantir seus regulamentos, instituições e ordens. (Freud, 1978, p. 88). Para tanto o indivíduo deve internalizar os preceitos da sua civilização. Este dever é uma exigência moral que pressiona o indivíduo a tomar para si ideais impostos pela cultura, em detrimento de seu próprio instinto renegado. A visão clínica de Freud impede de ver aí, uma possibilidade de re-significação “saudável” da existência a despeito desta hostilidade. Qualquer reação aos imperativos civilizacionais revela-se como comportamento doentio. Segundo este contorno, Freud tece sua análise sobre o comportamento humano. A arte, por exemplo, seria produto de um delírio, efeito de descarga de energia libidínica que, por não poder ser descarregada no ato sexual, devido a uma incompatibilidade moral com o consciente, é sublimada, dando origem ao ato artístico (Cf. Freud, 1978, p. 144-157). Sobre a natureza do artista, Freud salienta: “o artista é um homem que não pode se conformar com a renúncia à satisfação das pulsões que a realidade exige. Toda arte é o desenho do desejo. O artista dá livre vazão a seus desejos eróticos e fantasias. A realidade interdita o tempo todo. Desde coação social até a gramática. A obra de arte se caracteriza pela transgressão, por não obedecer a gramática.” (apud. Cohen, 1989, p. 37).

²² Marx denuncia os pressupostos do modo de produção capitalista como meios de alienação do homem, em função da reprodução maciça do processo econômico de geração de lucro. Para tanto, a história em Marx descreve uma teoria negativa – ação transformadora do homem criando novas condições naturais de existência - que passa pela negação do real, num primeiro momento, e pela negação da negação, como recurso de superação para a proposição de uma futura realidade, que torne possível a autonomia humana.

O sujeito cartesiano relido por Freud

Sigmund Freud resgata o sujeito cartesiano e instala uma outra discussão sobre a dualidade que o constitui, ao verificar que, na suspensão de um “Eu” pensante (que anuncia: “Penso logo existo”), se apresenta um “Outro”, estranho e inconcebível que constitui o “Eu” nos interstícios desta unidade possível de se inscrever enquanto ser. É neste enquadramento que Freud introduz o conceito de sujeito do inconsciente, para mostrar que também há pensamento, sem a presença de um Eu que cogita²³.

O que nos interessa em Freud é o achado do sujeito inconsciente e a noção de corpo pulsional, que desestabiliza o *status* do “Eu”, surpreendendo-o com sinais estranhos a seus domínios restritivos.

Através deste novo viés de conhecimento, Freud retoma a questão da representação abordada por Descartes, inserindo a dimensão do inconsciente (em efetuação na linguagem) na determinação desta representação. Freud, no entanto, fecha esta nova realidade na ordem do sintoma²⁴, na medida em que busca, nas suas análises, baseadas na verificação do referente, uma relação causal entre o físico e o psíquico – paralelismo psicofísico. Todavia, saliente Gaufey, Freud reconhece a limitação deste paralelismo, mas o submete a uma relação de subordinação moral à realidade histórica (a mediadora moral do homem no mundo):

“É preciso reconhecer que ‘alguma coisa’ insiste, fora dela (da realidade psíquica), que não lhe pertence e que pelo viés das ‘excitações somáticas’ vem suscitar ‘representações de objetos’ que não esgotam esta realidade dita ‘exterior’, não a transcrevem sem resto. Somente isto: do fato desta disposição, este resto resta na realidade ‘exterior’. A cena desta realidade (ou seja, o resto, o real), é desde então o mundo (incluindo o corpo e suas ‘excitações endógenas’), a realidade material

²³ Cf. Gaufey, 1996, p. 11.

²⁴ O sintoma é da ordem do perverso, é algo que vem à luz quando deveria estar oculto. O sintoma revela um comportamento doentio no sujeito, e que deve ser reprimido, devido a sua incompatibilidade moral com o consciente (Jung, 1991 p. 58-59).

do mundo (psicalismo de Freud) que torna-se, se adicionarmos a dimensão temporal, a realidade histórica”²⁵.

A representação, em Freud implica em produção de sentido. A materialidade é dada pelo sentido. Assim, a representação se torna o próprio referente da realidade psíquica - a realidade que toma para si a dimensão da inconsciência. Freud, portanto, não escapa muito da definição clássica de representação, concebida por Descartes.

Dito classicamente, ou melhor, à moda cartesiana, “*uma representação implica três termos: um referente (aquilo que é representado), uma representação na sua materialidade formal (a figura) e um sujeito que os alinha. Retire um tal sujeito de uma representação, e ela não fará mais jus a este título*”. Freud, no entanto, “*nunca procurou elaborar uma problemática que chegasse ao âmago de tal sujeito*”, pois atraiu sua atenção à outra junção que articulasse a representação ao referente²⁶.

É aí que as proposições freudianas se tornam antiquadas a novas intenções de análise, pois se rendem a um pragmatismo que quer reduzir o que não admite redução: o inconsciente. Daí a eterna condição claudicante da representação, ela nada determina, nem mesmo sua própria inscrição. Outros analistas, como Lacan e Jung vêm contribuir nesta discussão e é por esta via incerta ‘caçada’ aqui e ali sobre a sorte desta representação, que queremos chegar ao fazer artístico.

O símbolo em Jung

O achado do inconsciente, para Jung abre a dimensão humana a uma perspectiva que foge inteiramente aos parâmetros da experiência. A alteridade revela a dimensão de Deus e a alçada do espírito, do qual não se tem aceso consciente, senão através da energia²⁷.

²⁵ *Il faut reconnaître qu’insiste, em dehour d’elle, quelque chose qui ne lui appartient pas et qui, par là biais des excitations somatiques, que vient à susciter des représentations d’objets qui n’épuisent pas cette réalité dite extérieure, ne la transcrivent pas sans rest. Seulement voilà: du fait de cette disposition, ce reste reste dans réalité extérieure. La scène de cette réalité (et désormais de ce reste), c’est dès lors le monde (y compris le corps et ses excitations endogènes), la réalité matérielle du monde (physicalisme de Freud) qui devient, si l’on y rajoute la dimension temporelle, la réalité historique. Cf. Gaufey, 1996, p. 137 – tradução aproximada.*

²⁶ *Ibid.* p. 139-140 – tradução aproximada.

²⁷ *Cf. Jung, 2002, p. 63.*

Para Jung, a Energia “é um equilíbrio vivo entre opostos”²⁸. As relações energéticas trazem à luz as dimensões inconscientes, através da formação das imagens, mas estas não revelam plenamente as dimensões da inconsciência, deixam sempre um resto que mantém ativas as possibilidades de transformação desta energia em novas imagens. É o símbolo quem dá forma a este processo vivo e criador²⁹.

Jung não se refere ao conceito de representação, o que poderia decorrer à injunção de verificar a forma sob uma perspectiva causalista. Há no símbolo uma tentativa mediadora de encontro entre os opostos.³⁰ Assim, o símbolo artístico não é apenas um produto ou derivado, mas uma reorganização criativa, ou seja, uma realização criativa.³¹

O símbolo em Jung apresenta uma perspectiva importante para situar nosso esforço investigativo. Para ele, o símbolo faz vibrar cordas ocultas no inconsciente. Cordas que tocam uma dimensão que vai além das memórias individuais. E é nesta dimensão que a experiência abarca possibilidades herdadas da imaginação humana, ou seja, estruturas inatas, capazes de formar idéias mitológicas. A estas estruturas, Jung denominou arquétipos³².

A imagem primordial ou arquétipo é uma figura que reaparece sempre que a imaginação criativa é livremente expressa³³. Todavia, não é o arquétipo, que vêm à luz, mas uma imagem que surgiu, dentre infinitas possibilidades. “*Os arquétipos constituem uma espécie de matriz, uma raiz comum a toda humanidade e da qual emerge a consciência*”.³⁴

Assim, o símbolo surge já consciente de que não é mais que um esboço de um símbolo primervo – arquétipo – inconcebível. Sua referência é sempre limitada. Isto porque, a produção dos símbolos corre por conta do inconsciente pela via da intuição. A imagem arquetípica é sempre especular ao intangível arquétipo, portanto, nunca o transcreve sem deixar margem para novas transcrições³⁵.

²⁸ Cf. Jung, 2002, p. 63.

²⁹ Cf. Jung, 1991, p. 60.

³⁰ Cf. Silveira, N., 1981, p. 81

³¹ Cf. Jung, 1991, p. 60-61

³² Cf. Grinberg, L. P., 1997, p. 134.

³³ Cf. Jung, 1991, p. 69.

³⁴ Cf. Grinberg, L. P., 1997, p. 134.

³⁵ Cf. Jung, 1991, p. 56.

Insistimos em dar figura a este arquétipo mesmo cientes da arbitrariedade desta atuação. Nasce daí o impulso criativo, como processo de um inesgotável escoamento de imagens que dão sentido à vida neste movimento errante.

A experiência da dança, nesta perspectiva, vai além do âmbito pessoal, na medida em que o atuante vai mergulhando numa dimensão intangível que o integra na saga milenar da humanidade na busca dos arquétipos.

Para além do Eu e do Tu que reservam a perspectiva sob o foco da dimensão pessoal – o que reforça uma relação de causalidade entre o ato e um suposto referente em projeção na atuação – Jung nos alerta para a irredutibilidade de uma terceira dimensão que atravessa o Eu e o Tu, sobrepondo sua determinação. Esta dimensão traz a luz o universo dos arquétipos e conecta a atuação ao nível de um milenar inconsciente coletivo. Mediante tal ampliação da síntese corporal, o homem desloca sua percepção para uma direção prospectiva. Visto daí, já não interessa o “porque” do movimento, mas sim o “para que”, num encaminhamento sempre à diante da experiência vivida, na busca por sua transformação.

Assim, o Tu, como segunda pessoa constitutiva de um Eu que delibera, não comporta plenamente algo que não admite redução no contorno de um avesso reprimido, daí a projeção desta terceira dimensão que aponta para o infinito, e que só tange a dimensão pessoal como uma potência arquetípica, que inspira o corpo a dar curso a seu movimento, não num paralelo consigo mesmo, mas em direção ao encontro de uma dimensão mística.

A tensão entre forças opostas, portanto, visto sob esta perspectiva, só é justamente verificada se desta tensão irromper espontaneamente uma terceira dimensão conciliadora. Só aí que o corpo criativo se ilumina e dá curso ao símbolo artístico.

A tensão por si só não faz nada, todavia ela é um começo. É o símbolo que lhe atravessa e este não se faz sem movimento. Não seria este caminho “entre” a tensão e o movimento a chave para o entendimento da natureza do processo criativo?

Freud Relido por Lacan: re-significando o conceito de representação

O inconsciente é o lugar onde haveria representações que não teriam jamais conhecido sujeito – na linha do sujeito clássico, detentor e provedor de unidade. Jacques

Lacan acrescenta esta discussão, ao verificar no Estágio do Espelho, que o “Eu” – o sujeito unificador – se inscreve como formação imaginária no registro especular do sujeito do inconsciente. Ora, se o “Eu” se inscreve como registro de um sujeito inconcebível, revela-se aí um enlaçamento indissociável entre “Eu” e “Tu”: enquanto um encerra e globaliza, o outro marca desvios e toca o vazio. O sujeito é marcado por uma fenda insuturável³⁶.

É através da linguagem que o sujeito se dá conta desta fratura, ao perceber que no desempenho lingüístico (performance), quem atua é o Outro³⁷, mediando o sujeito como efeito deste significante³⁸ insólito.

O significante que determina o discurso é da ordem do inconsciente, daí a idéia de Outro como efeito significante³⁹, ou seja, de autor insólito do ato. A efetuação da linguagem movimenta o significante, ou seja, o Outro, de maneira que a marca do sujeito só pode ser vista entre elos da cadeia significante. Assim sendo, é possível dizer que um significante representa o sujeito para outro significante na infinita continuidade da cadeia significante, mobilizada na linguagem⁴⁰.

Lacan rompe definitivamente com a potencia fálica (determinante) da representação, condicionando sua significação à ordem das figuras na cadeia significante. É impossível aí confundir representação com referente, portanto não há representação que defina plenamente um sujeito (ou a verdade para um sujeito), pois os sentidos escoam fugazes na cadeia significante, mantendo uma verdade sempre por vir.

Já dizia Freud, o homem é um ser mediatizado pela linguagem, é através dela que o sujeito da inconsciência se inscreve, mobilizando processos de significação, como recurso de re-significação da existência⁴¹.

³⁶ *Ibid.* p. 11.

³⁷ O Outro no Eu diz respeito à alteridade radical, que não se confunde com o semelhante. Corresponde ao registro simbólico, no qual se desenvolve a Linguagem, ou o Inconsciente. É pelo Outro, significante que emerge a dimensão da verdade na linguagem, sem que de fato a seja, mas que garante a subsistência do sujeito do desejo (*Cf.* Lacan, 1978, p. 255-256).

³⁸ Ferdinand de Saussure separa o signo lingüístico em duas partes: o Significante e o Significado. O significante é o correspondente da imagem acústica, enquanto o significado é o conceito da coisa. Lacan faz um corte na composição do signo saussureano. Para ele a significação é consequência da sucessão de significantes (a atuação do Outro), esta, por sua vez, é consequência de uma relação de continuidade entre as cadeias significantes, relações estas que só podem ser estabelecidas por alguma significação (Brasiliense, 1999, p. 127).

³⁹ *Cf.* Lacan, 1978, p. 284

⁴⁰ *ibid.*, p. 302.

⁴¹ *Ibid.* p. 124.

Se o homem se relaciona com o mundo através da linguagem o homem é essencialmente um ser simbólico, daí a necessidade de interpretação deste símbolo pela psicanálise. Esta preocupação se acentua na leitura de Freud feita por Lacan, quando se desloca a discussão do sujeito para uma questão de linguagem, considerando-o na tríade dimensão formada pelos registros imaginário, simbólico e real.

O retorno à questão e o despontar do desejo

No bojo das discussões psicanalíticas sobre corpo e sujeito, desponta o meu desejo de trabalhar estas questões, levando em consideração a linguagem da dança. Se o homem é um ser no mundo mediatizado pela linguagem, não é só a oralidade que possui este privilégio, a linguagem corporal – e aqui se inclui a dança – também é um mediador do homem no mundo. Na crítica de Deleuze sobre a oralidade psicanalítica esta especificidade lingüística se evidencia.

Para Deleuze, a profundidade dos corpos marca o caráter plural desta unidade material. Dela emana diferentes vozes, não só expressas na oralidade, mas principalmente na esquizofrenia da movimentação corporal. A oralidade não dá conta de todos os impulsos que brotam desta totalidade movediça e instável que, por falta de uma palavra mais adequada, é chamada de corpo⁴².

A palavra corpo seria insuficiente para comportar esta intensa multiplicidade que lhe é intrínseca, pois o termo “corpo”, por si só já nos leva a incorreção de reduzi-lo a uma unidade e o corpo é o contrário desta circunscrição, pois é meio, por excelência de expressão da pluralidade. No corpo atravessa não uma vontade, mas vontades múltiplas⁴³. Seria o corpo, lugar das pulsões harmônicas da vida, ou lugar das paixões, dos delírios e da criatividade?

O corpo é habitado por vontades que o percorrem e o atravessam à maneira de um visitante que chega de fora e que recobrem a realidade orgânica, fazendo-a mover-se e comover-se, na efetuação destas vontades pulsantes. Estas vontades são irredutíveis e constituem a realidade plural do corpo. Ao mesmo tempo em que uma vontade tenta

⁴² Cf. José Gil, In: Lins; Gadelha, 2002, p. 136-137.

⁴³ Cf. Aurélio Guerra Neto, In: Lins; Gadelha, 2002, p.20-21.

ordenar este corpo, dando-lhe definição, unidade e univocidade, uma outra vontade abala esta ordem revelando equivocidades – o corpo errante⁴⁴ - multiplicidades e caos.

Neste ponto, em que retorna a questão sobre o corpo é o momento de tomarmos fôlego para situar nossa via investigativa. De Platão a Lacan⁴⁵, passando pelos crivos do sujeito, pela fratura entre corpo e pensamento, chegamos ao ponto cabal sobre o qual situamos nossa discussão sobre o **corpo na dança**: Deleuze nos dá a dica do corpo plural; a psicanálise nos dá suporte para a verificar esta pluralidade barrada pela mediação da linguagem e Jung nos alerta, para a verificação do símbolo artístico como um processo vivo e criativo. A partir daí, nossa ação reflexiva quer dar o passo reverso, que marca a dupla direção do tema, dando primazia à **dança no corpo**, como recurso para compreensão do processo criativo e do fazer artístico-corporal.

Se o poeta faz linguagem, fazendo poema, como diz o semioticista Décio Pignatari⁴⁶, o corpo faz linguagem, fazendo dança. A dança é a poética da inscrição gestual no espaço – assim já dizia Artaud, mas sobre o teatro; a dança é, ao mesmo tempo o corpo-poeta e o corpo-poema.

Na medida em que se organiza como linguagem, a dança traz à cena uma mediação indizível com o mundo, e é em busca deste engendramento, de ordem energética, que queremos discutir a realidade do corpo e, a partir daí, introduzir questões sobre a dança e o processo criativo.

A arte afeta a fundo a realidade do corpo, pois o corpo também constrói realidade através deste fazer. Assim, como desdobramento, nos interessa verificar como acontece o processo da dança no corpo que indaga “Quem dança?” e expressa ao mundo, múltiplas faces de si, na singularidade da vivência cênico-corporal.

⁴⁴ No caminho de errância, o homem opta pelo movimento em detrimento da tentação ao imobilismo: este imobilismo é representado pela busca por ideais; o movimento, por outro lado rompe com o ideal para a afirmação da vida (*ibid.* p. 32-34).

⁴⁵ O cruzamento de leituras entre aqui exposto, tecendo retalhos das diversas humanidades sobre a questão do corpo é efeito de uma leitura, que verifica pontos de convergência entre distintas ordens discursivas e não produto de uma suposição genealógica, que traça, por continuidade, uma relação causal entre elas.

⁴⁶ Cf. Pignatari, D., 2004, p. 11.

Preparando terreno para a hipótese

A dança da qual se falará aqui pertence a um mundo, imerso no universo da linguagem corporal, na qual reverberam múltiplas vontades à espera de expressão em meio ao caos da dimensão corporal pulsante.

Este caos de vontades é alimento para a produção artística. É ele que mobiliza a linguagem poética às constantes investidas do processo criativo, pois as vontades são muitas, mas a expressão estética é sempre uma de cada vez.

Como a vontade sempre sobra, ela sempre retorna, sintetizando-se aí sua dimensão pulsional, pois se apresenta no corpo como pressão que requer descarga na efetuação da linguagem.

Os crivos da linguagem organizam as vontades, para que delas se unifique uma voz que lhes dê expressão – como possibilidade eventual - mas desta unificação sempre sobra a vontade de se expressar de outra maneira. Esta sobra é inevitável. É o motim que possibilita a re-abertura do processo criativo.

A sobra aponta para o intangível desejo⁴⁷, pois sinaliza um furo na obra que impossibilita vê-la como produto, mas como processo em eterna re-construção.

Problema: Como se processa esta constante transmutação da dança, dinamizada pelas pulsões do desejo? Como, diria Nietzsche, reunir a violência e as paixões de Dionisos à ordem de Apolo, que as encara nas harmonias da vida?⁴⁸

Duas forças se apresentam no ato da criação artística. Como diria Mary Wigman, de um lado, “a força primitiva e o demônio dos instintos terrestres milenares”, na efígie de Dionisos, do outro lado, “o toureiro, que, no confronto, usa toda a sua inteligência para controlar e dominar seu corpo⁴⁹”, na égide de Apolo.

Temos então: de um lado uma pressão pulsante que requer descarga, por outro lado à efetuação da linguagem, vai se organizando na tentativa de dar conta deste

⁴⁷ Estamos cientes que o termo “desejo”, em Freud, implica, necessariamente num reducionismo que condiciona as demandas psico-físicas a um fundo estritamente sexual. O termo desejo e os conceitos que se desdobram na análise de sua dinâmica (como a angústia e o estranhamento), no entanto, faz sentido, na medida em que dão significados ao movimento do processo criativo, sobre o qual não temos muito controle consciente. Algo move o processo. Estamos atentos às querelas freudianas. Devemos ter o olhar de Jung e Lacan para ampliar este conhecimento que teve em Freud sua expressão inaugural.

⁴⁸ Cf. Garaudy, R., 1980, p. 110.

⁴⁹ *Ibid.* p. 110.

descarregamento. Como a pressão sempre sobra, o excedente estimula o corpo à dança, num processo constante na busca da satisfação desta pulsão. No entanto, o fim último de satisfação é sempre adiado, por isto, a pulsão é dita desejante, pois a pressão pulsante nunca é suficiente para suprir as demandas do desejo.

Que demanda é esta senão uma demanda energética? Cabe aqui uma ressalva, pois a dinâmica do desejo oferece uma perspectiva de verificação do processo energético, mas sua leitura, em Freud, compromete a visão criativa, por uma série de fatores embutidos na concepção freudiana. É neste engodo que situamos a perspectiva de Jung, para fazer uma releitura das concepções, tendo a experiência da dança – portanto, a experiência criativa – como ponto articulador dos discursos distintos.

O desejo instiga, mas sua dinâmica, enquanto ato, só pode ser justamente verificada na leitura da energia, pois é ela que se movimenta no instigar do desejo. É aí que se faz necessário o recorte de Jung, só então me arrisco a dizer que a energia dança perpassada pelo instigar atrativo do desejo, dando movimento ao processo de criação.

Assim considerado, pode-se admitir a hipótese de nosso trabalho, tendo em vista a tensão, muitas vezes contraditória entre os discursos que a constituem: pulsão desejante e demanda energética. Talvez o termo “energia” seja mais prudente para designar o movimento que constitui a dança, na sua materialidade, mas o desejo (a energia pulsante, que acossa) permanece, na sua presença insólita alimentando o processo criativo.

Para ilustrar esta relação, coloco em cena a tensão entre Dionísio e Apolo. Esta tensão é o campo expressionista do corpo. A expressão de emoções nas artes corporais tem no corpo o campo de combate entre Dionisos e Apolo. A dança é o processo deste combate.

Hipótese: O processo deste combate, ou seja, a dança, é o processo de transformação da energia no corpo. Esta transformação é o momento primeiro de um processo de significação mobilizado por uma dinâmica pulsante, mas não estritamente pulsional – uma vez que a experiência criativa extrapola as dimensões pessoais. O desejo é um exemplo deste processo, é a farpa dionisíaca que incendeia a experiência corporal, mobilizando-o à produção de símbolos, herança de Apolo, organizador das pulsões. O constante escoamento de significados na constituição da dança tenta dar conta de um excedente que procura satisfação através da produção de movimentos corporais artísticos. Assim, a dança é o fim de um processo – um pensamento – que tenta dar conta de um

estado corporal pulsante sem conseguir satisfazer plenamente esta demanda e é esta injunção a grande mobilizadora do processo criativo e da pesquisa em dança.

Pensamento do corpo

A arte revela a face de uma vontade, como possibilidade eventual de expressão, mas não esgota em si as infinitas possibilidades de apresentação, pois ela não se dá como arranjo mecânico de movimentações articuladas, mas como processo de um suporte físico movediço, que se organiza e se re-organiza incansavelmente em meio a seus próprios recursos, dados por sua materialidade.

Como pontua Katz, em sua tese de doutorado: dança é pensamento do corpo. Com este aforismo, sintetiza a dimensão corporal do cogito. Sua constituição se dá na e pela tensão da dualidade, ou seja, ao mesmo tempo em que a dança se apresenta na sua concretude simbólica – que fatalmente determina a expressão (lei) – não se unifica sem revelar elementos de arbitrariedade, que denunciam o caráter provisório da pretensa lei, situando-a como possibilidade eventual. A tensão da dualidade lei/evento gera a dança e esta tensão não se dá, senão na própria materialidade corporal⁵⁰.

A cognição está encarnada no corpo, pois o pensar é um processo fisiológico do corpo. Assim argumenta Katz:

“a dança nasce quando no corpo se desenha um determinado tipo de mapa neuronal/muscular. Este mapa, exclusivamente ele, tem o caráter de um pensamento. Quando ele se dá a ver no corpo, o corpo dança. Esse momento parece inaugural. No entanto, o apresentar-se da dança no corpo já representa o fim de um caminho”⁵¹.

Mais adiante em seus desdobramentos reflexivos, Katz salienta:

“Quando irrompe no corpo, o movimento, ele mesmo já um resultado, se presentifica como um único. Irrepetível. Porque é da qualidade do movimento morrer a cada vez que nasce”⁵².

⁵⁰ Cf. Katz, H., 1994, p. 10.

⁵¹ *Ibid*, 33.

⁵² *Ibid*, 58.

No momento em que o movimento acontece no corpo, o próprio fato de se efetuar já o unifica como objeto concreto. Esta unificação é um esforço do entendimento em organizar os perceptos captados pelos sentidos. Nele já não cabe a dança, mas sim seus desdobramentos.

É desta via analítica que queremos nos desviar, para compreender a dança como pensamento do corpo. Para tanto é preciso ver a dança, tal como Katz, na sua materialidade fenomênica e não através dos seus desdobramentos que, fatalmente nos leva a injunção de concebê-la, mediante o perigo da determinação simbólica. Queremos, antes, reconhecer que esta determinação é sempre uma ilusão que se configura, não mais do que um fim provisório. Daí a visão de trabalho em processo, quando falamos de dança.

Para compreender a dança como pensamento do corpo⁵³ é preciso verificá-la com olhos que vejam aquilo que não porta visualidade plena. Nesta perspectiva a dança é observada no universo dos signos e orienta nosso olhar para os processos de significação, isto é, para os processos de produção de signos, em constituição na criação da dança.

Se a dança é a arte da expressão de emoções humanas, sua efetuação quer dizer algo sobre estados internos pulsantes. Esta expressão, então é movida por processos de significação que tentam dar conta da diferença entre estados internos e movimentos expressivos.

Todavia, a dança se orienta para um fim intangível⁵⁴. A dança não quer dizer nada, ela é a própria coisa em enunciação. Isto indica um deslocamento na estrutura cognitiva, que passa a ser processada por canais informativos essencialmente corporais, portanto a significação na dança está alheia aos processos reducionistas e mecanicistas da percepção auto-controlada.

Para comprovar nossa hipótese devemos, portanto, optar por um via analítica que nos dê suporte para investigar os processos de significação, para que possamos compreender este outro olhar fugaz as pretensões reducionistas, mas fulgurante na atuação em si, o que faz despontar o desejo de dança.

⁵³ Helena Katz propõe três etapas para o movimento de dança: 1) ocorre um influxo nervoso; 2) inicia-se uma dinâmica entre os conjuntos celulares; 3) a partir da pulsação, os processos internos inscrevem os mapas em relação ou não com o meio. O resultado deste processo é o movimento de dança – pensamento do corpo (Cf. Katz, In. Novaes, A., 2003, p. 272).

⁵⁴ Cf. Laban, 1978, p. 23

O diz-curso fértil: ação-reflexão-ação

Toda esta estrutura discursiva quer abrir um campo reflexivo, sobre o qual possamos desdobrar nosso espaço de ação artística, não condicionando esta ação, mas ampliando o que ela, por si, já anuncia. Para tanto, o tecer do liame discursivo entrecruza ação, reflexão e ação, para possibilitar o tear.

A ação reflexiva sobre a arte não pode perder de vista este cruzamento contínuo. Não é nossa intenção, portanto, fechar a análise num quadro discursivo único que trace, com devido rigor científico, um desencadeamento lógico e unívoco de investigação e interpretação. Certamente esta opção nos seria mais atraente, pois nos levaria, a uma comodidade quanto a situar nossa análise num quadro de categorias delimitado pelas ciências. Assim poderia anunciar, sem medo do equívoco, que a pesquisa se encaixa numa análise psicanalítica, ou semiótica, ou filosófica, pois estes caminhos dizem, cientificamente, o curso da pesquisa. Antes, porém prefiro enquadrar este “diz-curso” num viés não estritamente reflexivo, assim vejo maiores possibilidades de tomar a psicanálise, a semiótica e a filosofia como recursos, para fazer desta reflexão, também uma ação artística.

Faço questão desta ressalva porque já indico na hipótese uma análise que tange a questão psicanalítica quando afirmo querer tratar sobre o desejo e sobre o processo de significação na dança. Por certo, para este intuito, devo rigor à análise, para que a investigação possa ter consciência científica, no entanto, este processo de estruturação analítica só me traz sentido, quando associo, por relações de similaridade esta estrutura a algo mais próximo da prática artística, senão a ponte entre teoria e prática me parece estreita demais para poder dançar sobre ela.

O discurso faz sentido na arena em que confronto as figuras míticas de Dionisos e Apolo. Evocando estas imagens dou voz a tensão dual anunciada por Katz, que desencadeia um processo de constante escoamento da significação, produzindo dança na materialidade deste processo.

Colocando em cena o confronto entre Dionisos e Apolo, abro possibilidades de desenvolvimento de um processo criativo, consciente da tensão original que alimenta a vontade de expressão, nas tentativas de se organizar estas demandas pulsantes.

Ao mesmo tempo em que Dionisos ataca impiedoso no caos das vontades, na pressão pulsante. Apolo barra este turbilhão, enquadrando-as como numa panela de pressão, regulando as vontades na vazão possível que escoar pela válvula da linguagem.

É esta imagem que irá dar suporte para nosso processo criativo. É sobre esta dimensão imanente que se instala os recursos de produção artística, baseado na valorização do processo, como campo ilimitado de experimentação.

Os estudos coreográficos e o processo criativo pesquisado por Soares (2000) corroboram com esta idéia de processo, levando em consideração a tensão da dualidade. A pesquisadora desenvolve esta questão em sua tese de doutorado, apoiando-se em Nietzsche, na filosofia oriental e na Física Quântica. Valendo-se da questão do campo unificado, proposto por Einstein, que afirma a equivalência entre matéria e energia, Soares apresenta proposições técnicas sobre o uso da energia no movimento criativo.

Estas proposições irão nortear nosso processo prático e estarão inscritas nas entrelinhas desta reflexão, tornando-a fértil para a constituição de uma obra artístico-corporal.

Como inspiração primeira à obra, já em processo neste movimento de escrita, apresentam-se à cena as figuras de Dionisos e Apolo, dando dinâmica ao que Jung diria se tratar de energia. Correndo subliminarmente a esta imagem, despontam a dimensão do Eu em oposição ao Outro. Dionisos e Apolo, Eu e o Outro, personagens que versam sobre um mesmo tema: a tensão da dualidade.

“...para ser próprio, o corpo deve ser estranho e assim tornar-se apropriado(...). O corpo é aquele intruso que, sem infração, não pode penetrar no ponto presente a si que é o espírito. Este último é tão pontual e está tão fechado no seu ser-para-si-em-si que o corpo só penetra nele exorbitando-se ou regurgitando a sua massa como uma intumescência, como um tumor fora do espírito. Tumor maligno de que o espírito não recuperará”.

Jean-Luc Nancy

CAPÍTULO II

A DANÇA E(N)CENA O OUTRO

CENA 1

A cena fantástica do Outro

“Alguma vez, leitor gentil, alguma vez já lhe aconteceu viver uma experiência que dominasse completamente seu peito, seus pensamentos e sua mente, fazendo com que esquecesse tudo o mais? Nesse caso, sentiria um fermentar e ferver dentro de você, o sangue percorreria suas veias qual brasa ardente, colorindo vivamente suas faces. Seu olhar seria tão estranho como se quisesse apreender, no espaço vazio, formas invisíveis a qualquer outro olho, enquanto as palavras se desfariam em lúgubres suspiros. Aí os amigos indagariam: “Como vai meu caro?” – E então você haveria de querer descrever a visão interior com todas as suas cores brilhantes, as sombras e as luzes, e você haveria de extenuar-se na procura das palavras para apenas começar a descrever o sucedido. Todavia, você sentiria a necessidade de, com as primeiras palavras, resumir todas as coisas maravilhosas, surpreendentes, terríveis, engraçadas, aterrorizantes que aconteceram, de forma que todos se sentissem atingidos como que por uma descarga elétrica. Contudo, cada palavra, tudo o que se poderia exprimir por palavras, haveria de parecer-lhe incolor, gélido e morto. Você haveria de procurar e procurar, gaguejaria e balbuciar, e as perguntas sóbrias dos amigos haveriam de arrefecer, como o sopro de um vento gélido, o seu ardor interior, até que ele ameaçasse extinguir-se. Mas se você tivesse começado a esboçar o contorno de sua visão com alguns rabiscos ousados, como um pintor atrevido, então teria facilmente carregado nas cores, tornando-as brilhantes e mais brilhantes, e então o vivo tumulto multiforme das figuras evocadas haveria de arrebatá-los, e eles se veriam, como você, em meio às imagens criadas por seu espírito!”¹

¹ Hoffman, E. T. A. O homem de areia. In.: Cesarotto, O. *No olho do outro*, 1996, p. 29-30.

Este trecho extraído do conto “O homem de areia” de Hoffmann, bem poderia fazer referência à dança. Trata-se, no entanto de uma introdução narrativa que prepara o leitor para um conto fantástico. Há quem diga que a dança também é fantástica... O estado corporal de um artista à beira do processo criativo, ou de um espectador, mergulhado na emanção energética que o prende à contemplação de uma atuação artístico-corporal é um estado fantástico. Pois bem, o que seria este estado fantástico?

O dicionário nos diz:

Fantástico: *adj.* 1. Só existe na fantasia ou imaginação; imaginário. 2. incrível; extraordinário. 3. inventado 4. falso².

A experiência fantástica de dançar é um momento de insólita percepção. Nela, é como se a unidade do Eu se evadisse revelando, na vazão deste egresso fugaz, a atuação de um corpo Outro por ele próprio desconhecido. Daí seu caráter inconcebível na concretude real.

Dançar implica uma entrega metafórica ao Outro. Dançar é oferecer-se como objeto a si mesmo, colocar-se a disposição e alienar-se na profundidade do corpo³.

O artista pode achar que, na medida em que se nomeia como “Eu”, domina a própria atuação, no entanto, muito pelo contrário, as significações potenciais são sempre mais que as calculadas de forma intencional. É por isto que quem se mostra pode estar simultaneamente se escondendo, o que faz despontar a dúvida: Quem dança? O pronome é aqui a causa da ilusão de autonomia⁴.

Assim argumenta Cesarotto:

“A pretensão de querer ser dono e senhor de si revela-se como uma vã ilusão, ao considerar as emanções daquela zona sombria de nós mesmos que se comunica com o inefável e da qual nada podemos saber”⁵.

² *Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

³ *Cf.* sobre o ato da escrita. Cesarotto, 1996, p. 86.

⁴ *ibid* p. 86.

⁵ *Ibid.* p. 99-100.

Pode parecer equívoco atribuir ao Outro a atuação artística e não ao Eu, mas o leitor dançarino há de convir comigo que na dança o corpo excede a seus limites, numa estranha amplitude de atuação. Este excesso é o que vaza da unidade de ser um. É este excesso o que sobra do contorno da unidade. É o gozo, é o Outro.

Se o sujeito clássico reclama pela unidade do ser, a dança não se encontra aí, senão na sua redução especular, pois, na unidade, a dança é o relato uníssono de um Eu afirmativo que toma para si a autoria da atuação.

Não se trata aqui, caro leitor, de reafirmar a dualidade platônica, mas alçar-se sobre esta fratura como recurso pertinente à instalação de uma outra cena, que potencialize a ação criativa e não o que dela se especula. Este desvio consiste em amainar as pretensões coercivas do Ego, para que a espontaneidade possa se ver livre na criação. A dança instala no corpo estados alterados de consciência, fazendo-o ser de outra maneira.

Estados Alterados da Consciência

A dança arrebatada a ação motora e transforma sua efetuação numa inscrição vibrante que irrompe do corpo, sem que este tenha um monitoramento consciente incisivo sobre a expressão.

Em meio à trajetória gestual no espaço, o corpo comprime o tempo, pulverizando seu esquadramento simétrico e amplia a dimensão do espaço. Assim, potencializa não o tempo instituído, mas a sua re-criação, dando visibilidade à outra temporalidade. Neste deslocamento, o sujeito-atuante altera os estados da consciência, desbravando os canais perceptivos, para além dos condicionamentos e determinações da consciência cotidiana.

O estado alterado da consciência é aquele em que perdemos a noção do tempo⁶. A dança é produzida por estados alterados da consciência. Esta alteração permite a vazão criativa e a representação ativa dos gestos expressivos. Sem ela, a representação se cristaliza e o repertório coreográfico se reduz a uma articulação motora seriada, pois se inscreve determinada, no enquadramento linear do espaço e do tempo.

A espontaneidade do corpo criativo, no entanto, não permite que a arte sucumba aos imperativos da consciência cotidiana. Assim, quando o corpo se predispõe a arte, a

⁶ Cf. SOARES, 2000 p. 35.

consciência é deslocada para outros canais de expressão. É como mergulhar dentro de si mesmo e perceber que, no âmago da interioridade, o Eu não é mais o mesmo, mas um desconhecido que atua à revelia dele mesmo. Nesta alteração perceptiva, o sujeito atua num estado de transe⁷.

O transe é um estado alterado da consciência provocado por um esforço de concentração que vai divergindo simetricamente dentro de si mesmo e se expandindo sem perder o elo com o esforço de concentração que lhe deu origem. No transe, o olhar penetra além do consciente, num plano exterior e fora da órbita do controle, eclipsando o Eu – espaço virtual do narcisismo – para adotar diferentes pontos de vista, dobrando-se perante uma interioridade estranha⁸. Nesta outra abordagem perceptiva, a superfície da consciência se dilui e mostra um Outro atuante constitutivo deste mesmo Eu que delibera.

Qualquer esforço racional em situar esta sintonia desloca-a, fazendo esvaecer sua essência inapreensível. O Eu se dá conta de que não outro, senão ele próprio, atua e reclama pela autoria da performance, por isto, o transe permanece não localizável. Nada garante sua vazão, só a predisposição espontânea que dá visibilidade a esta dimensão perceptiva. A promoção deste estado se dá no desarranjo da consciência, na ampliação de um estado de concentração que esvazia o Eu dos imperativos da consciência, liberando-o para uma outra dimensão experimental.

O esvaziamento pode ser provocado através de exercícios que possibilitem este deslocamento perceptivo. Grupos de experimentação artístico-corporal trabalham para alcançar este estado alterado da consciência e, a partir dele, contornar um processo criativo e um produto estético. Para tanto, desenvolvem métodos para alcançar esta alteração perceptiva, através de experiências coletivas que instalam no corpo um caminho de sensibilização. Este método é chamado na Técnica Energética de “Instalação”, e consiste em instalar no corpo experiências rituais que se repetem a cada início de trabalho, para aclamar os estados energéticos corporais, gerando um campo magnético no corpo, que favoreça a alteração perceptiva, com isto, o corpo se torna mais receptivo a estimulação sensível.

⁷ A palavra transe vem do latim *transitus* que quer dizer “passagem”. Segundo a análise de Devereux, sobre o Xamanismo, o transe inter-relaciona os níveis psíquico e físico, liberando energias reprimidas e reintegrando o homem com uma dimensão divina (Cf. Devereux, *O Xamanismo e as linhas misteriosas*. Lisboa: Estampa, 1993 p. 129).

⁸ Cf. Cesarotto, 1996, p. 102-103.

O trabalho coletivo favorece este deslocamento, pois a experiência relacional, gera uma energia coletiva e cria um campo unificado que envolve todos num mesmo limiar de percepção. A experiência coletiva, portanto, amplia o potencial criativo do corpo. O Outro em mim, em contato com a alteridade dos outros na instalação amplia as possibilidades relacionais. O transe esvazia o sujeito das condições que orientam a consciência cotidiana, potencializando outras maneiras de ser na coletividade, ampliando o trabalho criativo, em detrimento da falência dos imperativos sociais, na vigência da instalação.

A Instalação é fundamental para predispor o sujeito a esta atuação, que se inscreve na suspensão da existência consciente, na vazão do estado de transe. Nesta outra abordagem do ser, o Eu descobre que não está só dentro de si e, em meio a um e outro esforço de se identificar, estranha a si mesmo na ação de outros “Eus” emersos da obscuridade da inconsciência.

O ato performativo⁹ surge neste nível de percepção. No momento em que a dança está em processo, o contorno da composição gestual vai se delineando neste movimento performático e produzindo o repertório coreográfico.

O arranjo em desarranjo

O processo criativo é essencialmente performativo. A apresentação deste processo como produção define o grau de representação¹⁰ ativa da composição. Quanto mais preocupado com a forma, nas suas dimensões de simetria no tempo e no espaço, mais cristalizada a atuação se mostra. Mesmo aí, o momento de apresentação ainda recupera

⁹ Referência à arte de Performance, na qual o artista desloca o valor da obra para o momento de criação, rompendo com a representação elaborada e valorizando a expressão cênica em sua relação espaço-temporal. Neste deslocamento, a arte só se justifica – e só significa – no momento de sua criação, isto é, o significante artístico só significa no contexto em que foi criado e este espaço tempo de criação justifica a obra (Cohen, 1989, p. 27-30).

¹⁰ O termo representação, aqui empregado, nos remete à concepção de representação na arte de vanguarda, na qual não é possível conceber um sentido comum ao que representa, como objeto definido e idêntico ao referente. Tanto o atuante quanto os espectadores (os interpretantes) entram no processo de delimitação desta representação, mas cada qual na sua individualidade, interpretando o que o afeta na apresentação. Assim, entre a representação e o referente, há um terceiro, o interpretante, que constrói sentidos. Daí o caráter plural e não linear da representação, pois afeta a sensibilidade do interpretante, cada qual mediante seu ponto de sensibilização (Cf. Britto, A. B. *O inconsciente no processo criativo do ator: por uma cena dos sentidos*. São Paulo: Tese/Mestrado; ECA- USP, 2001, p. 21).

resquícios de uma intensidade espontânea, suscitada no momento da re-criação da composição pelo corpo – e é aí que estes resquícios fazem toda diferença.

O processo de construção gestual associa signos visuais, corporais e sonoros, numa composição não figurativa de impacto sensorial e emocional. Assim, a composição em dança está sempre sujeita a re-estruturação formal, pois, no momento da atuação há uma tensão primordial que contrapõe a potencia subjetiva e o esboço da composição gestual – em enunciação pelo artista.

O potencial subjetivo do intérprete tem o poder de re-figurar a interpretação, na medida em que coloca na atuação algo de si para animar a performance. Quanto maior a vazão deste potencial, mais aberta está a obra aos desarranjos do Outro. Na medida em que o Eu vai se identificando com algumas frases de movimento – identificações imaginárias – a obra se torna mais fechada, mas mesmo aí ainda está suscetível a remanejamentos, pois no momento em que a composição vem à tona, sua efetuação sai fora do controle racional e se entrega ao Outro.

A arte que se desenvolve por este processo é movida por um estímulo pulsante – e o pulsar aqui é uma imagem poética para o estímulo que instiga - celebrado como energia perene, em eterno retorno na vazão do processo criativo. Dependendo da maneira com a qual se quer organizar a performance, se intensifica ou se canaliza esta energia, estabelecendo parâmetros e limites (a barra da linguagem) a este vigor energético que sustenta a atuação.

Todavia, seja qual for o nível de organização proposto, é o inconsciente que faz transparecer o sujeito do discurso (ou seja, aquele que atua) para além das identificações imaginárias, fazendo com que o sujeito apareça como efeito significante¹¹.

Não somos alheios, no entanto, aos nossos interesses, é exatamente na curiosidade que o desejo mais se evidencia¹². O que nos intima a criar, a curiosidade de fazer valer outra maneira, sempre outra a cada vez é o que dá dinâmica ao intangível desejo, fazendo-nos mergulhar na pesquisa de movimento e no processo criativo. É graças a este motim, que nos mobilizamos a criação e não esgotamos as possibilidades numa única obra. A

¹¹ Para Lacan, a significação está em constante deslocamento na ordem do significante. O advento de sentido é efeito significante na linearidade do acontecimento (Cf. Lacan, 1978, p. 233).

¹² Cf. Cesarotto, 1996, p. 111.

forma como se organiza a criação é um mero detalhe, desfigurado a cada nova proposta de trabalho.

O que é preciso deixar claro é que, não importa a maneira como se organiza a performance. Desde a mais estável composição, inscrita num linear metricamente codificado, até a performance mais aberta – em processo – a atuação sempre passa pelos crivos da eventualidade, que marca os desvios e a vontade de outras possibilidades expressivas. Eis aí a face subversiva da dança. É este arranjo (técnica) em desarranjo (liberdade) que dá luminosidade a performance, assegurando seu caráter fantástico.

Liberdade e técnica

O corpo treinado e habilidoso de um artista usa suas capacidades físicas e sua genialidade, para operar as habilidades técnicas adquiridas a seu favor, não só para atestar sua competência técnica, mas para potencializar a vazão de sua capacidade criativa sobre este contorno sistêmico da motricidade – é o desempenho lingüístico sobrepondo-se à competência lingüística.

Trocando em miúdos, trata-se da relação entre liberdade e técnica. Segundo Katz, *“treinar muito, ter muita técnica, vem junto com a liberdade – que deixa de ser entendida como algo que está fora (o grifo é nosso), como um estado a ser alcançado depois da superação da técnica”*.¹³ A liberdade vai acontecendo junto com o domínio das técnicas.

Concordo com Katz quando diz que não há ausência de técnica na liberdade. Todavia, entendo este “estar fora” (grifado acima) como um extravasamento. A liberdade, então seria a sobra da técnica, é aquilo que a faz ser mais que mera proposição, ou seja, aquilo que aponta e mostra um fim provisório do gesto, posto a prova a cada nova atuação. A liberdade é o que permite o lapidar da técnica na impetuosidade do ato performático. Não há desempenho sem esta relação dual entre liberdade e técnica, pois é a tensão entre ambas que permite a evolução da performance.

É esta tensão que dá luminosidade ao gesto artístico, é o que sobra, para além das proposições técnicas, seja no nível estético de organização da performance (de estrutura

¹³ Cf. Helena Katz, “Com sofisticação, Cena 11 investiga o movimento”. In. O Estado de São Paulo. *Caderno* 2. Dança Crítica; quarta-feira, 6 de julho de 2005.

narrativa e linear), seja no nível da presença cênica (de estrutura plural, em devir). A diferença entre ambas está na maneira como se desenvolvem os processos energéticos, responsáveis em tornar ativa esta tensão no gesto artístico.

Estes processos desestabilizam a função reguladora da consciência, abrindo caminho para a criação. Sua vazão brota da implicação entre a técnica e a liberdade fazendo alargar as margens da consciência, possibilitando o resgate de imagens¹⁴, imersas na obscuridade inconsciente, na efetuação da dança, ou seja, na tensão produtiva entre técnica e liberdade.

A tensão produzida pela atuação destes processos energéticos é sentida como algo que precisa ser descarregado. A dança é um canal de descarga desta energia.

O artista atua na fruição energética que emana de suas ações corporais, preenchendo a composição a partir deste estímulo energético que lhe acomete e não a partir de algo imposto, exterior ao corpo.

Quando o artista organiza esta vazão de maneira linear e narrativa, mais estáveis os graus de atuação energética, acentuando os graus de monitoração consciente e mais previsível o desencadeamento da composição, ofuscando a natureza pulsante desta emanção energética. Por outro lado, quando a performance se organiza de maneira plural, valorizando a atuação no espaço-tempo em que se dá como evento, maior os riscos de remanejamento estrutural da composição, dando a performance seu caráter eminentemente processual.

De qualquer maneira, o estado de transe é mais intenso no processo de criação da dança, no momento em que o corpo se dá à imprevisibilidade da improvisação, do que no ato de sua apresentação performática, visto que, os elos que agregam os gestos numa composição limitam sua capacidade representacional a uma idéia de organização (seja ela estética ou presença cênica).

Se esta apresentação é tomada como um trabalho em processo, mais ativos os graus de representação desta composição eventual. Todavia, mesmo a mais inédita e intensa apresentação gestual no processo de criação, não é mais do que um referente, ou seja, uma

¹⁴ O termo imagem está sendo utilizado segundo a leitura de Jung que toma o conceito de imagem verificando-o como possibilidade de idéias inatas, ou seja, como possibilidade de uma imagem arquetípica que irrompe dos processos inconscientes na atividade consciente no constante escoamento imagético desta imagem primordial intangível (Jung, 1991, p. 68-69).

possibilidade de representação despertada num estado alterado de consciência. Cabe ao artista manter ativo este índice de representatividade, mantendo sua atuação artística o mais próximo possível do estado de transe. Quanto mais o corpo está receptivo ao estado de transe, mas facilmente está predisposto ao processo criativo.

A receptividade corporal favorece a instalação de uma outra cena no corpo, que atravessa as dimensões da fisicalidade e penetra no interior deste organismo funcional, verificando o que ali pulsa no limite entre o físico e o psíquico, despertando os domínios da inconsciência com os estímulos da instalação. Esta atuação se dá como efeito na relação entre o físico e o psíquico, entre a técnica e a liberdade, entre Dionísio e Apolo – sintetizando-se aqui, a tensão dual entre opostos que possibilita a expressão.

O trabalho em processo é um trabalho artístico por excelência.

CENA 2

A dinâmica do desejo

Os caminhos desta experiência forjada não são bem trilhados, pois são extensões da consciência embevecida, em busca dos processos inconscientes. O que aparece à razão é sempre efeito especular, isto é, configura-se como enunciado, em defasagem em relação a enunciação – dada no momento da atuação.

Segundo Lacan, a defasagem entre enunciado e enunciação vem do achado do sujeito do inconsciente que instala, necessariamente uma relação elíptica entre o Eu – lugar de desconhecimento – e o Outro – o atuante do discurso. Devido a esta injunção, o sujeito da enunciação pode faltar no enunciado, pois não cabe nesta síntese unívoca e especular¹⁵.

A enunciação corre por conta do inconsciente. A quem reclama a autoria da enunciação – o Eu – resta o retorno especular do discurso – o enunciado¹⁶. Daí a pergunta de Lacan: “*Quem fala?*” Esta resposta não poderia vir do Eu, “*se ele não sabe o que diz, nem mesmo que fala*”¹⁷. O sujeito se eclipsa aí, sustentando-se entre a verdade a saber¹⁸.

¹⁵ Cf. Lacan, 1978, p. 282

¹⁶ *ibid.* p. 14

¹⁷ *ibid.* p. 283.

¹⁸ *Ibid.* p. 15.

Ora, em que este saber psicanalítico pode contribuir na verificação sobre a dança? É bem verdade que a psicanálise lacaniana se fecha no âmbito da oralidade, todavia, é possível deslocar termos do discurso psicanalítico, num viés paralelo que traça relações de similaridade entre este discurso e a experiência da dança. Assim, a “letra¹⁹” lacaniana, bem pode ser interpretada como a célula de movimento, ou mesmo a frase que compõe a composição coreográfica e, a partir daí dar seqüência a este desdobramento.

Lá, onde o corpo se move, na fruição energética que o atravessa, se dá a enunciação. Quando uma composição gestual se esboça e se traça uma ligação, mais ou menos estável entre gestos, formando um linear coreográfico, o corpo memoriza esta inscrição num enunciado (cogito). A imagem/gesto memorizada tem a função da letra, é um processo de codificação que se estabelece para organizar a expressão.

A tendência do enunciado é se apagar, ou seja, o linear cinemático de uma composição, na ordem do enunciado, tende a uma estrutura ausente, desconexa, sem sentido. Para Lacan, A letra (o enunciado) mata, enquanto que o espírito – da ordem do inconsciente – vivifica²⁰. A enunciação, portanto é quem reabilita o enunciado. Esta conversão entre enunciado e enunciação, no entanto, não pode ser controlada, pois corre por conta do trabalho inconsciente.

Sintetiza-se aí a determinação do desejo, pois o sujeito anseia por diluir a defasagem entre enunciado e enunciação, alcançando enfim a verdade do sujeito e rompendo com a elipse que o mantém fadado a penar entre uma verdade por vir. Todavia, este fim não lhe é possível, pois não ele, mas Outro faz retornar eternamente esta injunção, daí o constante escoamento de significantes que dêem conta de uma necessidade de expressão sempre em pulsação.

E por falar em desejo....

A expressão do corpo em meio a dança, portanto, é um momento de insólita percepção de si, no qual o enunciado é anarquizado por sua própria enunciação, revelando, assim, a super-determinação do inconsciente no momento da performance. O artista se

¹⁹ “Nós designamos por letra esse suporte material que o discurso concreto empresta à linguagem” (*ibid.*, p. 225).

²⁰ *Ibid.* p. 239-240.

coloca frente a si mesmo como num espelho, mas, na imagem, o corpo não se reconhece, embora esteja todo projetado na atuação artística²¹.

Esta assimetria impõe a diferença no registro do idêntico, forçando a alteridade. Por este viés, aquilo que seria o mais conhecido e familiar, a própria imagem, vira estranho. Eis aí a dimensão do Outro, pois excede ao controle do Eu²².

Desconhecendo a si mesmo, a dança se projeta na alçada de um Outro, do qual só é reconhecido o que se mostra semelhante a si. A sobra evade e é aí que a atuação artística se ilumina e encanta, surpreende, arrebatada. Este registro revela a ação criativa²³, aquela que deixa seus sulcos no ar, na dinâmica da ação corporal no espaço.

Lá onde a dança é no momento e que ainda não foi, no vacilo do entendimento deliberado e auto-controlado, onde de nada se especula, mas só se atua, é aí que o Outro toma as rédeas do corpo, usando os recursos simbólicos da dança para se mostrar no vigor mutante da atuação em si.

A natureza deste Outro, segundo a leitura freudiana, é essencialmente pulsional. Pulsão é o substrato motor do desejo que reclama por satisfação na efetuação da linguagem. No entanto, esta meta de satisfação é inalcançável, daí seu eterno retorno na busca por satisfação.

O Outro, portanto, não se revela por completo, dele só conhecemos o que veio à luz na expressão da linguagem. É através da mediação da linguagem que o Outro atende às demandas pulsionais, dando-lhe uma forma espaço-temporal.

O sujeito encontra-se, portanto, numa injunção existencial: só conhece quem nele atua, na efetuação da linguagem. *“Desta falha, brota o desejo, um desejo sem parada, em deslocamento contínuo, pois o objeto que causa o desejo é o objeto pulsional, irremediavelmente perdido”*²⁴.

²¹ A abordagem de Lacan sobre o “estágio do espelho”, nos inspirou a esta paráfrase que tange a dança. Para Lacan, o Eu constitui a si mesmo na imagem do próprio corpo, que se mostra ao Eu como um outro semelhante a ele. O Eu se forma através da imagem do outro (o semelhante). É o outro que possui sua imagem e não ele próprio, por isto a idéia de que o Eu é um lugar de desconhecimento. Sintetiza-se aí o estágio do espelho (Cf. Lacan, 1978, p. 251-252; Santaella, 2004, p. 144-145).

²² Cf. Cesarotto, 1996, p. 115.

²³ É o registro do imaginário. Segundo Santaella, “o Simbólico não passaria de uma maquinaria regrada, se não fosse o Imaginário para preenchê-lo com conteúdos, mas esses conteúdos são sempre ilusórios, alimentados pela nostalgia de uma imagem primeva, que não cessa de acenar com a promessa de uma completude que se prova impossível” (2004, p. 148).

²⁴ Cf. Santaella, 2004, p. 148.

O conceito de pulsão, em Freud, está estreitamente ligado à dinâmica energética, pois é esta dinâmica a responsável por transformar o que é sentido como pressão em descarga, ou seja, em gesto expressivo. A pressão²⁵, no entanto, é da ordem do somático, é a face positiva do desejo²⁶ e seu substrato motor, enquanto que o desejo está a nível psíquico, é sentido como algo que falta e que escapa a qualquer tentativa de completude²⁷. O desejo está sempre diferindo, escapando do querer consciente, tornando-o insatisfeito²⁸. O homem investe suas ações na tentativa de suprir este algo que falta, e é aí que os processos energéticos se evidenciam, dando forma (representação) à pulsão desejante.

Se o sujeito do desejo é movido por uma falta intangível que o mobiliza na tentativa de dar conta desta falta, a dança, por sua vez, acontece em resposta à necessidade humana de criar linguagens que atendam a esta falta pulsante.

A dança, portanto – se observada sob o olhar freudiano – é uma possibilidade de fruição da energia pulsional. Todavia, sua efetuação figura, não mais que uma possibilidade de representação da pulsão. Isto porque a pulsão não se apresenta, não temos referências de sua existência. Dela só conhecemos o que vem como efeito na linguagem²⁹.

A representação é uma forma de subjugar a pulsão, como recurso para poder dominá-la. O resultado da subjugação da pulsão dá origem a um representante, que pode ser a idéia (*Vorstellung*), ou o afeto (*Affekt*). Os afetos dão a qualidade funcional aos representantes ideacionais (a idéia), ou seja, os afetos dizem respeito à qualidade do que vem a luz como representante da pulsão³⁰.

Quando se trabalha com as diferentes qualidades de energias expressivas, se trabalha com as diferentes expressões dos afetos no espaço cênico. O fluxo da energia afetiva é o que transforma a potencia nervosa e muscular em qualidade expressiva, dando o tom ao que está sendo enunciado na atuação.

²⁵ O conceito de Drang (pressão, impulso, ímpeto) na linguagem de Freud é fundamental para compreender a teoria pulsional, pois é esta sensação psico-somática que tece o elo entre pulsão e desejo.

²⁶ Freud nunca estruturou uma teoria do desejo usando o termo em si, embora não falasse de outra coisa senão do desejo (enquanto querer inconsciente, fora do alcance do querer consciente). É Lacan quem faz uso deste termo para situar sua re-leitura de Freud (Brasiliense Jr, 1999, p. 115).

²⁷ *Ibid.* p. 90-91.

²⁸ *Ibid.* p. 15.

²⁹ *Ibid.* p. 74 - 75.

³⁰ *Ibid.* p. 86 – 87.

A angústia no processo de criação

Na dança verifica-se uma energia corporal observável, mas não mensurável, que seria o representante da pulsão (os afetos). Esta energia sustenta a luminosidade do gesto. O que nos faz pensar que sua atuação é desejante é o fato de que, nós dançarinos, não nos contentamos com uma dança. Cada dança alimenta a vontade de mais dança, de mais movimento. Esta sensação fica evidente no momento do processo criativo. Somos tomados por uma quantidade imensa de imagens que atravessam nosso corpo em forma de movimento, sem que tenhamos um controle consciente desta projeção. A expressão foge às restrições do querer consciente e emerge a revelia desta deliberação.

Esta efetuação, no entanto é da ordem do representativo, ou seja, faz referência a algo que pulsa dentro do corpo e que se mobiliza em direção a uma descarga através da dança. Todavia, o investimento, em resposta ao pulsar, deixa sempre um resto indicando a insuficiência de qualquer investimento na satisfação deste pulso. É aí que sinaliza a angústia³¹, aquele sentimento de aperto que nos consome em meio à criação, atraindo todas as energias para este processo, sem com isto, conseguir sanar a falta que nos acomete. Esta injunção mantém intocável o desejo, e alimenta o processo criativo na medida em que o criador é afetado por esta angustia cortante.

A angústia é o sentimento que nos toma quando somos surpreendidos por algo estranho³² que vem à luz na experimentação, mas que deveria estar oculto nas brumas da inconsciência. Este estranho sempre retorna, inapreensível, pois nenhuma representação o subjuga, caracterizando-se aí a constância da pulsão.

Assim argumenta Cesarotto:

“As sensações de aperto, de sufoco, de nó na garganta decorrem do fechamento somático dos interstícios simbólicos da subjetividade, que

³¹ O termo alemão “*angst*” equivale em português a angústia. O editor inglês da Standard Edition prefere o termo “*ansiedade*” para denominar esta mesma “*angst*” tratada por Freud (*ibid.* p. 87). A angústia, afirma Freud, é consequência da irrupção do fator quantitativo da pulsão (ou seja, o quanto sobra) na consciência (*ibid.* p. 88).

³² O termo em alemão é “*unheimliche*”. Freud verifica que o caráter paradoxal deste “*unheimliche*”: ao mesmo tempo em que remete a algo familiar, também expressa seu contrário, algo escondido, oculto a vista, daí a atribuição deste estranho como algo da ordem do pulsional, pois traz a luz algo que escapa ao querer consciente, fazendo brotar a sensação de estranheza (*Ibid.* 88)

tira o ar. O máximo de estranhamento vem da certeza de ser possível a impossibilidade de se achar uma saída”³³.

A cada novo retorno do estranho, no entanto, novas imagens são suscitadas no corpo, na tentativa de dar conta desta sensação invasiva expressa em meio ao sentimento de angústia. E aqui tomo a liberdade de dar meu acréscimo: este investimento alimenta o processo de criação, pois “*a fonte da angústia não seca jamais*”³⁴.

Freud identifica na concomitância desse sentimento de angústia com a sensação de estranheza um traço de comportamento, por ele denominado de compulsão à repetição³⁵.

Quando nos entregamos à experimentação do processo criativo, algo similar acontece, alguns movimentos retornam e se repetem e não sabemos bem o porquê deste retorno. É como se sua apresentação, num dado momento não tenha sido suficiente para dar conta de tudo o que, através daquele gesto, deveria ser expresso, daí seu retorno. Não seria este um indicativo da impossibilidade de plena satisfação da pulsão?

E o mais interessante é que cada novo retorno desta imagem/gesto traz consigo novos arranjos gestuais no linear coreográfico, como se cada frase de movimento expressasse uma perspectiva de visão daquela imagem inapreensível.

A imagem/gesto pode ser uma célula de movimento, ou mesmo uma frase (composta por várias células). Seu caráter compulsivo, às vezes, é tão intenso que a pesquisa corporal desta imagem/gesto pode, por si só, motivar o processo criativo e a produção coreográfica. Este processo, portanto é marcado pela tensão em querer dizer, através da dança, sem encontrar, enfim, um dizer que satisfaça plenamente este querer.

Há na angústia uma tensão entre a possibilidade – que quer colocar-se como síntese na realidade – e a liberdade – que não quer se dobrar à síntese, frente à diversidade infinita dos possíveis³⁶. Esta tensão traz inquietação e desassossego, que são as marcas da angústia.

³³ Cf. Cesarotto, 1996, p. 125.

³⁴ *Ibid.* p. 127.

³⁵ Cf. Brasiliense, Jr. 1999, p. 88

³⁶ A relação de tensão entre possibilidade e liberdade na angústia, foi conceituada pelo filósofo Soren Aabye Kierkegaard (1813- 1855). As reflexões sobre a angústia presentes neste texto estão baseadas nos estudos sobre Angústia realizados quando participei como ouvinte da “V Jornada Corpolingagem – *Angústia: o afeto que não engana*”, evento promovido pelo grupo “Sema-Soma”, do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) de 19 a 21 de Outubro de 2005, na Unicamp. Especialmente sobre a angústia em Kierkegaard, foi fundamental a anotações realizadas durante a palestra ministrada pela profa. Dra. Silvia Saviano Sampaio do Depto. de Filosofia da PUC de São Paulo (sessão plenária: “*Kierkegaard e a psicossomática*”).

Assim, a angústia seria a atitude limite diante da eclosão da possibilidade, que faz eclipsar a liberdade em seu esforço de evitar a síntese.

A dança é o processo desta tensão. A liberdade insiste mesmo com a eminência da síntese e é esta abertura que dá margem a criação. Quando a possibilidade eclode como evento, se dá aí sua apresentação, mas algo escapa, prometendo dizer mais se for expressa de outra maneira (as infinitas possibilidades não eventuais). A cada novo investimento, no entanto, o mesmo porém acoisa, re-abrindo constantemente o processo criativo. Esta injunção abre um furo na obra de arte que impede de vê-la como produto, mas como algo em constante processo.

Desta maneira, a angústia que envolve o processo criativo mobiliza o escoamento de imagens/gestos³⁷, como recurso de linguagem que dê projeção à energia da criação. Nesta dinâmica, o processo criativo nunca se esgota e está sempre disposto a se re-abrir frente ao desarranjo que instiga a constante re-escrita da dança, nas infinitas possibilidades do itinerário gestual.

Este eterno retorno ao processo nos leva ao problema que estimulou a pesquisa: Como o corpo dá forma, através da dança, às constantes transmutações dinamizadas pelo impetuoso desarranjo do desejo? Aqui recorreremos a Nietzsche e às figuras, por ele evocadas, para dar uma forma mítica – e porque não dizer, cênica – a todo este processo. Estamos nos referindo às figuras de Apolo e Dionísio.

CENA 3

O duelo entre Dionisos e Apolo

A psicanálise nos ajudou, até aqui, a dar “direito de cidadania” – num texto científico – a uma sensação subjetiva – o fantástico - em eminência na dança. Outras vias discursivas, no entanto, são chamadas para enriquecer este contorno, dando-nos

³⁷ A abordagem Jungiana sobre as imagens arquetípicas dão sustentação a este discurso. Embora aqui Jung não tenha sido citado diretamente, num momento oportuno iremos lançar mão de suas reflexões. Não há melhor referência do que Jung para nos ajudar neste discurso. Todavia até o momento estamos mais preocupados com as questões que envolvem a verificação da angústia, daí as referências a Freud (por Brasiense e Cesarotto), Kierkegaard e a Lacan (por Santaella e Gaufey).

possibilidades de desdobramentos reflexivos, sempre atentos para a verificação do processo criativo, no diálogo entre as ciências humanas e a arte.

Se o desejo atravessa o corpo e o coloca em movimento, a energia que dele emana é a parcela excitante que instiga à dança. É a farpa dionisíaca que incendeia a experiência corporal, colocando o corpo em transe.

Todavia, não faríamos arte se, ante ao desarranjo pulsional, não se apresentasse um mediador que organize esta demanda, dando-lhe forma, jeito, imagem, ou seja, dando-lhe linguagem. Este movimento é uma necessidade humana de organizar suas intensidades, como recurso que possibilite a comunicação. A formalização é dada pela técnica. Através dela, o homem busca dominar e controlar seu corpo, atendendo assim, uma pulsão vital, herança de Apolo, de construção de conhecimento.

Assim, temos então: de um lado as demandas pulsantes, do outro, a necessidade de organização desta demanda. A dança é processo deste duelo, formado pela atuação de duas forças fundamentais. Dionisos e Apolo, ou poderia dizer, Caos e Ordem, ou ainda, Pulsão e Linguagem, não importa a máscara que se dê a esta tensão. Todas representam um mesmo processo que se dá como efeito na inscrita da dança.

A filosofia de Nietzsche nos dá uma perspectiva deste processo quando evoca a experiência helênica, em sua obra “O Nascimento da Tragédia” (1871). Nela, Nietzsche aborda a relação entre o homem e uma intangível divindade posta como fim desejável à existência humana. Assim pontua:

“os gregos tinham de criar deus, pela mais profunda das necessidades. A existência sob a luminosidade de tais deuses é sentida como o desejável em si mesmo, um impulso apolíneo à beleza, a ordem divina³⁸”.

Da relação do homem frente a pavorosa profundidade da visão do mundo e sobre a mais excitável sensibilidade ao sofrimento, nasce um impulso de ordem e beleza, uma ilusão que cria uma imagem falsa, enleia na beleza da aparência, para alimentar a *vontade* humana por esta ordem suprema, espelho de si mesmo, fruto de alucinação do homem. Só através desta ordenação é possível suportar os pavores e sustos da existência, tornando o

³⁸ Cf. Nietzsche, Os pensadores, 1974, p. 15-16.

próprio lamento um hino em seu louvor. A esta vontade, os helenos – gregos da antiguidade - atribuíam a figura emblemática de Apolo, o deus da beleza³⁹.

Todavia, a vontade, no estágio apolíneo nunca é plenamente alcançada, fica sempre a meio caminho, no ponto em que a imagem aparente é consumida pela impetuosa vontade de ser de outra maneira. Este desarranjo causa sofrimento e é fator constitutivo da própria realidade mortal⁴⁰.

O sofrimento revela ao homem a sua individuação, ou seja, sua realidade material sôfrega e mortal, que só pode ser suportada quando envolta no véu da ilusão, recurso de Apolo para alimentar a vontade de ordem. Assim salienta Nietzsche: “*Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, como uma feiticeira salvadora, com seus bálsamos, a arte*”⁴¹. E mais adiante afirma: *Salva-o a arte, e pela arte salva-o para si... a vida*⁴². Só a arte é capaz de converter o susto de Apolo em representações com as quais se pode viver: o sublime como domesticação artística do susto e o cômico como alívio artístico da falácia de Apolo, diante do absurdo de que sua ilusão claudica eternamente⁴³.

A arte, portanto, nasce como uma alegre esperança de que este sofrimento pode ser rompido pelo seu potencial de infinita re-figuração do mito na cena artística⁴⁴. Todavia, para o artista, mais do que chegar de fato a romper com esta existência, o que mais importa é aventurar-se nesta infinita possibilidade de re-figuração. Sintetiza-se aí o espírito helênico, nele converge “*a eterna alegria do porvir, aquela alegria que encerra em si também a alegria da destruição*”⁴⁵. Eis aí o duelo entre Dionisos e Apolo.

A arte embebedece a vontade apolínea, cobrindo-a de um efeito letárgico que faz submergir momentaneamente um estado dionisíaco, forjado na fraqueza imperativa de Apolo. Assim, através da arte, o que foi pessoalmente vivido no passado submerge, e por este abismo de esquecimento, Dionisos subverte a ordem de Apolo e instala uma

³⁹ *ibid.* p. 15.

⁴⁰ *Ibid.* p. 16.

⁴¹ *ibid.* p. 17.

⁴² *Ibid.* p. 17.

⁴³ *Ibid.* p. 17

⁴⁴ Nietzsche aprofunda esta discussão salientando: “*É destino de todo mito ter de entrar pouco a pouco na estreiteza de uma pretensa efetividade histórica, decretando assim, a morte da luminosidade mítica, no entanto, das cinzas do mito re-surge a vontade dionisíaca, re-interpretando o mito e re-significando-o profundamente a cada vazão desta vontade, como recurso de re-afirmação de vida.*” (*Ibid.* p. 16). É Apolo quem expulsa as paixões de seus jazidos e confina-os em teus domínios: “*teus heróis tem apenas paixões postiças e mascaradas e dizem apenas falas postiças e mascaradas*” (*Ibid.* p. 19).

⁴⁵ Cf. Nietzsche, 2003, p. 79.

efetividade espontânea no agir. Mas tão logo a efetividade cotidiana retorna à consciência, o delírio Dionisíaco se desloca e a ordem apolínea mata a ação espontânea e recolhe seus resquícios sob as guarnições do conhecimento. O estado dionisíaco evade, com o retorno de Apolo, mas deixa seu traço, sua dança. Mediante a contemplação deste traço, resta o susto e o absurdo, na visão de Apolo, de ter que tomar pra si a autoria de uma ação não por ele dominada, daí a redução deste traço dionisíaco no véu da ilusão de Apolo⁴⁶.

A imagem ilusória apolínea não é mais que uma imagem alegórica que passa por nós e acreditamos quase adivinhar seu sentido sem poder alcançá-lo em plenitude. A mais luminosa nitidez da imagem não basta, pois ela tanto revela algo quanto o encobre. A revelação alegórica ao mesmo tempo em que convida-nos a revelação de um sentido, nos mantém cativos, impedindo-nos de penetrar mais fundo nesta revelação. Sua evidência translúcida escapa aniquilando sua visibilidade aparente⁴⁷.

Frente estas questões, Nietzsche pergunta: “*onde está, então, o prazer estético?*”⁴⁸

Este não se pode captar, pois não se encontra na arte apolínea, mas na presença escorregadia da arte dionisíaca. Assim salienta Nietzsche: “*Este fenômeno primordial, difícil de captar, da arte dionisíaca, só é diretamente apreendido, de maneira inteligível e imediata...*” A arte e o mito trágico nascem desta mesma matriz dionisíaca⁴⁹.

Com esta noção de prazer estético, sempre por vir na captação imediata, no espaço-tempo em que se mostra como evento, Nietzsche abre caminho para que possamos tratar a dança na temporalidade que lhe é própria, ou seja, num estado alterado da consciência que ofusca a soberania indolente da razão, em favor das sensações primordiais, presentes na atuação, isto é, no ato performático propriamente dito. Esta dimensão do ato em si é a dimensão da primeiridade⁵⁰, da qual só se tem aceso enquanto experiência insólita, pois a razão corre a ofuscá-la mediante suas prerrogativas.

⁴⁶ Cf. Nietzsche, 1974, p. 17

⁴⁷ *ibid.* p. 28.

⁴⁸ *Ibid.* p. 28.

⁴⁹ Nietzsche volta sua análise para a verificação do espírito da música (*Ibid.* p. 29).

⁵⁰ Segundo a Semiótica de Peirce, toda e qualquer coisa enquadra-se em três categorias: primeiro, segundo, terceiro. A primeiridade implica as noções de possibilidade e de qualidade, a secundidade, as noções de choque e reação, de aqui-e-agora, de incompletude, a terceridade, as noções de generalização, norma e lei. O primeiro é incomparável, não relacional, inexplicável, indescritível, irracional, pois acontece na consciência instantânea, na originalidade e espontaneidade. A primeiridade é o estado de transe. A arte é uma experiência primeira (Cf. Pignatari, 2004, p.19, 41-43, 45).

Este primeiro não é mais senão a própria efetuação energética, em ebulição no corpo atuante. É a luz do gesto e o que nele afeta e sensibiliza. A energia é o modo, através do qual, os processos de produção simbólica vão se configurando. A estratégia agora é analisar esta energia para que, a partir dela possamos avançar na discussão sobre o dionisíaco, que escapa, mas deixa seu traço (o símbolo artístico).

O processo criativo tem seu curso – na produção de arte – através da atuação energética, em vigor na primeridade da apresentação do evento. A energia traz à luz uma imagem que se projeta como uma farpa dionisíaca na inscrição da dança.

A fusão do dual na atuação energética

A arte performática é essencialmente dionisíaca, pois se abre ao desarranjo e à imprevisibilidade dos eventos corporais, deslocando o valor da obra de arte para o momento espaço-temporal de sua efetuação. Por outro lado, um *ballet* de repertório, como “O Lago dos Cisnes”, interpretado à moda clássica, é uma arte essencialmente apolínea, pois valoriza as formas simétricas e os efeitos estéticos que esta métrica pode oferecer. Todavia, mesmo a mais vanguarda das performances ainda necessita de um meio (seja híbrido, cibernético, virtual) para se expressar, por consequência, mesmo ela não pode prescindir da forma, da máscara de Apolo. Da mesma maneira, a mais codificada das danças, quando posta à prova no espaço-tempo em que se torna evento, deixa de ser enunciado para se tornar enunciação – revelando nesta defasagem o vigor dionisíaco colocando à prova a competência do bailarino.

Desta maneira, antes de se configurar como apolínea ou dionisíaca, a atuação desorganiza a categorização, desfigurando-a. É esta desfiguração que interessa, pois ela é a arte em si, na sua mais primordial exposição. Devemos, portanto deslocar as discussões que tentam categorizá-la, pois esta análise já não é mais primeira, mas sim um esforço do entendimento em tomar para si algo que só é ação no espaço-tempo em emerge como evento. Frente a inevitável injunção que leva o primeiro se tornar segundo e terceiro, cabe a nós tentar tirar o máximo desta dimensão primeira da arte, antes que se esvazie, daí o interesse pela energia, como algo eminentemente primordial, pois é a ação em si.

A única constatação que pode nos ajudar neste deslocamento é reconhecer que a diferença entre arte apolínea e arte dionisíaca está na organização da energia expressiva. Enquanto na performance a fruição energética segue seu rumo intempestivo e imprevisível, escapando por múltiplos canais de expressão, na obra clássica, a fruição energética é condensada na vazão de uma linha contínua que a dá visibilidade, mantendo o linear narrativo da expressão na intenção de estabelecer uma linha de sentido à obra. Todavia, mesmo aí, é impossível nivelar o fluxo de energia, tão pouco a interpretação, seja para o atuante (o poeta do gesto), seja para o espectador (o esteta que alcança a luminosidade do gesto expressivo).

Cada indivíduo é um interpretante que cria e faz escoar significações frente a atuação/recepção de uma representação. Este movimento é o motim do processo criativo. Este, por sua vez, é a grande fábrica de produção de símbolos artísticos. Sem ele, o corpo não passaria de uma maquinaria regradada, construtora de símbolos vazios.

Enfim, já arriscamos a introdução de uma nova estratégia de investigação, vamos tomar um fôlego aqui, antes de continuar. Nietzsche nos apresenta a arte na sua dimensão primeira e a partir deste motim, passamos a investigar o conceito de energia, para tentar situar esta dimensão primeira, própria do símbolo artístico. Como consequência desta abertura de pesquisa, queremos adentrar na discussão sobre a especificidade do símbolo artístico, considerando-o sob novas perspectivas de análise.

“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. (...) Não é possível (...) fazer que o corpo permaneça mudo e não transmita nada: as informações que ele dá são incontroláveis. Temos é que conhecer esses processos internos poderosos e dar espaço para que eles se manifestem, criando assim a coreografia, a dança de cada um..”

Klauss Vianna In: A dança, p. 150

CAPÍTULO III

QUAN(DO) TU(M) DANÇA...

Quanta¹ dança

“Tudo está por um instante”

Gilberto Gil

Quando se observa o corpo na dança, a poética desta inscrita espacial revela mais do que mera composição articulada de movimentos. No momento primeiro em que se faz evento, a dança é plena intensidade emocional em enunciação, daí seu caráter inefável envolto na luminosidade da energia corporal.

Tal dinâmica energética mantém alterados os estados da consciência, e consome a atuação do artista de maneira tão intensa que se projeta para além de seu espaço pessoal, para alcançar também o olhar do esteta, alterando sua percepção.

Poeta e esteta estão ligados um ao outro por este canal perceptivo, aberto à energia criativa. E é esta mesma energia, a forma, através da qual, o movimento da dança irrompe do corpo. Já dizia Barba: *“Não se trabalha sobre o corpo, ou sobre a voz: se trabalha sobre energias”*².

Corpo e energia, portanto, se equivalem e iluminam a atuação, no próprio desenvolvimento da materialidade da dança, pois não há trabalho corporal sem a atuação energética. Não há dança sem a tensão que constitui a relação entre corpo e energia.

A relação entre gestos, no discorrer cinemático da performance é uma relação energética, pois sua efetuação é resultado de uma implicação que relaciona gestos e afetos como eventual representação de uma demanda pulsante. Assim, por ser pulsante, as possibilidades de representação não se esgotam, e a interpretação de uma composição nunca se cristaliza plenamente, pois está sempre sujeita à prova da eventualidade, na intensidade energética que constitui o momento mais primeiro da atuação.

Como desdobramento desta ligação momentânea, quando o esteta se dá conta do que está acontecendo, ou quando o poeta organiza os gestos num linear coreográfico estável – codificado na memória – ele vê a imagem motora como manifestação expressiva e por

¹ *Quanta*: plural latino de *quantum*, que significa “quantidade”; Expressão usada por Max Planck para designar as “moedas de energia” que possibilitam a emergência de um evento (Herbert, N, 1989, p. 51).

² Cf. Barba, E. “O Corpo Dilatado”. In. *Bouffonneries – L’Energie de L’Acteur. Antropologie Theatrale* 2, no. 15/16 p. 160-161.

esta via, já nos domínios do entendimento e não da arte em si, só lhe resta a lembrança motora que deu forma à dança. Mas aí, já é uma outra história. Cabe aqui parar o tempo, alienar-se de sua potencia cabal, para insistir no momento mais primordial do desempenho artístico, no espaço-tempo em que a dança é luz, na fruição energética que ofusca corpos e olhares, confundindo poeta, poesia, esteta, sensações e sentidos.

CENA 4

A energia sob o olhar da física

Energia é o modo pelo qual uma força atua³. O olhar capta o transcorrer cinemático da atuação de uma força no corpo e/ou, sobre um corpo, mas não apreende plenamente este fenômeno energético enquanto algo concreto. A energia escapa a esta unificação⁴.

Há dois momentos, portanto, de verificação da energia: o momento da ação em si, no imediatismo do olhar, na intensidade luminosa que emana da ação, e um segundo momento, esforço do entendimento em apreender esta intensidade unificando-a.

A física concentrou seus esforços analíticos neste segundo momento de verificação da energia. O que é possível extrair desta intensidade amórfica, segundo a verificação da física clássica, são seus campos de força e a relação destes, com os corpos no espaço⁵. Esta verificação, no entanto, é limitada, pois reduz a energia às relações passíveis de determinação. Todavia, o determinismo é prerrogativa da física clássica, para garantir um domínio sobre a natureza. As leis de Newton reproduzem as leis da natureza com uma exatidão inexorável⁶.

A física clássica está baseada em dois conjuntos de leis: as leis de Maxwell, relativas aos campos de força e as leis de Newton, relativas ao movimento. Esses dois conjuntos de leis seguem uma estrutura analítica que flui para um único caminho. Preso em seus trilhos, o mundo não tem outra alternativa, senão a de seguir um fluxo unívoco,

³ Cf. Soares, 2000, p. 33.

⁴ Segundo Jung, “a energia é, propriamente falando, um conceito que não existe objetivamente no fenômeno como tal, mas se acha presente no fundamento da experiência específica”. A energia é manifestada no momento como movimento e força, mas virtualmente é situação, condição (2002, p. 24).

⁵ Cf. Herbert, N., 1989 p. 48.

⁶ *ibid.* p. 49.

logicamente estruturado⁷. Assim, as medidas entre uma causa e os efeitos por ela desencadeados podem ser mensurados.

Todavia, as certezas clássicas foram abaladas, depois que Max Planck (1858-1947) isolou o fenômeno do *quantum*, e Albert Einstein (1879-1955) apresentou ao mundo suas Teorias da Relatividade Especial e Geral⁸, abrindo caminho para a formulação da Quântica por Niels Henryk Böhr (1885-1962), entre outros⁹.

A Física Moderna desloca seu campo de observação, ao perceber que nem tudo no mundo obedece às leis clássicas (referindo-se ao comportamento dos elétrons), não obedecem, sequer, a um tipo clássico de lei – isto é, uma lei que rege o movimento dos objetos reais¹⁰.

A questão do “campo unificado”, abordada por Albert Einstein em sua Teoria da Relatividade, mostra bem este deslocamento:

*“trata-se da equivalência entre massa e energia, ou seja, a energia é uma espécie de massa fundamental, porque tudo que nós chamamos de massa, e que caracteriza a matéria, na realidade é a medida da energia contida. Isso significa que a energia tem uma função universal, que se repete infinitamente do macrocosmos ao microcosmos, de forma bastante semelhante, contendo um núcleo e elementos com suas órbitas que mantém uma relação com esse núcleo.”*¹¹

⁷ *ibid.* p. 49.

⁸ Einstein observa que os processos clássicos de apreensão de um fenômeno físico se sustentam na separação entre o espaço e o tempo, criando assim uma falsa noção de continuidade ao se verificar o movimento da matéria. Esta separação torna relativa a relação entre ambas, pois, ao pensar em coisas espaciais é preciso considerar que cada observador, dependendo da perspectiva que confere esta coisa no espaço, tem um tempo e um movimento, dado na sua perspectiva de observação, de maneira que, a coisa no espaço parece de uma forma relativa, sua aparência é produto de um olhar situado num espaço e num tempo. Quando as observações variam no espaço e no tempo, as formas (as medições) também se alteram, daí a relatividade. Conceber uma forma absoluta só é possível na relação indissociável do espaço-tempo (Soares, 2000, p. 18-19). Einstein alterou profundamente nossas idéias comuns de tempo e espaço, noções tão profundamente incrustadas na experiência humana que pareciam inquestionáveis, quando expostas ao olhar pragmático e reducionista da física clássica. (Herbert, N. p. 53).

⁹ Cf. Katz, 1994, p. 8.

¹⁰ Cf. Herbert, N., 1989 p. 51.

¹¹ Cf. Entrevista ao prof. Dr. Mario Schenberg, físico do Instituto de Física da USP, realizada pelo prof Dr. Miroel Silveira, disponível no anexo da tese de doutoramento da profa. Dra. Marília Viera Soares (2000).

Toda matéria, portanto, é uma forma de energia e se comporta como Luz, isto é, ora se comporta como onda¹², ora como partícula, dando à percepção um relativismo que introduz, no universo da física, uma outra discussão baseada neste paradoxo.

Se a energia é luz e, nos diz a física moderna: nossos olhos são sensíveis à luz e não ao objeto que vemos, instala-se aí a crise na realidade perceptiva, pois a realidade é bifurcada em níveis perceptivos sensíveis a diferentes atuações energéticas. Como diz Bohm:

*“... a realidade tangível da vida cotidiana é realmente uma espécie de ilusão, como uma imagem holográfica. Subjacente a ela existe uma ordem de existência mais profunda, um nível de realidade mais fundamental e vasto que gera todos os outros objetos e manifestações do nosso mundo físico (...). Böhm chama este nível mais profundo de realidade da ordem envolvida (velada), e refere-se ao nosso nível de existência como ordem exposta, ou revelada. (...). Dividir toda realidade em partes e então nomear estas partes é sempre arbitrário, fruto de uma convenção.”*¹³.

Nossa mente trabalha com uma vigência eminentemente clássica, que classifica e categoriza tudo que a ela se mostra concreto e material. A percepção só se completa, quando transforma o visto em matéria, compelindo a energia para uma contenção que a aprisiona no limite da concretude real, possível de se contornar enquanto coisa real.

Todavia, o comportamento da mente humana é análogo ao comportamento da luz, e como tal, é paradoxal: quando se foca um elétron este passa a se comportar como partícula, quando este é descartado, ele se manifesta na rede de elétrons como ondas. Da mesma maneira funciona a percepção humana¹⁴.

¹² A onda é uma perturbação causada pela emergência de um evento. Esta perturbação diverge simetricamente em todas as direções no espaço, propagando “N” possibilidades de efeito. Todavia, o que é visto são as ondas, não o caos probabilístico que constitui esta propagação (Cf. Goswami, A. 1998, p. 54).

¹³ Cf. Herbert, N. 1989, p. 71 – 72.

¹⁴ Cf. Goswami, A. 1999. A referência a Goswami, aqui é indireta, uma vez que não tivemos acesso a obra “*Quantum Creativity*”, ainda não traduzida para o português. A citação não literal aqui exposta provém de anotações de aula, na ocasião em que cursava a disciplina de pós-graduação “Movimento e expressão I – criatividade: o modelo quântico e a dança do Tao (AT-131-A)”, ministrada pela profa. Ms. Lais Wollner no Instituto de Artes da Unicamp, no primeiro semestre de 2003.

A realidade cotidiana se ocupa daquilo que se manifesta na linha consciente, mas sua eventualidade, não é mais do que uma possibilidade que veio à luz. A consciência pode reduzir o evento determinando-o por relações de causa e efeito, mas antes deste contorno da percepção, são os processos energéticos, dados numa dimensão quântica, que promoveram este manifesto. Não se pode mensurar, portanto qualquer evento, sem antes reconhecer a arbitrariedade desta redução.

A Quântica diz que a emergência de um evento precisa de um mínimo de energia (*quantum de ação*¹⁵) que possibilite sua efetuação. A visibilidade desta ação é resultado da eclosão de uma potencialidade quantizada, e por isto tornada real naquele espaço-tempo. Assim, o evento real é resultado da eleição de uma possibilidade, e do colapso de outras possibilidades não eventuais no espaço-tempo de verificação considerado. O mundo observado (o visível – a matéria) só surge da observação de um mundo potencial de possibilidades¹⁶.

Da mesma maneira funciona a energia psíquica, pois para que um fenômeno físico possa ser percebido, é preciso a adição de um *quantum* de ação (energia psíquica) que permita o aparecimento de um valor correspondente, sob uma forma diversa que dê materialidade à demanda psíquica. Enquanto a física denomina esta emergência como ‘salto quântico’, Freud, no campo da psicanálise irá descrever, dentre outros, os processos de produção dos afetos, partindo do conceito de pulsão como um “*quantum de energia física, de presumida natureza bioquímica*”¹⁷. Assim, o afeto seria um *quantum* de energia pulsional que traz à luz uma carga emocional – um valor qualitativo – representante da demanda pulsante.

¹⁵ Em 1900, Max Planck descobriu o fenômeno do “*quantum de ação*”, uma grandeza conhecida como “ação” na física clássica. O *quantum* possui um mínimo de energia necessária para que um elétron emita radiação. O mundo potencial se torna realidade quando se investe um mínimo de energia necessária (*quantum*) para a eleição de uma possibilidade dentre as “N” possíveis. A “potencialidade quantizada” seria o evento real propriamente, já posto em sua existência paradoxal: é real, concreto, mas intensivo, perene (Herbert, N., 1989, p. 51-52).

¹⁶ Este processo ficou conhecido como “o colapso da função ondulatória”, ou “salto quântico”, descrito pelo físico John Von Neumann (1903-1957) (Cf. Herbert, N. 1989, p. 177-182).

¹⁷ Imbasciati A. *Afeto e representação*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 16.

Freud abriu caminho para a verificação deste *quantum* de energia física, mas é Jung quem dá a esta expressão sua devida amplitude, não restrita às determinações pragmáticas de fundo sexual, como sintetiza Freud¹⁸.

Jung é enfático ao salientar que a transformação da energia psíquica não é uma dinâmica meramente sexual, como quis sintetizar Freud. Daí a proposta de Jung em trabalhar com um conceito mais abrangente:

“... o melhor que temos a fazer é justamente considerar o processo psíquico simplesmente como um processo vital. Com isto estendemos o conceito de energia psíquica a um conceito mais amplo de ‘energia vital’ que engloba também a chamada energia psíquica como componente específico” (...) Propus que a energia vital, hipoteticamente admitida, fosse chamada *‘libido’*¹⁹.

E mais adiante completa:

*a palavra latina ‘libido’ não tem, absolutamente, um sentido exclusivamente sexual, mas o significado de apetite, desejo, anseio, impulso”*²⁰.

É aqui que a dinâmica do desejo, na abordagem Freudiana, se mostra imprudente às novas perspectivas de verificação da energia, o que nos leva a deslocar a visão das demandas pulsionais – que revelam relações de intensidade - para a observação da energia, como um conceito que exprime as relações de valores psicológicos. Neste enquadramento, a energia é um conceito concreto, extraído da experiência *“que concerne sempre ao comportamento das forças, das substâncias em movimento”*²¹.

As proposições admitidas por Jung entram em confluência com a perspectiva quântica.

¹⁸ A psicologia Analítica leva em conta o ponto de vista energético em oposição à colocação causal-mecanicista da Psicanálise de Freud. Segundo Jung esta última *“não é suficiente para fazer justiça à realidade dos valores psicológicos. O valor requer, para sua explicação, um conceito quantitativo, pois um conceito qualitativo como o da sexualidade, por exemplo, jamais poderá substituí-lo. Um conceito qualitativo, pelo contrário, designa sempre uma relação de intensidade e jamais uma substância ou um objeto”* (Jung, 2002, p. 36).

¹⁹ *Ibid.*, p. 26

²⁰ *Ibid.*, p. 38 (em nota - 44)

²¹ *Ibid.*, p. 37.

CENA 5

A Energia Psíquica

O corpo humano é campo em que as proposições da física – que se aplicam a qualquer corpo no espaço – tomam uma dimensão ampliada²². Se a movimentação de um corpo no espaço depende de um grau mínimo de energia aplicado sobre, ou pelo corpo, é esta energia que o anima, dando-lhe potencial de manifestação (o *quantum*). Todavia, esta energia é tão constitutiva deste corpo que não pode ser considerada sem esta materialidade. A dualidade aqui, diria Einstein, se dilui num campo unificado, que torna equivalente matéria e energia.

Jung mostra esta equivalência no campo da psicologia, quando salienta:

*“somos incapazes de imaginar concretamente o que seja um quantum, a menos que se trate do quantum de alguma coisa. E esta alguma coisa é a substância”*²³.

O percurso da física, ao verificar a energia, nos fala como esta energia se efetua, a análise de Jung, se aproxima da física quando propõe analisar a energia como um “*conceito de relação*”²⁴, presente no fundamento da experiência.

*“ O conceito aplicado de energia concerne sempre ao comportamento das forças, das substâncias em movimento, pois a energia só é acessível à experiência precisamente mediante a observação direta do comportamento das substâncias em movimento”*²⁵.

Quando se trata de atuação humana, há sempre uma aproximação com as relações de sentido, no entanto, no que diz respeito aos processos energéticos, estes podem dar sinais de produção de sentido, mas enquanto tais, ainda não o são, pois da verificação

²² Goswami, em seu livro “O Universo Auto-Consciente” (1998), e especialmente na sua obra “Quantum Creativity” (Teoria Quântica da Criatividade – 1999), trata esta tangência entre a física e o comportamento humano, traçando relações entre o comportamento dual dos elétrons e a dualidade da mente (quântica e clássica).

²³ Jung, 2002, p. 37.

²⁴ *Ibid.* p. 36.

²⁵ *Ibid.* p. 37.

energética só se pode exprimir as relações entre substâncias. A pergunta pelo sentido, portanto, nada tem a ver com a experiência em si, mas com uma visão que trata os fenômenos como efeitos derradeiros de uma causa logicamente determinada²⁶. Assim argumenta Jung, quando discute a experiência da arte:

“A pergunta pelo sentido nada tem a ver com a arte. (...). Quando, porém falamos da relação da psicologia com a obra de arte, já estamos fora da arte e nada mais nos resta senão especular e interpretar para que as coisas adquiram sentido... precisamos reduzir a vida e a história, que se realizam por si mesmas, em imagens, sentido e conceitos...”²⁷.

Eis aí o engodo que faz confundir a experiência com a produção de sentidos. É sobre esta perspectiva que se desenvolve a análise de Jung sobre a energia, para tanto, foi preciso admitir o conceito de energia psíquica.

Segundo Jung, “o acontecimento psíquico pode ser tomado também sob o ponto de vista energético”²⁸, para tanto, é preciso supor, antes que:

“as energias psíquicas são quantidades e grandezas, como as de natureza física; são recíprocas entre si, se expressando sob formas distintas da atividade psíquica; podem converter-se também em energia física, e vice-versa através dos processos fisiológicos”²⁹.

A energia psíquica se manifesta nos fenômenos dinâmicos da alma, tais como as tendências, os desvios, o querer, os afetos, a atuação, a produção de trabalho, que são justamente forças psíquicas³⁰. A dança, portanto, é também uma manifestação da energia psíquica, que encontra no corpo o ponto de conversão que a faz se tornar física.

Convém salientar, no entanto, à luz de Jung, que a energia física e a energia psíquica não constituem dois processos paralelos entre si. Não há uma correlação que as

²⁶ C. G. Jung distingue dois pontos de vista na verificação dos fenômenos físicos: o *mecanicista* – que compreende o fenômeno como sendo efeito resultante de uma causa – e o *energético* – que entende os fenômenos partindo do efeito para a causa. O princípio de finalidade, inerente ao ponto de vista energético é o inverso do princípio de causalidade do ponto de vista mecanicista (2002, p. 13-14).

²⁷ Jung, 1991, p. 66.

²⁸ Jung, 2002, p. 16.

²⁹ *Ibid.* p. 17-18.

³⁰ *Ibid.* p. 24-25.

agrega numa perspectiva de causalidade, até porque a energia psíquica é postulada como operação hipotética, uma vez que não se têm referências diretas de sua existência, dela só conhecemos o que toma uma dimensão fenomênica. Jung, no entanto, resolve a questão do paralelismo psico-físico (herança freudiana da verificação dos fenômenos da psique), propondo uma unidade entre o psíquico e o físico, que funde corpo e alma, numa relação que escapa inteiramente das dimensões da experiência³¹.

Assim considerado, é possível supor que a demanda energética provê a atuação física e sustenta a idéia de que não se pode conceber a atuação de uma força humana (uma dança, por exemplo) sem que esta seja energética, pois, no final das contas é através da energia que o homem anima sua existência, cria arte, cria vida, transforma a si mesmo e transforma o mundo que o rodeia. Disto decorre a potencia criadora da energia psíquica.

A consciência corporal

A abordagem de Goswami, sobre a teoria quântica da criatividade, oferece uma perspectiva bastante fecunda que excita a imaginação no cruzamento de leituras entre a quântica e a psicologia junguiana.

A noção paradoxal de existência da matéria, estendida ao comportamento das entidades psíquicas tangencia a perspectiva junguiana sobre a energia psíquica, somando um viés de conhecimento que enriquece a visão de ação criativa, na sua dimensão mais isenta de uma determinação concêntrica e condicionante, restrita às proposições de ordem causal. Assim, anterior às valências coercivas do Ego, o corpo encontra sua consciência primeira, não alienada e aí se reconhece como agente criador.

A consciência corporal se organiza tal como as zonas quantizadas que envolvem os elétrons, formando os níveis de percepção do corpo. Cada canal perceptivo faz uso da energia que lhe cabe, em seu nível orbital, dando ao corpo um grau de referência que o situa no espaço físico³². Na medida em que a consciência desta presença física vai se concentrando, aumenta o grau de energia contida no corpo. Assim, a consciência tem

³¹ *Ibid.* p. 27.

³² É a distinção que Freud faz entre o pré-consciente, o consciente e o inconsciente. Na medida em que a percepção vai se concentrando em direção à consciência, as energias estão “ligadas” e funcionam para manter o grau de organização próprio da consciência. Já na inconsciência reinam as energias “não ligadas” que se opõem às energias ligadas pelo seu tipo de funcionamento (*Cf.* Gaufey, 1996, p. 129).

melhores condições de organizar e regular aquilo que os sentidos vão capturando no espaço. Por outro lado, na medida em que a consciência vai se ampliando, sua primazia reguladora vai se diluindo, para dar vazão a outros domínios perceptivos, não preocupados em acumular conhecimento, mas em experimentar novas vivências. Nestes domínios, a energia corporal se potencializa, ampliando a possibilidade de eventos criativos. O trabalho energético, neste nível de percepção, torna o homem criativo.

As artes corporais são meios, por excelência, de exploração da energia criativa, pois operam num nível energético livre do linear castrador da consciência e aberto para a expressão espontânea da energia no corpo.

CENA 6

A mutação da energia no corpo

A energia transcende a dimensão temporal. Os corpos no espaço físico fazem uso da energia transformando-a de acordo com as relações no espaço. Antes desta autoria, no entanto, a energia é pura natureza, é uma força anímica anterior que infla o espaço, dando-lhe a possibilidade de dinâmica própria³³.

Segundo Capra, este estado natural da energia no espaço é o próprio cosmos, ou seja, *“a realidade inseparável, em eterno movimento, vivo, orgânico, espiritual e material ao mesmo tempo”*³⁴.

A energia espacial é a energia da natureza. Ela é formada pela energia telúrica e pela energia cósmica. A energia telúrica brota da terra e liga qualquer corpo no espaço a esta base estrutural. Sua atuação emana da terra, dando-lhe potencial de verticalidade.

A energia cósmica envolve o corpo, dando-lhe gravidade, situando e localizando o corpo na sua materialidade espacial. Sua projeção diverge em todas as direções do espaço numa ampliação luminosa.

Enquanto a energia básica da terra se projeta, na sua verticalidade através do corpo, tendo os pés como ponto de conexão com esta fonte, a energia cósmica envolve, não só o

³³ Frijof Capra, em seu livro “O Tao da Física”, desenvolve este tema traçando um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental.

³⁴ Cf. Capra, F. *O Tao da Física*. São Paulo: Cultrix, 1998, p. 26.

corpo, mas todo o espaço que o contém em todas as direções. A energia da terra tem o corpo como meio, já a energia cósmica diverge e tangencia este corpo no acaso da sua expansão espacial.

Quando a energia telúrica se cruza com a energia cósmica no corpo, este passa a se comportar como luz e a irradiar energia, numa expansão luminosa que re-constitui o cosmos, tendo o corpo como centro imanente, a partir do qual se cria espaço. O corpo é o ponto de mutação da energia.

Artaud nos chama a atenção para esta eventualidade, quando afirma que o corpo do homem é o ponto no qual ocorre a confluência das forças presentes no cosmos. Desta tangência de forças o divino se manifesta, acentuando uma ligação religiosa, quase mítica entre o homem e a natureza. A esta atuação, Artaud chamou de transe cósmico³⁵.

O espaço envolve o corpo, na sua imensidão concreta e real, que dá visibilidade às possibilidades relacionais entre os corpos físicos, no entanto, o corpo recria espaço quando inverte a direção divergente do cosmos e se proclama cosmos, nas infinitas possibilidades de sua imaginação criativa.

Todavia, diria Capra, não se pode confundir o mapa com o território. Ao tornar-se luz, o corpo cria a ilusão de que seu ponto de vista dá conta das realidades da natureza, no entanto, esta percepção é limitada, pois é humana e por isto mesmo temporal. Pode ser efetiva enquanto potencial de transformação e mobilização, mas é reflexo de um ponto de vista, é uma necessidade de se marcar território para ampliar o poder de alcance deste ponto de vista³⁶.

O corpo faz uso da energia telúrica e da energia cósmica, que o tangencia, para converter-se em luz, na temporalidade desta implicação magnética. A luminosidade da ação corporal, portanto, é perene. Sua projeção alcança o cosmos que puder constituir na vazão de sua potencialidade criativa, mas se sustenta como projeção holográfica³⁷ e não como estrutura fixa e imutável. É desta possibilidade que nasce a ação criativa. É desta perspectiva que queremos verificar a dança.

³⁵ Cf. Artaud, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987, p. 165.

³⁶ Cf. Capra, F. *O Tão da Física*. São Paulo: Cultrix, 1998, p. 73-74.

³⁷ Holografia é uma espécie de ilusão que completa a percepção da realidade visual, através da incidência de luz, visto que, nossos olhos são sensíveis à luz e não aos objetos que vemos. O holograma, portanto, é o visto, como projeção de um reflexo luminoso (Cf. Talbott, M. *Universo Holográfico*. São Paulo: Bestseller/Nova Cultural, 1991, p. 33).

O processo de transformação energética

Uma vez no corpo, a energia é canalizada. Segundo Jung, a canalização da libido é o processo de transferência das intensidades ou valores psíquicos de um conteúdo a outro, de acordo com a chamada transformação da energia que se converte em energia do movimento. Assim afirma:

“O corpo vivo é uma máquina que transforma a quantidade de energia que recebe em outras manifestações dinâmicas equivalentes. Não podemos afirmar que a energia física se transforma em vida, mas apenas que a transformação é a expressão da vida”³⁸.

Para Soares (2000), a transformação da energia em energia de movimento ocorre em canais específicos, que são pontos de convergência emocional, física e espiritual. A conversão da energia desencadeia uma série de processos eferentes (ou seja, processos de ativação neuro-muscular) que, ao fim, fazem irromper uma expressão.

Seguindo a tradição oriental, Soares denominou estes canais como Chakras. Cada Chakra possui uma característica de fruição da energia, dando qualidades diferenciadas de expressão, que podem ser trabalhadas para a ampliação da comunicação cênica.

O estudo das manifestações de energia, na especificidade expressiva de cada Chakra é um foco fecundo de desenvolvimento de processos criativos, pois possibilita a experimentação de infinitos arranjos expressivos, partindo da qualidade de movimento própria de cada canal de expressão.

Soares verifica a atuação de sete canais expressivos:

“1. pés; 2. joelhos; 3. região sacral; 4. plexo solar; 5. cardíaco; 6. faringe/laringe; 7. visual/coronário”³⁹.

Com exceção dos dois primeiros pontos de energia – os pés e os joelhos – que são pontos de conexão do corpo com a imanência térrea, dando livre passagem à energia

³⁸ Cf. Jung, 2002, p., 50.

³⁹ Cf. Soares, 2000, p. 42 (o grifo é nosso).

telúrica no corpo, os demais pontos de energia são canais efetivamente ligados a glândulas ou a órgãos centrais, nos quais há grande fluxo de elementos químicos.

Nestes pontos, os elementos químicos estimulam a ação do sistema nervoso, transformando a energia através das reações neuro-químicas. Esta transformação da energia é chamada operação transdutiva⁴⁰, na qual a energia é transformada em código para se adequar ao canal físico em que se encontra. A partir deste canal, sofre processos de decodificação que resultam na emergência de um movimento corporal.

Os canais, portanto são pontos, nos quais a energia – substância psico-ativa – é convertida em substância química – os hormônios – despontando aí, uma possibilidade de expressão.

Os canais da conexão homem-natureza

A energia telúrica é captada pelos pés, flui para os tornozelos e, em seguida para os joelhos, onde se dá a concentração e transformação dessa energia telúrica em energia básica do corpo humano.

A energia da terra converge para a região do períneo e do sacro, e ali, se dobra às vontades individuais. Não por acaso, esta região comporta os órgãos sexuais. A energia gerada nesta região é canalizada pelo Chakra Básico (ligado às gônadas), que anima a libido e desperta o corpo para seu potencial de criação.

A relação entre a libido e a energia sexual extrapola os limites pragmáticos propostos por Freud, no entanto a libido também não deixa de ser energia sexual, mas não se restringe unicamente a esta qualidade. A relação entre ambas deve ser vista como uma metáfora, afinal a energia sexual é quem dá a vida, portanto ela se estende para além do ato sexual e cobre todas as ações humanas, não como fundo recalcado – como diria Freud – mas como base ontológica da criatividade humana. Assim, a energia sexual pode ser vista como energia criativa, na sua dimensão intempestiva, ligada à atuação mais natural e primitiva da energia sexual, isto é, gerar outras possibilidades de vida.

A arte de performance se identifica com este nível de experiência energética. Seu caráter experimental valoriza mais o processo do que o produto em si, portanto, a arte de

⁴⁰ Cf. Katz, 1994, p. 95.

performance é eminentemente subversiva, daí o eterno furo da obra, mantendo-a aberta às imprevisíveis mutações (*work in progress*).

Cohen argumenta que a performance visa libertar o homem de suas amarras condicionantes. O artista de performance caminha com base no princípio do prazer e não no princípio da realidade, pois lida com a transgressão, desobstruindo os impedimentos que a realidade coloca. Todavia, mesmo aí, não é possível ocluir o princípio da realidade, mas atenuá-lo, pois na performance ainda há uma mínima preocupação com a organização da mensagem elaborada⁴¹. Daqui decorre a instância mínima da energia psíquica: a relação de tensão entre opostos, no caso aqui, entre a ordem (princípio da realidade) e o desarranjo (princípio do prazer).

A energia sexual, por ser o primeiro ponto de conversão da energia básica da terra no corpo traz consigo o ímpeto da natureza. Assim, quando quer se expressar, não há quem a impeça de fruir. E ela não vem sem causar um desarranjo, surge, daí, seu caráter subversivo e intempestivo, que qualifica a energia expressiva que irrompe deste canal básico.

A abertura ao espírito

Na fase final da adolescência e início da vida adulta, o indivíduo fortalece o canal do Plexo Solar (ligado às glândulas supra-renais). Este ponto, localizado aproximadamente dois dedos abaixo do umbigo corta nosso centro gravitacional⁴². A consciência deste eixo abre-se ao reconhecimento de nossa própria individualidade.

Conscientizar-se de nosso centro gravitacional é uma experiência fundamental que nos situa enquanto seres diferenciados uns dos outros. Eis aí, portanto, um canal de expressão que introduz o homem em uma dimensão não estritamente instintiva – como na vazão do canal Básico – mas que nos alerta de nossa singular individualidade, ou seja, de nossa potencialidade criativa.

A esta dimensão, Jung diria se tratar de um instinto à espiritualização. A palavra espírito, na visão de Jung, é empregada não em seu sentido metafísico, “*mas para designar*

⁴¹ Cf. Cohen, 1989, p. 45.

⁴² *Ibid.* p. 51.

*uma força natural, tal qual o instinto biológico, porém oposta à instintividade bruta. É o espírito que cria os símbolos e as imagens dos sonhos e fantasias, assim como as manifestações culturais”.*⁴³

A consciência desenvolve-se buscando a espiritualização da energia psíquica. É o espírito que instiga à mudança do estado natural, concreto e coletivo para um estado mais individualizado e abstrato.⁴⁴

O Plexo Solar gera uma energia que afirma esta individualidade. A qualidade expressiva que dali emana quer afirmar o potencial físico deste organismo individualizado. Surge daí a energia expansiva, como uma necessidade de afirmação de si mesmo.

O que pode o corpo? Perder-se na experimentação que afirma as possibilidades de ser, na certeza de que o corpo individualizado tudo pode, na vazão da energia que emana do Plexo Solar.

Neste movimento, o homem experimenta as possibilidades, mas também se depara com as restrições, com os obstáculos que impedem a plena satisfação na experimentação. É aí que sente os crivos da realidade, obrigando-o a negociar suas relações no mundo. Esta dimensão de atuação energética é canalizada no Chakra Cardíaco (ligado à glândula Timo, na região do coração) e expressa as emoções e os sentimentos, frente a esta relação de tensão entre o homem e o mundo. Neste nível de percepção, a tensão entre princípio do prazer e princípio da realidade se equipara. Dois combatentes lutam com iguais condições de atuação. As emoções e os sentimentos surgem das tendências que decorrem deste embate.

Como necessidade desta relação homem-mundo, a energia localizada na região da laringe centraliza os tumultos individuais, fazendo erigir uma vontade conscientemente reconhecida. Esta vontade é regida pela razão e usa todo o corpo, principalmente a oralidade para se fazer imperativa.

Quando organizamos uma composição coreográfica, estabelecendo critérios de ordem técnica que amarram um gesto ao outro, produzindo assim o linear coreográfico, damos vazão a esta dimensão energética canalizada no Chakra Laríngeo (ligado à glândula tireóide e paratireóide). A vontade do Ego se evidencia quando encontra identificação numa

⁴³ Cf. Grinberg, L. P., 1997, p. 99.

⁴⁴ *Ibid.* p, 100.

frase de movimento, é neste reconhecimento que a força ordenadora se faz mais imperativa regulando o linear da composição.

Todavia, não só aí opera a energia da laringe. Toda organização e regulação da atuação humana envolvem esta dimensão energética, visto que esta energia está ligada a racionalidade. A produção de uma obra de arte requer graus de atuação desta energia, de acordo com o nível de organização que se pretende dar a obra.

Por fim, o Chakra Visual/Coronariano (localizado na cabeça, ligado às glândulas pineal e hipófise), dilue a potencia cabal da razão imperativa – própria da expressão advinda do Chackra Laríngeo – para alertar o individuo de seus próprios limites. Este centro energético conecta o homem à infinita dimensão do cosmos, unido corpo e espaço, numa harmonia que dilata a dimensão espacial do homem, fazendo-o, ao mesmo tempo, tomar consciência de sua limitação, mas também de sua ligação etérea com o espaço, somando-se a ele para além de suas limitações.

CENA 7

As possibilidades expressivas

Os canais energéticos possuem características expressivas diferenciadas, mas quando aplicados à ação criativa, não atuam isoladamente. Em meio a produção artística os graus de energia criativa vão se relacionando, mantendo ativa a tensão entre ordem e desarranjo e é deste embate que surge o movimento expressivo. O símbolo artístico resultante terá uma característica específica de acordo com as relações que se estabeleceram na constituição deste símbolo. Os canais energéticos são os campos de batalha desta relação, mas quando ela se dá no corpo, como movimento, ela envolve todo o corpo e não só a localidade em que a energia é decodificada. Ora, isto é evidente, uma vez que é no corpo que se torna visível o comportamento da energia.

Segundo Katz, “*o corpo é o contexto onde o movimento ganha forma*”⁴⁵. É na fisicalidade, portanto, que a energia psico-ativa se faz presente, como efeito cabal de uma série de processos de tradução desta energia em movimento corporal.

⁴⁵ Cf. Katz, 1994, p. 95.

A pergunta pelo sentido

É nesta dimensão do fenômeno energético que se engendra o processo de produção de sentido, pois o comportamento das forças mostra uma dada materialidade, que, por sua vez, expõe uma certa qualidade expressiva. É aí que aponta a pergunta pelo sentido e a necessidade de reduzir a dança em imagens e conceitos que dêem uma dimensão de significação ao fenômeno.

Quando deduzimos para cada canal energético uma qualidade expressiva, antecipamos a pergunta pelo sentido, mas na atuação de fato, esta pergunta se esvai, pois lá, na livre vazão da criatividade, o que vale é a relação de tensão entre as forças produtivas e não o que delas se especula. A pergunta pelo sentido, no entanto, serviu como um ponto inicial de estimulação, a partir da qual abre-se condições à criatividade.

Como exemplo deste processo, tomo a experiência realizada pelo grupo de pesquisa “Ar Cênico”. Há dois anos o grupo vêm produzindo a peça “As Troianas”, partindo da Técnica Energética e da integração da dança com o teatro.

Cada personagem da peça tem o seu canal expressivo (o Chakra) característico. A movimentação cênica do personagem *Menelau*, por exemplo, (o marido traído que convoca toda Grécia a lançar-se ao mar em busca de *Helena*, dando origem à Guerra de Tróia) é baseada na energia do Plexo Solar. O vigor e força de seus movimentos são expansivos e mostram sua superioridade frente ao derrotado oponente⁴⁶.

Menelau traz consigo uma série de características que certamente influenciam na interpretação (homem traído, vingativo, vingado, vencedor...). Estas características, no entanto, são referências pré-concebidas – ligadas à identidade do personagem – sobre as quais se edifica o processo criativo. A maneira como o intérprete vai se utilizar desta referência foge completamente às dimensões de sentido já sintetizadas neste espectro, pois a atuação possibilita a suspensão do sentido pressuposto, não só para efeito de re-significação estrutural, mas principalmente para dar vazão a algo só explícito na experiência em si: a energia. O corpo só viabiliza estímulos externos se esta mensagem for

⁴⁶ A peça “As Troianas”, de Eurípides, se passa no final da guerra de Tróia, quando as tropas gregas invadem e saqueiam a cidade de Tróia, matando os homens, estuprando as mulheres e assassinando as crianças.

corporificada, ou seja, se converter em energia psico-ativa que, por sua vez, transforma-se em substância química (mensagens químico elétricas) que são convertidas em atividade neuro-muscular⁴⁷. O corpo não entende o sentido se este não estiver transsubstanciado na materialidade do próprio corpo.

É neste movimento que as dimensões do sentido são alienadas, pois no sentido só cabe as dimensões que podem ser circunscritas de todo este processo energético. Como a cada atuação o *quantum* de energia investida é diferenciado, pois depende das relações estabelecidas do espaço-tempo em que se investe na atuação, perde-se no sentido o que se tem de mais vital na atuação, que é a própria energia atuante e resta a face da energia que é reconhecida, na consciência, com um certo valor qualitativo, dando característica expressiva à movimentação corporal.

Assim, a energia mostra seu caráter paradoxal. No caso de *Menelau*, a energia do plexo é a âncora que prende a atuação às identificações do personagem, mas é também a força que mobiliza sua identidade frente às relações deste personagem no âmbito da cena. Deste paradoxo surge a possibilidade de mostrar faces de *Menelau*, sem cair no clichê, ou seja, numa representação mimética que pretende re-afirmar o que já lhe é dado pelo sentido, restrito às identificações próprias do personagem. A energia vai além destas identificações e arrebatada onde o sentido não alcança, senão como efeito especular – impresso na aparência de um gesto.

Eis aqui o tema que insiste desde o início deste trabalho: a tensão entre opostos que dá origem a dança. Todavia, deste tema, nestas alturas da pesquisa, surge a seguinte questão: como repetir uma composição gestual sem perder o que lhe é mais caro (a energia que lhe deu origem)?

O problema exposto converge para uma temática mais ampla que quer discutir a propriedade do símbolo artístico: Qual é o traço mínimo que pode ser atribuído ao símbolo artístico, uma vez que a repetição nos alerta de seu eminente esvaziamento?

Os laboratórios de criação são os melhores meios para dar curso a esta indagação. Um curso sempre em apontamento que não prepara fins, mas acossa para novas interrogativas. O processo é inesgotável, de maneira que a natureza da criação parece se explicar por si mesma, na rota do movimento errante, nos infinitos re-arranjos do itinerário

⁴⁷ Cf. Katz, 1994, p. 97.

gestual. Assim, o artista almeja dissolver a questão, mas sua atuação dá primazia ao curso para se chegar a este fim e não ao fim em si mesmo. Até porque este suposto fim, na verdade é um palhativo. Não se dá cabo ao que acossa para além de nosso alcance, daí o eterno retorno do processo criativo. É este movimento errante que alimenta a arte.

Cena 8

A urgência do processo criativo

A dança desfigura o gesto motor, mostrando faces multidimensionais do movimento, ou seja, faces além de um padrão motor verificado, expresso além da mecânica circunscrita na relação do corpo com o tempo e o espaço. Esta relação forjada pelas proposições de origem cartesiana aliena a relação real que se efetua no corpo, enquadrando-a aos moldes de uma visão sintética que possibilita a verificação da dança como objeto.

Assim, a circunscrição da experiência toma a dança como uma experiência passível de reprodução e sistematização, desta maneira a ação corporal recuperada é uma reconstrução linear de movimentos coordenados, dispostos numa composição que descreve, não mais que a própria linearidade da movimentação no espaço e no tempo.

O artista, no entanto, vai além desta linearidade e penetra em campos perceptivos que verificam na performance, mais do que pura composição coordenada de movimentos. Isto acontece quando o intérprete se lança sobre as proposições clássicas do espaço e do tempo, e começa a atuar em estados de consciência alterados, numa ampliação que desfigura a linha espaço-temporal do movimento corporal, para dar vazão a um estado de transe, no qual o corpo está mergulhado intensamente na experiência gestual.

A luminosidade da dança vem desta abertura à insólita percepção. É por este canal que há a ligação entre estados internos e movimentos expressivos sem, no entanto, deixar claro a rota itinerante que une os dois extremos. O lado da ponte que se mostra à consciência é reconhecido como movimento expressivo, o outro extremo permanece oculto, mas não sem antes deixar seu rastro, isto é, sua dança.

O curso desta ponte é dado pelos processos energéticos. São eles que tecem, através da dinâmica e das relações, o curso da dança. O corpo tange as dimensões do inconsciente

no movimento relacional que se efetua em meio à dança. É aí que dança e energia se confundem.

Todavia, na medida em que a dança se faz evento, ela traz consigo uma dimensão a ela agregada pelos processos perceptivos que somam, para além das relações energéticas, uma dimensão de sentido que situa a atuação na verificação de um intérprete (seja este o atuante, ou aquele que contempla a atuação).

A atuação energética se mantém atuante no percepto, isto é, no momento primeiro em que é atuação, na primeiridade do acontecimento, mas, depois disto, se dobra aos crivos da percepção, reduzindo-se a uma interpretação. Como diria Pignatari, “*a dança vai se organizando em direção a uma linguagem*”.⁴⁸ E é neste movimento que a dança pode ser reduzida a um objeto de conhecimento. O ônus desta redução, no entanto, é a dispersão da dança enquanto manifestação energética, pois esta dimensão escapa à análise determinista.

Todavia, é preciso considerar o perigo da determinação, pois a potência cabal do simbólico tende a cristalizar o visto a uma ordem determinada que se fecha em si para garantir sua própria determinação. É neste engodo que as proposições cartesianas se instalam, impondo aos sentidos a primazia da lógica, na estruturação das realidades. Contestar esta ordem lógica, portanto, soa incongruente até mesmo a nossos sentidos.

Chegamos a um ponto cabal de nova pesquisa, mediante ao perigo da determinação simbólica, a falácia cartesiana nos coloca em *xequê*. De nada vale avançar nesta injunção se assumirmos a potencia fálica da eminente cristalização do gesto expressivo. Assim sendo, mais vale assumir o processo como campo insólito, mas efetivo de experimentação e concentrar aí nosso esforço investigativo. Para isto voltamos nosso olhar para o processo criativo, nas vias dos laboratórios de experimentação.

Sem a criação, a dança seria somente uma série de articulações motoras abortadas de uma máquina regrada. A energia corporal nos alertou da falácia cartesiana, que reduz o corpo à função. Já a aproximação do sentido (observado na dimensão da linguagem) abre caminho para a observação das vicissitudes da natureza humana, das quais não podemos nos desviar, senão pelas vias do embevecimento, na atuação da dança, por exemplo.

A aproximação dos sentidos traz a imagem de Dionisos e nos faz ver aí um estímulo à criação. Dionísos é o trovador que convida ao embevecimento, antes, porém, de aceitar

⁴⁸ Cf. Pignatari, 2004, p.11.

seu convite somos invadidos pelo estranhamento. É aí que vemo-nos “*Face a Ecaf*” e abrimo-nos a sedução.

A Técnica Energética (T.E.) é um campo propício sobre o qual, podemos experimentar estes sentidos nas vias da energia criativa. É a T.E., portanto, que nos leva aos laboratórios de criação. Passamos a descrever as vias metodológicas sobre as quais iremos tratar o tema “*Dionisos – Face a Ecaf*”. Deixo as devidas apresentações do tema para o próximo capítulo.

“(...) Agora tenho mais uma coisa a lhes dizer. E é que eu absolutamente não sei dançar. Absolutamente. Ou antes, não sei se sei dançar. Se vocês colocarem as mãos sobre o coração, como eu, se escutarem os movimentos de sua alma, então todos serão capazes de dançar (...). Eis a verdadeira revolução...”

Isadora Duncan In Lever, M. 1988, p. 324.

CAPÍTULO IV



PRECOSE SINOPSE

Remendando os pontos da pesquisa

Antes de seguir é necessário refletir sobre o caminho de pesquisa, até aqui trilhado, para poder organizar o processo de análise. A investigação quer compreender “*a natureza do processo criativo, analisando a experiência do corpo, que encerra, na tensão entre forças opostas, o movimento da dança*”. Para tanto, deve-se verificar “*a relação entre estados internos e movimentos expressivos*”.

Partimos de uma análise sobre a questão “quem dança em mim quando danço?”, buscando referências nas áreas das ciências humanas e da filosofia que fundamentassem esta pergunta que, aos olhos do sujeito unificado, estruturado por Descartes, se mostra bastante equivocada. Para deslocar nossa resposta, tivemos que contornar a perspectiva cartesiana, descrevendo um percurso de análise que se estendeu de Descartes até Lacan, para poder dar sustentação à pergunta aparentemente infundada.

Deste esforço analítico, nos interessava buscar argumentos para sustentar a atuação de um sujeito que, quando na dança, se encontra em estados alterados da consciência, envolto em meio a uma insólita percepção. Neste enquadramento, observamos a dança em sua dimensão fantástica, só tangível na atuação em si. Feito isto, foi possível debruçar sobre a dança e seu processo criativo, ciente de que deveríamos trilhar uma outra cena de sentidos, forjada do enquadramento cartesiano.

Quando na dança me encontro numa insólita percepção de mim, este registro fugaz e fulgurante coincide com o processo de criação. Quem cria em mim é quem não se dobra a síntese, ou seja, a cerca do Eu e se mantém insólito, daí a idéia de um Eu em processo, ou seja, de um Outro que atua à revelia do Eu. É aí que se abre como campo investigativo a dimensão das pulsões, dando-nos uma perspectiva sobre a dança, voltada para a necessidade de extravasamento de uma energia pulsante que acossa, dando origem à dança. A “pulsão”, sob este olhar, seria a autora da dança.

As figuras de Apolo e Dionísio evocadas por Nietzsche mostraram uma outra perspectiva sobre estas questões forjadas na psicanálise, dando-nos um outro esclarecimento sobre a questão.

Todavia, a dimensão pulsional investigada foi insuficiente no que diz respeito a análise do símbolo artístico. A relação entre estados internos e movimentos expressivos não se restringe a uma dimensão pessoal. Entre o Eu e o “Tu”, uma terceira dimensão relacional se evidencia em meio à criação, dando origem ao símbolo artístico. Como efeito, este símbolo faz ecoar cordas ocultas no inconsciente, trazendo à luz formas e sentimentos, num breve auscultar, que estaria fazendo referência, no mundo exterior, a algo interno em pulsação. Este é o máximo de aproximação que poderemos extrair da relação entre estados internos e movimentos expressivos. Para saber mais sobre este símbolo, portanto, de nada adiantava avançar numa relação de paralelismo entre estados internos e movimentos expressivos. Só poderíamos dizer algo mais sobre a relação se nos ocupássemos da análise da relação em si. É aí que se torna evidente não a pulsação (como valor qualitativo), mas a energia (como valor quantitativo, portanto, palpável, material).

A energia é o momento primeiro que constitui a dança, portanto falar de energia é falar de dança. Com base nas proposições da Técnica Energética, numa mediação reflexiva, orientada por Jung e pela física quântica, foi possível desenvolver o conceito de energia e compreender como se processa a energia na dança, como um processo fugaz que sintetiza em si a tensão entre forças opostas.

A energia é o que transforma a dança em ato. Dança é energia, mas posterior a esta atuação presente verifica-se não a energia, mas o que dela figurou-se, na materialidade fenomênica. A linguagem corporal vai sendo constituída sobre os trilhos da energia, dando origem ao símbolo artístico.

Se este símbolo se constitui na e pela tensão dual entre opostos, não há dança se não houver relação, não há dança se não houver energia. O curso de seu itinerário traça o símbolo artístico, impulsionado pelos processos de significação.

O que estamos chamando de “processos de significação?”

A significação se dá no corpo, portanto seu processo volta-se ao corpo como recurso para operar aí a construção simbólica. Quando falamos em processo de significação, portanto, nos abrimos à escuta do sensível, ou seja, à escuta do plano corporal na sua dimensão mais primordial. Lá onde o corpo “*me sabe mais que me sei*” e que é de tal modo sagaz, que se oculta de si mesmo, como que para manter sua brevidade e seu potencial criativo. É através do processo de criação que a significação se movimenta, revelando

possibilidades de expressão corporal, mas também dando margem a infinitos caminhos gestuais, mantendo o corpo sempre na elipse de a si mesmo.

O processo de significação é o movimento que se dá no processo criativo, uma vez que é ali que o símbolo vai sendo lapidado e constantemente re-configurado. A potencia mutante do símbolo revela uma dimensão corporal intangível por vir na significação. O símbolo aponta, mas o que nele foi suscitado está sempre adiante, no potencial de significação do símbolo artístico.

A significação dá uma perspectiva sobre o processo de criação em dança que reforça não a relação de paridade entre estados internos e movimentos expressivos, mas sim, o caráter essencialmente dessemelhante e arbitrário desta relação e é exatamente este movimento errante que queremos experimentar. Para isto, devemos nos entregar a um processo de pesquisa de movimento. É necessário, portanto, dar um salto na linha de pesquisa até aqui assumida, para reger esta trilha investigativa sob uma outra perspectiva. Entra em cena a perspectiva do fazer artístico-corporal.

Pensando nos rumos da pesquisa

A partir daqui queremos desenvolver um processo prático que dê visibilidade à investigação proposta. A prática corporal desenvolverá seu próprio caminho e nos contará, a seu modo, a procedência de tudo o que foi discutido até aqui. Não que os processos sejam estanques, mas até aqui, concentramos nossos esforços num desenvolvimento analítico e reflexivo sobre a experiência. Cabe agora dar vez ao corpo, não para corroborar com o que foi escrito, mas para que ele fale por si mesmo na constituição de uma obra, como efeito estético do que até aqui coube como discurso.

Desta aventura experimental ficam suspensos possibilidades criativas, mediante a abertura do laboratório de criação. Como a composição vai se processando quando se dá margem ao insólito?

TERCEIRO ATO

“Obras de arte são vestígios de uma viagem que acabou: a improvisação é a viagem”.

J. Cage

Da escrita ao ato: abertura à experimentação corporal

A dança abre a dimensão da obscuridade, da insolitude, num espaço que nos é bem íntimo – o próprio corpo. Esta injunção se evidencia em meio ao processo de criação, deixando-nos em estranhamento. No estado perceptivo marcado pelo estranhamento, a dança rompe o contorno do Eu, ampliando a unidade corporal, até alcançar uma dimensão mística, da qual o corpo não tem controle consciente. É na fruição deste estado alterado da consciência que surge o símbolo artístico.

O símbolo traz a luz o esboço de uma força incontrolável. O corpo dá procedimento a esta demanda, mas não sem deixar aí os rastros de uma tensão que transforma a força em ato – em gesto. Esta tensão não é outra senão a própria atuação energética.

A criação de uma obra coreográfica passa pelos crivos desta tensão. É aí que a linha gestual vai sendo gerada e a cada investimento, vai sendo lapidada, aprimorando o gesto, segundo as demandas internas que lhe dão estímulo.

Os laboratórios de criação são essenciais para predispor o corpo a esta tensão fundamental. A forma como o corpo negocia com a tensão, seja na relação com o espaço, com seu próprio corpo ou com o corpo do outro, dá origem a matrizes cênicas que, quando organizadas vão dispor uma linha coreográfica, ou seja, um produto estético.

A Técnica Energética desenvolve o laboratório de criação neste sentido, valendo-se de suas proposições, baseadas nas diferentes qualidades de energia, que irrompem dos chackras, para possibilitar ao atuante uma abertura aos estados alterados da consciência. Nesta ampliação perceptiva, o atuante tange graus de transe, o que lhe permite experimentar possibilidades relacionais como desdobramento das relações em ato.

O atuante toca a dimensão da imprevisibilidade, na medida em que penetra no transe. O envolvimento do corpo nas relações que vão se sucedendo vai concentrando a

energia da atuação, fazendo com que sua operação seja mediada em níveis alterados da percepção consciente. Na vazão de uma percepção alterada, as possibilidades gestuais se ampliam, e é aí que a criatividade se evidencia, pois dá abertura para novas conjecturas gestuais.

A única prerrogativa que se estabelece como determinante é a consciência dos pontos energéticos (os Chackras). Desta determinação, que é imanente ao corpo, prepara-se a atuação para a observação de uma certa qualidade de energia, no entanto, as relações que se estabelecem na fruição de um canal energético é que dá figura a uma certa qualidade energética, de maneira que não há subordinação que condiciona o gesto a uma qualidade energética, visto que a qualidade só se dá no ato e não previamente como efeito de sentido.

O indivíduo que dá livre vazão ao transe vive a experiência da relação na sua plenitude, a despeito de qualquer imposição externa, que por ventura queira se colocar imperativa, alienando a experiência da relação, que se faz no corpo, a uma convenção descabida, que subjuga a relação a uma ordem. Aí, no entanto, diriam alguns, já não se está no âmbito da arte. Ora, mesmo a arte suporta em si certos graus de organização para estruturar as relações que vão se estabelecendo na atuação. O que seria de Dionisos sem a mediação de Apolo?

De fato, a própria arte não se faz sem assegurar um certo nível de organização. O laboratório de criação desenvolvido na T.E. vem dar equilíbrio a esta mediação, possibilitando ao atuante tornar ativos os graus de representação, através do constante retorno do produto estético ao processo que lhe deu origem, com isto, o gesto – ou seja, o símbolo artístico – está sempre se re-desenhando, como que aprimorando seu esboço a cada traço de movimento.

A pesquisa vem mostrando diferentes perspectivas desta relação que faz do corpo um campo de duelo entre Dionisos e Apolo. A saga de Dionísos na peça “*As Bacantes*”¹ traz este duelo, para o âmbito das artes, abrindo caminho para tomarmos a discussão realizada, sob o olhar do atuante. É pelo olhar de Dionísio em “*As Bacantes*” que vemos a

¹ A peça de Eurípedes se inicia com a chegada de Dionisos à cidade de Tebas. Sua intenção é punir Agave e Autônoe, irmãs de sua mãe Semele, por terem dito que esta se unira a algum mortal, e não a Zeus, não gerando, portanto, outro deus. Dionisos pretende também eliminar o jovem Penteu, rei de Tebas e filho de Agave, que se opunha ao culto dionisíaco (Cf. Eurípedes, 1993, p. 12). As bacantes “*vieram por em evidência o papel primordial da análise de formas de comportamento que se situam fora do âmbito da razão, e a necessidade de as ter em conta*” (ibid. p. 27).

possibilidade de transformar a prosa – o curso teórico da pesquisa – na poesia do movimento corporal. Dionisos traduz o esforço do entendimento em energia de despojamento, na fruição dos gestos corporais.

Um estalo criativo

A leitura de Lacan sobre a indissociável relação entre o Eu e o Outro desconhecido em mim, nos levou a pensar na imagem do corpo frente ao espelho – imagem esta, suscitada pelo próprio Lacan em sua abordagem psicanalítica. É deste motim discursivo que surgiu a pergunta “Quem dança em mim quando danço” e, como desdobramento criativo, surge o tema: FACE A ECAF.

Face a quem? Ora, face a si mesmo, numa perspectiva Outra, não circunscrita ao contorno do Eu que acusa o estranhamento. ECAF bem poderia ser FACE, mas se assim o fosse não haveria estranhamento e o Eu se reconheceria no ato sem qualquer equívoco. Mas como já verificado, a dança é um momento de insolitude, no qual nos encontramos em estados alterados da consciência. É aí que FACE se encontra em frente a ECAF e indaga a si mesmo, alimentando o processo de criação.

Eis aí um ponto sobre o qual edificaremos o processo criativo. Como recurso cênico para dar procedimento a este processo aparece Dionísios, na obra “*As Bacantes*” de Eurípides. A imagem do Dionísios trágico converge em si o drama da tensão entre opostos, e nos instiga a desenvolver uma obra artística centrada neste tema.

“*As Bacantes*” é um hino de louvor a Dionísios. A peça, no fundo trata de “*um conflito entre o equilíbrio racional e a exaltação religiosa, esta apresentada como legítima sabedoria*”.² Dionísios nos coloca “Face a Ecaf”, ou seja, face ao estranho em nós e é esta sensação que queremos colocar em cena.

Dionisos e seus símbolos

Dionisos é o deus da fertilidade agreste. Tem como símbolos a hera e a videira. Como tal é também o deus do vinho, potencial causador de alterações da consciência. Sob o

² *ibid.* p. 13.

efeito embriagador do vinho a percepção se aliena das dimensões do Eu e se amplia, o que no culto dionisíaco se supõe ter aí uma intervenção divina.

Tirésias

*...(Dionisos) “descobriu e revelou
o leve suco produzido pelas uvas
para curar de suas muitas amarguras
a triste raça humana; a simples ingestão
do néctar tirado das uvas, nos concede
o esquecimento dos males cotidianos,
graças à paz do sono, único remédio
para nossos padecimentos ...”.*³

O culto dionisíaco suporta uma experiência psíquica extra-cotidiana e, como tal, explora em profundidade a psique humana, quando sujeita a forças além da razão.

Tirésias

*“(...) Dionísos é um profeta
e assim seus delírios são divinatórios,
por isto, quando ele penetra fortemente
em nosso corpo, embriagando-nos, revela
o que ainda está por vir (...)
(...) porque Dionísos
tirou de todos os inúmeros soldados
o uso da razão”.*⁴

A alienação momentânea da personalidade traz o êxtase, ou seja, a sensação da presença de um deus. Para se chegar a este estágio de alteração da consciência, as bacantes se entregam a um ritual de adoração a Dionisos, no qual efetuam corridas errantes nas

³ Cf. Eurípedes, 1993, p. 219-220.

⁴ *Ibid.* p. 220.

montanhas e frenéticas danças⁵, caçam e dilaceram um animal selvagem e o comem cru, alcançando assim o referido êxtase⁶.

O cortejo mítico de Dionisos era formado por sátiros e ménades. Por onde passava, o cortejo arrebatava as pessoas à sua volta, contagiando os espectadores a participar da manifestação coletiva de delírio. Esta manifestação tão avessa aos costumes gregos causava estranheza e irritava os que, em nome de uma conduta instituída, não se deixavam seduzir pela atração dionisíaca.

Dionísos, no entanto, alertava: quem tentar reprimir forças incontroláveis, se opondo ao culto dionisíaco será castigado. O repressor, no entanto, será seu próprio algoz, na medida em que ele próprio, ao reprimir forças incontroláveis, vai traçando seu próprio infortúnio.

Foi o caso de Penteu, rei de Tebas, que se recusava a venerar Dionisos. Vendo que o culto se disseminava por toda Tebas, conquistando, inclusive membros de sua família, Penteu manda prender Dionisos, ignorando suas profecias quanto ao castigo dado a quem se opunha ao deus. Dionisos evoca seus poderes e um tremor de terra faz vir ao chão o palácio real de Tebas. A ira de Penteu, no entanto, volta-se contra as Bacantes. Cego pelo propósito de arruinar o culto dionisíaco, e em meio ao furor exasperado, Penteu vai perdendo o domínio de seu próprio espírito. Aliciado por Dionisos, o rei vai sucessivamente aceitando todas as propostas que lhe repugnavam, a fim de poder observar o comportamento das Bacantes, traçando aí sua derrocada.

O próprio Dionisos leva Penteu à espreita das Bacantes. Quando lá chegam, Dionisos revela o intruso e entrega a sorte de Penteu à vingança das Bacantes. Penteu é morto e esquartejado. Dentre seus algozes, sua própria mãe em delírio, tomando a cabeça de Penteu como troféu de caça.

O rei de Tebas apresenta-se como o soberano consciente de seus deveres, e como tal, representa a razão indolente que se opõe aos comportamentos subversivos. Sob a égide da razão, Penteu defende seu ponto de vista como âmbito detentor da verdade e da sabedoria, em função disto resiste a todas as demonstrações de que a verdade falta à razão, pelo menos naquilo que lhe é mais essencial.

⁵ Sacudimento da cabeça para frente e para trás, com a cabeleira solta (Cf. Torrano, J., 1993, p. 22)

⁶ Cf. Eurípedes, 1998. p 12 – introdução do tradutor.

Há com freqüência, nos diálogos entre Penteu de Dionisos, uma tensão entre o saber comandado pela razão e o conhecimento de uma realidade mais profunda que pertence à essência do divino.

Penteu

“És muito, muito sábio, menos naquilo em que devias sê-lo”.

Dionisos

*“Aquilo em que mais se deve ser sábio, disso sou eu sabedor”.*⁷

Onde se localiza o saber? Este é precisamente o grande tema trabalhado em “*As Bacantes*”. O saber é algo envolto em meio a brumas, o que o mantém em uma não localidade, isto é numa insolitude permanente.

A insensatez de Penteu deixa claro um deslocamento furtivo nos comportamentos convencionais que, em função da reprodução de uma ordem estabelecida, condicionam um suposto saber aos crivos da razão indolente. É aí que se instala a fratura demonstrada no diálogo acima entre Penteu e Dionisos.

Instalando o processo: um caminho para a sensibilização

O laboratório de criação se abre como um espaço de experimentação. A partir dos laboratórios é possível selecionar fragmentos gestuais, formando assim, a linha coreográfica. No entanto as células de movimentos trazem, em meio ao ato, uma significação que as justifica na composição. A cada nova atuação de uma linha gestual, esta significação deve ser recuperada, do contrário, torna-se uma estrutura ausente. Para evitar tal injunção é preciso dar vazão na performance a um retorno ao processo, só então os graus de representação de uma composição se tornam ativos. A composição, portanto, está constantemente se estruturalizando.

O laboratório de criação deve estar ciente desta injunção, só então é possível se entregar a uma experimentação que transcorra de ponta a ponta o fio da navalha. Para tanto, o atuante deve se alienar da energia cotidiana e buscar maneiras de instalar um estado

⁷ Cf. Eurípides, 1998, p. 69.

perceptivo que dê vazão à energia criativa. Este deslocamento pode ser favorecido em experiências rituais.

O ritual é a encenação de uma atividade simbólica que busca o retorno à unidade primordial. Neste estado os opostos se reconciliam e são rearticulados numa dimensão simbólica, onde se instala uma outra percepção do tempo e do espaço, em sintonia profunda com o nível inconsciente.⁸

Os gestos do ritual são recriados a cada nova instalação, sua re-atualização dá margem a estados alterados de consciência. Esta alteração é vista como a chegada de um deus, que desperta forças que ultrapassam as limitações do corpo detectadas pela percepção ordinária. Segundo Wosien, “*a estrutura de todo ritual é constituída sobre o princípio da intensificação gradual da experiência...*”.⁹ Esta ativação da energia é condição básica para instalação do transe.

A Técnica Energética surge a partir destes princípios, daí sua pertinência enquanto um dispositivo que pode nos colocar em contato com a percepção insólita.

Mesmo correndo o perigo de desmistificar o ritual da Técnica Energética – o que decorreria a injunção de observá-la sem a magia da atividade simbólica – me lanço a um trabalho de descrição do ritual da T. E., como recurso metodológico para estruturação do processo criativo.

Técnica Energética: convocando a potência de criação

O ritual de instalação da energia criativa começa em meio a uma breve informalidade, nos diálogos e nas conversas casuais entre os membros do grupo. É aí que o vínculo entre cada participante vai se fortalecendo e os corpos vão se permitindo, seja pelo tom da voz, seja pelo toque, pelo abraço ou pelo desabafo. Afinal, cada qual vem com sua experiência de vida e sua sorte no dia. Compartilhar estas experiências serve como um processo de preparação na celebração do encontro.

O grupo vai aos poucos se despojando da energia cotidiana e se concentrando na potência latente de sua atuação. Auxiliando a evolução deste processo, está o facilitador, ou

⁸ Britto, B. 2001, p. 5.

⁹ Cf. Wosien, M., 1974, p. 18 e 19 (tradução aproximada).

seja, a pessoa que convida à experimentação, conduzindo o grupo à busca da energia criativa.

Dispostos em círculo, o facilitador abre o ritual apresentando uma proposta de trabalho, baseado na instalação de um Chackra – ou seja, instalação de uma qualidade de energia, que emana de um centro específico, os Chackras.

Equilíbrio Energético:

Todos de mãos dadas, fechando a roda, cada qual concentrando sua energia, percebendo a postura dos pés, para garantir uma boa base de apoio; joelhos levemente fletidos, para permitir o fluxo de energia; inicia-se um *swing* com os joelhos como que testando a flexibilidade desta articulação: uma leve compressão, seguida de uma reação contrária – o que faz o corpo fluir, num movimento para cima e para baixo, na ação articular do joelho. Deste movimento inicial, o gesto se amplia, atingindo os braços e as mãos, fazendo-os, balançar para frente/cima e para baixo/traz, assim como o tronco e a cabeça, que acompanham o movimento e balançam firme e fortemente numa ação em série. Ao mesmo tempo, a respiração tem sua dinâmica: enquanto os braços balançam para frente expira-se, ejetando a energia da respiração para dentro da roda, favorecendo a ampliação da energia coletiva.

O gesto vai se intensificando, sua velocidade aumenta vertiginosamente, mantém-se por um instante o movimento no ápice do esforço anaeróbio, até provocar uma hiperventilação¹⁰ momentânea. Ao comando do facilitador, todos juntos jogam a energia produzida para o alto e, simbolicamente – pela ação dos braços, cedendo gradualmente em direção ao chão – trazem a energia para a terra e para a região do plexo solar, como que guardando a energia produzida.

A hiperventilação permite um primeiro contato com a percepção insólita. A diminuição da demanda de gás carbônico no organismo funciona, num primeiro momento,

¹⁰ A hiperventilação é como chamamos quando uma pessoa está com a respiração acelerada. Quando o corpo hiperventila há a eliminação excessiva de gás carbônico na respiração. Com isto, cai o nível de gás carbônico no sangue e no cérebro, provocando aceleração nos batimentos cardíacos, palpitações, sensação de falta de ar, formigamento e dormência nas pernas, braços e lábios. Em casos extremos pode provocar a sensação de morte iminente e, algumas vezes perda de consciência – desmaio. Segundo o psiquiatra Paulo Urban, a hiperventilação é um fenômeno somato-psíquico transformador, pois resgata memórias e experiências pessoais passadas, permitindo observar pontos de vista sob novos prismas, o que dá a esta experiência um caráter transcendental (http://www.amigodaalma.com.br/conteudo/cursos_palestras/palestras3.htm 20/05/2006).

como uma ação tóxica que aliena a percepção, ou pré-dispõe a esta alteração. Segundo Soares, esta alteração dá vazão a um estado receptivo, que favorece a instalação de um corpo criativo.¹¹

Nesta primeira atuação, provoca-se um equilíbrio da energia coletiva. Fechando este momento de abertura, todos, ainda em círculo, agradecem uns aos outros num cumprimento: *Namastê*.¹²

Abertura dos Chackras:

Para se chegar à sensibilização corporal, a T.E. usa mantras. É através do entoar monotônico das vogais do alfabeto que os canais de energia são liberados¹³.

Num trabalho individual, cada um no seu canto da sala, procurando uma boa base de apoio sobre os pés e a base do sacro; inspira-se profundamente e, na expiração, entrelaça-se as mãos atrás da nuca, fletindo o tronco gradualmente da coluna cervical até o sacro, ao mesmo tempo em que se emite o som de uma vogal. A flexão da coluna permite a abertura da parte posterior das vértebras, levando à oxigenação da medula espinhal e de todo sistema nervoso.¹⁴

O som “A” abre o Chackra Básico; o som “E” abre o Laríngeo; o som “I” abre o Plexo Solar; o som “O” abre o Cardíaco e o som “U” abre o Coronário.¹⁵

O entoar da vogal deve ser emitido até se exaurir a potencia expiratória, provocando, assim um aumento momentâneo da frequência cardio-respiratória. Isto favorece a alteração perceptiva, por alterações nos processos bio-químicos do sistema cardio-respiratório.

Machadadas:

Para que a energia concentrada no sistema nervoso chegue bem concentrada na glândula Pineal¹⁶ e na Hipófise¹⁷, segue-se o ritual da “machadadas”. Em apoio defasado

¹¹ Cf. Soares, 2000, p. 40.

¹² Palavra indiana que significa: O Deus do meu coração saúda o teu Deus. (Soares, 2000, p. 66)

¹³ *ibid.* p. 41

¹⁴ *ibid.* p. 41.

¹⁵ *Ibid.* p. 41.

¹⁶ Glândula Pineal, ou Epífise. É considerada a glândula da vida espiritual do homem. Segundo o médico e pesquisador Dr. Sérgio Felipe de Oliveira – Instituto de Ciências Biomédicas – USP – a Pineal é um sensor capaz de coligar o mundo espiritual à estrutura biológica. É uma glândula que vive o dualismo espírito-

dos pés (uma perna à frente e afastada da outra), na inspiração armar o braço sobre a cabeça, entrelaçando as mãos como que empunhando um machado e num movimento firme, forte e instantâneo, cortar o espaço à sua frente, “despencando” o tronco, mas ainda mantendo a base firme dos pés.

O movimento veloz para baixo provoca uma queda brusca da corrente sanguínea, o que é facilitado pela ação da gravidade, de maneira que o sangue tende a se concentrar em maior quantidade na cabeça. Este exercício estimula o Chackra laríngeo, desbloqueando a potencia criativa e ofuscando a racionalização e a autocensura.¹⁸

Jogar a energia para fora:

Depois de energizar o corpo como um todo, investindo em caminhos corporais para a alteração do estado perceptivo, inicia-se um processo de despojamento desta energia construída, como que tornando-a volátil, ou seja, ampliando-a para uma dimensão não estritamente pessoal, mas coletiva, mística. Para tanto, é preciso jogar a energia para fora.

É neste estado de vulnerabilidade, ou seja, num estado em que não se tem poder e controle sobre a atuação, que a potência criativa emerge. Num gesto simbólico demonstrado pela imagem do “jogar para fora”, lança-se a energia para todas as direções no espaço. Para finalizar este processo de despojamento, realiza-se o “Cachorro molhado”, no qual sacode-se freneticamente o corpo, como que acometido por um ataque epilético, despertando a potencia criativa.

matéria. O cérebro capta o magnetismo externo através da glândula pineal. É ligada a mente através de princípios eletromagnéticos que a ciência comum ainda não pode identificar. Comanda as forças subconscientes sob a determinação direta da vontade. A glândula Pineal dirige as redes nervosas efetuando os suprimentos de energia psíquica, numa ascendência sobre o sistema endócrino, que lhe dá uma função superior à atuação das demais glândulas do organismo. (http://www.guia.heu.nom.br/glandula_pineal.htm 25/05/2006). Do ponto de vista tradicional é considerada como o órgão de percepção da razão. Do ponto de vista científico moderno, é frequentemente chamada de "reguladora das reguladoras" e "glândulas das glândulas", pelo seu papel na sensação física de bem estar. Nos tempos atuais, a Pineal é considerada a nossa central elétrica, a antena mais fina e alta de nosso sistema nervoso central. É uma espécie de radar psíquico, nosso sexto sentido (<http://www.geocities.com/siliconValley/Lakes/4394/pineal.htm> 25/05/2006).

¹⁷ Hipófise, ou glândula pituitária é conhecida como a glândula mestra do sistema nervoso, pois controla as funções da maioria das glândulas do organismo. Produz numerosos e importantes hormônios. Segundo Soares, a hipófise é o centro de ativação das energias corporais e os hormônios são os operadores que impelem esta energia, dando-lhe ação. Citando Keleman, complementa: “*Os hormônios são excitação sob forma particular, são águas que mantém o fogo ardendo, os fogos da epinefrina, o calor contínuo da pituitária ou as transações contínuas do cérebro com os neurotransmissores*” (apud. Soares, 2000, p. 44).

¹⁸ Cf. Soares, 2000, p. 41.

As Articulações:

Este estado alterado da consciência é o momento mais propício para se voltar ao corpo e perceber seus poderes latentes, seus limites e suas invenções. É aqui, portanto, que cabe uma verificação mais atenta das possibilidades de movimento, na observação do operador que o torna possível, ou seja, as articulações. Para Soares, o princípio do movimento criativo está na plena consciência das possibilidades articulares. Sem esta consciência, o fluxo da energia criativa fica comprometido.¹⁹

O ritual de abertura à percepção sensível passa por um trabalho minucioso, no qual o indivíduo vai experimentando e descobrindo os graus de liberdade articular, percorrendo o corpo desde os dedos dos pés, passando pelos joelhos, coluna vertebral, braços, mãos, até a cabeça.

A Respiração:

O trabalho com a respiração auxilia este processo de experimentação articular, dando possibilidade de movimento a articulações de mobilidade restrita, associadas à ação de grandes grupos musculares. Aliás, este trabalho introduz na experimentação, uma atuação expressiva, pois a respiração flui no campo onde a energia expressiva é mais evidente: o tronco e a cabeça.

O exercício de experimentação da respiração percorre uma trajetória ascendente, que vai desde o baixo abdômen, passando pelo diafragma, a caixa torácica, pescoço e face.

Energético:

Aberto à escuta de um corpo sensível e consciente de sua potencia afirmativa, é o momento de elevar este estado energético com a ajuda de uma atividade aeróbia que promova uma aceleração no ritmo cardio-respiratório e uma conseqüente aclamação da energia corporal. O corpo deve entrar no laboratório de criação com um vigor energético intenso e para isto é preciso agitar o corpo, girar, cair, levantar, correr, saltar, enfim, dar-se à experimentação, numa intensidade forte e vigorosa.

¹⁹ *ibid*, p. 43-44.

O facilitador dá o ritmo e marca a cadência, enquanto os atuantes dançam alternando os planos espaciais baixo, médio e alto. A dança vai progressivamente ficando mais intensa, assim como a experiência perceptiva.

Eis neste momento, um corpo aberto a criação e a imprevisibilidade da experiência relacional, pois despojou-se da energia cotidiana, para alcançar uma outra dimensão energética: liberta, potencial e criativa.

O processo/produto estético

A energia corporal instalada dá possibilidades de busca e libertação do material que se oculta a nível inconsciente e é este processo de escuta e efetuação das possibilidades que dá corpo ao laboratório de criação.

Ao facilitador, cabe a tarefa de indicar caminhos para otimizar a energia criativa do atuante, em função de um objetivo de trabalho previamente proposto. Para tanto, sua condução deve ser sutil e breve, pois é o próprio atuante quem vai desbravando caminhos, no curso de seus desejos. Cabe a ele, isto é, ao próprio atuante, a projeção de seu itinerário gestual. O facilitador só auxilia o atuante, atento à trilha que liga o gesto à qualidade expressiva instalada no ritual.

Para ampliar as possibilidades gestuais no laboratório, o facilitador pode fazer uso de princípios corporais, que quanto suscitados em estados alterados da consciência, podem resultar em novas imagens e novas relações que vão ampliando a capacidade comunicacional do atuante. Dentre estes princípios estão: a relação peso/equilíbrio; a oposição entre movimentos, sua duração e seus ritmos – fluxo de tempo; a energia no espaço-tempo.²⁰ A operacionalização destes princípios pode ser feita de diversas maneiras. Como queremos preservar a percepção insólita, sabendo de sua presença furtiva, optamos em trabalhar estes princípios através da improvisação.

Para Soares, a improvisação é *“a experimentação dos impulsos advindos dos chackras, traduzidos em movimento corporal”*.²¹ É na improvisação, portanto que a tensão dual se dilui em gesto, dissolvendo a fratura entre estados internos e movimentos

²⁰ Princípios da Antropologia Teatral. Cf. Britto, B. A. 2001, p. 17-18.

²¹ Cf. Soares, 2000, p. 61.

expressivos. A improvisação, portanto, valoriza a atuação na primeridade do ato, ou seja, no momento em que a dança é plena energia.

A experimentação em meio à improvisação abre caminho para descobertas poéticas. Algo que se dá no ato, mas que só é percebido, como efeito estético depois da efetuação – daí a necessidade de um observador (o facilitador) ou de uma câmera filmadora.

As matrizes de movimento criativo podem se justificar por si mesmas, no caso de uma obra performática (vazão plena da energia dionisíaca), ou servir como um repertório de imagens, para a montagem de um linear coreográfico (mediação apolínea). A esta última, Dionisos se mantém vivo na ligação entre os gestos, na possibilidade tenaz de reorganização do itinerário gestual e no próprio gesto eleito que, por certo, ali está porque algo na experimentação clamou por seu retorno.

Exposto as vias metodológicas, passamos a operacionalização do processo, frente ao tema proposto.

Considerações sobre o processo de criação

Como já salientado no início da pesquisa, o primeiro impulso à escrita veio da experimentação e esta, em momento algum esteve alheia ao desenvolvimento reflexivo. Paralelo a formulação da monografia, fui tendo contato com a dança nas suas mais diferentes faces. Uma delas, particularmente me atraiu: a experiência com o Grupo “Ar Cênico”. Foi aí que encontrei um ambiente propício para dialogar com a dança, trazendo à discussão o que me instigava na atuação. Foi neste movimento, também que encontrei bons parceiros de trabalho. Além de conhecer melhor o trabalho com a T.E. e as idéias de sua precursora – profa. Dra. Marília Vieira Soares – fui entrando em contato com uma experiência de criação coletiva.

Como já verificado no *Capítulo 2*, a experiência coletiva potencializa o trabalho criativo. A instalação de uma outra cena de sentidos no processo criativo do ator transporta cada atuante a uma dimensão além de seus limites pessoais. A própria T.E. é baseada em experiências corporais que favorecem este deslocamento, na medida em que se desenvolve como num ritual. Não poderia deixar de considerar este trabalho coletivo na minha montagem artística, uma vez que já estava acostumado com esta experiência de contato

com o corpo do outro. A relação dos corpos no processo criativo amplia a energia grupal, tornando os atuantes cúmplices de um deslocamento furtivo que aliena as convenções sociais em função de uma outra ordem perceptiva.

As relações corporais que se estabelecem em meio à criação, portanto, estão acima de qualquer proposição impositiva que não esteja diretamente ligada à energia da relação criativa. A energia criativa, portanto, é alheia à energia cotidiana, que categoriza e organiza a consciência segundo uma super-estrutura moral, social e macro-política.

Foi pensando nisto que resolvi trabalhar em parceria e aproveitar esta energia de contato experimentada durante os laboratórios do Grupo “Ar Cênico”. Por outro lado, o tema proposto – *Face a Ecaf* – nos alertou de que esta energia deveria – e o imperativo aqui é intuitivo – ser trabalhada em dupla, até como recurso simbólico para recuperar a imagem dada por Lacan – Eu e o Outro – ou por Nietzsche – Dionísio e Apolo. Delimitou-se, portanto, um trabalho criativo em co-autoria. A busca por um parceiro de trabalho não seria difícil, foi só recorrer aos amigos de Grupo “Ar Cênico”, apresentar a proposta de trabalho e esperar por interessados.

É aí que entra em cena Carlos Gontijo.

Co-autor do trabalho criativo



Figura 3: Carlos Gontijo

Carlos Gontijo é ator, graduando do curso de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp (turma de 2003), membro do Grupo “Ar Cênico”. Sempre se interessou por

mitologia e particularmente pela figura de Dionisos. Intensificou seus estudos sobre mitologia grega depois que entrou em contato com a T.E. e com a montagem da peça “As Troianas”, onde encontrou oportunidades para a construção de um personagem cênico, partindo de uma técnica de expressão baseada em princípios corporais e energéticos – o que possibilita uma integração original entre o teatro e a dança.

Aceitou integrar este trabalho, devido à afinidade que sentiu com o tema e com o plano de organização do processo criativo.

Sobre a Obra: instalando o tema

O tema proposto é uma junção entre duas grandes imagens que permearam todo nosso processo de pesquisa: Dionisos – “*Face a Ecaf*”. É o tema da obra que nos traz a qualidade de energia que deve ser trabalhada.

Como já verificado, Dionisos é o Deus do vinho e dos estados alterados da consciência, sua energia, portanto, é eminentemente Básica, pois está ligada a intempestiva energia da natureza e da fertilidade agreste. A imagem do “*Face a Ecaf*” amplia a imagem de Dionisos, fazendo-nos experimentar a energia Básica em todas as suas dimensões: Dionisos é extremamente sensual e atraente, esta dimensão emana do canal Básico numa projeção frontal. É na região do baixo ventre, próximo ao púbis que a sensualidade dionisíaca irradia.

Por outro lado, Dionisos traz consigo a dimensão do estranhamento, ou seja, aquela dimensão de obscuridade, na qual mergulhamos num universo de vulnerabilidade que ofusca a potencia fálica dos convencionamentos e das determinações – “*Face a Ecaf*”. Neste estágio, a energia Básica tem uma outra dimensão e flui numa projeção posterior, na região do cóccix e do sacro, puxando o gesto para traz, numa expressão de temor e incompreensão.

Frente à eminência do Outro, atuante, o corpo se revela, como que absorvo numa crise de autoria, que o faz querer dissolver a elipse que o oculta de si mesmo. É aí que a energia se torna agressiva e é translocada do Chackra Básico para o Plexo Solar. A energia que emana do Plexo tem um princípio masculino, temporal, mecânico e rígido. O Plexo Solar é o centro do poder físico. Sua projeção centrífuga (energia divergente, que se

expande) revela o gesto do guerreiro, do ataque, do prazer e da vitalidade, já sua projeção centrípeta (energia convergente, que minguia) faz surgir expressões de medo, desânimo, pessimismo e covardia.²² A imagem do “*Face a Ecaf*”, portanto, tem no Pleno Solar seu grande canal de expressão. É aí que se instala um conflito, tendo como eixo o caráter Básico da energia dionisíaca.

A energia total da obra – ou seja, o *axé* – é Básico, mas o conflito instalado dá a Dionisos um estado mediado no Plexo Solar. Assim, podemos dizer que Dionisos é Básico, mas frente ao estranhamento que ele nos traz, instala-se a energia do guerreiro, como recurso para negar-lhe o poder.

Desta aventura, duas sortes podem ser traçadas: a negação a Dionisos, ou a entrega plena a sua perversão. Nesta última, o fluxo da energia se amplia numa projeção tridimensional, integrando as diversas faces da energia Básica na busca de uma elevação da energia, que passa pelos demais Chackras – Plexo, Cardíaco, Faríngeo, Terceira Visão – até alcançar o Chackra Coronário. Nesta resolução cênica, o conflito encontra uma conciliação, que dilui a dualidade, em função das relações em ato.

Projeto de obra artística: matrizes cênico-dramáticas

Mediante esta análise temática, a intuição alinha quatro grandes momentos, que marcam a orientação de quatro cênicas básicas neste projeto de obra criativa:

CENA 1: Visita inesperada: a chegada de Dionisos

Dionisos chega em nós e na eminência de seu apontamento nos causa temor. Obscuridade e sensualidade passo a passo se aproximam, numa progressão, ao mesmo tempo sensual, ameaçadora e irresistível;

CENA 2: O êxtase

Dionisos abre seus encantos atraentes, invadindo a cena com seus gestos furtivos, marcados pela ação intempestiva e incoerente, trazendo, assim, o embevecimento;

²² Cf. Soares, 2000, p. 53 a 55.

CENA 3: O conflito

Na medida em que a névoa do embevecimento vai se dissolvendo, o Eu vai se dando conta de si e, neste movimento, reclama a autoria da atuação na vazão da energia agressiva, como recurso para dominação de si, sob a égide do poder físico.

CENA 4: A Conciliação

A abertura à agressividade, no entanto, revela o poder do corpo em função da afirmação de si mesmo. Esta propriedade, aberta à vazão dionisíaca potencializa a criação, deslocando os sentidos da existência para o processo relacional, ou seja, para a atuação em si e não para o que dela deriva, como efeito de sentido.

Os Laboratórios de Criação

Como já salientado, os laboratórios de criação vão funcionar como um campo de experimentação de movimentos, através dos quais lançamo-nos a um trabalho de pesquisa de movimentos, na busca de descobertas poéticas, visando à construção de uma montagem cênico-coreográfica.

Para tanto, partindo dos princípios da T.E., associados a exercícios de contato e improvisação, fomos estruturando os laboratórios e dando processo a obra. A seguir, passamos a descrever os procedimentos dos laboratórios:

Laboratório 1:

Quinta-feira, 11 de Maio de 2006.

- ✓ Reunião com a orientadora e com Carlos Gontijo, para exposição geral do tema e da proposta de trabalho criativo;
- ✓ Apresentação do projeto de obra artística – projeto das cenas;
- ✓ Apresentação das músicas que darão origem à trilha sonora da obra;
- ✓ Organização do calendário de trabalho;
- ✓ Definição das datas, horários e locais de trabalho;

Laboratório 2:

Quinta-feira, 18 de Maio de 2006.

- ✓ Instalação do Chackra Básico;
- ✓ Ritual da T.E.;
- ✓ Exercícios para abrir o Chacka Básico: na etapa do reconhecimento das articulações, trabalha-se com mais ênfase a região da cintura pélvica, tomando consciência de toda estrutura muscular que envolve esta região e que está diretamente ligada ao funcionamento dos órgãos sexuais e do sistema excretor. A ativação neuromuscular da região do períneo, os movimentos de báscula do quadril (projeção anterior e posterior do sacro e da crista-ílfaca) e as circunduções do quadril abrem a energia Básica.
- ✓ Exercício de improvisação para a observação de campo: aclamando as primeiras possibilidades; preparando o corpo para a relação; experimentação das habilidades e capacidades físicas, a partir dos estímulos vindos da experiência de cada um com o tema “Dionísio” e com as leituras da etapa teórica desta pesquisa; abertura ao trabalho de contato entre a dupla;
- ✓ Estímulo musical para a criação:
 - *Like that of sky*: faixa 01 do album “Codona”; Artista: Walcott; Cherry; Naná Vasconcelos;

Laboratório 3:

Quinta-feira, 25 de Maio de 2006.

- ✓ Instalação do Chackra Básico;
- ✓ Ritual da T.E.;
- ✓ Exercícios para abrir o Chacka Básico;
- ✓ Exercícios de contato e improvisação sobre o tema da primeira Cena do projeto: A imagem do deus Dionísos chegando à cena, nos remete a exercícios cênicos, que dêem ênfase à progressão espacial na relação de contato entre os atuantes.
- ✓ Estímulos para a criação:

1. Música: “*Hajimari*” faixa 01 do álbum “*Live in América*”;
Artista: Kitaro. O desenvolvimento harmônico e cadenciado da música quebra antes de seu desfecho melódico. Esta frase musical se repete sempre claudicante, dando a sensação de ameaça e de eminência.
2. A relação de contato entre os atuantes também traz esta dimensão dual e permite dar gesto a estas sensações, dando-lhes projeção cênico-espacial.

Laboratório 4:

Quinta-feira, 01 de Junho de 2006.

- ✓ Instalação do Chackra Plexo Solar;
- ✓ Ritual da T.E.;
- ✓ Exercícios para abrir o Plexo Solar: na etapa do reconhecimento das articulações, trabalha-se com mais ênfase a região da coluna lombar e, os músculos abdominais; Centralizar a respiração no baixo-abdomen, acelerando a frequência respiratória; A ativação neuromuscular da musculatura abdominal abre a energia do Plexo;
- ✓ Exercícios de contato e improvisação para a cena do conflito: o corpo frente a seu duplo.
- ✓ Estímulos para a criação:
 1. face a face – experimentação de possibilidades gestuais no momento em que o reflexo coincide com sua imagem. Há uma idéia de harmonia implícita aqui, uma vez que é incongruente pensar que o reflexo no espelho possa ser diferente da imagem que lhe deu origem. A sincronia dos gestos, no entanto, vai pouco a pouco, dando margem à incompreensão, devido à chegada furtiva do estrangeiro;
 2. O conflito: o contato visual de apreensão e agressividade mantém a relação de combate entre os atuantes. É na projeção deste olhar que atua o guerreiro, na busca da autoridade frente a seu

opponente. A observação firme e atenta do rival quer prever seu ataque furtivo e projetar seu golpe derradeiro. A investida agressiva, no entanto, é sempre errante, pois o curso do ataque faz surgir uma defesa, que não tarda em traçar seu ataque e assim, sucessivamente, a relação vai se espiralando;

3. Músicas: (trilha mixada)

- *Trayra Bóia*: faixa 01 do álbum “Lester”; Artistas: Nana Vasconcelos e Antonello Salis;
- *Hector’s death*: faixa 09 do álbum “Troy” (trilha sonora do filme “Tróia”); Compositor: James Horner;

Laboratório 5:

Terça-feira, 13 de Junho de 2006.

- ✓ Instalação do Chackra Básico associado ao Chackra Laríngeo;
- ✓ Ritual da T.E.;
- ✓ Exercícios para abrir o Chacka Básico;
- ✓ Exercícios de contato e improvisação sobre a Cena do furtivo êxtase dionisiaco e a relação entre este estado alterado da consciência e uma gradual recuperação da razão;
- ✓ Estímulos para a criação:
 1. A peça “*As bacantes*” nos oferece a imagem das *mênades* correndo freneticamente pelas montanhas, num delírio em busca do êxtase. Desta imagem, propomos um trabalho de correria pelo espaço da sala, traçando uma trajetória tumultuada como se o espaço estivesse sendo ocupado por uma multidão; Trabalho próximo à experiência do “energético” (movimentação intensa e acelerada);
 2. Num segundo momento, trabalhar uma gradual recuperação da razão, na medida em que as brumas do delírio vão se diluindo, até o corpo se deparar com seu reflexo no espelho;
 3. Músicas: (trilha mixada)

- Trovão – sons da natureza;
- Percussão – fragmento musical de origem desconhecida;
- Fragmento musical do espetáculo “Nó” da Companhia “Débora Colker”;

Laboratório 6:

Terça-feira, 20 de Junho de 2006.

- ✓ Análise dos laboratórios filmados: Desde o primeiro encontro, nos preocupamos em filmar o conteúdo dos laboratórios, para poder observar a evolução do processo criativo. A observação destas gravações é fundamental para nos dar um retorno de nossa própria criação. Como já salientado, o corpo, em meio ao transe, dança numa percepção outra que ofusca a habilidade do entendimento em arquivar sistematicamente todas as relações que vão se sucedendo na forma de gestos corporais. Assistindo-nos podemos perceber como os corpos se comportaram no ato, os movimentos que insistiram, os gestos que mais se projetaram expressivamente, as relações que ocasionaram em gestuais plásticos, enfim, a filmagem proporciona o rebuscar da experiência vivida e, a partir disto é possível montar uma linha coreográfica, partindo das matrizes de movimento observadas na gravação; O laboratório provê o itinerário gestual e é através da análise da filmagem que este caminho vai sendo montado;
- ✓ Ao longo de cinco laboratórios, mais de três horas de dança foram gravadas, de maneira que temos material suficiente para iniciar uma montagem. A análise dos laboratórios filmados tem por objetivo traçar um esboço dramaturgico das cenas. Um esboço que passará pelos crivos da experimentação na ocasião de novos laboratórios. É aí que os níveis ativos de representação serão testados, mantendo a montagem num trabalho em processo;

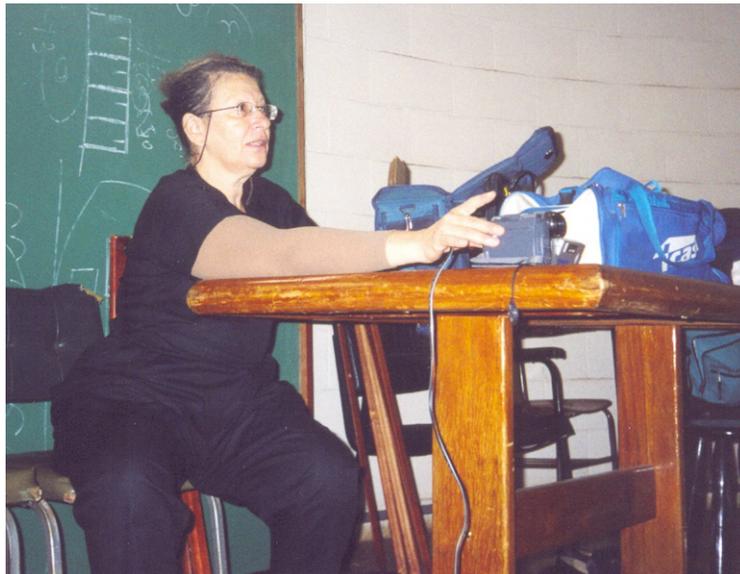


Figura 4: Profa. Marília Vieira Soares atenta ao desenvolvimento dos laboratórios de criação do Grupo “Ar Cênico”. Para garantir o registro do processo, a filmadora (apelidada de “estriquinina”) sempre ligada, não perde um só movimento.

ANÁLISE DOS LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO
RELAÇÃO DOS GESTOS SELECIONADOS NA FILMAGEM

LABORATÓRIO 1

00 02' 35'' até 00 03' 15'' (sacudida da cabeça – Carlos)
 00 04' 30'' até 00 04' 50'' (alongamento – Flávio)
 00 05' 35'' (tornado – Flávio)
 00 06' 15'' até 00 06' 30'' (coçada – Carlos)
 00 07' 00 +- (tornado com braço – Flávio)
 00 09' 15'' (pirueta atitude – Flávio)
 00 10' 00'' (pose – Flávio)
 00 10' 45'' (tornado – Carlos)
 00 11' 40'' (contorção no chão do Carlos)
 00 12' 30'' +- (salto afastado do Flávio na relação) – sugestão Cena 3
 00 12' 40'' (Xmen) – sugestão Cena 3
 00 13' 25'' (Xmen – alternado) – sugestão Cena 3
 00 13' 40'' (redemoinho na dupla)
 00 17' 18'' até 00 17' 30'' (sugestão para Cena 4)
 00 18' 20'' até 00 18' 40'' (sugestão para Cena 4)
 00 18' 40'' (atitude do Carlos)
 00 20' 20'' +- (toque – Flávio)
 00 22' 35'' (pirueta – Carlos)
 00 24' 45'' (Carlos de pé; Flávio no chão)
 00 25' 17'' (queda e seqüência)
 00 26' 30'' (explosão)
 00 27' 10'' até 00 28' 50'' (seqüência da gota que estica – sugestão Cena 4)
 00 29' 25'' (saída da relação – Carlos no chão)
 00 30' 43'' (explosão)
 00 37' 10'' (pintando o chão)
 00 38' 55'' (abraço e expansão na relação – sugestão Cena 4)
 00 39' 35'' (queda e largada)
 00 40' 15'' (pé com pé um deitado outro de pé)

00 40' 50'' até 00 41' 00'' +- (salto até porte)
 00 41' 45'' (tango)
 00 42' 49'' (Carlos joga Flávio)

LABORATÓRIO 2 (sugestões para Cena 3)

00 53' 09'' (fôlego – Flávio)
 00 53' 30'' (giro no chão)
 00 55' 10'' (cortar a cabeça)
 00 55' 30'' (Carlos deita nas costas e Flávio empurra com as costas)
 00 57' 15'' (Carlos faz espacato em atitude no colo do Flávio)
 00 58' 15'' (seqüência)
 01 00' 00'' +- (seqüência de braços)

LABORATÓRIO 3

01 26' 40'' até 01 28' 00'' (seqüência do Deus Dionisos)
 01 28' 58'' até 01 29' 10'' (pegada + seqüência)
 01 29' 40'' (tábua na relação)
 01 29' 48'' até 01 29' 55'' (avião + rolamento – sugestão Cena 4)
 01 30' 50'' (apoio de mãos)
 01 33' 34'' até 01 33' 50'' (Carlos nas costas do Flávio)
 01 35' 30'' até 01 35' 51 (dança das mãos + só o final da pegada que ficou legal – sugestão Cena4)
 01 36' 00'' até 01 36' 40'' (seqüência no chão + cafuné ? que está em outro momento)
 01 37' 30'' até 01 38' 45'' (retorno do Deus Dionisos)
 01 40' 07'' até 01 40' 17'' (seqüência de braços – Carlos persuadindo)
 01' 40' 43'' (pirueta do Carlos)

01 41'40'' até 01 42'50'' (passos sobre a mãos do Carlos)
 01 42'56'' (Carlos sobre – imagem do vinho)
 01 44'25'' até 01 44'43'' (com pegada e o cafuné em 01 45'10'')

01 46'00'' +- (retorno do Deus Dionisos com Carlos apoiando na mão do Flávio)
 01 48'03'' até 01 48'15'' (saltos com circulação – sugestão Cena 2)
 01 50'40'' até 01 51'20'' (palma em cânon)
 01 51'40'' até 01 51'50'' (avião com progressão diagonal e seqüência)
 01 52'34'' (Carlos prensa cabeça de Flávio que cai no chão)
 01 53'39'' até 01 54'05'' (seqüência, mais pode melhorar pegada)
 01 57'00 até 01 58'40'' (retorno do Deus com giros, e descida simples)
 01 59'40'' até 02 00'00''+- (papai e mamãe)
 02 02'00''+- (seqüência legal de espelho)
 02 03'00''+- (seqüência de chão)
 02 04'12'' (ataque do Flávio)
 02 04'20'' (esquiva do Flávio)
 02 04'30'' até 02 07'00'' (cabeça com cabeça + seqüência legal)
 02 09'20'' até 02 09'39'' (seqüência de chão)
 02 10'30''+- (alçada de costas – pescado – mas aconteceu só a intenção de...)
 02 12'20''+- até 02 13'30'' (seqüência da persuasão na cabeça feita por Carlos – sugestão transição p/ Cena3)
 02 14'50'' até 02 15'30'' (seqüência da persuasão feita pelo Flávio)

LABORATÓRIO 4

2 17'30'' até 2 18'00'' (cabo de guerra + seqüência)
 2 18'15'' até 2 18'43'' (seqüência de espelho)
 2 19'01'' (elevação do Carlos até o Flávio jogar o Carlos)

2 20'36'' (pose do confronto no chão)
 2 20'48'' (gesto de deixar – Flávio)
 2 21'01'' até 2 21'12'' (possível seqüência para o cabo de guerra)
 2 21'23'' (salto do Carlos sobre o Flávio que está no chão)
 2 21'30'' até 2 21'53'' (seqüência de cabeça com cabeça)
 2 22'35'' até 2 22'37'' (salto estendido para trás – susto - Flávio)
 2 22'54'' até 2 23'18'' (gesto de horror do Flávio)
 2 24'58'' até 2 25'20'' (papai e mamãe *)
 2 26'32'' (Carlos no espelho pega e solta assustando)
 2 27'48'' até 2 28'25'' (briga agarrado: é meu!!!!!não é seu!!!! – melhorar final)
 2 29'34'' (esvaecer)
 2 29'57'' até 2 30'15'' (pegada com Carlos nas costas)
 2 30'30'' (briga das mãos – sugestão início da para Cena 4)
 2 31'00'' até 2 31'05'' (queda lateral do Carlos e chute com pé do Flávio)
 2 31'10'' até 2 31'44'' (arabesque + seqüência – melhorar e Carlos jogando para trás a perna do Flávio)
 2 31'54'' (soco do Carlos no rosto do Flávio)
 2 32'22'' (Face a Ecaf – pose - melhorar)
 2 34'19'' até 2 34'26'' (siscar para a luta)
 2 34'30'' (pose de costas em dupla – Flávio em contração na frente)
 2 36'13'' (passagem suspensa do Carlos por trás)
 2 36'24'' (colisão)
 2 36'36'' até 2 36'50'' (Carlos pindurado + seqüência do pivot com perna do Carlos)
 2 37'13'' + 2 37'35 até 2 37'50'' (perseguição com Flávio no chão)
 2 37'54'' até 2 38'10'' (cabeça com cabeça – pose legal – até explosão)
 2 39'11'' (repulsa do Carlos)
 2 39'22'' (Flávio espanca Carlos no chão)
 2 39'32'' (montanha russa com o Flávio)
 2 40'09'' (pegada alta do Carlos)

2 40'30'' até 2 41'17'' (paralelas com Flávio em cima + seqüência com montanha russa com o Carlos em cima)
2 41'32'' (Flávio pega Carlos pelo pescoço)
2 41'56'' (Carlos descansa nas costas do Flávio)
2 42'10'' até 2 42'20'' (Carlos transfere o Flávio suspendendo-o)
2 44'40'' até 2 45'15'' (seqüência do cafuné no Carlos)
2 45'20'' (Flávio apoiado nas pernas flexionadas do Carlos e explosão)
2 46'07'' (Carlos não quer sair do chão)
2 46'30'' até 2 46'38'' (Carlos eleva o Flávio e gira)
2 46'53'' (passo a passo do Deus Dionisos)
2 47'05'' (contorção dos braços)

LABORATÓRIO 5

2 48'45'' até 2 50'35'' (energia para Cena 2 até perseguição e parada brusca – sugestão para o final da Cena 2)
2 52'07'' (queda em espiral do Flávio)
2 52'36'' (energia para a Cena 2)
2 53'25'' até 2 53'30'' (giro de cabeças)
2 53'35'' até 2 53'42'' (gestos do Carlos na progressão)
2 53'54'' (salto do Carlos, esquiva do Flávio)
2 54'22 até 2 54'29'' (seqüência de gestos com quadril do Flávio)
2 54'34'' (Carlos pega o pé do Flávio + seqüência de giros)
2 54'47'' até 2 55'10'' (Carlos baixa o santo)
2 56'48'' (giros do Flávio circundando a sala)
2 57'08'' até 2 57'25'' (seqüência)
2 57'49'' até 2 57'57'' (inversão de pegadas)
2 58'28'' até 2 58'37'' (saltos tanflash)
2 59'52'' até 2 59'59'' (Flávio gira a cabeça do Carlos até a explosão)

3 01'12'' até 3 01'19'' (seqüência de saltos do Flávio)
3 03'02'' até 3 03'14'' (gesto de quadril do Carlos + seqüência)
3 04'20'' até 3 04'27'' (abraço e largada/jogada do Flávio)
3 05'01'' até 3 05'29'' (gestos de cabeça, braços e giros do Carlos)
3 05'59'' (intenção de salto do Flávio no Carlos)
3 06'16'' até 3 07'02'' (montanha russa com o Carlos + seqüência com pegadas)
3 07'57'' (encontro repentino das cabeças)
3 11'18'' até 3 11'33'' (cambrê do Carlos + seqüência até sinal da cruz do Flávio)
3 12'10'' até 3 12'15'' (Carlos bate na cara do Flávio – vai volta e vai)
3 12'45'' (Carlos com cabeça do Flávio, Flávio gira e sai)
3 13'12'' (impulsão centrífuga mão com mão)
3 13'15'' até 3 13'23'' (sacudida de cabeça do Carlos)
3 14'20'' até 3 14'41'' (gesto do Flávio + seqüência com o Carlos)
3 16'30'' (virada de pegada do Flávio – imobilização com braços cruzados no peito do Carlos)

Laboratório 7:

Quinta-feira, 29 de Junho de 2006.

- ✓ Instalação do Chackra Básico;
- ✓ Ritual da T.E.;
- ✓ Exercícios para abrir o Chacka Básico;
- ✓ Instalação da Cena 1: experimentando possibilidades de itinerário gestual a partir da seleção de momentos verificados na gravação dos laboratórios. A idéia é propor um “esqueleto” de montagem, isto é, uma linha de movimentos mais ou menos articulados que ofereçam um “texto” para a Cena 1;

Laboratório 8:

Quinta-feira, 06 de Julho de 2006.

- ✓ Instalação do Chackra Básico e do Chackra Laringeo;
- ✓ Ritual da T.E.;
- ✓ Exercícios para abrir os Chackas;
- ✓ Instalação da Cena 2 e transição para Cena 3: experimentando possibilidades de itinerário gestual a partir da seleção de momentos verificados na gravação dos laboratórios. Proposição de um “esqueleto” de montagem para Cena 2 e transição;

Laboratório 9:

Quinta-feira, 13 de Julho de 2006.

- ✓ Instalação do Chackra Plexo Solar;
- ✓ Ritual da T.E.;
- ✓ Exercícios para abrir o Plexo;
- ✓ Instalação da Cena 3: experimentando possibilidades de itinerário gestual a partir da seleção de momentos verificados na gravação dos laboratórios. Proposição de um “esqueleto” de montagem para a Cena 3;

Laboratório 10:

Quinta-feira, 20 de Julho de 2006.

- ✓ Instalação do Chackra Básico e conexão com o Coronário;
- ✓ Ritual da T.E.;
- ✓ Exercícios para abrir o Chacka Básico e o Coronário;
- ✓ Instalação da Cena 4: experimentando possibilidades de itinerário gestual a partir da seleção de momentos verificados na gravação dos laboratórios. Proposição de um “esqueleto” de montagem para a Cena 4;

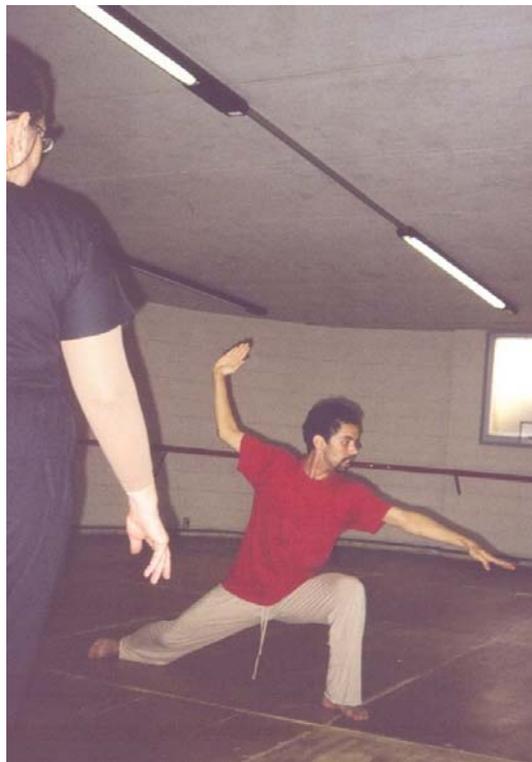


Figura 5: Profa. Marília Vieira Soares dirigindo uma cena de Carlos Gontijo.

Figurinos, adereços e intervenções sonoras.

A cena artística é constituída por uma série de símbolos que se dispõe em meio à atuação, caracterizando o espaço da cena. Estes símbolos formam o conjunto da atuação, constituída pelos figurinos, pelos adereços, pelos recursos sonoros, enfim, pela performance na sua totalidade fenomênica. A apresentação destes símbolos não é mera ilustração da

atuação, como recurso que dê amplitude aparente ao ato. Estes símbolos são extensões da movimentação corporal expressiva, portanto constituem o gesto artístico, de maneira que a atuação não pode ser concebida sem tal apresentação.

A escolha do figurino, dos adereços e da música acontece junto ao processo de constituição da obra, com isto, os processos ficam intrincados. O tema *Dionisos – “Face a ecaF”*, nos remete a diversas possibilidades de apresentação cênica. Durante o desenvolvimento dos laboratórios, estas possibilidades foram pesquisadas, dando origem ao repertório áudio-visual da cena:

- ✓ **Figurinos:** Partindo da observação de imagens de Dionisos, verificadas em fotografias de vasos gregos da antiguidade, em quadros pintados por Michelangelo e esculturas, fomos juntando referências imagéticas para prover o processo de criação do figurino. Um adereço do vestuário muito encontrado nas imagens foi a coroa ornada com ramos de videira. Este adereço, portanto não poderia faltar, pois dá à majestade dionisíaca seu caráter essencialmente agreste, carnal e Básico; O figurino foi inspirado nos trajes helênicos, mas numa re-leitura contemporânea atenta ao inegável erotismo e sensualidade contidos nas imagens que retratam Dionisos e seu universo mitológico; Não raro na pictografia e na escultura dionisíaca, os corpos se apresentam nus. Esta possibilidade foi logo descartada no processo de criação, por uma questão paradigmática. O tema *“Face a ecaF”*, traz a dimensão da obscuridade e do estranhamento. Ora, o corpo que estranha a si mesmo está nu diante de si. Uma nudez que desconcerta, que incomoda. Para dar visibilidade a este sentido, optamos por outros recursos, dados na materialidade do gesto cênico. Para o figurino optamos por dois modelos diferentes um do outro, assim poderíamos simbolizar a dessemelhança fundamental entre os opostos e, ao mesmo tempo manter a atração dionisíaca, na veste que cobre, mas deixa à mostra o desejo da “des-coberta”; As batatas são brancas e contrastam com o brilho dos adornos dourados nos braços e nas pernas. Estes adornos são braceletes, pulseiras e cadarços de sandália, que reluzem flamejantes, remetendo a figura do atuante à imagem de um Deus;



Figura 6: Flávio



Figura 7: Carlos

✓ Adereços de cena e intervenções sonoras:

- A tina dionisíaca e os sons de chuva e trovão: símbolos da força intempestiva da natureza, na sua dimensão mais primitiva. O amor do céu pela terra é uma expressão arquetípica do amor pornográfico. A chuva, o raio e o trovão fecundam a terra, tornando-a fértil. Desta relação, nasce a natureza, filha do amor *pornéia*, dada como oferta suprema à humanidade. A chegada de Dionisos tem muito a ver com a abertura deste corpo primitivo e intempestivo, simbolizado pela tina dionisíaca e pelo som da chuva e do trovão;
- A chama: opõe-se à tina dionisíaca, simboliza o fim da obscuridade e da indeterminação. Se há luz, há respostas para questões que se mostram intangíveis no real; se há luz, nega-se as forças da natureza, para a edificação da “segunda natureza” – criação do homem; O fogo, de certa maneira, simboliza a mediação de Apolo, pois potencializa as ilusões como recurso para abrandar a realidade de sofrimento humano; Ao trazer Dionisos portando uma luz, logo no início da cena, queremos satirizar a ilusão do iluminismo, frente a inexorável potencia da natureza;

- O cântaro: símbolo do poder dionisíaco. Nele cabe toda a sabedoria do deus do vinho, imerso em meio às propriedades alcoólicas da bebida. O cântaro é uma taça, e como tal é um símbolo feminino, pois simboliza a oferta, o acolhimento;
- As molduras: instala uma fratura na cena, separando dois lados distintos e diametricamente opostos, tal como a imagem do corpo frente ao espelho. Na medida em que a relação vai diluindo a imagem dual, o símbolo da fratura vai perdendo força, para dar lugar à superação do dualismo, simbolizado pelo movimento de trazer para o real a imagem refletida no espelho;
- O tecido vermelho: é usado como recurso cênico para apresentar a unidade dos atuantes em cena. A cor vermelha é essencialmente Básica. Seu tom vibrante resgata a prelácia da natureza, sugerindo não só vigor e ânimo, mas também completude nas relações de contato entre os atuantes. O tecido amplia a síntese corporal;



Figura 8: Tina coberta de ramos de videira, fonte do cântaro (foto: Ricardo de Oliveira)



Figura 9: Dionisos abre caminho com a luz (foto Ricardo de Oliveira).



Figura 10: Tecido vermelho – liga; projeção. Ao fundo, as molduras. (foto: Ricardo de Oliveira)

Face a ecaF

Considerando a tridimensionalidade do palco italiano e sua relação de oposição com o espectador observa-se, da platéia, o espaço da cena: ao fundo, à direita, surge o Deus Dionisos, o estrangeiro, portando uma luz. Opondo-se a esta imagem, no canto superior esquerdo, uma tina com ramos de videira e um cântaro remete à sabedoria dionisiaca, imersa em obscuridade, portanto se opondo à luz. Numa projeção ao fundo, da direita para a esquerda, Dionisos vem “chegando”; traça uma progressão angular na diagonal até alcançar o proscênio, à direita, de onde traça o caminho final até o vinho; Sobre a tina, Dionisos brinca com a luz: claridade iluminando obscuridade (o vinho). A intenção, no entanto, vem do ato de um sátiro e, como que aniquilando a ilusão da claridade, Dionisos apaga a luz, derramando sobre ela o vinho.



Figura 11: Dionisos prestes a apagar a luz com o vinho (foto: Ricardo de Oliveira)

Sem a mediação da luz o sátiro se entrega ao delírio e à busca do êxtase, correndo freneticamente, como que preenchendo todos os espaços da cena. A energia dos atuentes é de intensa excentricidade. Os corpos estão fora de si. Vez ou outra, esta imagem de “excentricidade” é demonstrada usando um recurso cênico-coreográfico: o redemoinho. Os atuentes vêm de lados opostos e se encontram no centro do palco, sempre mantendo a oposição entre eles e o esforço centrípeto que garante a progressão circular. Quanto mais

próximos os atuantes se encontram, maior a força centrípeta que os impele para fora, nas margens do palco.

O delírio vai aos pouco se destrinchando, a energia centrípeta do Chackra Básico estaciona e os atuantes se descobrem numa dimensão aberta ao entendimento, portanto mediada no Chackra Laríngeo. Os atuantes se dão conta da oposição entre ambos e se reconhecem como iguais. A cena vai “morrendo”, a luz vacila e num ímpeto: *black out*. De repente, surge entre ambos a fratura: uma moldura de espelho separa o atuante à direita de seu oponente à esquerda. A direção em diagonal da oposição dá maior dramaticidade à cena. Está instalado o conflito;



Figura 12: face a face (foto: Ricardo de Oliveira)

O sentimento de agressividade para com o duplo é a tônica da terceira cena. Num primeiro momento os atuantes tentam se reconhecer no corpo do outro, na medida que a frustração aumenta, a agressividade fica mais evidente. Os atuantes trocam gestos de repulsa, na tentativa de desestabilizar o oponente. Se dois corpos não podem ocupar um mesmo lugar no espaço o outro só pode ser meu, então se agarram, se ventem um no outro, como que tomando para si a pose de seu “ser fora de si”. A moldura de espelho, no entanto, impede a satisfação da unidade, pois expõe a realidade eclipsada do corpo. Todavia, um imperativo egóico insiste em colidir, em agarrar, em machucar e em se esquivar.

A intensidade dos gestos aumenta vertiginosamente. O corpo vai perdendo o controle de si mesmo, dando margem ao inesperado. O cansaço e a frustração da ilusão

intangível aumentam a ansiedade, dando vazão a um delírio, onde a razão não mais alcança. É esta injunção a grande abertura para a conciliação, pois frente a irremediável fratura, o imperativo regulador do corpo se entrega aos desígnios da dança.



Figura 13: A imagem do Duplo (foto: Ricardo de Oliveira)

Os atuentes, cansados de lutar, entre um fôlego e outro da frustração, descobrem-se como parte um do outro. Não há caminhar sem passo a passo, assim um se transfere no outro, descobrindo as possibilidades de movimento na constante transferência de esforço, que tem no peso do outro o seu apoio, a sua completude. O tecido dá visibilidades a esta liga que une os corpos no espaço. A cena se desenvolve nas tentativas de dar movimento a um corpo uno, que se articula dividindo as demandas de esforço, se envolvendo, se enroscando e se arrastando um no outro. Por fim, como que ampliando a potencia desta unidade, os atuentes descobrem o vinho, na tina dionisíaca. A imagem do Deus Dionisos é resgatada.



Figura 14: A uva traz o vinho e os estados alterados da consciência, abrindo caminho para a unidade... para Dionisos. (foto: Ricardo de Oliveira)

Levando consigo o cântaro Dionisos sai, enquanto a chuva encharca... desfaz... dilui...

Não se sabe mais se o Deus está indo ou vindo. Sua experiência furtiva nos mantém apreensivos... Quem dança?

A luz vai esmorecendo.

*“A vontade de um deus tem muitas formas
e muitas vezes ele surpreende-nos
na realização de seus desígnios.
Não acontece o que era de se esperar
E vemos no momento culminante
O inesperado(...)”²³*

²³ Cf. Eurípides, 1993, p.279.



Figuras 15 e 16: Dois momentos do Deus Dionisos: com a luz em punho e com a uva em sua majestade agreste.

Em cartaz:

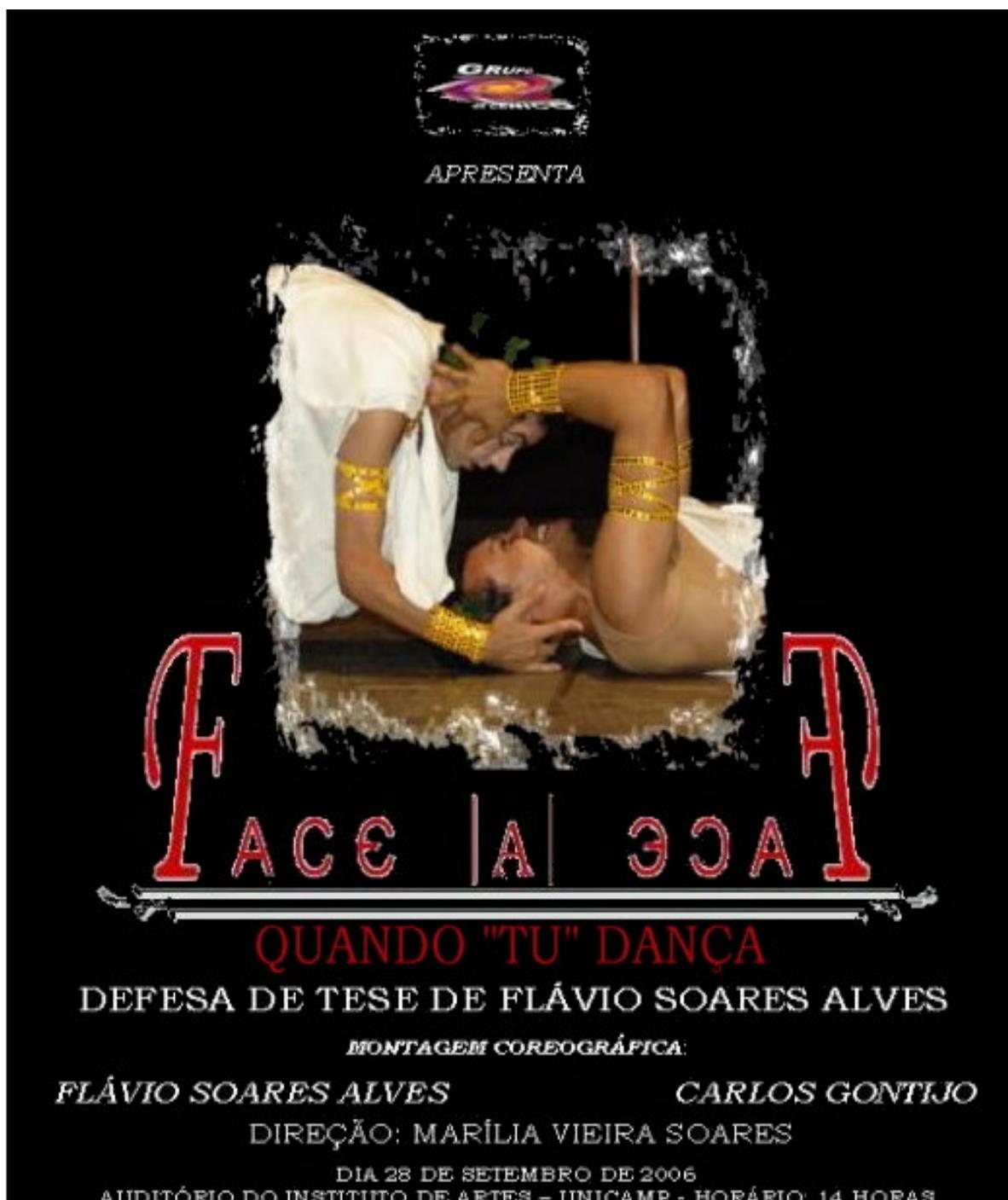


Figura 17: Cartaz de divulgação da defesa de tese.

Ficha Técnica

“Face a ecaF”

Concepção cênica e coreografia: ***FLÁVIO SOARES ALVES E CARLOS GONTIJO***

Direção artística e técnica corporal: ***MARÍLIA VIEIRA SOARES***

Elenco:

FLÁVIO SOARES ALVES – intérprete

CARLOS GONTIJO – intérprete

Música: **TRILHA ORIGINAL**

Duração: 17 minutos

Fotografia: ***RICARDO DE OLIVEIRA***

Iluminação: ***VALMIR PEREZ***

Técnicos do auditório: ***IVALDO ALVES DOS SANTOS E AIRTON CÉSAR DE OLIVEIRA***

Filmagem e edição áudio-visual: ***DUDU E EQUIPE RTV - UNIVERSITÁRIA***

Contra-regra: ***CAMILA SOARES***

Costureira: ***DALVINA RODRIGUES***

Produção: ***FLÁVIO SOARES ALVES***

Realização: ***GRUPO AR CÊNICO***

Um olhar fotográfico: impressões

Fotos de Ricardo de Oliveira.



Figura 18: Natureza fecunda



Figura 19: Dionisos



Figura 20: Ignora



Figura 21: Ilumina



Figura 22: Escapa

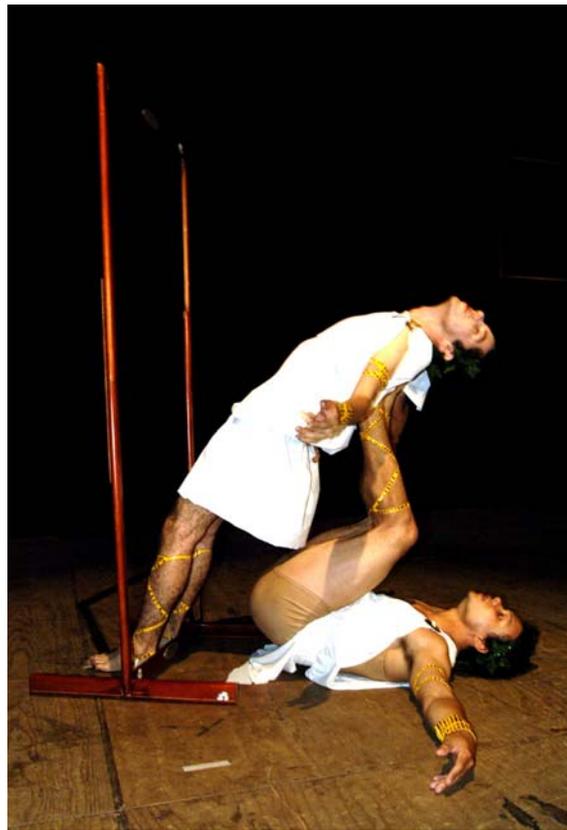


Figura 23: cai



Figura 24: Ataca



Figura 25: Gruda, invade...



Figura 26: Consola



Figura 27: Arranca

ÚLTIMO ATO

(Reflexões sobre a experiência de criação e montagem)

Estranhas impressões

Como é interessante olhar pra trás e verificar traços de um itinerário de pesquisa dando corpo a uma obra de arte. É neste momento que a autoria se evidencia, ao contemplar a criatura e ver aí um esboço de si mesmo desdobrado em gestos, formas e sentimentos. Para quem não acompanhou o processo, a criação pode passar despercebida em meio à aparência do gesto, ou ao fugaz registro da experiência sensível, mas é exatamente aí que a dança deixa sua marca, a sua impressão, como um rastro desconhecido que estilhaça a percepção, tornando-a volátil e insólita.

É por isto que a reflexão sobre a dança deve estar sempre baseada nas impressões primordiais que ela nos transmite, pois é neste momento fugaz que foi, no momento mesmo de ser, e que aqui só é remota lembrança do que era, que reside a essência da dança. É sobre este momento que o olhar do autor, ou mesmo do espectador, recolhe suas impressões.

Qualquer esforço em tornar dizível a sensação sentida no momento da atuação, é sempre insuficiente para apreender o todo da experiência, pois na medida em que o ato escapa à apreensão do tempo – o que impossibilita torná-lo eterno e infinito – a impressão vai se tornando cada vez mais enigmática, assim, o desdobramento discursivo deste enigma corre ao sabor dos diferentes pontos de vista, mobilizados nas vias da percepção sensível de cada espectador ou autor.

Veja o caso de minha percepção sobre a obra:

De todo processo, um aspecto que me chama muito a atenção é a relação entre os atuantes. É muito interessante ver em cena dois Dionisos completamente diferentes um do outro, mostrando diferentes tonalidades da energia básica. Por um lado está o atuante Carlos, com movimentos trepidantes, como o fremir da cabeça na cena do Êxtase, revelando um Dionisos de movimentação flexível, térrea e oscilante. Do outro lado está o atuante Flávio, com movimentos mais diretos, flutuantes e longilíneos, revelando uma expressão lasciva, entre o gesto lânguido e o firme.

Esta diversidade na qualidade expressiva dos Dionisos deu origem a um efeito estético bem peculiar que manteve o encantamento da cena, numa relação de contraste e realce recíprocos. Um Dionisos deu maior visibilidade ao gesto do outro, devido a esta qualidade cênica espontaneamente descoberta em meio ao processo criativo. Se de um lado o Carlos provoca, por outro o Flávio cede, se o Carlos flutua, o Flávio dá o suporte, se o Carlos hesita, o Flávio avança. Enfim, as relações se complementam e no rastro de sua visibilidade deixam à mostra formas e sentimentos. As fotografias apresentadas no item anterior dão uma noção deste processo.

Estas características foram espontaneamente construídas durante os laboratórios de criação, nenhuma indicação conscientemente pressuposta conduziu a atuação a este fim. As relações por si mesmas traçaram seu curso. Um curso que se dá como efeito na apresentação da obra, mas que se constituíram, enquanto tal, no processo de um afeto em negociação na criação. Este afeto é aquele mesmo *quantum* de energia verificado no capítulo 3, que possibilita a atuação, pois dá curso ao que afeta – embora deste, só tenhamos um breve auscultar.

No afeto se encontra latente todo caminho percorrido para a apresentação do efeito, ou seja, do gesto expressivo. Enquanto o afeto revela a profundidade, o efeito se apresenta na sua superficialidade material – dando uma face àquilo que afeta. Na potência do momento, ou seja, no ato da apresentação, afeto e efeito dão visibilidade ao símbolo artístico, revelando aí, sua complexidade para além da pessoalidade, numa dimensão arquetípica.

O gesto sempre será nada mais que um esboço, na medida em que a profundidade revelada na sua apresentação instigar a novas apresentações, num processo inesgotável, fonte inexorável do processo criativo. O gesto, na dança permanece como um fim provisório, em processo enquanto há atração. É por isto que o gesto é visto como enigma, pois afeta em profundidade sem revelar-se plenamente, daí seu constante retorno ao processo.

O gesto como enigma, portanto, é o ponto que nos leva ao objetivo proposto em nossa pesquisa: “*Compreender a natureza do processo criativo*”. Ora, se deste processo só se tem aceso concreto as relações, que por sua vez dão origem a matrizes de movimento, e se nestes movimentos encontramos a marca indelével do enigma, eis aí o traço mínimo do

processo criativo. Compreender a natureza deste processo, portanto, passa pelo entendimento deste tal enigma.

A natureza enigmática do processo criativo: o que é possível dizer sobre isto?

O enigma da composição

A composição em dança é um esforço em cifrar algo que foge aos limites da representação. A arte de combinar diferentes cifras no linear de uma composição nunca se esgota, isto porque, há uma dessemelhança fundamental entre a representação e seu referente, que se mantém intangível²⁴. Assim em processos criativos, como na experiência da dança, as cifras se re-organizam de maneira ilimitada, seguindo o auscultar de um estímulo que mau se ouve, mas que mobiliza.

A face do referente que se oferece à representação, Descartes chamou de figura. Nela não há nem mesmo remota espessura do sensível²⁵. Uma composição em dança, portanto, não se resume a uma ordem de figuras, pois os elementos figurativos são objetos eleitos do entendimento. Quando a percepção não encontra figura, o não figurável se dá como cifra²⁶. É aí que se engendra a composição coreográfica.

A cifra é aqui verificada como o itinerário gestual, ou seja, uma série de gestos mais ou menos interligados e/ou suspensos num liame coreográfico. A cifra mantém a dança na sua dimensão insólita, na medida em que arrebatada, não como atuação cinética, enquadrada nas prerrogativas lógico-funcionais que configuram aquilo que Descartes chamou de figura, mas como movimentação corporal expressiva, isto é, como algo que traz a luz possibilidades de sentido, por afetar em profundidade a percepção sensível.

²⁴ Segundo Descartes, a representação nunca apresenta o referente, senão sob um ponto de vista. Daí sua verificação como “idéia” da coisa, e nunca como sendo a coisa em si. A “idéia” (*idèe*), enquanto representação de alguma coisa, só pode ser suposta, nunca dada a princípio. Daí a impossibilidade de comparar uma representação e aquilo que ela representaria. (*“L’idèe, en tant que représentation de quelque chose, possède un degré d’être minore par rapport à ce qu’elle représente. Mais par ailleurs, cartésienement parlant, j’ai quant à la présence de l’idée une certitude qui, hélas, ne rejaillit pas sur la présence de l’objet représente, lequel n’est jamais que supposé – et non donné d’avance. D’où l’impossibilité, maintenant définitive, de “comparer” une représentation et ce qu’elle représenterait...”* Cf. Gaufey, 1996, p. 27).

²⁵ “*Ce qui, de la chose à connaître, s’offre à la représentation s’appelle figure.*” (Cf. Gaufey, 1996, p. 32).

²⁶ “*...là où la perception ne reconte pas de figure, et dès que le sujet a pu s’assurer qu’il a bien affaire à du figurable (indispensable précaution), eh bien, cette figure, il se la donne comme chiffre.*” *ibid.* p. 33.

Nesta dimensão de sensibilização, o gesto se mantém como enigma, pois sugere algo, sem revelar plenamente o que. Este algo faz ecoar cordas ocultas no inconsciente, sua mediação prorroga a revelação do sentido, fazendo claudicar a revelação, na busca de possibilidades ainda por vir.

Todavia, a cifra não deixa de ser uma representação. Quando nos lançamos a organização dos gestos na coreografia, muitas vezes caímos na injunção de tratá-lo na sua dimensão mais epidérmica, preocupada com uma construção de movimentos agregados as dimensões simétricas do espaço e do tempo. Neste esforço a dança é negociada como figura, para garantir a eficiência e a funcionalidade da composição. Quando a produção fica alheia ao processo, há uma subtração da criação, para garantir a determinação do produto no compasso instituído. Visto por esta perspectiva, a experiência se reduz a uma relação unidirecional, pois afasta o fantasma da indeterminação, descartando a moda de Descartes, a dimensão furtiva do sensível. Todavia, aí falta a dança.

No esforço de se organizar uma composição coreográfica, o perigo desta injunção é eminente. Mediante a fruição dionisíaca – dada nas relações de contato e improvisação dos laboratórios de criação – a mediação apolínea parece vacilar. Como já salientado, as matrizes de movimento são negociadas de maneira a compor o linear coreográfico. A ilusão desta negociação, no entanto, serve como recurso para ordenar os gestos numa linha coreográfica, mas está longe de determinar a enunciação, pois suas prerrogativas não alcançam o âmbito da atuação em si. Por mais que haja um esforço em enquadrar a atuação, a dança a resgata, por entre as frestas do enquadramento.

A atuação “des-figura” o que se acomoda na ordem do figurável, possibilitando a constante re-significação da representação. Assim, a cifra – a composição – se mantém enigmática e, mesmo priorizando relações de figuração, ainda reserva dimensões de encantamento, na ação subversiva do intérprete que a enuncia, estilhaçando em infinitas possibilidades, a pretensa unidade e determinação do sentido – enquadrada na figura – dando à significação um efeito perene e eventual.

A efetuação da composição, portanto, se desenvolve como um hiper-texto. A cada traço de gesto, possibilidades de sentido vão sendo abortadas, marcando uma realidade plural da atuação que, por isto mesmo, não pode ser resumida sob os contornos da representação. Desta maneira, por se comportar como cifra, no enigma do gesto, a

composição traduz a complexidade do símbolo artístico, abrindo possibilidades de reorganização do itinerário gestual, segundo as demandas da atuação.

A linguagem poética da dança

A dança fala através dos gestos, mas o que esta fala diz, está longe de se fazer entender. E nem poderia, uma vez que se ocupa do sensível e não de sua especulação na faculdade do entendimento. É por isto que o gesto se mantém na sua dimensão mais primordial, enquanto célula de movimento. Esta célula é uma estrutura léxica que quando associada a outras células formam as frases de movimento. O entrelaçamento entre os gestos, os acentos, as quebras na continuidade cinematográfica, as mudanças no plano espacial, as nuances energéticas, as suspensões, dentre outras qualidades de experimentação, tecem a sintaxe da dança e dão um contorno estilístico à coreografia. Sua composição se aproxima de uma linguagem, na medida em que se organiza como tal.

Todavia, a dança é a forma da síntese por excelência. Sua linguagem, portanto, por mais que se organize em direção a um entendimento nunca deixa de ser uma experiência enigmática, pois é cheia de vida e variedade.

Os laboratórios de criação reinam nesta dimensão da dança, pois a revelam na sua potencialidade. A dança, não está definitivamente lá, ela é espontaneamente descoberta, é uma verdade que encerra em si mesmo, sem referência a qualquer outro. A dança dá visibilidade ao que ainda não tem forma na profusão do espírito.

O processo criativo que se instala em meio os laboratórios faz irromper um possível de formas nascentes, que não são senão plena relação. O traço de movimento que daí emerge é aquilo que depois reconhecemos como gesto expressivo. Eis aí a experiência primordial da dança: apresentar forma e sentimento no intempestivo irromper do traço.

A natureza intempestiva da dança lhe garante um caráter mutante. A dança, portanto, não se faz sem efetuar uma novidade na ordem das coisas. Esta novidade é obtida pela intrusão de meios e noções que ali não estavam previstos. Estes meios não são necessariamente novos gestos, mas são essencialmente diferentes tonalidades de energia, mediante as demandas da relação. É este motim que mantém a obra permanentemente no *status* do processo, pois a gradação da energia é sempre instável.

A energia, em meio à atuação se comporta como a água em estado de ebulição. Neste nível de experimentação, o corpo se encontra em seu estado visceral¹. A ebulição da energia faz brotar formas e sentimentos que abrem a percepção à experiência primordial.

Como este processo acontece, quando nos deparamos com a composição coreográfica? A seriação de movimentos esfria a energia da atuação? Não necessariamente. Todavia, é preciso estar atento para dismantelar qualquer prerrogativa que não esteja diretamente relacionada com a atuação em si. Só então é possível trazer novamente a energia da composição a um estado de ebulição que dê vazão à dança.

Composição coreográfica: poema de movimento

Quando se organiza a dança numa linha coreográfica a experiência primordial é deslocada para uma outra dimensão. No entanto, para que este deslocamento seja uma atividade artística, por excelência, sua apresentação deve afetar em profundidade a espessura do sensível.

As combinações de movimento forjadas na composição coreográfica devem conferir ao todo estranhas vibrações. Não há dança sem esta experiência enigmática. Como já verificado, a linha coreográfica é uma cifra, e como tal, exala estranhamento. Se a dança se organiza em direção a uma linguagem, a cifra se comporta como um código à beira da decodificação. Para a dança, não importa o que acontece para lá da beira, a parcela excitante do enigma lhe basta, pois é fonte e material de criação. A atração do enigma aclama as energias corporais, frente ao desafio da revelação claudicante.

Neste processo, no qual se trabalha sobre o código, aproveitando o que dele emana de atração e enigma, os gestos se articulam numa mediação insólita – portanto alheia à prelázia da suposta determinação do gesto – abrindo novas possibilidades de relação em meio ao curso do traço de movimento. O traço, portanto, é sempre uma forma por vir. Assim, mesmo que a memória o escale previamente no curso do itinerário gestual, sua apresentação sempre pode ser original, para tanto, é preciso irromper de um canal perceptivo que o conecte a um plano energético sensível à experiência criativa. A atuação deve subverter o gesto.

¹ Cf. Soares, 2000, p. 57.

A dança é o processo desta subversão e não a linha coreográfica em si. O *status* determinado de um gesto – isto é, suas grandezas mensuráveis – são atravessados pela dança, dando-lhe potencial de mutação estrutural. É a dança que transforma a entrelaçamento dos gestos na linha coreográfica em energia criativa. A transformação, portanto não se restringe às alterações do itinerário do gesto. A maior transformação se efetua nas dimensões impalpáveis da percepção. É por isto que um mesmo movimento pode ser repetido diversas vezes, sem perder o que lhe é mais caro: a energia da atuação. Para tanto, não se pode perder de vista a turva visão criativa, imersa em estados alterados da consciência.

O repertório coreográfico é estruturado a partir de sutis marcações que funcionam como indicadores. Estas marcas mostram o caminho, mas a maneira como esta via é percorrida é relativamente livre. Esta liberdade regenera a composição, pois a cada novo investimento o corpo se vê mediante a aventura de desenhar o movimento na relação inédita com o espaço, com o outro e consigo mesmo.

O ato criativo dá novas dimensões de ser ao gesto, nas relações que se estabelecem no ato. Assim, o gesto faz surgir a dança na vigência criativa destas relações. As marcações traçadas previamente, sempre esbarram na excitante possibilidade de se tornarem outra coisa, na evolução da energia do contato.

Enquanto o gesto coreografado for operado nesta linha criativa, sua estrutura não será mais que uma sugestão em ativa propensão de mutação estrutural, mediante as demandas do atuante que infla o gesto à sua maneira. A energia do movimento corporal expressivo não pode ser passiva, pois enquanto atuação, sempre caminha em direção à sua transformação.

Aberturas conclusivas

Enfim, ofegantes, em meio ao esforço até aqui traçado, vislumbramos o curso da investigação...

As páginas escritas e a obra criativa já pesam sobre os ombros e, na eminência de um desfecho clamam por uma síntese que as represente. De nada vale derradeiras palavras, se o que de fato quisermos dizer, não se diz, mas se apresenta, como na arte. Isto não

significa que nada se disse até aqui, muito pelo contrário, o curso trilhado deu voz a uma possibilidade, dentre tantas de se tratar sobre a natureza do processo criativo.

O caminho investigativo trilhado deixou a mostra um processo metodológico vulnerável à inscrita do instante, o que torna o criador um aventureiro que desbrava as brumas de um espaço-tempo por vir – a dança – no curso intempestivo de estados alterados da consciência.

A experiência de dançar, partindo de um processo criativo revelou que a dança não é uma série de movimentos seriados, mas antes uma presença furtiva que preenche o traço de movimento, dando dinâmica à sua trajetória. O liame coreográfico, portanto, é o fim de um processo, que só se apresenta num rastro atrás, como registro enigmático. É exatamente aí que a dança deixa à mostra sua face impenetrável, livre das especulações racionais.

Tal como na dança, toda experiência humana está aberta a esta dimensão furtiva e primordial. É sobre este engodo, que a ciência moderna estruturou seu pensamento, como recurso para instituir seu contorno, seu registro especular. No decorrer da pesquisa, fomos revelando as artimanhas deste contorno, deixando à mostra as prerrogativas que estruturam a perspectiva racional, para então, poder ver nas entrelinhas, e alcançar aí a experiência do corpo na dança.

Aqui, cabe olharmos para traz e lembrar do objetivo desta pesquisa: “*compreender a natureza do processo criativo, analisando a experiência do corpo...*”. Tal análise revelou que a experiência do corpo na dança se faz num nível insólito da percepção, que reporta a consciência corporal a uma outra cena de sentidos, na qual se desenvolve a performance artística.

A natureza do processo criativo permanece num espaço de não localidade, entre o movimento e o estímulo intangível que lhe deu origem. De maneira que, só alcançamos o nível perceptivo deste processo num rastro atrás, antes de nos apercebermos de sua fugacidade e indeterminação, no pleno vigor dos estados alterados da consciência. É aí que a experiência sensível não é desperdiçada, pois é fonte inesgotável de criação. Frente ao enigma do insólito, o corpo pergunta: “quem dança?”. Todavia, aí já não importa a dança, pois a experiência do encontro com o sensível se enquadra e o gesto espontaneamente descoberto é suspenso frente ao sujeito, oferecendo-se como objeto.

Cabe ao artista buscar encontros com a experiência sensível, na certeza de que nada garante este encontro, a não ser o irromper da espontaneidade, da qual não se tem nenhum controle. Todavia, este movimento não é um processo gratuito que se faz num estalo. A criação provê a possibilidade de se tanger a percepção insólita da dança, mas são os laboratórios de experimentação que nos aproxima desta realidade. É aí que o corpo faz seu treinamento, em busca do encontro com a percepção sensível. O termo “treinamento” faz referência à estrutura de organização da prática artística. No caso da obra por nós apresentada, - “*Face a ecaF*” – os laboratórios foram estruturados a partir da vivência de contato e improvisação, suscitado através da Técnica Energética. Esta experiência possibilitou trabalhar um movimento convergente entre prática corporal e criação, como processos complementares que dão origem à arte corporal. A técnica em dança deve estar atenta a estas frentes de trabalho, para dar suporte à experiência do encontro furtivo. É neste encontro que a espontaneidade emerge, como uma faísca dionisíaca, em meio ao vigor do gesto corporal.

O treinamento que não leva em conta a furtiva experiência da criação se fecha a um sistema de convenções específicas, rendidas por suas próprias prerrogativas instituídas. O movimento de negociar a cifra (o traço de movimento) como figura torna-se tão neurótico e viciado, que a suposta dança, torna-se representação, ou seja, torna-se uma máscara, um “faz de conta”.

A criação, por outro lado, não é senão uma forma que irrompe do corpo. Assim, se o meio expressivo não apresenta condições mínimas sobre as quais a criação ganha forma, perde-se o controle desta mediação, dando origem a conflitos ou à imobilidade. É possível extrair uma experiência estética deste desequilíbrio? Não duvido que seja, mas não é isto que está em discussão, mas sim o fato de que, sendo como for, de qualquer maneira a criação reclama por um meio, se não puramente corporal, pelo menos híbrido. A evolução das tecnologias permite a negociação destes meios, abrindo possibilidades infinitas à arte de performance. Todavia, o artista do corpo não pode prescindir do corpo como meio fundamental de expressão – daí a necessidade do treinamento.

Criação e treinamento: duas faces da mesma moeda: ambos são construtores da arte corporal e sinalizam um furo que impossibilita ver a dança como produto, mas como processo em contínua re-construção. Da mesma maneira se dá a pesquisa.

É por isto que se deve ter cuidado nestas breves derradeiras linhas, para não se tomar o todo da pesquisa como um meio facilmente capturado pela ilusão da síntese. Não há o que se concluir, uma vez que é o processo que tem a fala. Uma fala múltipla, estilhaçada e por isto mesmo indizível, pois não pode se tornar uma, sem prescindir de preciosos detalhes. Se for uma, prefiro que seja artística, para isto, está aqui o percurso escrito – a tese – e a obra “*Face a ecaF*” gravada em DVD. O que aqui se efetuou como investigação pode inspirar, como a arte, a outras leituras, mas não mais esta mesma.

Deixo em suspenso o tema da pesquisa, abrindo alas para uma conclusão indefinidamente prorrogada. Sua enunciação cabe como um aforismo, que não explica, nem conclui, mas simplesmente instiga:

A tensão entre forças opostas, como campo de atuação de uma experiência furtiva entre um estímulo atraente e o gesto projetado em movimento; como campo emergência do enigmático.

O que te parece?

Bibliografia

- ALVES, F. S. **Dança de Rua: corpos e sentidos em movimento na cidade**. Rio Claro: Unesp, 2001.
- _____ “Uma conquista poética em dança contemporânea: capoeira aplicada a composição coreográfica”. In. **Revista Motriz**. Rio Claro: depto. Educação Física/Unesp; Vol. 9; n. 3.; set/dez 2003.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- ASSOUN, P. L. **Freud: a filosofia e os filósofos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1978.
- BRASILIENSE, L. S. **O desejo da psicanálise**. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- BRIKMAN, L. **A linguagem do movimento corporal**. São Paulo: Summus, 1998.
- BRITTO, A. B. **O inconsciente no processo criativo do ator: por uma cena dos sentidos**. São Paulo: Tese/Mestrado; ECA- USP, 2001.
- CANCLINI, N. G. **A produção simbólica**. Trad. Glória Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CAPRA, F. **O Tao da Física**. São Paulo: Cultrix, 1998
- CESAROTTO, O. (Org.) **Idéias de Lacan**. São Paulo: Iluminuras, 2.ed., 2001.
- _____ **No olho do Outro**. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- _____ **Tango Malandro**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um espaço-tempo de experimentação**. São Paulo, Perspectiva; USP, 1989.
- _____ **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo. Perspectiva, 1998.
- DANTAS, E. H. M. (Org.) **Pensando o corpo e o movimento**. Rio de Janeiro: Shape, 1994.
- DEVEREUX, O **Xamanismo e as linhas misteriosas**. Lisboa: Estampa, 1993
- ECO, U. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- EURÍPIDES **Ifigênia em Áulis; As fenícias; As Bacantes**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____ **As Bacantes** Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1998.
- _____ **Medeia; As Bacantes** São Paulo: Abril Cultural, 1976.

- FERRARA, L. D. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FERREIRA, J. P. (org.) “Performance e contemporaneidade: da oralidade à cibercultura.”
In. **Oralidade em Tempo e Espaço Colóquio Paul Zumthor**. São Paulo: Educ/Fapesp, 1999, p. 225 – 239.
- FREUD, S. Lo ominoso. In: **Obras completas**, tomo XVII, Buenos Aires: Amorrortu, 1978.
- _____ **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1973.
- _____ **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- _____ **O inconsciente** (1915). Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- _____ **Psicanálise del arte**. Madrid: Alianza, 1991.
- GALICIA, L. R. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GARAUDY, R. **Dançar a Vida**. ed. 5, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GAUFEY, G. L. **L’Incomplétude du symbolique: de René Descartes à Jacques Lacan**. Paris: EPEL, 1996.
- GLUSBERG, J. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOSWAMI, A. **O Universo Auto-Consciente**. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Ventos, 1998.
- GREINER, C; AMORIM, C. (Orgs.) **Leituras do Corpo**. São Paulo: Annablume, 2003.
- GRINBERG, L. P. **Jung: o homem criativo**. São Paulo: FTD, 1994.
- GUATTARI, F. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- HERBERT, N. **A realidade quântica: nos confins da nova física**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. Madrid: Alianza, 1990.
- IMBASCIATI A. **Afeto e representação**. São Paulo: Ed. 34, 1998
- JUNG, G. C. **A Energia Psíquica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- _____ **O Espírito da Arte e na Ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- KATZ, H. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Dissertação de Doutorado. São Paulo: PUC-SP, 1994.

- KELEMAN, S. **Anatomia Emocional**. São Paulo: Summus, 1992.
- KON, N. M. **Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte**. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 1996.
- LABAN, R. Domínio do Movimento. ed. 3, São Paulo: Summus, 1978.**
- LACAN, J **O Seminário V: As formações do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____ **O Seminário VI: O desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____ **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LEVER, M. **Isadora**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- LINS, D; GADELHA, S. **Que pode o corpo?** Rio de Janeiro: Relumê Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto, 2002.
- NIETZSCHE, F. **Ecce Homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____ **Assim falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____ **A origem da tragédia**. São Paulo: Moraes, 1984.
- _____ **Ditirambos de Dionísios**. Lisboa: Guimarães, 1986.
- _____ **A vontade de Potência**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1986.
- _____ **Trechos escolhidos: Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- NOVAES, A. **O homem máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003
- OSTROWER, F. **Criatividade e processos da criação**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- PENNA, A. G. **Freud, as ciências humanas e a filosofia**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- PENNA, L. **Dance e recrie o mundo: a força criativa do ventre**. São Paulo: Summus, 1993.
- PIGNATARI, D. **O que é comunicação poética**. Cotia. SP: Ateliê Editorial, 2004
- RODRIGUES, G. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- ROBATTO, L. **Dança em processo: a linguagem do indizível**. Salvador: centro editorial e didático da UFBA, 1994.

- ROLNIK, S. “O corpo vibrátil”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 de abril 2000. Caderno Mais, p. 14 – 15.
- _____ “Subjetividade Antropofágica” In. **Texturas da Psicologia**: subjetividade e política no contemporâneo. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.
- ROTHENBERG, A. **The creativity question**. Durham, Nc: Duke University Press, 1976.
- SANTAELLA, L. **Corpo e Comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.
- SILVA, E. L. **Método de ensino integral da dança**. Tese de doutoramento: IA – Unicamp, 1992.
- SILVEIRA, N. **Jung: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SOARES, M. V. **Técnica Energética**: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo. Tese de doutoramento. Unicamp: IA, 2000.
- TALBOTT, M. **Universo Holográfico**. São Paulo: Bestseller/Nova Cultural, 1991.
- VIANNA, K **A Dança**. 3.ed. São Paulo: Summus, 2005.
- WOSIEN, M. G. **Sacred Dance**. London, Thames and Hudson, 1974.

Flávio Soares Alves

*“Orei, e foi-me dada a prudência; supliquei, e veio a mim o ‘espírito da sabedoria’. Preferi a **Sabedoria** aos cetros e tronos e, em comparação com ela, julguei sem valor a riqueza; a ela não igualei nenhuma pedra preciosa, pois, a seu lado, todo o ouro do mundo é um punhado de areia e, diante dela, a prata será como a lama. Amei-a mais que a saúde e a beleza, e quis possuí-la mais que a luz, pois o esplendor que dela irradia não se apaga. Todos os bens me vieram com ela, pois **uma riqueza incalculável está em suas mãos**”.*

Sabedoria 7, 7-11