

GABRIELA DI DONATO SALVADOR

“KALIGRAFIA”:

**O mito da deusa Kali revelado na dança a partir de estados alterados de
consciência**

Dissertação apresentada Ao
Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas, para
obtenção do Título de Mestre em
Artes.

Área de Concentração
Fundamentos Teóricos/ Poéticos
do Intérprete.

Orientadora: Prof. Dra. Marília
Vieira Soares

Campinas

2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Sa38k	Salvador, Gabriela Di Donato. "KALIGRAFIA" O mito da deusa Kali revelado na dança a partir de estados alterados de consciência. / Gabriela Di Donato Salvador. – Campinas, SP: [s.n.], 2009. Orientador: Profª Drª. Marília Vieira Soares. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Dança 2. Técnica Energética 3. Consciência. 4. Mitologia 5. Deusa Kali. I. Soares, Marília Vieira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (env/ia)
-------	---

Título em inglês: "The myth of the goddess Kali revealed in dance from modified states of conscience."

Palavras-chave em inglês (Keywords): : Danse ; Enrgy Technique ; Conscience ; Mythology ; Kali goddess.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Profª Drª. Marília Vieira Soares.

Profª. Drª. Elizabeth Bauch Zimmermann.

Prof. Dr. Rogério Adolfo de Moura.

Profª. Drª. Gracia Navarro.

Profª. Drª. Marcia Strazzacappa.

Data da Defesa: 30-11-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Gabriela Di Donato Salvador - RA 981232 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Marília Vieira Soares
Presidente



Prof. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann
Titular



Prof. Dr. Rogerio Adolfo de Moura
Titular

Dedico este trabalho às mulheres que pulsam em mim:

Minha avó Milica, por me inspirar

Minha avó Suze, por me abençoar

Minha Tia Maura, por me mostrar a feminilidade

E à minha Mãe, Cláudia... Por absolutamente tudo.

Agradecimentos

Agradeço, sinceramente, a todos os que colaboraram para que esta pesquisa se realizasse, em especial:

A minha Orientadora Marília Vieira Soares, por tantos momentos de parceria.

Ao grupo “Ar Cênico”, pelas possibilidades.

Ao olhar profissional e carinhoso de meus colaboradores e amigos:

Kamilla Mesquita,

Renata Lima,

Simone Peixoto e

Tiago de Mello

Aos Professores Rogério Moura e Elizabeth Zimmermann, por suas considerações.

Aos departamentos de Pós-Graduação, de Artes Cênicas e Artes Corporais Instituto de Artes da Unicamp a todos os seus professores e funcionários.

A Janaína Paccola, do “Stúdio Corpus”, em Lençóis Paulista, pelo espaço de ensaio.

A Alíssia Fernandes e à “Oficina Cultural Regional Glauco Pinto de Moraes” em Bauru, pelo espaço de ensaio.

A Igor Capelatto, pela edição do vídeo dos laboratórios.

A Sara Prado, pela atenciosa revisão.

A Prof. Dra. Maria Lucia Fabrini de Almeida, por me receber com tanto carinho e me esclarecer tanto sobre a Índia e as mulheres indianas.

A toda a minha família, em especial meus pais e irmãos, pelo amor de sempre e pelo incansável apoio.

Ao José Guilherme e a Miriam, pelo apoio, carinho e pela confecção do figurino.

E ao Guilherme, por acreditar em mim e tornar este trabalho possível e vivo.



RESUMO

A presente dissertação trata do processo de criação e construção do corpo cênico em dança, inspirado no mito da *Deusa Kali* – deusa feminina pertencente ao Hinduísmo, considerada uma das representações da natureza vital da existência do ser humano, a quem são atribuídas a destruição e a recriação do universo através de seu poder de transformação. Abordaremos a relação entre tais aspectos da deusa presentes no inconsciente coletivo e ressaltaremos o aspecto feminino figurado no arquétipo da “*Grande Mãe*”, por ela representado. Teoricamente, apresentaremos a reflexão sobre as relações entre inconsciente, estados alterados de consciência e a preparação do corpo cênico em dança, segundo os pressupostos básicos da teoria de Carl Gustav Jung – psiquiatra suíço, fundador da psicologia analítica - e seus desdobramentos segundo Neumann – psicólogo, aluno e seguidor de Jung. Como suporte prático para a construção cênica, foi utilizada a Técnica Energética, sistematizada pela Profa. Dra. Marília Vieira Soares do Instituto de Artes da Unicamp.

Palavras-chave: Dança, Técnica Energética, estados alterados de consciência, mitologia, deusa Kali

ABSTRACT

This dissertation deals with the process of creation and construction of the scenic body in dance inspired by the myth of the Kali Goddess - the female Goddess that belongs to Hinduism, considered one of the representations of the vital nature of human existence, to *whom* is assigned the destruction and recreation of the universe through its power of transformation. This work addresses the relationship between these aspects of the Goddess that are present in the collective unconscious, emphasizing the feminine archetype portrayed in the "Great Mother" that she represents. Theoretically, I present the reflections about the relations between unconscious, modified states of conscience and the preparation of the scenic body in dance, according to the basic assumptions of the theory of Carl Gustav Jung - swiss psychiatrist, founder of analytical psychology - and what was after developed by Neumann - psychologist, student and follower of Jung, along with the practical support the scenic construction of the Energy Technique, systematized by Prof. Dr. Marília Vieira Soares, of the Art Institute at Unicamp.

Key Words: Danse, Energy Technique, modified states of conscience, mythology , Kali Goddess

LISTA DE FIGURAS

Desenhos de Simone Peixoto, realizados durante os laboratórios práticos desta pesquisa, no ano de 2009.....pgs IX,23,47,54,60,64,72 e 76.

Figura 1- Autor desconhecido: *Vênus de Willendorf* , Estima-se que foi esculpida há 22000 ou 24000 anos, *Calcário, Áustria* 11,1 cm. *Calcário, Áustria* 11,1 cm. Vênus faz parte da coleção do *Museu de História Natural de Viena*..... pg04

Figura 2 – Autor desconhecido: *Primeira aparição de Kali na batalha contra os demônios*, século XVIII. *Escola de Kangra – Índia*
Fonte: internet www.fatima.org/news/newsviews/0904justify.asp pg14

Figura 3 – Autor desconhecido: *Dakshinakālī*
Fonte: internet www.fatima.org/news/newsviews/0904justify.asp.....pg21

Figura 4 – Autor desconhecido: Kali sobre Shiva
Fonte: internet www.fatima.org/news/newsviews/0904justify.asp..... pg56

Figura 5- Gabriela Salvador: Desenho feito após laboratório do dia 05/03/2009.
Diário de pesquisa..... pg56

Figura 6 – Autordesconhecido: Fiel bebendo a essência sublime. Séc XVII.
Fonte: livro MOOKERJEE, Ajit. **Kali, la force au feminine**. Traduit de l'anglais par Sophie Léchaugnette. Paris: Ed. Thames & Hudson, 1995- pg 30..... pg58

Figura 7 – Bradley A. Te Paske: Mandala de Kali, ano desconhecido, cópia do mandala original, S/D.Nepal. Santa fé
Idem, pg 88.....pg59

Figura 8- Priva Mookerjee: representação contemporânea de Kali em seu papel de preservadora do universo.S/D Nova York
Idem, pg 97.....pg59

Figura 9 – Autor desconhecidos: Mandala de Kali, século XVIII, Rajastão, Índia
Idem, pg 84.....pg59

Figura 10 –Autor desconhecido: cena de adoração à deusa. Século XII.

Bheraghat	
Idem, pg 30.....	pg59
Figura 11 – Fonte ritualística na Índia- foto: fonte desconhecida.pg 32.....	pg59
Figura 12 - Gabriela Salvador: Desenho feito após laboratório do dia 14/05/2008. Diário de pesquisa.....	pg59
Figura 13 – Autor desconhecido: Yasoda e seu filho Krishna.	
Século XVII. Karnataka	
Fonte: livro MOOKERJEE, Ajit. Kali, la force au feminine. Traduit de l'anglais par Sophie Léchaugnette. Paris: Ed. Thames & Hudson, 1995- pg 45.....	pg62
Figura 14 - Gabriela Salvador: Desenho feito após laboratório do dia 28/05/2008. Diário de pesquisa.....	pg62
Figura 15- Autor desconhecido. Vaso. Período pré-colombiano. Terracota, Peru	
Fonte: NEUMANN, Erich. A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente; tradução Fernando Pedroza de Mattos, Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo. Ed. Cultrix, 2006, pg34.....	pg69
Figura 16- Autor desconhecido. Mãe e filho. Período pré-colombiano. Peru.	
Idem, pg 40.....	pg69
Figura 17 - Gabriela Salvador: Desenho feito após laboratório do dia 12/02/2009. Diário de pesquisa.....	pg69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO I – DIVINDADES FEMININAS: AS GRANDES	
DEUSAS MÃES.....	03
1.1- As Deusas Mães e seus significados.....	03
1.2- O corpo de Kali e suas representações simbólicas.....	18
CAPÍTULO II – A MITOLOGIA E O INCONSCIENTE DO	
ARTISTA.....	23
2.1- Mito e arte, um encontro inevitável.....	24
2.2- A Técnica Energética como ponte entre o corpo e o	
inconsciente do ator-dançarino.....	31
2.2a – Estados alterados de consciência na criação artística	34
2.2b – Ritual de preparação e prática da T.E.....	40
CAPÍTULO III – A DANÇA DAS DEUSAS MÃES	47
3.1 – As regiões do corpo e os chakras trabalhados	49
3.1a – As ancas da deusa, ou a região do chakra básico	54
3.1.b – O coração da Mãe Benevolente, ou a região do	
chakra cardíaco.....	60
3,1,c – Corpo pleno: em busca de uma deusa completa	64
3.2 – o vaso como símbolo do feminino sagrado	67
3.3 – Kali, a Mãe terrível	72
CAPÍTULO IV – KALIGRAFIA	76
4.1 – Kaligrafando	77
4.2 Diário de bordo	79
Considerações Finais	96
BIBLIOGRAFIA	99
APÊNDICES	102
Apêndice 1 – Kali segundo outros olhares	102

Apêndice 2 – A mitologia oriental	109
Apêndice 3 – Singularidades Nuas e o Grupo “Ar Cênico”	112
Apêndice 4 – DVD - Laboratórios práticos	114

INTRODUÇÃO

“Uma religião baseada no corpo divino é uma religião de mudanças, desse movimento espiralado que volta e se abre para novas experiências”

Rachel Pollack

Na Mitologia, *Grande Mãe* é aquela que nos dá a vida através da gestação, mantém-nos vivos através da nutrição e protege-nos com seu carinho, amparo e amor. É aquela que nos guia, que nos ensina e que nos aconselha. É também a sempre presente e atenta, a que intercede por nós, a que nos transforma, aquela que nos pune e nos castiga quando erramos. A *Grande Mãe* não é “Grande” por acaso; é uma imagem representada e adorada em muitas culturas, em diferentes regiões do mundo, mesmo quando se apresenta sob diferentes aspectos físicos em representações imagéticas e com diferentes influências psicológicas e religiosas sobre seus devotos. Como observa Carl Gustav Jung (1875- 1961), a *Grande Mãe* é um arquétipo presente no inconsciente coletivo dos homens.

Ao observarmos as numerosas estatuetas de pedra que ornaram os templos e museus, podemos concluir que as lendas e os símbolos femininos das *Deusas Mães* são de extrema importância histórica e cultural para a civilização.

Desde a antiguidade até a atualidade, representações imagéticas das *Grandes Mães* podem simbolizar sensualidade e poder sobre o nascimento e a morte. Essas características fazem com que sejam consideradas sagradas tanto em culturas orientais como ocidentais, contemporâneas ou antigas. Tais particularidades são absorvidas como símbolos de um poder divino feminino maternal que habita o inconsciente humano e proporciona tanto conforto e proteção quanto medo e redenção.

O presente trabalho disserta sobre alguns aspectos do arquétipo da *Deusa Mãe* - representados pela Deusa Kali - considerados relevantes para a criação cênica, em especial, as características que possam ser trazidas à tona através da movimentação dançada.

Trata-se da busca de uma dramaturgia do corpo cuja mola propulsora e inspiradora é a figura da deusa Kali e visa o processo de recriação do mito em dança.

Esse processo teve como subsídio prático a Técnica Energética – sistematizada pela Profa. Dra. Marília Vieira Soares do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - técnica corporal usada como ponte entre o corpo e as imagens carregadas no inconsciente.

Na Técnica Energética, partimos da ativação dos chakras¹ para a geração da energia corporal que é usada para provocar os *estados alterados de consciência* os quais ativam, por sua vez, as imagens armazenadas no inconsciente do ator-bailarino - no caso desta pesquisa, as imagens relacionadas às *Deusas Mães*, com foco na deusa Kali.

Desse modo, realizou-se o processo de criação cênica que resultou no solo de dança “**Kaligrafia**”, cujo principal objetivo é representar, poeticamente, os elementos simbólicos da deusa - que trazem, em seu seio, uma visão de mundo calcada em uma perspectiva do sagrado feminino - através do processo criativo que parte dos *estados alterados de consciência*, que acessam as imagens do inconsciente do ator-bailarino e as utiliza como aliadas na criação.

Esta dissertação é um estudo sobre esse processo vivenciado e questões a ele associadas.

¹ Chakras, segundo o yoga clássico, são centros energéticos situados ao longo da coluna vertebral humana.

DIVINDADES FEMININAS: AS GRANDES-DEUSAS-MÃES

1.1 As Deusas Mães e seus significados

Mãe Terra, na Pré- história; Diana, de Éfeso; Ísis, do Egito; Afrodite, da Grécia; Rangda, de Bali e Coatlicue, no México. Em todas as regiões do mundo, as histórias que envolvem as *Deusas Mães* variam quanto às formas e quanto aos nomes das deusas, mas mantêm a essência que relata as deidades femininas como as *Mães* geradoras, protetoras e detentoras do universo que conhecemos.

Segundo Neumann (2006), as deusas que são adoradas desde a antiguidade, têm a *Mãe Terra* símbolo maior, com milhares de representações em esculturas e desenhos encontrados em escavações nas mais diversas regiões do mundo, elas são as obras cúlticas artísticas mais antigas que a humanidade conhece. Algumas escavações revelam que, na arte pré-histórica, já existia um profundo interesse sobre a figura feminina. Desde o período aurignaciano (entre 34.000 e 23.000a.c), as incisões de grafite em pedra já mostram as vulvas como símbolos de fertilidade e, no período seguinte, o período solutriano (entre 25.000 e 15.000 a.c), as estatuetas femininas encontradas, feitas de marfim e osso, multiplicam-se e nos mostram um possível culto ao feminino sagrado.

Desde o princípio, o culto ao feminino já estava ligado à fecundidade sagrada e verificamos que, nas estatuetas, as partes ligadas à fecundidade e à gestação são muito exaltadas. Nessas representações simbólicas, as deusas aparecem quase sempre com linhas sensuais, quadris largos e seios fartos, símbolos que, para a cultura antiga e também para muitas tradições religiosas da

atualidade – como, por exemplo, no Budismo, no Hinduísmo e no Shivaísmo - são representações do poder feminino.

Com algumas exceções, aquelas que impropriamente chamamos de “Vênus” não têm rosto. Somente é marcada, de maneira hiperbólica, a parte do corpo que participa da fecundidade. Os seios, o ventre, o púbis e os quadris inscrevem-se sumariamente num círculo que, afilando-se, prolongam o busto e as pernas. É o círculo da fecundidade. Se é possível precisar a função exata dessas “Vênus”, podemos presumir que representam a sacralidade feminina, e, por conseguinte o poder mágico religioso das deusas.

(BADINTER, 1986, p.50)



Figura 1- Vênus de Willendorf
Calcário
11,1 cm

Os quadris largos representam a fertilidade e o poder de gestação delas. Dessa forma, podem seduzir seus parceiros com a movimentação sinuosa de suas ancas e assim lhes proporcionar prazer. Através de seu ventre, elas também geram, protegem e podem parir toda a humanidade e outros deuses e deusas, o que contribui para a manutenção do universo. Com seus seios fartos, as deusas nutrem, e com seus numerosos braços, protegem seus filhos depois do

nascimento. Seus corpos estão em constante mutação e movimento e nos remetem, assim, a uma dança que transforma, a essa dança que me fascinou e que me inspira a trazer a deusa para meu corpo.

A *Deusa Mãe* é a representação das forças da natureza, a forma real e palpável das forças do divino e através da menstruação, da excitação, do orgasmo, do prazer, da gestação e da amamentação ela cria e transforma tudo à sua volta. Nota-se que o culto à *Deusa Mãe* está intrinsecamente ligado aos corpos femininos e às mutações naturais da mulher, consideradas sagradas pela maioria das culturas que as louvam. Dessa maneira, atribui-se uma característica mais mundana às deusas o que facilita a identificação e a aproximação humana com esse sagrado feminino, pois o corpo da deusa não é só a representação das terras, das águas e da natureza de uma maneira geral, é também o que vivenciamos como realidade em nossas vidas, pois todos nós possuímos um corpo, nascemos de um corpo e morremos por causa dele.

Esse fato nos mostra que a deusa traz a compreensão do corpo como criações milagrosas, ligadas às ações naturais do cotidiano da mulher e, segundo Pollack (1998), para algumas culturas que louvam a *Deusa Mãe*, pode significar que o conhecimento da verdade sagrada está baseado na realidade direta do corpo. As religiões da *Deusa Mãe* nos mostram outra versão da vida, ou seja, que, como a natureza, o corpo da deusa também é cíclico, passa por fases e transforma não só a si mesmo, mas, principalmente, o que ela gera, isto é, todo o universo.

Pense no milagre da gravidez, de um feto se formando e adquirindo vida na escuridão aquecida de um corpo de mulher (...). Nós perdemos a percepção do maravilhoso nas coisas cotidianas da vida justamente porque tendíamos a enxergar Deus como abstrato, situado em algum lugar distante daqui – separado de nossos corpos.

(POLLACK, 1998, p.27)

As analogias entre a *Deusa Mãe* e a vida estão diretamente ligadas às relações afetivas que o humano desenvolve com a imagem da mãe, da vagina, do cordão umbilical, do leite materno e com o medo da morte.

Não pretendo abrir uma discussão profunda sobre “gênero e sagrado”, mas tenho consciência de que esse tema nos leva a pensar na possibilidade desse desdobramento e, à medida que me aprofundei no sagrado feminino, deparei-me com seu oposto – o sagrado masculino. Assim, não posso deixar de destacar uma grande diferença entre a religião da deusa (normalmente matriarcal) e as religiões dos deuses (normalmente patriarcais): enquanto o deus cria o mundo a partir do espírito puro, intocável e casto; a deusa o cria da maneira natural, ou seja, seduz, gera em seu ventre e dá à luz. É por esse motivo que as religiões das deusas estão sempre relacionadas com a natureza e com os instintos primários humanos, enquanto as religiões dos deuses colocam o natural e o instintivo no lugar profano e abordam o mundo de uma maneira lógica e racional – características arquetípicas consideradas mais expressivas no sexo masculino.

As religiões que adoram a *Deusa Mãe* não separam a espiritualidade da sexualidade como a maioria das religiões patriarcais e, por isso as representações de seus corpos são quase sempre sensuais, sinuosas e estimulam também o despertar do desejo. Talvez, por esse poder sexual e sensual, as deusas tenham tanta influência sobre os deuses masculinos nos relatos mitológicos que as envolvem. Mesmo nos mitos das religiões patriarcais, como, por exemplo, as derivadas do cristianismo, elas possuem um importante papel nas decisões que as figuras dominantes masculinas tomam em relação ao mundo e, se não são as responsáveis por importantes mudanças no destino da humanidade, são as promotoras de paz, de justiça, de catástrofes ou de grandes transformações no rumo do universo.

Podemos apresentar vários exemplos de *Deusas Mães* nas mais diferentes religiões: no Cristianismo, Nossa Senhora, a mãe de Jesus Cristo, é a representação da bondade, da caridade, do amor e da simplicidade do feminino

sagrado; no Budismo, Tara Verde é uma das representações femininas de Buda, e significa o amor e a eliminação rápida de obstáculos, além de ser a representação do elemento vento; nos cultos Afro-brasileiros, os Orixás femininos associam suas forças à força da natureza, como, por exemplo, Iemanjá, considerada a rainha do mar.

No entanto, na Índia podemos encontrar ainda hoje o culto à deusa de maneira bastante primitiva, no qual a mãe é a responsável pela criação, manutenção e destruição dos humanos e do universo. Neste país, o louvor ao feminino sagrado já era praticado no início dessa civilização, porém a invasão ariana – por volta de 1.500 a.c.² aproximadamente - impôs o patriarcado e transformou as deusas em consortes dos deuses, ao fazê-las assumir um papel não secundário, mas menos importante no panteão indiano. Mais recentemente, quando a Índia foi colônia da Inglaterra – entre 1757 e 1947 – o regime de patriarcado e a miscigenação cultural e religiosa tentaram esconder as formas originais do culto às deusas. Contudo, mesmo após as transformações ocorridas depois das invasões arianas e do colonialismo britânico, a aparição das deusas femininas ainda é muito freqüente, seja nos textos sagrados ou nas relações sócio-culturais.

Ainda na Índia, o tantrismo³, por exemplo, considera o feminino como a maior força divina, e seus cultos estão todos voltados para deidades femininas como figuras centrais. Desde o Shivaísmo⁴ - uma das seitas que antecederam o Hinduísmo, também integrada hoje nessa religião - a deusa é considerada a representação da energia cósmica, a matéria-prima responsável por todos os fenômenos, e dá-se a ela um papel fundamental na criação e na manutenção do

² Segundo alguns historiadores, tribos nômades indo-européias de pele branca invadiram a Índia e transformaram, significativamente, sua cultura, porém essa teoria é questionada por muitos historiadores que afirmam não passar de especulações.

³Tantra é uma prática espiritual presente em algumas religiões orientais em que o feminino sagrado é louvado e usado como caminho para a libertação espiritual.

⁴Shivaísmo é, essencialmente, uma religião da natureza, datada do início do período conhecido como neolítico, quando Shiva é o deus supremo, criador de todas as coisas. É uma religião surgida das concepções animistas e da longa experiência religiosa do homem pré-histórico.

mundo. Dessa maneira, cria-se um conceito diferente do ocidental e patriarcal (quando deus é o centro de tudo, portanto, o masculino é a figura central) e nos transmite a concepção de um deus que é tanto feminino como masculino. Como observa Daniélou (1989) *“Sem a energia criadora representada pela deusa, Shiva é como um “corpo sem vida” (shava), incapaz de agir, de se manifestar, de realizar sua ideação do mundo.”*

No Shivaísmo, encontramos, na trindade principal, o prazer, gerado pela união entre Shiva e Shakti (sua deusa e consorte) como o elemento central da vida, o que divide, assim, o poder da criação entre o masculino e o feminino. Essa representação do mundo tanto masculino quanto feminino opõe-se à perspectiva de uma sociedade patriarcal, na qual o masculino constrói, e o feminino faz a manutenção. Tal concepção de mundo ocidental surgiu porque o ocidente privilegiou a razão e elegeu Deus como Pai e, conseqüentemente, o regime de patriarcado (quando, mais uma vez, o masculino é a representação do racional). Nesse sentido, conforme Gohn (1988), em um artigo que aborda a concepção da deusa Kali como metáfora para o divino, estender essa concepção para a deusa ainda é um desafio no ocidente.

Estamos acostumados à noção bíblica (e também alcorânica) de Deus Pai, mesmo em contextos não estritamente religiosos, mas culturais em sentido amplo (na literatura, artes plásticas, teatro, cinema e meios eletrônicos de comunicação). Quase não nos damos conta da estranheza que esta noção exclusiva de deus como pai causa em pessoas no ocidente sensíveis a questões de gênero e em pessoas do oriente devotas da deusa mãe.

(GOHN, 1988, p. 161)

Esse não é o único aspecto que nós, ocidentais, estranhamos em relação às religiões da deusa. Verificamos, outrossim, que a deusa como “mãe-bondosa” é uma imagem recente, também fruto da sociedade patriarcal e, principalmente, do cristianismo, que nos apresenta a mãe de Jesus como a mãe sempre bondosa que renuncia a sua feminilidade e a sua sexualidade por uma

vida religiosa. Nos antigos cultos à deusa e nas religiões mais antigas, como, por exemplo, o Budismo, o Shivaísmo, o Hinduísmo e as religiões afro-brasileiras, a *Deusa Mãe* não é somente a benevolente mãe que acalenta e dá amor aos seus devotos, como também é cruel e detentora dos poderes da vida, e da morte e é considerada a que dá à luz e a que ceifa vidas.

Podemos dizer que essa é mais uma das diferenças fundamentais entre as religiões mais primitivas da deusa e as conhecidas por nós na atualidade, principalmente, no ocidente: as religiões da deusa aceitam e consideram a morte como parte do sagrado, como parte do ciclo da vida, como algo que se aproxima de nós naturalmente, transforma nossos corpos e nossa mente de maneira lenta, mas decisiva, e, é claro, a *Grande Mãe*, que nos dá a vida é também aquela que tem o direito de tirá-la, de transformá-la, de tomá-la de volta para si. A *Deusa Mãe* que apresenta aspectos bons e maus simultaneamente é temível por ter esse poder absoluto sobre a vida de seus devotos, por carregar consigo esses aspectos bondosos e devastadores. O feminino é, assim, pólo de vida e de morte.

Badinter (1986) considera que, desde o período paleolítico, encontramos emblemas de órgãos femininos nos túmulos e que tal fato pode corresponder a algum rito mágico-religioso das mulheres destinado aos mortos, pois se acredita que elas eram as principais encarregadas dos ritos funerários. Badinter acrescenta que, mais recentemente, na Palestina, algumas estátuas femininas apresentavam um rosto “deliberadamente tratado” para produzir um efeito terrificante:

O exagero e a deformação dos traços sublinham seu caráter demoníaco. Sem dúvida, é uma forma de mostrar que a mãe-toda-poderosa não é necessariamente benevolente. Ao lado da mãe generosa que dispensa a vida e os prazeres, existe outra cruel, que se recusa a satisfazer seus filhos. Associação íntima entre os símbolos da vida e da morte, a deusa e a ogra, o bom e o mau seio...

(BADINTER, 1986, p.64)

Essa relação da deusa com a morte mostra-nos a idéia de que a vida e a morte estão ligadas como duas fases de um mesmo processo e que o feminino não está separado dele, ao contrário, o feminino sagrado carrega consigo todos os aspectos da vida sejam eles bons ou ruins. A deusa não só permite essa vivência total das experiências humanas como é a detentora dos poderes de transformá-las.

Encontramos o corpo da Deusa no nascimento e na menstruação, especialmente quando atribuímos a estas funções físicas um valor sagrado e cerimonial. Mas também o encontramos na doença e na morte, pois estas não são erros – ou punições- mas parte da existência.

(POLLACK, 1998, p.48)

O *Grande feminino* é considerado pelos estudiosos da psicologia analítica e também por Neumann (2006) como um arquétipo presente no inconsciente dos humanos, ou seja, a experiência peculiar que o feminino tem de si, bem como a experiência que o masculino tem do feminino. Esse arquétipo será abordado ao longo deste trabalho, com destaque a dois elementos básicos na compreensão do feminino nos estudos da psique humana: o **caráter elementar positivo** e o **caráter elementar negativo**. Para Neumann, esses dois elementos podem ser a chave para desvendarmos as deusas e seus mitos, e através deles, podemos constatar que a “Mãe boa-má” é a maneira mais completa de interpretarmos o arquétipo da *Grande Mãe*.

O caráter elementar positivo mostra a *Grande Mãe* como a geradora, a nutridora, a protetora, a benevolente que ampara e dá amor aos seus filhos. É com esse caráter que mais nos identificamos em nossas vidas diárias e também é o projetado em nossas religiões ocidentais.

O caráter elementar negativo, por sua vez, mostra a *Grande Mãe* como a devoradora, a destruidora, aquela que abandona, que dá castigos, que pune e que nos manda para o mundo da morte, onde também é Senhora.

Da mesma forma como o mundo, a vida, a natureza e a alma são vivenciadas como femininas geradoras e nutridoras, acolhedoras e protetoras, seus opostos também são percebidos na imagem do feminino e, para a humanidade, a morte, a destruição, o perigo e a penúria, a fome e o desamparo aparecem como impotência diante da Mãe sinistra e terrível.

(NEUMANN, 2006, p. 134)

Os aspectos positivos e negativos não são excludentes, mas complementares, o que nos demonstra a imagem de uma deusa soberana e completa.

É importante ressaltar que a escolha da deusa foi feita - além de minhas afinidades pessoais - por ela não só representar todas as forças masculinas e femininas, mas também os aspectos positivos e negativos do arquétipo da *Grande Mãe*. Esses aspectos estão presentes em todos os arquétipos da *Grande Mãe*, porém é mais comum encontrarmos um que predomina mais sobre o outro (por exemplo, uma deusa extremamente bondosa tem o caráter elementar positivo predominante sobre o negativo) e, no caso da deusa Kali, esses aspectos coexistem e é, exatamente por isso, que é considerada uma deusa completa e temida.

Sem a intenção de julgar ou atribuir valores à questão de gênero ou de discutir poder ou força de um gênero sobre o outro, ressalto a deusa como um símbolo presente no inconsciente de todos os homens, de todas as épocas e creio que a deusa Kali nos proporciona uma referência diferenciada do feminino sagrado.

Como já foi mencionado anteriormente, a imagem que a maioria das culturas – principalmente, as culturas ocidentais - possui de feminino sagrado, é o da mãe de Jesus, uma mãe benevolente, que não apresenta, em momento algum de sua história, o caráter elementar negativo. Nossa Senhora ou Maria - a mãe de Jesus – abdicou toda sua vida feminina, sua sexualidade, os prazeres ditos

“mundanos” e dedicou-se, inteiramente, ao seu filho e aos devotos de seu filho, o que a tornou uma mulher “Santa”.

Ela é sempre representada com cores sutis - como o azul claro, o branco e o rosa – rodeada de anjos, com olhar amoroso e pronta para sempre ajudar os seus devotos e atender a eles. Assim como todas as *Deusas Mães*, ela possui muitas manifestações, mas a grande maioria apresenta somente seus aspectos positivos. A história de Nossa Senhora está enraizada em uma cultura cuja ideologia já era patriarcal e que já via a mulher como submissa aos homens, que devia fazer todos os sacrifícios pessoais pelo seu povo e por sua família. Além disso, ela é chamada de “Virgem”, pois concebeu seu filho Jesus de maneira santa, o que exclui todos os aspectos carnavais de sua imagem feminina.

Assim, ao considerarmos que os mitos sagrados refletem diretamente o comportamento humano, podemos concluir que o comportamento das mulheres de uma maneira geral é – mesmo para as não cristãs – um reflexo do comportamento da imagem sagrada da mãe de Jesus. Sem julgamento de valores ou de religiões, proponho, também, nesta pesquisa, um novo olhar para o feminino sagrado: Qual a imagem de feminino sagrado que Kali - como *Deusa Mãe* e como símbolo presente no inconsciente – pode representar?

Kali é tanto boa quanto má; tanto linda quanto horrível; tanto representação da vida quanto da morte. É a *Mãe* de onde tudo surgiu, e à qual tudo retornará: A Grande Senhora do Tempo. Conforme pondera Daniélo (1989,p. 67) *“a morte é um retorno ao seio da mãe, à terra de onde viemos. Kali é a única deusa invocada por seus fiéis como “Mãe”, como protetora. E a qual mais se pode implorar clemência, se não à Toda-Potência do Tempo?”*

Kali também é considerada a forma feminina da palavra “Kala” que significa “Tempo”, o que enfatiza seu poder de manipular o universo e controlar todas as coisas, inclusive o tempo, que efetua o ciclo de transformação das coisas. Assim, ela apresenta um terceiro aspecto, ou *caráter elementar*, também explicado por Neumann, **o caráter de transformação**, que, como já explicado anteriormente, mostra-nos o seu poder em transformar todo o universo com seus

poderes de mulher e com os chamados “*mistérios do feminino*”. Conforme Neumann, esses mistérios são as ações que envolvem os pontos centrais da vida feminina: o nascimento, a menstruação, a concepção, a gravidez, a sexualidade, o climatério e a morte.

Nesses mistérios primordiais do feminino, todos eles inseridos no plano material da natureza, a mulher já se revela como Senhora da Transformação. A transformação da matéria e da vida está subordinada a ela, seja como Senhora da Água e “aquela que promete dilúvios”, que comanda a magia dessa chuva; seja como Senhora da Terra que comanda a fertilidade do solo, como Senhora dos Animais que governa a fecundidade das bestas, ou como Senhora do Sangue, que governa a transformação deste naquele que está para ser concebido, e do sangue em leite ou em chuva.
(NEUMANN, 2006, p.252)

Esses mistérios estão intimamente ligados à transformação espiritual que se iniciou com as transformações materiais da natureza e se tornou uma transformação da vida e de seus aspectos principais, como o nascimento e a morte, ou seja, o caráter de transformação culmina numa realidade espiritual que completa totalmente o aspecto misterioso do feminino sagrado.

Dessa forma, segundo a mitologia, através desses mistérios, a deusa Kali atua no universo ao criá-lo, fazer sua manutenção e ao destruí-lo, quando preciso. Normalmente essa deusa é associada aos grandes momentos de transformação no mundo devido a essas características potentes de transformação. Também usa a crueldade e a brutalidade para mostrar a seus devotos a sabedoria última das coisas – para dar fim às ilusões⁵ e, através da

⁵ A ilusão da existência é um dos conceitos hindus, base de seus ensinamentos mais profundos. Para os hindus, vivemos em um mundo de ilusões que só pode ser quebrado quando despertarmos, ou alcançarmos o nirvana (ou sabedoria última), através de práticas específicas. Todavia, neste trabalho não pretendo me aprofundar nos ensinamentos do Hinduísmo, mas alguns conceitos aparecerão, pois a deusa Kali é concebida nessa religião, e muitas de suas características estão diretamente ligadas aos ensinamentos dos Vedas- textos sagrados hindus.

experiência e da vivência do sofrimento e da dor, ela conduz seus devotos à transformação.

A deusa Kali é uma das representações mais completas do divino e da força do feminino e das aproximações entre os paradoxos de feio e belo, positivo e negativo, bem e mal. Segundo a crença hindu, ela se manifestou, pela primeira vez, a fim de aniquilar as forças demoníacas e de trazer equilíbrio ao mundo e, por meio de sua dança, transformou todo o universo.

O mito mais popular⁶ conta que, durante muito tempo, os demônios dominaram o mundo, e mesmo os deuses mais poderosos não conseguiam combatê-los e eram humilhados pelas forças do mal. Desesperados, esses deuses uniram suas energias mais poderosas e as projetaram em forma de fogo e, de onde surgiu a deusa *Durga* – uma manifestação física da raiva dos deuses –, a qual foi à batalha contra os demônios. No decorrer da batalha, empenhada em destruir os demônios mais arrogantes e agressivos, Durga emanou de seu ventre a deusa Kali, que lutou ferozmente, destruiu os demônios e livrou o mundo das piores negatividades. Para festejar sua vitória, Kali iniciou sua dança e, por meio dela, recriou o mundo, pois reconstituiu e transformou o que havia sido destruído na batalha.

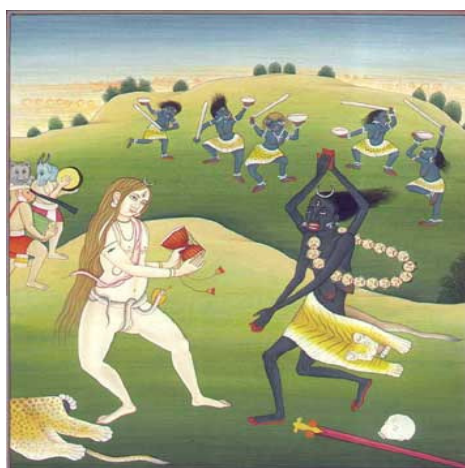


Figura 2 - Primeira aparição de Kali na batalha contra os demônios
Tinta sobre papel

⁶ Na Índia, há muitos mitos para um mesmo deus e o que uso como referência é um dos mais populares, de tradição oral.

Kali é a “Sakti”, ou seja, a energia feminina a qual representa o princípio criador que sustenta o cosmos. Personificação da força de criação e da destruição, Kali é uma manifestação da fúria feminina e é considerada pela crença hindu uma furiosa guerreira que subjuga todos, inclusive Shiva, seu consorte e criador do universo. Por isso, ela é a detentora de todas as energias de criação cósmica, capaz de vencer todos os inimigos e de proteger o mundo de forma irrestrita.

O mundo de Kali é considerado um fluxo vivo eterno, no qual tudo aparece para depois desaparecer.

Ela que nos dá e depois nos toma vida, ela é o princípio vital do universo e, por isso nos aparece com múltiplos rostos: amável, cruel, criador, destruidor, amante, indiferente; as possibilidades infinitas de energia ativa do coração do mundo.

(MOOKERJEE, 1995, p. 63)

A primeira aparição dela ocorre nos textos do Devi-Mahâtmaya⁷ (400 ac), quando surge na batalha, ao sair do ventre da deusa Durga - segundo o mito contado acima. Kali é a manifestação guerreira da *Grande Deusa Mãe*: assustadora, determinada e implacável, ela destrói as forças do mal e, nos textos sagrados, é sempre rápida, com ação eficaz e com um ataque ao qual nada resiste.

As deusas possuem várias formas e, através de suas diferentes ações, ensinam-nos sobre nossa existência. Com Kali, tal fato também acontece, e ela apresenta muitas manifestações de acordo com as necessidades de seus devotos, de acordo com a era em que vivemos e de acordo com a função que irá desempenhar em determinada situação em que é invocada, seja pelos seus devotos ou pelos próprios deuses.

⁷ Texto hindu que relata a vitória da deusa Durga sobre o demônio Mahishasura: é um texto considerado como uma tentativa de unificar as escrituras védicas patriarcais e o pré-existente culto da deusa-mãe.

Sua manifestação mais apreciada atualmente é a conhecida pelo nome de **Dakshinakâlî**, a Kali preta voltada para o Sul. A imagem dela é repulsiva, mas não é exatamente o que parece à primeira vista. Nesse momento, começamos a falar sobre a teoria do arquétipo de Jung quando a simbologia pode carregar inúmeros significados e que nem sempre o que vemos é o que realmente significa. Assim, o verdadeiro significado dos numerosos símbolos de Kali é ambíguo:

A imagem é repulsiva, mas paradoxalmente ela é psicologicamente reconfortadora. Para os que adoram Kali de formas socialmente aceitáveis (a grande maioria de seus devotos), a deusa permite a oportunidade de reconhecer e elaborar a ocorrência do violento e irracional em suas vidas. (...) Por sua própria repulsividade, Kali insinua o fato de ela ter superado toda a oposição dos contrários e poder, em consequência, salvar seus devotos de cair nesta oposição.
(GOHN, 1988, p.163 ss)

As três manifestações mais fortes de Kali são as que criam, preservam e destroem o universo. Cada uma delas tem suas próprias funções na manutenção do mundo e, segundo Mookerjee (1995), juntas, ajudam o homem a se libertar, com sabedoria, da ilusão da existência mencionada anteriormente.

A característica desta deusa em transformar tudo por meio do movimento é muito importante na manutenção do universo, pois ela “dança loucamente” e, nessa dança descrita pela mitologia como “totalmente selvagem e fora de controle”, o mundo é recriado. Segundo Jansen (1995), com sua dança, *“ela personifica a força de destruição, a sabedoria que põe fim às ilusões”* e, nos mitos populares, essa dança pode tanto acalmar os seres quanto destruir e reconstruir o universo, o que mostra que, através do caos da guerra e de sua dança, Kali transforma e dita os rumos do mundo.

Essas características de criação, preservação e destruição, apresentadas por ela são também os princípios básicos do Hinduísmo e são

representados respectivamente, nos Vedas⁸ pelos deuses Brahma, Vishnu e Shiva.

Os mitos hindus nos transmitem que esses deuses criam, destroem e preservam por meio da dança, e Kali traz, mais uma vez, esses aspectos para o carnal quando reconstrói o universo ao dançar depois de uma batalha – ou seja, ao trazer à tona o caráter elementar transformador citado anteriormente.

Ademais, esse é um ponto relevante nesta pesquisa e merece um pouco mais de atenção: a dança traz consigo essa característica de transformação por meio do movimento e, conseqüentemente, está presente em muitos relatos mitológicos que narram transformações profundas no universo.

Na dança cênica, também, independente do tema abordado, essa transformação pode ser notada segundo após segundo, pelos espectadores, além de poder ser sentida pelo dançarino quando usa o espaço, o tempo, o ritmo e seu corpo para transformar o momento da ação dançada.

O dançarino carrega essa característica, intrinsecamente, em sua dança, e arrisco dizer que essa característica de transformação pode ser uma das responsáveis pela efemeridade que a dança carrega consigo. A transformação da imagem, as informações passadas pelo dançarino ao público e a sensação de começo, meio e fim que a dança cênica traz pode nos dar essa sensação de transformar o tempo, o espaço e o próprio corpo que passa a ser visto e assimilado de maneira diferenciada do cotidiano.

Além disso, mesmo que os dançarinos não o percebam, essa característica de transformação pode também ser a responsável por algumas associações mitológicas que o espectador faz em relação às danças cênicas. Tal fato pode ocorrer porque a relação do espectador com o espetáculo também pode se dar de maneira mitológica à medida que os arquétipos são mais, ou menos trabalhados pelo dançarino e à proporção que o tempo mítico - normalmente suspenso e atípico – penetra na compreensão do espectador.

⁸Textos sagrados do Hinduísmo

Nesse trecho, também faço um paralelo com o mito de Kali, a senhora do tempo, que ao dançar manipula o tempo como o deseja, assim como o dançarino cênico.

Essa transformação do movimento e do tempo pode também ser mais um dos motivos que nos aproxima de Kali. Ela dança, seus devotos dançam para ela e como ela (em rituais de “incorporação”) para transformar o momento, a situação, o universo. E nesse momento, eu tento dançá-la e aproximá-la do mundo ocidental com o objetivo de apresentá-la como uma deusa presente em nossos inconscientes, mesmo que através de diferentes manifestações ou nomes.

1.2- O corpo de Kali e suas representações simbólicas

As representações simbólicas da *Deusa Mãe* constituem um assunto vasto e também delicado. É vasto porque há muitas maneiras de analisar uma representação imagética, e delicado, porque, em cada cultura, em cada região geográfica de uma mesma cultura e de acordo com alguns princípios culturais, a mesma imagem pode ser interpretada de maneiras diferentes.

Como se observou, Kali possui muitas representações e escolhi, dentre elas, a representação mais tradicional: ***Dakshinakālī***; tanto para análise quanto para referência nos estudos teórico e coreográfico. Acrescento que existem outras maneiras de analisar a simbologia de Kali – sob o ponto de vista do Hinduísmo e, também, por outros caminhos – e a análise por mim proposta neste trabalho, é feita através dos estudos do arquétipo da *Grande Mãe* realizados por Neumann e Jung, quando ressalto os aspectos que considero importantes e que foram utilizados em minha composição coreográfica, a partir dos laboratórios realizados. Apesar dessa escolha, também me baseio em alguns conceitos do Hinduísmo e na cultura indiana para ilustrar e contextualizar alguns aspectos da deusa.

Considero importante ressaltar que Kali, segundo a crença hindu, não é só uma representação das características do feminino sagrado e do tempo, pelo

contrário, é a manifestação efetiva dessas qualidades, ou seja, é o feminino sagrado e é o tempo.

As representações imagéticas do corpo de *Dakshinakâlî* são bastante fortes e marcantes – ao se levar em consideração nossas referências ocidentais - e carregam consigo todas as características citadas como principais no arquétipo da *Deusa Mãe*. Os significados da simbologia do corpo de *Dakshinakâlî* foram, ao longo dos anos de desenvolvimento da cultura indiana, moldados e resignificados para serem aceitos pelo Hinduísmo ortodoxo.

A deusa já era cultuada muito antes da invasão ariana e, provavelmente, suas características estão ligadas à cultura dos aborígenes. É negra, cor que o Hinduísmo considera como a cor onde todas as outras cores desaparecem, ou seja, Kali tem o poder de fazer tudo desaparecer nela. Essa concepção é bastante profunda para o Hinduísmo que acredita que tudo pode se dissolver na sabedoria última.

Ainda do ponto de vista do Hinduísmo, a nudez dela, considerada “primordial e absoluta”, indica que ela não possui ilusões, que é totalmente livre de dissimulações, pois se apresenta nua, exatamente como é, sem máscaras faciais ou corporais. Essa característica revela também a sensualidade de Kali que - diferente de muitas religiões que consideram a nudez profana - é símbolo de seu poder, de sua força sobre os humanos e de sua característica de mulher que desperta desejo, gera e nutre.

Seu poder de gestação é considerado infinito; ela pode dar nascimento ao mundo sozinha, pois contém em si os princípios femininos e masculinos, mas, em muitas passagens, une-se a Shiva para fazê-lo, o que mostra, assim, o equilíbrio do poder de criação entre o homem e a mulher.

Seus cabelos são desordenados, compridos e negros e representam o caos do universo que pode ser organizado por ela. Aliás, em muitas representações de deuses das religiões orientais, esse é um princípio fundamental - organizar o mundo a partir do caos, tirar pureza de algo impuro – e a deusa Kali

é uma das melhores representações desse princípio por representar muitos paradoxos.

Algumas partes do corpo e alguns ornamentos da representação de *Dakshinakâlî* são bastante primitivos e tem origem em cultos pré-arianos e aborígenes como, por exemplo, seu colar, composto de 50 cabeças humanas (crânios). Para o hinduísmo, cada uma delas corresponde a uma letra do alfabeto sânscrito, e simboliza conhecimento e sabedoria. Por sua vez, do ponto de vista de seus cultos originais e das considerações sobre os aspectos da *Grande Mãe*, seu colar está ligado aos rituais de morte.

Kali usa um cinto de mãos humanas, consideradas o principal instrumento de trabalho para os hindus, e que significa a ação do “Karma”. Para o Hinduísmo, “Karma” é o resultado dos nossos atos acumulados em todas as nossas vidas, e o cinto de mãos de Kali lembra seus devotos que a libertação é resultado de suas ações.

Os três olhos de Kali estão voltados para o passado, para o presente e para o futuro, o que mostra que ela pode ver tudo ao mesmo tempo, e sua língua pendente representa a energia motora da natureza. Cada uma de suas quatro mãos possui um significado especial: uma, indica a aniquilação das forças do ego; a outra, segura uma espada que dá fim à escravidão. Outra mão realiza um mudra (simbologia das mãos) cujo significado é o de apaziguar o medo; e a outra dá força espiritual. Assim, Kali é o poder ilimitado e pisoteia Shiva, completamente inerte sob seus pés, e mostra sua superioridade sobre os deuses.



Figura 3 – Kali representada como *Dakshinakālī*

A imagem apresenta sangue, cabeças humanas e uma mulher com os pés em cima de um homem caído. Se não nos interessarmos em procurar seus significados, provavelmente faremos interpretações errôneas. Todo o mito dessa deusa e muito do que ouvimos e lemos é contraditório. Às vezes, Kali aparece associada a rituais satânicos, a sacrifícios humanos; a movimentos feministas ou lésbicos; à matança de animais e à pornografia. Todas essas referências atribuídas à Kali são resultado de interpretações erradas, porém, também podemos dizer que são provenientes de muitos fatores associados às referências de nosso inconsciente, que assimila algumas das características que sua imagem apresenta e as interpreta subjetivamente. Embora haja interpretações equivocadas da deusa, podemos dizer que sob o aspecto “não religioso”, Kali adquiriu uma vasta simbologia em todo o mundo devido à força de suas representações e de seus mitos.

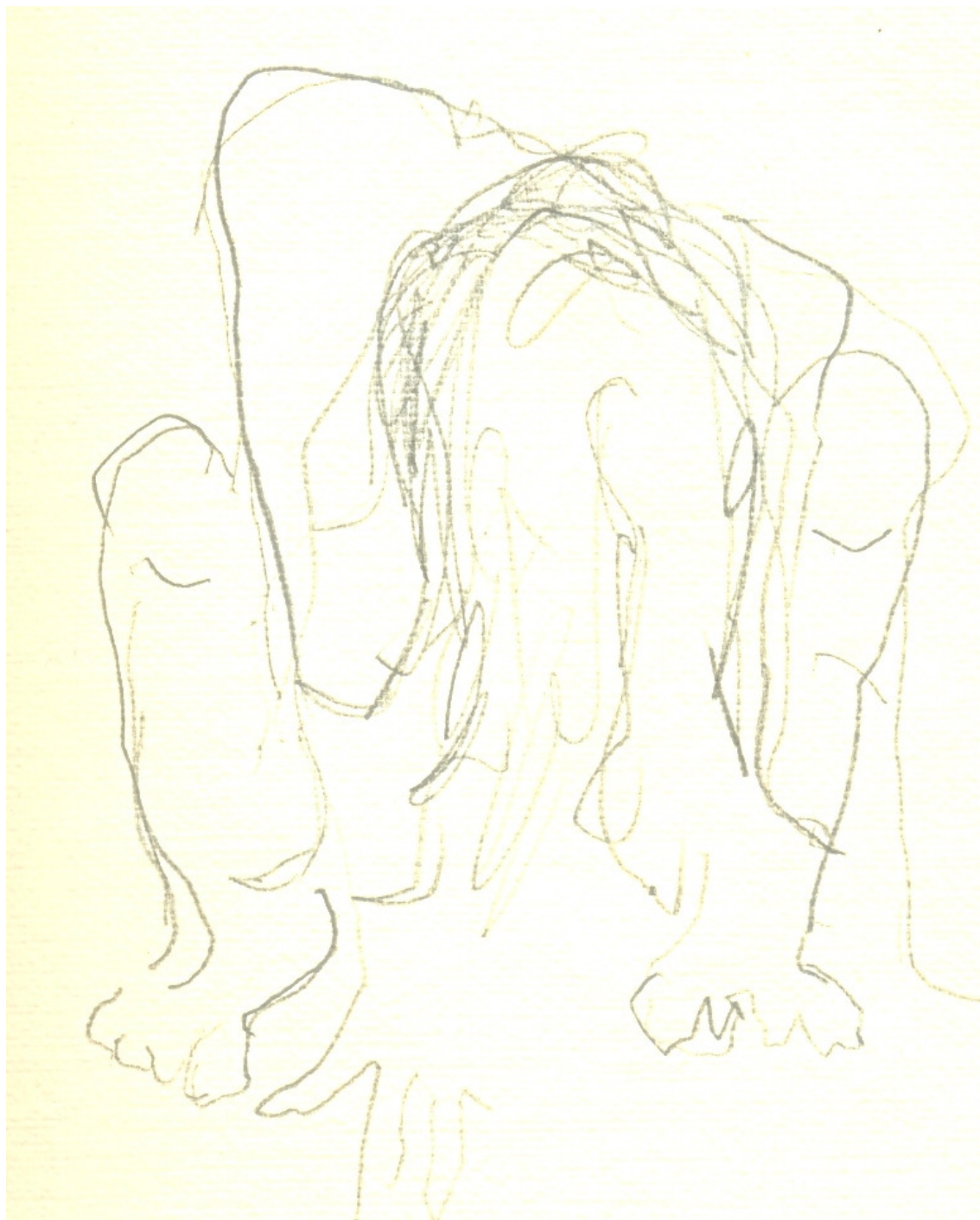
Os mitos que envolvem Kali estão presentes em nosso inconsciente de uma maneira muito profunda, pois são os mitos ligados à *Grande-Deusa- Mãe*, ou seja, relacionados, diretamente, a um arquétipo de profunda influência em nosso inconsciente.

Nos laboratórios práticos realizados nesta pesquisa, as características de Kali foram aparecendo em forma de movimento em meu corpo, mas nem todas elas apareceram, claramente, em minhas movimentações. Acredito que as que surgiram estejam relacionadas com a imagem da *Deusa Mãe* que o inconsciente reconhece e que meu corpo identifica como Kali.

Este trabalho teve como proposta deixar com que essas imagens e referências - tanto corporais quanto representativas que o inconsciente coletivo e pessoal possui da deusa Kali - aflorassem em forma de movimento dançado, a partir do pressuposto que, através de técnicas específicas de trabalho, o ator-dançarino possa usar o inconsciente como aliado na construção cênica. Além disso, a mitologia como fonte de inspiração mostrou um caminho direto e rápido ao inconsciente, o que facilita, assim, a compreensão do trabalho prático e torna claras, para mim, as relações entre inconsciente, arte e mitologia.

Capítulo II

A mitologia e o inconsciente do artista



CAPÍTULO II

A MITOLOGIA E O INCONSCIENTE DO ARTISTA

“Mitos não vêm de um sistema de conceitos, Vêm de um sistema de vida; vem de um núcleo mais profundo. Não devemos confundir mitologia com ideologia. Mitos vêm dali onde está o coração e dali onde está a experiência, mesmo que a mente estranhe porque as pessoas acreditam nessas coisas. O mito não aponta para um fato; o mito aponta além dos fatos, para alguma coisa que informa o fato.”

Joseph Campbell

2.1- Mito e arte, um encontro inevitável

A mitologia é um elemento presente nas culturas ocidental e oriental, e os relatos mitológicos refletem nos comportamentos da sociedade em que estão inseridos. Como afirma Eliade (1972), compreender um mito equivale a reconhecê-lo como fenômeno humano, cultural e de criação do espírito:

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras.

(ELIADE, 1972, p.1)

Porém, a lógica ocidental difere muito da oriental tanto em relação ao modo de pensar quanto ao modo de realizar a vida. O ocidente valorizou, ao longo dos anos de desenvolvimento sócio-cultural, a razão cartesiana, enquanto o oriente desenvolveu sua cultura e sua razão baseadas na sabedoria de seus ancestrais e na religião. A lógica ocidental conhecida hoje se concretizou com o Iluminismo

(final do século XVII, início do século XVIII) que deu à razão papel principal, assumiu as regras da educação e da sociedade, enquanto o oriente preservou os conceitos e as sabedorias de seus ancestrais para desenvolver sua maneira de pensar. Dessa forma, o mito no ocidente tornou-se um saber meramente contemplativo, considerado fruto de suposta ignorância e da falta de conhecimento lógico de nossos ancestrais. Para Moura (1998), a verdade mitológica não é evidente para uma razão discursiva, pois é uma verdade simbólica, que parte do inconsciente do homem e, portanto, foi relegada, durante muito tempo, pela lógica científica. Ainda para o autor, a ciência como a conhecemos hoje no ocidente, não considera as razões de nossos ancestrais – inclusive as razões mitológicas do inconsciente humano - e está ainda, por isso, engessada e limitada.

A religião e a arte já nasceram maduras e adultas. A ciência, pelo contrário, sofre um movimento muito lento de parturição. Seu parto é difícil. As formas religiosas e correntes estéticas logo se multiplicaram, ao passo que a ciência ainda não se libertou de um processo de incubação. Por isso, pode-se optar por uma forma ou outra de religião, ou escolher um estilo ou outro de expressão artística. Isto não lhe altera a autenticidade. Mas tal não acontece em ciência, que permanece totalmente inelástica tal o princípio de rigor que a orienta.

(MOURA, 1988, p.56)

Jung, ao analisar as religiões orientais e ocidentais sob o ponto de vista da psicologia analítica, também considera as diferenças no desenvolvimento do pensamento racional (lógico) e mítico (instintivo e psíquico) e mostra o quanto o ocidente – influenciado pelo iluminismo – não conseguiu manter relação com seus instintos e com sua vida interior.

O desenvolvimento da filosofia ocidental nos dois últimos séculos teve como resultado o isolamento do espírito em sua própria esfera e a ruptura de sua unidade original com o universo. O próprio homem deixou de ser o microcosmos, e

sua alma já não é mais a “scintilla” consubstancial ou uma centelha da “anima mundi” [alma do mundo].

(JUNG, 1985, p.481)

Com o passar dos anos, quando se constata que ainda existem muitas perguntas sem respostas sobre a criação e desenvolvimento do universo e também sobre a formação das múltiplas culturas existentes, a sociedade contemporânea parece pedir, mesmo que inconscientemente, explicações do mundo provindas de outros lugares e não da razão científica cartesiana a que estamos habituados. Para Joseph Campbell (2001), a mitologia é um dos resultados dessa busca quando dá significado e consistência às dimensões intangíveis da realidade, explica, poeticamente, a criação do universo e oferece beleza à história do homem – pois, como Campbell afirma, o mito trata do humano.

Podemos constatar que muitos artistas, filósofos, psicólogos e médicos se voltam para a mitologia não só como inspiração para seus estudos, mas também como parte dessa tentativa de achar respostas para as questões que permeiam a mente humana. Joseph Campbell (1992) também observa que, durante o período imediatamente seguinte à Primeira Guerra Mundial, apareceu uma série de obras históricas, antropológicas, literárias e psicológicas, nas quais os arquétipos do mito eram reconhecidos não como meros vestígios irracionais do pensamento arcaico, mas como fundamentais à estruturação da vida humana. Desde então, podemos observar o resgate mitológico tanto na arte quanto em outros campos de conhecimento, o que nos possibilita reafirmar, nesta dissertação, a importância da mitologia universal para a compreensão do humano a qual, através da arte, pode promover a ponte entre o inconsciente mitológico e o mundo expressivo das representações e das formas estéticas.

Nesse panorama contextual, ainda podemos citar a busca da ciência em responder as nossas dúvidas a respeito do funcionamento de nosso cérebro e ao surgimento de nossa consciência.

Stanislav Grof⁹, um psiquiatra de origem tcheca, desenvolveu uma técnica de tratamento psiquiátrico através de um método chamado “*respiração holotrópica*” que visa a que seus pacientes atinjam estados alterados de consciência¹⁰ para resolver problemas inconscientes. Grof diz que, segundo a lógica cartesiana e materialista, a consciência humana, a ética, a arte, a religião e, até mesmo, a própria ciência eram consideradas “subprodutos” de processos materiais que ocorrem no cérebro. Nos dias atuais, depois de muito estudo por parte da psicologia, da psiquiatria, da filosofia e da medicina, já nos conscientizamos de que nossos processos fisiológicos estão diretamente ligados ao funcionamento de nosso cérebro, porém, tal percepção não significa que nossa consciência nasça a partir de nosso cérebro. Para Grof, essa maneira de entender a consciência humana é um dogma metafísico do pensamento ocidental e se quebra quando o homem se encontra com teorias diferentes das cartesianas sobre o funcionamento da mente:

Essa imagem simplista do universo [materialista] torna-se crescentemente insustentável à medida que a ciência moderna descobre fundas interações entre inteligência criativa e todos os níveis de realidade. A suposição de que a consciência humana e nosso universo, infinitamente complexo, pudessem passar a existir através de interações ocasionais de matéria inerte, foi, recentemente, comparada a um tornado, soprando através de um depósito de ferro-velho, e produzindo acidentalmente um Jumbo.

(GROF, 1994, p.18)

Após estudar, sistematicamente, a consciência humana, Grof chegou a conclusões que nos ajudam a compreender a arte e as manifestações do inconsciente como formas universais da consciência humana:

⁹ Stanislav Grof é um dos percussores da Psicologia Transpessoal que tem, entre seus objetos de trabalho e pesquisa, os estados não ordinários de consciência que abrangem desde as experiências com alucinógenos até os estados místicos das tradições religiosas mundiais.

¹⁰ O conceito de estados alterados de consciência será discutido adiante

Hoje, acredito firmemente que a consciência é mais que um subproduto dos processos neurofisiológicos e bioquímicos do cérebro humano. Vejo a consciência e a psique humana como expressões e reflexos de uma inteligência cósmica que permeia todo o universo e toda a existência. Não somos apenas animais muitíssimo evoluídos, com computadores biológicos encaixados em nosso cérebro. Somos também campos ilimitados de consciência transcendendo tempo, espaço, matéria e causalidade linear.

(GROF, 1994, p.33)

A mitologia, considerada como parte intrínseca da mente humana, é um bom exemplo desses “campos ilimitados de consciência” apontados por Grof, pois, através da mitologia, podemos acessar campos da consciência universal e quebrar barreiras temporais, espaciais e racionais, e trazemos o mito para um contexto mais expansivo, ou seja, saímos do campo pessoal e cultural e entramos no campo coletivo da consciência humana. Retomo Moura (1998) a fim de exemplificar essa expansão de consciência a qual a mitologia nos conduz:

O mundo mítico é, primordialmente, o mundo da ação. Todas as ações são verdadeiros ritos, assim como os ritos são verdadeiras ações. Através dos gestos e atitudes, os ritos realizam o que a ação executa diretamente. As ações são gestos sagrados, uma vez que elas são realizadas pelas potências sagradas. Estas agem diretamente, pois estão imediatamente presentes no mundo. Esta presença imediata de tudo em tudo caracteriza todo o mundo primitivo. Todo tempo está, por exemplo, presente no mesmo e sempre único instante. Não há distinção entre as dimensões temporais: presente, passado e futuro. Há sempre um presente eterno. (...) Esta repetição também acontece em relação ao espaço. Cada lugar é a repetição do outro, que de fato, não é considerado como sendo outro. Não existe, por isso, uma sequência espacial logicamente organizada. Assim também toda pessoa é a outra, que ela não se opõe, mas se identifica. Daí não é difícil conceber como cada personagem do mundo é a repetição da própria divindade.

(MOURA, 1998, p.55)

Essa consciência mitológica tão complexa e expansiva é uma importante aliada na construção de um trabalho artístico, que, por sua vez, é uma maneira de materializar os conteúdos mitológicos do inconsciente.

Acredito que o pensamento mitológico que é não linear, atemporal e, muitas vezes, subjetivo, pode ser relacionado com a criação artística, a qual também apresenta essas características, pois ambos, de uma maneira geral, tratam de temas arquetípicos e humanos. Assim, o estudo dos mitos acrescenta valores ao trabalho artístico, à medida que falam do humano.

Pode-se afirmar que os mitos estão presentes em nossas vidas através das histórias contadas desde nossos antepassados, mostradas através dos *arquetipos*, que são produtos do comportamento e da percepção, comuns a toda a humanidade, e que se manifestam através de imagens em nosso inconsciente coletivo.

Segundo estados da psicologia analítica, nosso inconsciente está dividido em camadas e, cada vez que mais nos aprofundamos nessas camadas, encontramos níveis mais profundos, impessoais ou coletivos, ou seja, estruturas, imagens e pensamentos que estão ligados a conceitos universais, e não, regionais ou pessoais. Portanto, o inconsciente coletivo é a herança das vivências das gerações anteriores e compartilhadas por toda a humanidade. Neumann (2006) mostra a importância da descoberta do funcionamento de nossa consciência para uma nova orientação do homem em relação a essa compreensão.

Com a descoberta da existência do inconsciente coletivo como fundamento psíquico comum da humanidade, e diante da construção da psicologia profunda de que é a relação da consciência com o inconsciente que determina o caráter de uma fase cultural ou de toda uma cultura, o homem moderno adquire uma nova orientação. A evolução da consciência desde o estágio em que está contida quase por completo no inconsciente, na humanidade primitiva, até atingir a forma ocidental da consciência, foi compreendida como o fator

central de toda a história humana. Segundo essa orientação, as várias culturas são apenas estágios dessa tendência básica da vida psíquica: o desenvolvimento da consciência, a qual sem ser o objetivo consciente das culturas individuais, ou da própria humanidade, pode ter sua existência comprovada em todas elas e em todas as épocas.
(NEUMANN,2006, p 83)

Concluimos assim que o inconsciente coletivo relaciona-se à identidade de todos os homens, seja qual for a época e o lugar onde tenham vivido. Esse inconsciente funciona como um reservatório de imagens e se expressa através dos *arquétipos* que, por sua vez, são formas universais coletivas, que pertencem ao senso comum e que são vividas através das experiências e das relações pessoais e que se manifestam através das imagens arquetípicas.

Portanto, a partir do conceito de inconsciente coletivo e de seu papel nas relações com nossas experiências, Jung diz que o *mito* é a conscientização de arquétipos do inconsciente coletivo. Em outras palavras, é um elo entre o consciente e o inconsciente coletivo bem como as formas simbólicas através das quais o inconsciente se manifesta, ou seja, as imagens arquetípicas. Dessa forma, um mito regional ou aparentemente exclusivo de uma cultura específica pode estar, mesmo que indiretamente, presente no inconsciente coletivo de todos os povos e pode, também, manifestar-se de maneiras diferentes,ou apenas com outros nomes.

O trabalho artístico proposto, nesta pesquisa, entende que algumas manifestações de arte podem ser pontes para o inconsciente tanto do artista quanto do público. A arte mantém, nesse sentido, uma ligação íntima e intrínseca com o humano, como afirma Moura (1998), pois tanto a arte quanto a mitologia não separam nada do homem nem o homem de nada.

Segundo Zimmermann (2006), a arte é um diálogo entre o consciente e o inconsciente, e o artista pode ser considerado como um porta-voz desse diálogo. A autora aponta ainda que a verdade profunda e histórica reside no inconsciente coletivo e se revela através das manifestações das imagens arquetípicas; o que

me permite relacionar o processo artístico com os relatos mitológicos. Segundo Zimmermann, a arte consegue desvelar uma região do inconsciente que é real, embora se manifeste pela fantasia, pela imaginação e pela emoção.

A arte trabalha com processos inconscientes que atuam à procura da ampliação dos limites da consciência. Para Britto (2001), a expressão simbólica que opera por uma via “não racional” caracteriza-se por uma linguagem que atinge os níveis mais profundos da psique, portanto, é universal.

Neste trabalho escolhi, o mito da deusa Kali, pois, mesmo que seja a representação da imagem arquetípica da *Grande Mãe* na cultura hindu, uso o conceito de inconsciente coletivo para legitimá-lo como mito universal, e apoio-me nesse diálogo entre consciência e inconsciente promovido pela arte.

Assim, por meio da Técnica Energética, abri as portas de todas as camadas de minha consciência para dar forma cênica ao mito da deusa Kali.

2.2- A Técnica Energética como ponte entre o corpo e o inconsciente do ator-dançarino

Para Zimmermann (2006), a *Imaginação Ativa* de Jung é uma materialização entre o diálogo do consciente com o inconsciente:

Para o artista há um momento em que a necessidade de materialização é muito grande. Esse momento, na imaginação ativa é chamado de “fase de objetivação”, onde o artista concretiza por meios plásticos, corporais, musicais, poéticos, as idéias ou imagens que surgiram ou vêm surgindo. Nessa fase, o consciente e o inconsciente dialogam, ora com predominância de um ora de outro.

(ZIMMERMANN, 2006, p.02)

A “*Imaginação ativa*” é uma das formas sugeridas por Jung para acessar o inconsciente e consiste em usar as linguagens verbais ou escritas e as não verbais (como a dança, a pintura, o teatro, ou a música) para acessar os

conteúdos guardados no mais profundo inconsciente e estabelecer um elo entre a consciência e o inconsciente

Para Jung, a capacidade, a sensibilidade e a disponibilidade que o artista apresenta para criar possibilitam que símbolos surjam do inconsciente coletivo e transformem esse artista em um veículo, a fim de que as imagens do inconsciente da humanidade apareçam, mesmo que ele não o perceba.

Jung já sugeria, na *“Imaginação ativa”*, que a arte e a dança eram um caminho para o inconsciente e, nesta dissertação, abordo, exatamente, o uso de uma técnica específica de criação cênica que utiliza como suporte o acesso direto ao inconsciente: a Técnica Energética (T.E.)

O corpo é memória de modo que carregamos nele nossas histórias pessoais e nossas experiências físicas e emocionais. Assim, toda criação artística traz consigo essa carga contida na consciência, no inconsciente pessoal e coletivo e no corpo do artista. Cada ator-dançarino mostra, em sua obra, como enxerga o mundo; coloca em seu trabalho sua maneira de vivenciar e de se relacionar com os acontecimentos. No processo de criação em dança, escolhido no presente trabalho, essas imagens se afloram no corpo, fornecendo-nos material bruto, ou seja, as imagens emergem por meio de muitos movimentos que nos remetem ao tema em questão, e esses movimentos são selecionados, lapidados e transformados no estudo coreográfico.

Para Britto (2001), algumas técnicas específicas de preparação cênica podem resultar em um trabalho com qualidade diferenciada, justamente, por trabalhar com o inconsciente do ator:

Técnicas psicofísicas que procurem romper o controle racional da mente podem ativar um fluxo de energia que permeie o corpo e a mente do ator proporcionando a descoberta de associações significativas (a nível individual e coletivo) e de uma qualidade diferenciada de presença cênica, resultado da emergência de elementos inconscientes ao nível da consciência. Entre outros procedimentos está a realização de ações concretas a partir de Técnicas específicas (alteração do equilíbrio cotidiano, dinâmica das

oposições no corpo) e a criação de ações a partir da relação com estímulos diversos que ativem a imaginação, os sentidos e a energia (física e nervosa).

(BRITTO, 2001, p.II)

A maioria das técnicas tradicionais de dança foca o trabalho do dançarino apenas no condicionamento físico o que pode tornar o treinamento extremamente racional, pois bloqueia o processo criativo-expressivo e individual. Nessas técnicas, o trabalho com a memória e com o inconsciente dos artistas criadores costuma ser negligenciado, uma vez que não salienta a importância dos conteúdos intrínsecos às vivências, às experiências e às camadas da consciência para a criação cênica.

O uso das técnicas tradicionais de dança não auxiliaria no desenvolvimento desta pesquisa, pois as mesmas não ativam, diretamente, o inconsciente, visto que trabalham, primordialmente, com a forma do movimento. Além disso, algumas dessas técnicas, como o Ballet Clássico, exaltaram a imagem da “mulher – ninfa”, sublime e pura, já presente nas sociedades, o que nos reafirma uma referência de modelo feminino não real, ou seja, a imagem da mulher sempre sobre as sapatilhas, sempre magras e sempre com padrões ocidentais de beleza. Essa referência foge muito da referência do feminino sagrado proposta neste trabalho. Não me seria possível dançar Kali e ressaltar-lhe as características da deusa já mencionadas acima, com técnicas tradicionais de dança, pois, em algumas tentativas frustradas, realizadas anteriormente ao andamento formal desta pesquisa, não consegui trazer para meu corpo os elementos negativos e transformadores tão fortes em Kali.

A T.E – sistematizada pela Prof. Dra. Marília Vieira Soares, a partir do Método Energético do Prof. Miroel Silveira¹¹ – é uma técnica corporal que busca, através da ativação dos chakras (que são pontos energéticos espalhados ao longo

¹¹O Professor Miroel Silveira (1914 - 1988) foi diretor teatral e professor da ECA (Escola de Comunicação e Artes) na Universidade de São Paulo.

da coluna vertebral, segundo a filosofia do yoga), acessar o inconsciente do ator-dançarino e trazer-lhe para o corpo as imagens surgidas em forma de movimento.

Não pretendo, neste estudo, discutir a existência ou não dos chakras, pois, para muitos, esse conceito é subjetivo e ainda exotérico, mas o que a T.E. propõe é o mapeamento e o uso da ativação das regiões corporais nas quais esses chakras se encontram e, dessa forma, trazer, em forma de movimento dançado, as imagens inconscientes que essas regiões corporais induzem.

Podemos dizer que essa técnica é uma maneira de materializarmos os conteúdos do inconsciente, sendo, portanto, um exemplo das técnicas psicofísicas citadas anteriormente por Britto. Essa técnica tem como base o uso da energia corporal a fim de provocar os chamados *estados alterados de consciência*, o que permite, assim, que os conteúdos mais remotos de nossa psique aflorem como movimentação corporal, ou seja, conforme as palavras de Britto, nos permitindo realizar ações dinâmicas que se tornarão movimento artístico.

O ponto principal que pretendo abordar é o uso dessa técnica como ponte entre o corpo (movimentação dançada) e o inconsciente. A T.E. é um dos possíveis caminhos para o acesso às imagens do inconsciente e acredito que os *estados alterados de consciência* induzidos por ela sejam os grandes responsáveis por tal acesso.

2.2.a- Estados alterados de consciência na criação cênica

Considero importante ressaltar que quando me refiro aos *estados alterados de consciência*, não o faço em relação a estados “*inconscientes*”, ou de “*estados de inconsciência*”. Trata-se de um estado, em que acionamos, com mais facilidade, as imagens guardadas em nosso inconsciente e podemos usá-las de forma *consciente* na criação cênica.

Na realidade, esses estados existem naturalmente, em alguns processos criativos artísticos. Muitos artistas se sentem “em transe” quando criam, quando relatam não ter noção exata de onde surgiram algumas imagens

inspiradoras e declaram que o estado de criação não é como o estado comum de seu dia a dia.

Para Jung esses estados são os momentos quando a consciência abre as portas para o inconsciente, e possibilita que o diálogo com os conteúdos arquetípicos ocorra.

Jung dizia que o louco e o artista estão muito próximos sob o ponto de vista psíquico, portanto, ele via uma linha muito tênue de separação entre um e outro, justamente porque ambos lidam com *estados alterados de consciência*. Ambos dialogam com o inconsciente, mas somente o artista sabe voltar à consciência e dar forma poética a esse diálogo.

Wahba (2005) nos traduz, claramente, essa visão de Jung sobre o processo criativo do artista, em seu artigo sobre o processo criativo artísticos, segundo os pressupostos junguianos:

Essa comunicação permeável o capacita a deixar emergir símbolos do inconsciente coletivo que a consciência não percebe. Ele transforma-se então em um “veículo modulador da vida inconsciente da humanidade. Assim, cada obra de arte é uma resposta a uma necessidade coletiva e uma compensação àquilo que falta em uma época, suas imagens são míticas e arquetípicas ainda que o artista não saiba disso.

(WAHBA, 2005, p.84)

Em estudos coreográficos e cênicos através da improvisação, é comum que esses estados se apoderem dos processos criativos de modo que o artista perca o controle racional da ação, do tempo e do espaço.

Segundo Soares (2000), os *estados alterados de consciência* são aqueles em que perdemos a noção de tempo, ou seja, a objetividade. Esses estados são caracterizados na dança quando o corpo assume o papel de operador da ação e permite que suas memórias e experiências afluam.

É fundamental entendermos como esses estados de consciência funcionam em um processo de criação em dança. A intenção da “instalação” desses estados é deixar o corpo preparado para receber as imagens do inconsciente e, para tal, provoca-se um estado extra-cotidiano de trabalho corporal, quando tempo e espaço se fundem, e o corpo assume o comando. Nesses estados, as imagens carregadas no inconsciente “dominam” o corpo e possibilitam o acúmulo de material de trabalho para posterior seleção e utilização na obra final.

Para Soares, a função da T.E. é provocar esses estados mentais e energético - corporais que tragam o conteúdo buscado, e a partir dele, deixar a forma fluir no corpo:

A proposta da Técnica Energética é o preenchimento energético da movimentação dentro do tempo, e não a partir dele como nas técnicas corporais tradicionais. Apesar de começar em sentido inverso – do conteúdo para a forma, acreditando que em cada chakra existe a memória da espécie humana: os arquétipos – o produto final é o gestual colocado em consonância com a música, seja dança, mímica, teatro [...]

(SOARES, 2000, p.38)

Desse modo, através de *estados alterados de consciência*, podemos acionar um vasto reservatório de memórias que englobam as experiências humanas desde os tempos primitivos.

Segundo Grof (1994), nos *estados alterados de consciência* há uma seleção automática do material mais relevante e emocionalmente carregado do inconsciente. Tal seleção ocorre naturalmente, no momento em que as imagens são trazidas para a consciência, no processo de diálogo entre consciência e inconsciente provocado nesses estados.

Grof ainda comprova, após longos anos de pesquisa de estados não comuns de consciência, que esses estados podem ser alcançados através de vários métodos de expansão de consciência, os quais são importantes provedores

de insights que nos auxiliam a aprofundar nosso conhecimento a respeito das mais altas formas de criatividade.

A literatura sobre a criatividade apresenta inúmeros exemplos de extraordinária inspiração artística, científica, filosófica e religiosa, proveniente de uma fonte transpessoal e ocorrendo em estados não comuns de consciência. Mesmo os mais curtos “flashes” de insight mítico levam, muitas vezes, a resultados extraordinários.

(GROF, 1994 p.205)

Sabemos ainda que muitas culturas antigas utilizavam esses estados de consciência como um importante caminho para ligar-se às realidades sagradas, além de serem importantes fontes de criação artística, o que constitui um caminho aberto para a intuição e para a percepção extra-sensorial.

Enquanto muitas dessas culturas induziam esses estados com o uso de ervas e alucinógenos; outras conduziam esse “transe” através de movimentação corporal, como, por exemplo, em algumas danças primitivas indígenas, em danças ritualísticas de monges budistas tibetanos e também nas danças ritualísticas do candomblé e da umbanda.

Nesses exemplos, o corpo é usado como o receptor direto das mensagens divinas que só são manifestadas e reveladas no momento do transe.

Grácia Navarro (2000), em sua dissertação de mestrado¹², fez um comparativo entre o transe (transe religioso, mais especificamente, do Tambor de Mina) e o corpo cênico. Em seu texto cita-nos exemplos desses estados de transe e de suas funções ritualísticas:

A seqüência de chamamento dos deuses tem estrutura dinâmica e atualiza-se na ação ritual em que o indivíduo desempenha seu papel como elemento integrante da representação mítica em um jogo de forças que anima o acontecimento ritual. O chamamento dos deuses é feito

¹²Navarro, Gracia. **O corpo cênico e o transe: um estudo para a preparação corporal do artista cênico**. Campinas, SP/ UNICAMP/2000.

através da ação conjunta da música percussiva, dos cantos e da dança, cujo conteúdo de caráter descritivo evoca simultaneamente fragmentos contundentes da vida destes deuses.

(NAVARRO,2000, p 11)

A utilização desses estados nas criações artísticas contemporâneas tornou-se uma sistematização de um processo que sempre ocorreu na arte. Como já mencionado, os artistas sempre dispuseram de momentos de inspiração quando a criação adquire maior intensidade do que a consciência, momentos em que a arte ganha vida, os famosos *insights* que não têm explicação lógica para um artista.

Na inspiração há uma mudança súbita de estado de consciência, ocorrem idéias, visões, concepções espontâneas. É um estado que se apodera do indivíduo durante certo lapso de tempo, com perda parcial da consciência (...), no entanto o ego retoma sua função e conduz o processo na atividade criadora. Seria essa a distinção básica entre genialidade e loucura, o paradoxo da possessão inspirada.

(WAHBA, 2005, p.84)

Na criação artística que ocorre como mostra a citação acima, o inconsciente aflora, e o ego impede que a consciência se perca. O estado alterado de consciência proposto pela T.E. também funciona dessa forma: entramos em um estado de consciência em que o corpo fica totalmente aberto a essas imagens, e ao mesmo tempo, suficientemente consciente e preparado para transformá-las em movimentação artística.

Esses estados corporais são instigados, na T.E., por exercícios físicos que os provoquem (que serão descritos no próximo item), trazem energia para o corpo e transformam essa energia para a criação.

Ao retomarmos Navarro, podemos verificar essa apropriação do transe pelo artista nas criações cênicas e o uso de estados não comuns de consciência para que ocorra a fruição na criação cênica:

Durante a prática da seqüência, uma gama de estados emocionais e memórias iam surgindo. O corpo é memória e à medida que vai sendo mobilizado, uma série de memórias conscientes e inconscientes vai emergindo corporeamente. A indicação era para não se deter diante destes estados, não parar para pensar e nem prender o corpo para que permanecesse movendo-se dentro de determinado estado, pois nessa prática a emoção deve ser fluida. O fio condutor não pode ser quebrado porque a “não quebra do fio” contém a transformação dinâmica do movimento e, portanto, dos estados.

(NAVARRO, 2000, p 26)

A T.E. é usada como metodologia de trabalho pelo grupo de pesquisa “Ar Cênico”, também dirigido pela Prof. Dra. Marília Vieira Soares. Nesse grupo de estudos, essa técnica é aprofundada e lapidada, a fim de se obter resultados concretos na prática artística dos atores-dançarinos do grupo. Flávio Alves Soares, ex-integrante do Grupo “Ar Cênico”, colocando-nos sua impressão sobre o uso da T.E., em sua pesquisa de mestrado sobre processo criativo:

A receptividade corporal favorece e penetra no interior de 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 técnica e liberdade.

(ALVES, 2006, p. 47)

Essa “receptividade” é, na realidade, a finalidade da T.E, ou seja, preparar o corpo - através dos *estados alterados de consciência* - para estar

aberto, para ser receptivo a todas as imagens que o inconsciente nos enviar. Assim, a T.E. faz a ponte entre o inconsciente e a movimentação dançada e traz, dessa forma, as imagens enviadas pelo inconsciente à tona, fornecendo material para a composição coreográfica.

2.2b- Ritual de preparação

O ritual sinaliza uma transição, um momento de passagem, abre novas portas para novos momentos e abre as portas de nossa consciência para novas simbologias, inseridas a partir daquele determinado momento.

Os processos ritualísticos são variados e apresentam também muitos significados.

São várias as maneiras de ritualizar - ou seja, de transformar as práticas em momentos sistematizados e transitórios nos processos de criação cênica - e existem muitas técnicas que apresentam maneiras ritualizadas de preparação corporal.

Cada grupo de trabalho, ou ainda, cada ator-dançarino possui uma maneira própria de iniciar seu trabalho prático, sua maneira de “ritualizar” o momento de transição entre a vida cotidiana e a prática artística.

Para Quilici (2004), o rito, em seu sentido arcaico, denominava um modo distinto de agir que se contrapunha ao comportamento distraído e rotineiro e possibilitava o afloramento de “outro estado de ser”.

Essa denominação arcaica de rito cabe ao ritual de preparação que estamos discutindo neste trecho do presente trabalho.

Sob este contexto, o ritual é uma maneira específica de trabalho que possibilita o corpo e a mente a se disponibilizarem para o trabalho prático. É também uma maneira de distinguir o corpo cotidiano (corpo do dia a dia) do corpo extra-cotidiano (corpo de trabalho do ator-dançarino) e é um momento em que nos conectamos com a proposta de trabalho, de uma maneira mais intensa.

Além disso, o ritual que prepara o ator-dançarino para uma experiência com o inconsciente e, conseqüentemente, com o mítico, é aquele que abre as portas para o sagrado.

Esse é um ponto ao qual considero importante dar atenção: o sagrado significa, nesse contexto, tanto o contato com a deusa e com as imagens que o inconsciente carrega dela como o ato de transformar o corpo em um lugar para o sagrado se manifestar. Esse ato é um dos objetivos do ritual de preparação proposto pela T.E.

É claro que esse sagrado pode se manifestar de várias maneiras em nosso dia a dia e também na cena – como, aliás, propõe Antonin Artaud¹³ em suas considerações sobre o resgate do sagrado no teatro - mas, neste trabalho a proposta da prática do ritual de preparação da T.E. é abrir o corpo para as imagens sagradas e permitir que se manifestem através do movimento dançado.

Em seus estudos aprofundados sobre Artaud, Quilici menciona essa experiência entre teatro e sagrado:

Mais do que um falar sobre, o que se pretende é propiciar uma experiência do sagrado. (...) ele [o rito] deve possuir um poder operatório, desencadeando uma vivência da natureza singular, “mítica”, mas num sentido arcaico e primitivo.

(QUILICI, 2004,p.38)

O ritual a que nos referimos está implicitamente ligado a esse resgate do sagrado, à medida que é inserido na prática justamente com essa proposta: abrir corpo e mente para o que há de sagrado no inconsciente e, conseqüentemente, para uma cena sagrada.

Na T.E, a função do ritual é preparar o corpo e a consciência para o início do trabalho com os *estados alterados de consciência* que virão a seguir.

¹³ Antonin Artaud (1896-1948) foi um poeta, escritor, ator, roteirista e dramaturgo francês que trouxe como uma de suas propostas o resgate ao que ele chamava de teatro sagrado.

Este ritual não só abre as portas da consciência, como também abre os poros do corpo para o surgimento e a aceitação de uma movimentação possivelmente inusitada e carregada de significados.

Ainda para Artaud, essas experiências primitivas (nesta pesquisa, relacionadas com as experiências do inconsciente) são um modo de “*metamorfosar*” o corpo no que ele chama de “*corpo glorioso*”: um corpo liberto de todos os condicionamentos e automecanismos físicos e mentais referentes aos diversos estados que este corpo assume.¹⁴

Esse processo se assemelha aos processos psicofísicos dos *estados alterados de consciência* propostos nesta pesquisa. Artaud sofreu grande influência não só das religiões, filosofias e da arte oriental, como também da gnose e de outras doutrinas constituídas por sincretismos de religiões orientais e antigas doutrinas ocidentais e formulou seu pensamento inspirado na relação do corpo com a natureza e com o universo.

O corpo humano mistura-se e metamorfosia-se no corpo da terra e no corpo do cosmos. (...) Através de fragmentos de uma astrologia simbólica, Artaud nos lança um espaço caótico e originário, preñado de virtualidades, e que a figura e o sujeito se dissolve. Nesse trabalho de desfiguração, pressente-se o anseio de um novo corpo, permeável às forças naturais, corpo perdido pela radical separação entre o sujeito que passa a ver a natureza como objeto.

(QUILICI, 2004,p.51)

O processo ritualístico desta pesquisa passa pelo encontro desse “corpo glorioso”, pois busca romper a barreira entre corpo e natureza e propõe a desfiguração do corpo cotidiano para a construção de um corpo dramático carregado de signos e significados.

¹⁴ Sobre corpo glorioso e outros estudos da obra de Antonin Artaud ler: QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo. Ed. Annablume; Fapesp, 2004.

Para que tal seja alcançado, é necessário que o corpo e a mente estejam disponíveis para que o *estado alterado de consciência* se instaure e para que possamos encontrar o sagrado na cena.

É notório que nem sempre conseguimos alcançar o estado de consciência esperado para o trabalho – o que aconteceu, muitas vezes, ao longo desta pesquisa - mas o ritual de preparação é um grande aliado para que esse estado ocorra e, quando realizado com concentração, é o verdadeiro responsável pelo resultado final.

Esse ritual ganha forma no corpo e no espaço em que será realizado, transforma as energias corporais e canaliza a atenção para a prática propriamente dita.

O primeiro momento do ritual de preparação da T.E. é realizado em roda, em grupo, com as mãos dadas, com o intuito de equilibrar a energia dos participantes. Porém, em muitos momentos desta pesquisa, eu estava sozinha, ou apenas com minha orientadora ou com algum colega colaborador e realizava essa etapa inicial sozinha ou em dupla, com a intenção de canalizar a energia corporal e de concentrar-me para o trabalho.

Soares, em sua dissertação de doutorado, descreve a função desse momento de abertura do trabalho:

A roda de abertura e instalação pela qual passa o corpo discente, o elenco e o professor/diretor propiciam um equilíbrio das energias individuais, gerando a energia coletiva (campo magnético), e um estado de concentração que está anterior ao pensamento, que é um fator importante para tornar-se criativo: estar receptivo.

(SOARES, 2000, p.40)

É essencial a prática da concentração na T.E. para que os ruídos, as imagens ou quaisquer outras interferências que possam surgir não sejam obstáculos para a boa realização dos laboratórios práticos que induzirão o *estado alterado de consciência*. Esse estado, como já mencionado, é o principal

responsável pelo bom desempenho do trabalho proposto pela T.E. e, por isso, a concentração inicial é essencial.

Essa concentração é feita, portanto, através da atenção focada para o corpo, para a respiração através da canalização das energias corporais.

Em seguida, realizamos a chamada “*abertura dos chakras*”, quando por meio do movimento de envergadura da coluna vertebral (ao deixá-la em forma de um “C”), associado à oxigenação do corpo através dos sons das vogais – que ativam cada um dos chakras de baixo para cima da coluna vertebral - despertamos as regiões correspondentes o que potencializa e energiza o corpo para o trabalho.

Segundo o yoga clássico, cada vogal potencializa um chakra¹⁵, ou seja, cada som “reverbera” em uma região do corpo e ativa a energia contida nele. Dessa maneira, podemos “potencializar” ou ainda “acordar” a região de cada chakra, ao emitirmos o som das vogais de acordo com o quadro a baixo:

Som da Vogal	Chakra/região ativada
A	Região do chakra básico/ região do quadril
I	Região do chakra do Plexo Solar/ região do umbigo
O	Região do chakra cardíaco/ região do peito
E	Região do chakra laríngeo/ região da garganta
U	Região do chakra coronário/ região da cabeça

A intenção dessa prática é a de possibilitar que todos os chakras estejam abertos para o trabalho, ou seja, a de preparar todo o corpo para o que segue, afinal, o corpo não é segmentado e nunca trabalharemos apenas com uma

¹⁵ Sobre esse assunto ler : FERREIRA, ROSANE PELLEGRINA IMPROTA " **Expressividade vocal: Técnica Energética com fonte de um estudo sobre a voz:** Dissertação de mestrado.IA Unicamp,2009

região do corpo completamente isolada das outras; todas elas estão interligadas e por isso nunca podemos dizer que uma delas esteja ausente em algum momento do trabalho. Deve-se dar ênfase a que o corpo esteja preparado, atento e energeticamente ativo.

Assim, o que fazemos na T.E. é canalizar a energia corporal para a potencialização de um dos chakras – de uma determinada região corporal - mas as outras regiões não ficam mortas, nem algum dos chakras inativos.

O próximo passo do ritual de preparação é desbloquear o excesso de racionalização a fim de fazer com que a energia concentrada no sistema nervoso central chegue à glândula pineal (pequena glândula endócrina localizada no centro do cérebro) e à hipófise (glândula endócrina localizada na base do cérebro), o que, segundo a técnica de yoga clássico, desbloqueia qualquer tipo de autocensura que possa impedir a boa realização da prática. Consegue-se tal reação através das “machadadas”, movimento cujo nome vem da “postura do machado” do yoga, e que deve ser realizado, algumas vezes, para garantia de resultado.

Continua-se o ritual, ao canalizarmos a energia para as extremidades do corpo, quando eliminamos excessos desnecessários em busca de sempre usar menos energia para realização de mais movimento. Esse procedimento ocorre quando se chacoalha o corpo, incluindo, nessa movimentação, todas as articulações.

Em seguida, espreguiçamo-nos ao alongarmos e descontraírmos a musculatura, o que dá espaço para a percepção dos espaços e limites corporais externos e internos.

Por fim, “destravamos” o corpo através de uma movimentação improvisada que busca utilizar todo o corpo e todos os níveis de movimentação no espaço (alto, médio e baixo).

Esse ritual, além de preparar o corpo, é importante para iniciar o processo de construção do *estado alterado de consciência* a fim de que o inconsciente fique livre para enviar suas imagens ao corpo em movimento.

Assim, depois de preparado, o corpo pode receber as imagens de Kali – ou de qualquer outro mito ou arquétipo.

Nesse processo apresentado, esse ritual foi realizado muitas vezes, individualmente, o que não diminui sua importância. Ao contrário, percebi que quando trabalhava sozinha, a importância do ritual era ainda maior, pois, através da boa realização de um ritual, consegui atingir, na maioria das vezes, os estados de consciência esperados.

O surgimento da dança de Kali se deu devido ao ritual de preparação e da instalação de um corpo com energias canalizadas e voltadas para o trabalho prático.

Capítulo III

A Dança das Deusas Mães



CAPÍTULO III

A DANÇA DAS DEUSAS MÃES

“O artista é um criador que deixa transparecer em sua obra símbolos que atingem quem os observa, participantes da mesma viagem...”

Liliana Liviano Wahba

Trazer o mito de Kali para meu corpo foi como penetrar no útero da Deusa-Mãe. À medida que sentia as características de Kali surgirem em minha movimentação, sentia meu corpo se tornar o “lugar do sagrado”. Claro que, ao mesmo tempo em que a artista se deslumbrava com a possibilidade de recriar o mito no corpo, a pesquisadora estava sempre atenta a não usar nem o nome nem a imagem de Kali levianamente.

Essa foi uma preocupação que me perseguiu desde o início da pesquisa, afinal, tratar de um mito tão forte em uma religião pode causar constrangimentos, despertar visões erradas e até cair no erro clássico da má interpretação.

Por isso, ao conscientizar-me desses perigos e ao tentar respeitar o máximo possível a deusa, minha opção foi tratar de sua representação como imagem arquetípica sem me aprofundar nos conceitos hinduístas e respeitar, sim, o arquétipo da *Grande Mãe* que ela representa.

Além disso, tive a cautela de nunca estar sozinha nos laboratórios práticos, pois, além de não acreditar em um trabalho individualista e gostar de muitas contribuições em meus trabalhos, sabia dos riscos de perder momentos importantes e de não conseguir retomá-los mais. Por isso, minha orientadora esteve presente nos primeiros laboratórios práticos, quando me instruiu na Técnica Energética dirigindo a prática e tive, como companheira inseparável, uma câmera de vídeo que registrou os laboratórios para que nada me escapasse.

Pude também contar com a generosa colaboração da colega Kamilla Mesquita, dançarina e integrante do grupo de pesquisa “Ar Cênico”, que conhece e trabalhou com a Técnica Energética o que constituiu, para mim, uma grande e proveitosa ajuda.

Além desses acompanhamentos, já no começo dos laboratórios práticos, resolvi fazer um *diário de bordo* que teve muita importância ao longo de minha pesquisa. Nele escrevia, logo após os laboratórios, todas as sensações, as emoções e as dúvidas que apareceram em minha prática. Através desse diário, pude também dar forma ao trabalho final, pois constatava que algumas sensações e movimentações se tornaram corriqueiras, e que, dessa maneira, seriam a constatação de que Kali já estava ganhando uma forma em meu corpo.

Portanto, nesta parte do texto, procurarei relatar meu encontro com as imagens que meu inconsciente guarda da Deusa Mãe, representadas por Kali e despertadas pela T.E.

Pretendo, através destes relatos, demonstrar que os *estados alterados de consciência* podem trazer à tona as imagens arquetípicas guardadas no inconsciente e, assim, essas podem ser usadas na criação cênica.

3.1- As regiões do corpo e os chakras trabalhados

“Através do corpo podemos descobrir o mundo espiritual como um lugar real”

Rachel Pollack

Arrisco-me, nesse sentido, a falar de chakras, desses pontos de energias espalhados ao longo da coluna vertebral humana e que causam ainda muita dúvida e sensação de misticismo em nossa tradição ocidental.

Segundo as filosofias orientais do yoga (inclusive filosofias e religiões que utilizam a yoga de uma ou outra maneira, como o Hinduísmo e o Budismo), o

corpo humano possui alguns centros energéticos por onde passam e são ampliadas as energias vitais, que potencializam e fortalecem as funções orgânicas do corpo humano. Segundo Caio Miranda (1962), a posição dos chakras está sempre associada a um centro nervoso e essa posição é que permite a passagem e a transformação da energia, que recebemos do universo (também chamada de energia cósmica), em energia vital ou nervosa. Essa energia transformada, segundo o yoga, é fundamental para nossa vitalidade e saúde.

O trabalho com os chakras é diferenciado à medida que cria um novo espaço de relação entre corpo e energia corporal produzida pela movimentação. A ativação dos chakras gera um campo de trabalho etéreo, ou seja, de energia sutil que pode ser percebido fisicamente apenas por aquele que realiza a ação. Talvez, por essa sutileza, os chakras ainda sejam um tema de restritos estudos acadêmicos, pois entender como a energia gerada pela potencialização de um chakra funciona exige experiência.

Não se deduz ou se intui o resultado do trabalho com os chakras, uma vez que ele deve ser vivenciado para ser compreendido. Ainda assim, mesmo quando esse trabalho é experienciado profundamente, é difícil explicá-lo, já que suas experiências são sutis e compreendidas, profundamente, apenas por quem as vivencia.

Por isso não me sinto completamente apta a abordar profundamente os chakras e optei por focar as regiões corporais onde estão situados e as energias que neles circulam. No entanto, usarei a terminologia dos chakras, pois ela é utilizada na T.E. e funciona como um útil mapeamento corporal no exercício com as movimentações arquetípicas estudadas neste trabalho.

Portanto, na T.E., usamos as regiões onde se encontram esses pontos de energia como canais para a ativação física e psicológica - através de *estados alterados de consciência* - e como portas para movimentações que buscamos na construção cênica.

Assim, iniciamos o trabalho com o ritual de preparação já descrito acima e, em seguida, passamos para o trabalho de improvisação que irá abrir as portas do inconsciente para que as imagens possam passar para o corpo na forma de movimentação dançada – esclarecendo sempre que a T.E. é só uma maneira de facilitar o diálogo entre o inconsciente e o corpo do dançarino, diálogo este que, de maneira geral, já existe na criação artística.

Nesse momento de improvisação, a atenção da movimentação é voltada para o chakra escolhido a fim de trabalhar conforme o objetivo dramático desejado - como demonstra a tabela abaixo:

<i>Chakra</i>	<i>Localização no corpo humano</i>	<i>Movimentação relacionada/dramaturgia</i>
<i>Coronário E Frontal</i>	<i>No alto da cabeça e Entre as sobrancelhas</i>	<i>Movimentos relacionados à memória universal, à sabedoria, a personagens velhos, sábios.</i>
<i>Laríngeo</i>	<i>Na frente da garganta</i>	<i>Movimentos da comunicação, relacionado a personagens cômicos.</i>
<i>Cardíaco</i>	<i>Na altura do coração</i>	<i>Movimentos dramáticos, trágicos</i>
<i>Plexo solar e Sub-plexo</i>	<i>Na altura do umbigo e Dois dedos abaixo do umbigo</i>	<i>Movimentos de poder, de equilíbrio, relacionados a guerreiros e heróis.</i>
<i>Básico</i>	<i>Na base da espinha dorsal, na região do quadril</i>	<i>Movimentos sensuais, animais, relacionados à energia da terra.</i>

Assim, segundo a T.E., cada chakra ativado potencializa as energias e as funções orgânicas de regiões específicas do corpo, o que possibilita o diálogo desejado com o inconsciente, ao despertar os arquétipos específicos de acordo

com o chakra trabalhado e ao possibilitar a realização de determinadas ações dramáticas.

Por exemplo, ao buscarmos imagens referentes a momentos ou a personagens mitológicos trágicos, podemos ativar, através de exercícios físicos, a região do osso esterno, na altura do coração, ou região do chamado “chakra cardíaco”, considerada a região das emoções em nosso corpo. Quando essa região é estimulada, surgem, em nosso corpo, imagens e sensações referentes às nossas emoções, e como resultado, realizamos movimentações que remeterão a um mito romântico.

Devemos considerar que o mito, que é um elo entre o consciente e o inconsciente, não sugere uma “lógica”, mas é ilógico e irracional. Mostra-se, em nosso corpo, como um espelho de regras, costumes e imagens carregadas em nossa mente desde os primórdios da humanidade e, muitas vezes, não compreendemos, racionalmente, essas manifestações físicas.

Portanto, no trabalho prático, o mito é vivido e experienciado fisicamente antes de ser inteligível e formulado racionalmente, e a T.E desperta nosso inconsciente para que essa experiência passe pelo nosso corpo, sempre de acordo com a “bagagem” de nosso inconsciente.

Desse modo, após os primeiros laboratórios da deusa Kali que realizei e após minha pesquisa teórica sobre as *Deusas Mães*, decidi trabalhar com os chakras **básico e cardíaco**.

Essa decisão foi tomada por verificar que a movimentação surgida em improvisação nos primeiros laboratórios e os aspectos teóricos de Kali que gostaria de ressaltar estavam justamente relacionados a esses dois chakras. Em outras palavras, Kali apresenta as muitas características já citadas, porém, quando iniciei os laboratórios práticos da T.E., alguns aspectos da deusa apareceram com mais força e resolvi concentrar-me neles.

As características da deusa se revelaram, primeiramente, como uma mulher guerreira, forte, mas também como uma mãe benevolente e realizei a movimentação de amamentar várias vezes, e senti meus seios grandes, repletos de leite. Essas movimentações e sensações partiram do chakra cardíaco, que corresponde a movimentos líricos e trágicos e estavam presentes em quase todos os laboratórios.

Em outros momentos – na grande maioria dos laboratórios – as movimentações que surgiram eram de uma mulher grotesca, animalesca, quase como um “bicho” movido por seus instintos e seus desejos. Essas características de movimentos são referentes ao chakra básico.

Assim, elegi esses dois chakras como eixos principais de trabalho, mas devo esclarecer que, em muitos momentos, outros chakras interferiram nos laboratórios e também contribuíram, de uma maneira ou de outra, para a dramaturgia do estudo coreográfico realizado.

3.1a- As ancas das deusas ... ou a região do chakra básico



“Uma religião que adora o corpo da deusa não precisa dessa separação entre espiritualidade e sexualidade. Como algo básico à vida, o sexo assume o seu lugar como sagrado...”

Rachel Pollack

Kali aparece nos textos sagrados e nos relatos de estudiosos com seus aspectos carnavais mais marcantes e, como já foi visto, esses aspectos a tornam mais próxima do humano.

Seduzir através das ancas sinuosas, copular, gerar e parir através de seu ventre são características que apareceram nos laboratórios a partir do trabalho com o *chakra básico*, e essa região foi a que mais deu forma à Kali e a essas características “mundanas” da deusa.

O *chakra básico* é também conhecido como *chakra raiz* e está localizado na região do quadril. É responsável pela força vital, pela sexualidade, pela sensualidade e pelo instinto de sobrevivência em grupo, segundo Soares, é a principal fonte de registro da história pessoal e coletiva.

Ao ativarmos e focarmos a movimentação, intensivamente, nesta região liberamos movimentos relacionados às características intrinsecamente femininas de Kali, e o resultado são muitos movimentos de quadril; movimentos grandes e redondos, caminhadas sinuosas e arredondadas. Muitas vezes, Kali se movimentava de cócoras, outras vezes ao parir, e às vezes, ao locomover-se como um bicho.

Um dos meus primeiros movimentos que se concretizou como sendo de “Kali” foi a caminhada da deusa. Os quadris direcionados para baixo, os joelhos flexionados com as pernas abertas me trouxeram a sensação clara de estar em contato com a terra, com uma raiz, com algo que era extremamente natural e terreno. Essa posição também apareceu nos momentos em que me sentia parindo, porém o corpo ficava um pouco mais para baixo, quase de cócoras.

Nas filmagens realizadas e nos relatos escritos em meu *diário de bordo* essas movimentações foram as que mais se repetiram e, após algum tempo, falar em Kali, era para mim, colocar meu corpo nessa posição, imediatamente.

Pude verificar que essa posição é muito freqüente nas imagens das deusas femininas do oriente, inclusive, nas imagens representativas de Kali;

porém, em meus laboratórios ela apareceu ainda mais exagerada do que nas imagens representativas das deusas.

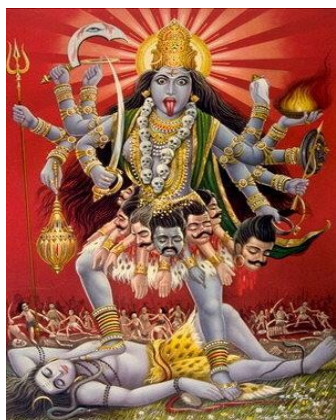


Figura 4 -Kali sobre Shiva: Quadris levemente abaixados em direção ao chão com joelhos levemente flexionados

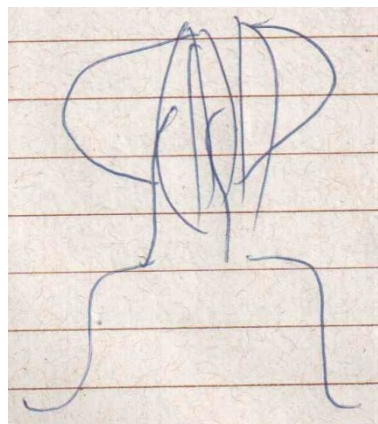


Figura 5- Desenho feito após laboratório do dia 05/03/2009: Quadris abaixados em direção ao solo com joelhos flexionados.

Alguns desdobramentos surgiram dessa posição, quando deram origem a outros tipos de caminhadas e também a outros tipos de posição derivadas da primeira.

Dessa maneira, as movimentações surgidas nos laboratórios do *chakra básico* foram as grandes responsáveis pelos deslocamentos da deusa.

Outra movimentação recorrente foi a das mãos se dirigindo em direção ao quadril, à pelve e à vagina, quando chegava, muitas vezes, a tocar essas regiões do corpo, até mesmo, de forma violenta, como se eu precisasse sentir ou mesmo impor a presença de minha vagina, ou o poder de meu ventre e, após muitos laboratórios, eu desenhava a vagina de forma bastante destacada.

Essa relação das deusas com a vagina não está presente tão explicitamente nas representações da deusa Kali, mas ela aparece de maneira

marcante, em muitas representações das deusas da antiguidade, e encontramos muitos monumentos e desenhos da vagina em locais onde se realizavam cultos às deusas Mãe, como, por exemplo, em Calcutá¹⁶, na Índia.

Freqüentemente, as deusas são representadas por um triângulo - que pode ser, em algumas culturas religiosas, o símbolo da vagina – o que demonstra o quanto essa região do corpo é sagrada nos cultos às deusas. A região é considerada o ponto de transmissão das forças sutis, a porta de todos os mistérios do universo.

Em algumas esculturas, como na figura 6, podemos encontrar a deusa com as pernas abertas a alimentar seus fiéis através da vagina, e essa foi uma imagem que me ocorreu em um dos laboratórios. Tive a nítida sensação de que o alimento brotava de minha vagina e, não, de meus seios, como seria o habitual ao pensarmos em alimentação vinda de um corpo.

O trabalho com a região do *chakra básico* me apresentou características e movimentações bastante profanas de Kali: uma deusa cheia de desejos, de sensualidade e de feminilidade, mas que carregava consigo o paradoxo do sublime, ou seja, sua sensualidade, sua sexualidade, sua vagina, e mesmo os fluídos ou excrementos que, algumas vezes, sentia sair, nitidamente, de minha vagina (embora fosse só uma sensação que não se realizava concretamente), eram completamente sublimes e totalmente sagrados.

O sangue da menstruação é um elemento bastante forte nas *Deusas Mães*. No culto às deusas na Índia (também conhecido como saktismo), o sangue é considerado sagrado e, por isso, venerado. Nesses cultos, as mulheres que estão menstruadas são colocadas em um lugar específico, fora do local do ritual, pois nesse momento, suas energias estão com qualidades diferentes das outras mulheres, e o ritmo que se manifesta em seus corpos se parece muito com o ritmo das transformações da natureza. Em alguns rituais, como, por exemplo, no

¹⁶ Calcutá é a maior cidade de Bengala Ocidental, na Índia e um dos lugares onde o culto à Kali é mais forte, tendo ganhado este nome em homenagem à deusa.

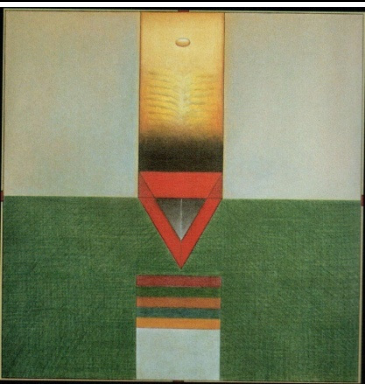
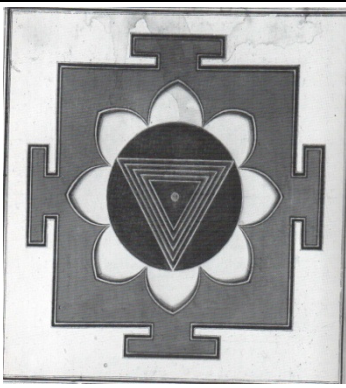
“*chakra pûja* - um culto hindu realizado em grupo -, o líquido menstrual pode ser misturado ao vinho e bebido pelos participantes.

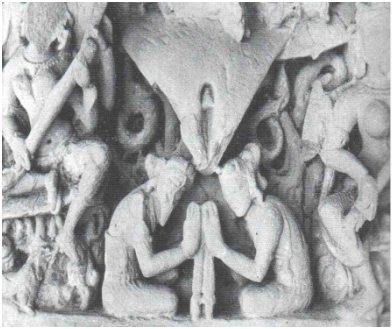
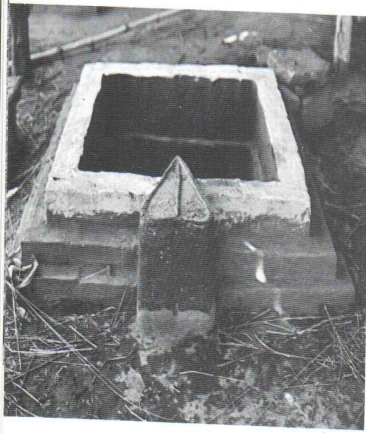


Figura 6 – Culto à Yoni. Fiel bebendo a essência sublime.
Escultura em pedra

Kali pode não mostrar, explicitamente, sua vagina na maioria de suas representações imagéticas, mas, como imagem arquetípica da *Deusa Mãe*, é a representante suprema da criação do universo, característica ligada diretamente à vagina da deusa e em seu mandala¹⁷, tem como figura central um triângulo. Nesse sentido, fica uma suposição minha de que possa haver alguma relação da figura presente em seu mandala com a vagina da deusa.

¹⁷ Mandalas são representações do universo muito usadas e feitas pelas religiões orientais. Muitos deuses possuem seus próprios mandalas, ou seja, representações simbólicas de seus mundos e de seus ensinamentos.

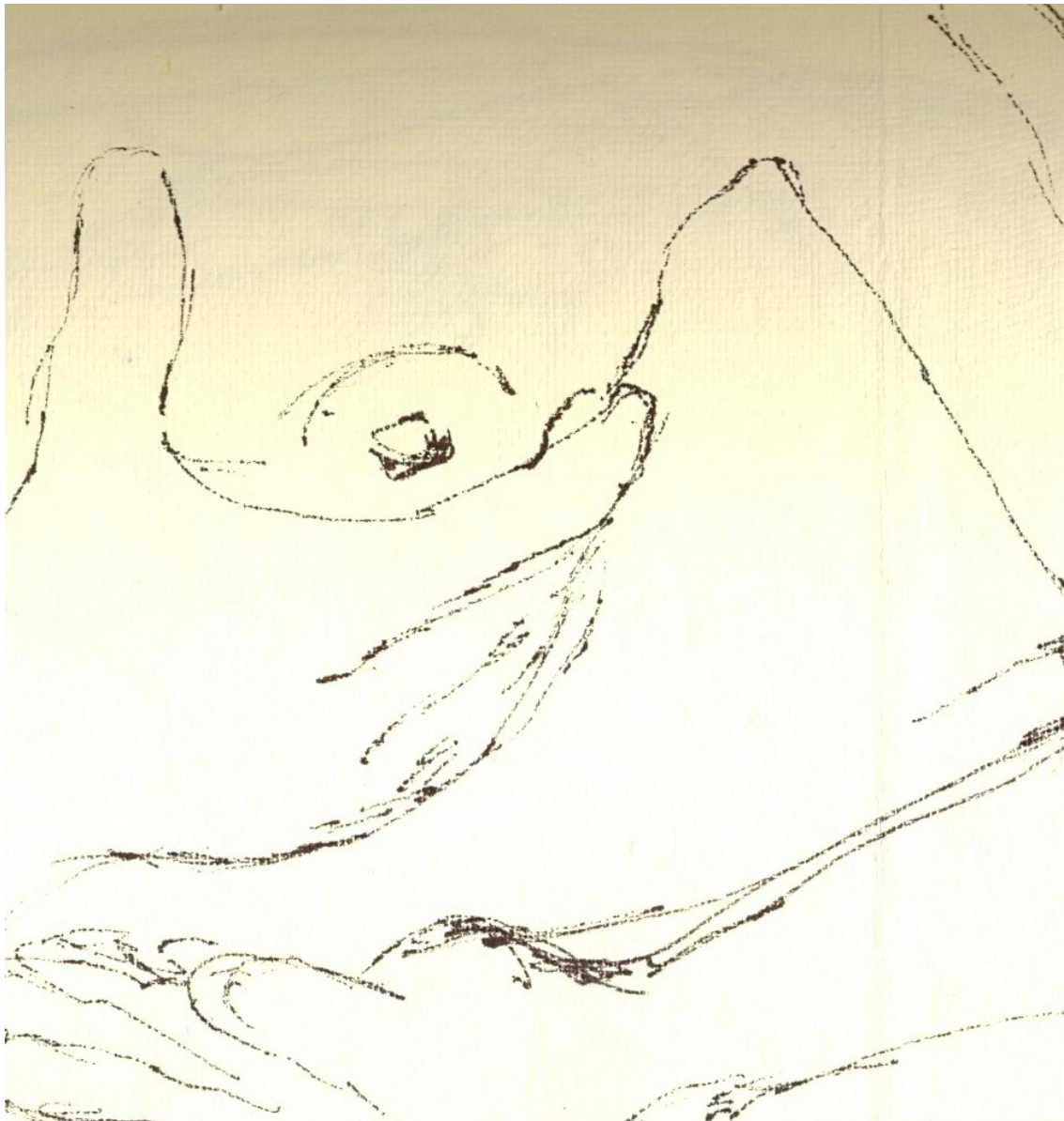
		
Figura 7- Mandala de Kali, Nepal	Figura 8- Representação contemporânea de Kali no papel de preservação do universo. Giz sobre papael-	Figura 9- Mandala de Kali, representando a abertura ao mundo dos sentidos, dos poderes e das aparições de Kali. Tinta sobre papel

		
Figura 10- Cena de adoração sob a imagem da vagina da deusa Escultura em Pedra	Figura 11-Fonte ritualística tradicional na Índia com formato de triângulo-representação vaginal.	Figura 12- Desenho feito após laboratório do dia 14/05/2008: Vagina destacada em preto.

Essa sensação de jorrar líquidos pela vagina me acompanhou durante quase todos os laboratórios, o que deu vida real à deusa, e atribuiu-lhe a forma terrena e carnal que apresentou em minhas pesquisas teóricas, o que confirmou que minha psique carrega, de alguma maneira, essa referência carnal da *Deusa Mãe*.

3.1b- O coração da Mãe Benevolente

...ou a região do chakra cardíaco:



Kali não é só sensual, animalesca ou possui somente características profanas e femininas. É também a *Bondosa Mãe* que ampara seus seguidores, dá amor e proteção a quem a respeita e por isso deixa aparecer seu caráter elementar positivo para seus devotos, em muitos momentos.

Essas características de Kali custaram a aparecer nos laboratórios do *chakra cardíaco*. Tive muita dificuldade de relacionar a movimentação surgida com a deusa. No início, chorei muito, confundi a movimentação com a de uma criança carente, com a de uma louca apaixonada e até com a de uma velha amargurada, mas, aos poucos, fui percebendo como o trabalho com a região do *chakra cardíaco* funciona.

Essa região é a responsável pelas emoções de alegria e de amor, mas, quando a movimentação é trabalhada no sentido oposto da tradicional – que é com o osso esterno projetado para frente – ela se torna também responsável pelo espírito trágico e pelas emoções de dor, tristeza e angústia.

Não é fácil trabalhar com essa região corporal. Nos primeiros laboratórios, as movimentações apareciam e desapareciam até que entendi que precisava projetar o osso esterno para frente e, dessa forma, tentar deixar com que movimentações de uma *Mãe Bondosa* surgissem.

As movimentações que apareceram não eram exatamente de uma deusa e, sim, de uma *mãe* qualquer que carregava e abraçava um filho no colo, amamentava e brincava com ele.

Aos poucos e ao longo dos laboratórios, as características da deusa foram aumentando e substituindo as da “simples mãe” até atingir o ápice, quando, em um laboratório, tirei os seios para fora como se eles jorrassem muito leite e tive a sensação de amamentar o mundo todo, deixando o leite cair. A imagem da Via Láctea surgiu naquele dia, como se Kali fosse a grande responsável pela criação do universo a partir de seu leite.

Essa imagem da criação do mundo através do leite é também recorrente de muitos mitos, como nos lembra Pollack: “*Lembre-se dos mitos da*

nossa galáxia, da Via Láctea fluindo dos seios da deusa (freqüentemente descrita como o corpo visível de uma vaca ou de um búfalo) ou das estrelas como parte de sua roupa, manto ou dança.”

Ainda sobre os seios desnudados, podemos recorrer, como exemplo, à cultura cretense¹⁸, onde desnudar os seios é uma prática sagrada e cúltica. A deusa e as sacerdotisas que com ela se identificam exibem totalmente os seios como símbolos da corrente vital nutridora.

Algumas imagens representativas de deusas de várias partes do mundo comprovam que o seio e a amamentação são uma das características mais marcantes da *Grande Mãe*, e essa movimentação passou a ser também recorrente nos laboratórios da região do *chakra cardíaco*.



Figura 13- Maternidade representada de Yasoda e seu filho Krishna.
Escultura em bronze

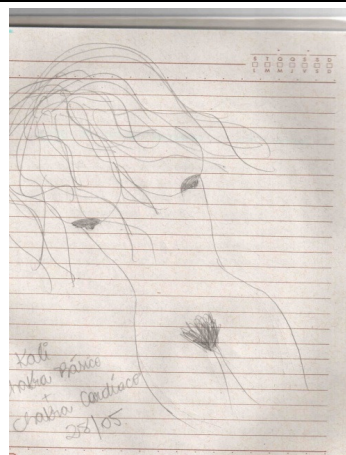


Figura 14- Desenho feito após laboratório do chakra cardíaco e básico do dia 28/05/2008: Seios fartos e imagem menos grotesca do que nos laboratórios de chakra básico.

O *chakra cardíaco* comanda a movimentação dos braços e do tronco e, por isso, traz um grande repertório de movimentação - maior que o do quadril – o que imprime mais expressividade aos movimentos e é responsável por movimentos detalhados e bastante sutis.

¹⁸ Cultura de Creta, a maior das ilhas gregas

É Importante registrar que algumas movimentações surgidas em alguns laboratórios do *chakra cardíaco* eram de uma deusa pura e santa, de acordo com os princípios católicos nos quais fui criada.

Em um laboratório, senti todo meu corpo coberto por um manto e tinha dificuldade de carregá-lo, como se fosse uma cruz. Meu corpo se engessou um pouco, minha movimentação diminuiu bastante e tinha a sensação de uma compaixão imensa. Cheguei também a chorar e deixei essa imagem invadir meu corpo até esgotar as possibilidades de movimentação.

O *chakra cardíaco* é traiçoeiro, e nosso inconsciente aflora nos *estados alterados de consciência* mandando toda e qualquer imagem referente às deusas *Mães Bondosas*, mesmo aquelas que não queremos que afluam.

Neste ponto do trabalho é que inicio o relato do trabalho conjunto das regiões dos *chakras cardíaco e básico*, simultaneamente, com a finalidade de trazer, de uma só vez, todas as movimentações de todos os aspectos de Kali.

3.1c- Corpo pleno: em busca de uma deusa completa



“A deusa representa uma unidade e o todo...todos nós, tudo que tem vida. Somos divinos”

Rachel Pollack

O trabalho com cada uma das regiões dos chakras, separadamente, destaca apenas alguns aspectos de Kali e, a sugestão de minha orientadora foi a de se trabalhar com os dois chakras ao mesmo tempo a fim de que todas as características de Kali e seus aspectos complementares e paradoxais pudessem aparecer, de forma simultânea, em minha movimentação.

O primeiro laboratório em que trabalhei com ambos os chakras – cardíaco e básico – originou muitos desses paradoxos.

As primeiras movimentações foram as de um parto, mas como se eu estivesse nascendo e, não parindo. Tive sensações de dores, de medo e depois a deusa foi aparecendo lentamente, meus olhos se esbugalhando, a língua saindo para fora da boca juntamente com um som “Ahh” baixinho e meio soprado.

Esse som me acompanhou em vários laboratórios e o elegi como o som de Kali. Como vimos na preparação da T.E., a vogal “A” ativa o chakra básico e potencializa as energias dessa região do corpo. Foi muito interessante perceber que a “minha Kali” emite justamente o som “Ahh”, que ela é muito mais carnal e possui muito mais características relacionadas ao chakra básico do que ao cardíaco.

Esse som colaborou muito para o desdobramento das movimentações, pois, quando era emitido, eu conseguia sentir que as características da deusa Kali estavam ganhando forma em meu corpo e sentia que a movimentação fluía.

Outra movimentação bastante freqüente nos laboratórios com os dois chakras foi a rigidez das mãos e dos dedos. Meus braços ficavam armados, e muitas vezes, senti que eu possuía mais de dois braços e que os dedos das minhas mãos ficavam rígidos.

O trabalho com as mãos trouxe movimentações de “mudras”, e essa é uma referência oriental e bastante indiana de Kali em meu inconsciente.

Mudra, uma palavra com muitos significados, é caracterizada como gesto, posicionamento místico das mãos, como selo ou também como símbolo. Estas posturas simbólicas dos dedos ou do corpo podem representar plasticamente determinados estados ou processos da consciências. Mas as posturas determinadas podem também, ao contrário, levar aos estados de consciência que simbolizam. Parece que os mudras originaram-se na dança indiana, que é considerada expressão da mais elevado religiosidade. [...] O significado espiritual dos mudras encontra sua expressão perfeita na arte indiana. Os gestos das divindades representadas na arte hinduísta e budhista e os atributos que os acompanham simbolizam suas funções ou aludem a determinados acontecimentos mitológicos. [...]

(RAMM-BONWITT, 1995,p.12)

Em minhas movimentações, os mudras foram se metamorfoseando até se tornarem menos literais e menos simbólicos - como na dança indiana, por exemplo - e mais expressivos e harmônicos com a “minha Kali”, que se tornou também uma representação mais generalizada das *Deusas Mãe*, sem muitas alusões à cultura hindu ou à dança indiana.

Ainda no trabalho com ambos os chakras, pude perceber que a energia circulava bastante pelas regiões corporais, se concentrando em uma ou em outra região e, ainda, outras vezes, pulando para chakras diferentes do trabalhado. É normal ocorrer tal fato quando trabalhamos em *estados alterados de consciência*, pois não conseguimos controlar, completamente, a canalização de energia o tempo todo, e as imagens que nos aparecem nem sempre estão relacionadas somente com os chakras trabalhados.

A deusa ganhou movimentação, trejeitos, gestos e até uma história através da T.E. Kali se construiu em meu corpo quando a região do chakra básico e do chakra cardíaco se uniram, quando as energias dessas duas regiões ativaram o inconsciente e quando percebi que nele existiam algumas imagens da deusa completa, com muitas de suas características e paradoxos.

3.2- O vaso como símbolo do feminino sagrado

“No centro do caráter elementar feminino, onde a mulher contém e protege, nutre e dá à luz, se encontra o vaso que é tanto um atributo, como um símbolo da natureza feminina.”

Erich Neumann

A imagem do “vaso” apareceu em um dos primeiros laboratórios, quando ainda estava tentando descobrir em quais dos chakras eu iria concentrar meu trabalho. No início achei que não usaria essa imagem em minha pesquisa e não sabia, com certeza, o motivo de o vaso aparecer tão forte.

Foi em um laboratório com o chakra coronário (região do topo da cabeça) que iniciei uma movimentação como se carregasse um vaso cheio de água na cabeça. Lentamente, esse vaso imaginário foi escorregando pelo meu corpo e o carreguei entre os braços, à altura da barriga e, por fim, ele foi parar no meio de minhas pernas.

Naquele primeiro momento, não dei muita atenção a essa movimentação, registrei-a em meu diário de bordo, e a movimentação não voltou mais. Alguns meses depois, quando compunha com o grupo “*Ar Cênico*” a personagem *Dorotéia* de Nelson Rodrigues¹⁹, minha orientadora e meus colegas de grupo me esclareceram a relação do vaso com a feminilidade e me interessei, profundamente, pelo assunto, em especial por ele ter aparecido em um dos laboratórios.

Seguem abaixo os resultados de minhas pesquisas:

Desde a pré-história, os vasos são simbologias do feminino, pois sempre foram um instrumento de trabalho indispensável para as mulheres que iam buscar água nos rios, colhiam frutas e preparavam a comida. Os vasos também

¹⁹Sobre esse assunto, ver apêndice 03

eram muito usados como urnas funerárias e por isso são relacionados aos rituais fúnebres, cuja realização também era função da mulher.

Podemos encontrar vasos com rostos femininos, com bustos e nádegas, que simbolizam a relação desses utensílios com a mulher. Contudo, é o formato do vaso que carrega consigo a grande relação entre ele e a feminilidade.

Muitos vasos, encontrados nas escavações de diversas regiões do mundo, são representativos das *Deusas Mães* e trazem, em suas formas, as regiões sexuais da mulher, os seios e até corpos inteiros femininos. Em algumas regiões, como na Chipre²⁰, esses vasos eram louvados e venerados como a própria deusa, como observa Neumann:

A Mãe-Pote é, de fato, uma concepção fundamental em todas as regiões e praticamente se difunde por quase todo o mundo. A identidade dos potes com a Grande Mãe está profundamente enraizada em crenças antigas, ao longo de grande parte do mundo. Briffault constatou ainda, a existência da Deusa Mãe caracterizada como pote no Peru e no sul da Índia, entre outros, onde um grupo de sete deusas é venerado sob a forma de sete potes, assim como no norte de Bornéu e nas Filipinas.

(NEUMANN, 2006, p.122)

Essa relação entre vaso e feminino está ligada aos aspectos do caráter elementar positivo feminino de gerar, parir e nutrir, o que o torna símbolo do Feminino Sagrado:

O Grande Feminino alimenta a terra como vaca celeste com sua chuva de leite e, como útero, ela é o vaso que “se quebra” no momento do parto e derrama a água, tal como a terra, a divindade provedora da água oriunda das profundezas.

(NEUMANN, 2006, p.117)

²⁰ Ilha situada no mar Egeu, ao sul da Turquia

Alimentar a terra, alimentar os seres, parir, derramar leite, derramar água... Dançar com o vaso, imaginaria ou concretamente, trouxe-me a sensação sublime da criação, o mesmo que cultivar uma planta, que ter em mãos o poder de criar e também de manter.

		
Figura 15-Vaso com quatro seios Cerâmica	Figura 16 -Mãe e filho Vaso em Efigie	Figura 17 -Desenho feito após laboratório chakras básico+cardíaco dia12/02/2009: Vaso entre as pernas

A imagem da deusa dançando com o vaso surgiu novamente, em alguns laboratórios, onde trabalhei ambos os chakras (*básico e cardíaco*), e a necessidade de usar um vaso em cena foi aumentando com o tempo. A cada laboratório, eu sentia o vaso mais e mais presente e, então, ele se concretizou no vídeo.

A opção por trabalhar o vaso no vídeo surgiu da necessidade da presença do vaso de uma maneira menos literal. Claro que foi uma opção estética e também uma tentativa de integrar outras linguagens artísticas em meu trabalho. No entanto, essa opção também facilitou o uso de uma imagem que me ocorreu muitas vezes, durante os laboratórios, e que eu não conseguia resolver cenicamente: a deusa estava dentro do vaso, e tudo estava dentro da deusa.

Ao compreender, em meu corpo, a importância do vaso, optei por gravar a cena de forma improvisada, também a partir da T.E e, conseqüentemente, em *estado alterado de consciência*.

Escolhemos um local com muita terra para a gravação, pois essa era a paisagem que me ligava ao vaso – de cerâmica – e à Mãe Terra, referência constante em laboratórios. Preparei-me para a gravação com o ritual da T.E., e Tiago de Mello e Simone Peixoto captaram as imagens com duas câmeras enquanto eu improvisava com o vaso.

Essa experiência foi bastante diferente e enriquecedora para mim. Até então, eu só havia feito laboratórios em salas de dança fechadas e com roupas de trabalho (malhas e camisetas).

Improvisar e trazer a deusa em contato com a terra, deixar a terra entrar em contato com meu corpo e, conseqüentemente, deixar meu corpo em contato com o vaso me trouxe uma sensação real de vivenciar a deusa.

À medida que eu tocava o vaso, tinha mais necessidade de tocar a terra. Pude sentir a *Mãe Terra* nascendo e crescendo. Ela colocava néctar no vaso, acariciava o vaso, sentia nele um filho e sentia o universo todo dentro dele. Muitas vezes, o vaso era como um grande ventre grávido...depois como uma criança, como um filho que havia acabado de parir.

Na realidade, nem me lembrava de que estava sendo filmada, pois consegui, de uma maneira muito vivida, entrar em *estado alterado de consciência*, em contato com a terra, com o vaso e com ambos em contato com meu corpo.

Posteriormente, ao rever as cenas gravadas e o vídeo editado, descobri movimentações simbólicas que não tinha pensado em realizar, mas que surgiram espontaneamente, como nos laboratórios da montagem do estudo coreográfico.

A experiência de gravar o vídeo agregou, certamente, muito à deusa que dança em meu corpo e senti diferença, até mesmo, nos ensaios do estudo coreográfico após a gravação do vídeo. Kali parecia surgir do chão, quando imaginava e sentia a terra subir pelo meu corpo e dar forma à movimentação. A

partir de experiência com o vaso, a movimentação da deusa nascia da terra, subindo pelos meus pés e crescendo até dominar o corpo todo.

Mais uma vez, o olhar cuidadoso de meus parceiros tornaram o vídeo um importante aliado ao processo criativo e, conseqüentemente, à cena.

3.3 - Kali, a Mãe Terrível



Kali emergiu de meu inconsciente de várias maneiras, a partir do trabalho com os chakras, porém, os aspectos negativos de Kali apareceram de forma diferenciada e tive muita dificuldade de entender que eram esses aspectos da deusa que surgiram em alguns laboratórios.

Eu esperava que os aspectos terríveis de Kali surgissem como os outros aspectos o fizeram, de forma clara e, na maioria das vezes, óbvia. Mas não foi o que ocorreu. A primeira manifestação da Mãe Terrível se deu em forma de som. Uma risada de bruxa que saiu em voz alta, quase “gritando de rir”.

Imediatamente, bloqueei esse som e travei a movimentação que começava a ser um giro com braços abertos. Essa reação travou meu laboratório e, naquele dia, não consegui prosseguir os estudos, uma vez que a movimentação da *Mãe Terrível* me amedrontou.

Como já mencionei no início desta dissertação, não estamos acostumados com os aspectos negativos das *Deusas Mães*, pois eles nos assustam e chegamos até a negá-los, como reagi naquele laboratório.

Neumann nos alerta quanto a esses medos quando nos esclarece que são provenientes de nossas experiências interiores e que, para entendê-los e identificá-los, é preciso irmos à base do medo humano primordial:

O caráter elementar negativo, ao contrário, se manifesta num laudel projetivo de símbolos que não resultam, como no caráter elementar positivo, do relacionamento mãe-filho visível. O lado negativo do caráter elementar provém, antes, da experiência interior, e o medo, o horror, o temor e o perigo que o Grande Feminino significa não podem ser derivados de quaisquer qualidades reais evidentes desse feminino. Porém, como encontramos essas reações psíquicas negativas com tanta frequência relacionadas à Mãe Terrível, devemos nos indagar qual é a base para esse medo humano primordial e como devemos interpretá-lo.

(NEUMANN, 2006, pg133)

Como não era minha intenção nesta pesquisa fazer uma auto-análise, nem descobrir a fonte de meus medos, resolvi encará-los nas práticas seguintes e deixar a referência de *Mãe Terrível* que meu inconsciente carrega surgir em forma de movimentação, som, grito sob qualquer outra forma. Só assim eu desvendei a face negativa de Kali em meu corpo.

Nos laboratórios seguintes, a movimentação de Kali Terrível surgia e ganhava força. Olhos sempre esbugalhados, boca aberta babando, dentes cerrados.

Em um dos laboratórios, vi a sala repleta de sangue e lambi o chão para alimentar-me daquele sangue. Posteriormente, li as seguintes passagens sobre a deusa Kali:

Atualmente, o templo de Kali em Kaligahat, Calcutá, é conhecido como o principal centro onde se fazem os sacrifícios diários de sangue; seguramente, ele é o santuário mais sangrento da Terra. Durante o período das grandes peregrinações ao festival Durga anual, ou festa de Kali (Durgapuja), no outono, são sacrificadas oitocentas cabras durante os três dias de comemoração. Não obstante, o templo não funciona apenas como matadouro, pois o animal permanece com quem o abateu como oferenda. No templo fica somente a cabeça do animal, como presente simbólico, e o sangue flui para a deusa. Deve-se a ela o sangue vital de toda criatura – uma vez que foi ela quem o concedeu -, por isso o animal deve ser imolado em seu templo e, em virtude disso, o templo também torna-se, ao mesmo tempo, um abatedouro.

(...)Esse rito é conduzido de forma tenebrosa e sórdida; em meio à lama formada por sangue e terra, as cabeças dos animais vão formando montes, como troféus diante da imagem da deusa. Entretanto, aquele que faz a oferenda leva o corpo do animal de volta para casa para realização de um banquete com seus familiares. A deusa quer somente o sangue da vítima; por isso a decaptação é a forma da oferenda, já que assim o sangue se esvai rápida e substancialmente. É por isso que as figuras nos contos de “Hipotadesha” e de “Kathasaritsagara” cortam suas cabeças,

embora seja verdade que a cabeça também significa o todo, o sacrifício completo.

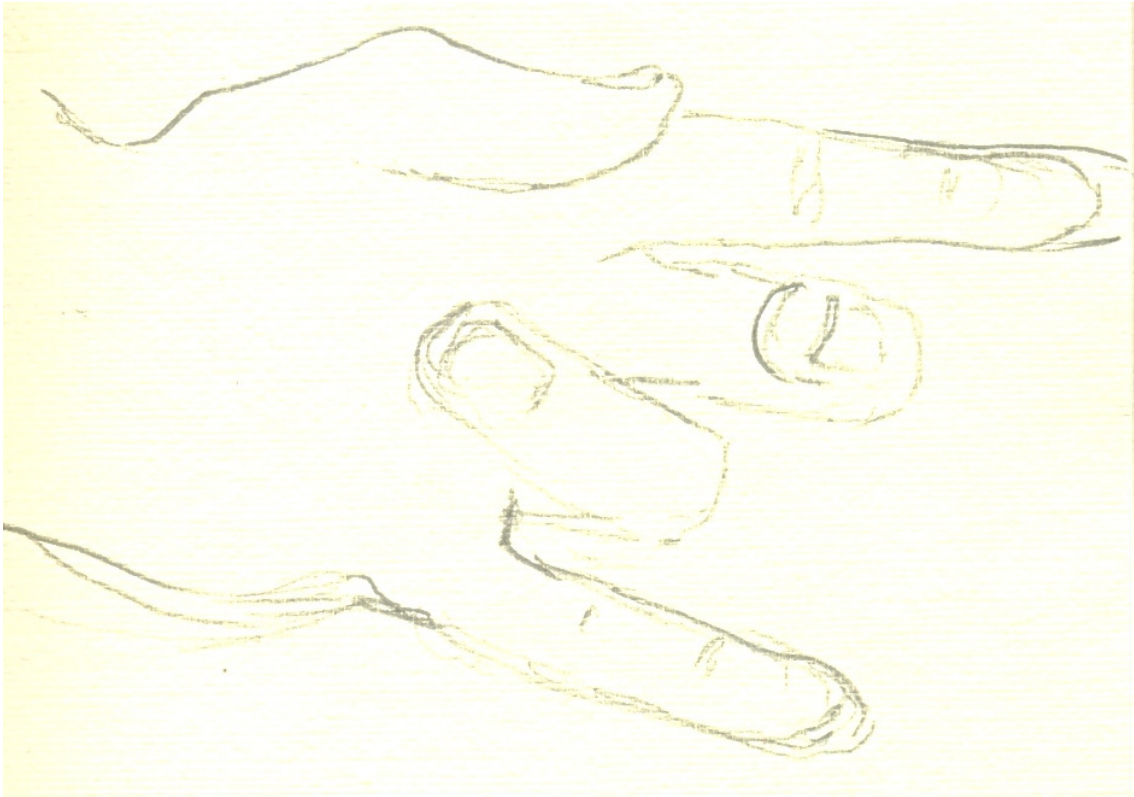
(ZIMMER, 1939, p.179ss)

A imagem de sangue apareceu em poucos laboratórios, mas confesso que me causaram freqüentes repulsas e, muitas vezes, parei o laboratório naquele ponto, quando tive que iniciar, novamente, todo o processo de preparação.

O caráter elementar negativo também apareceu através de movimentações não relacionadas diretamente à deusa, como, por exemplo, felinos famintos e a sensação de bem-estar quando parecia estar caminhando em lugares muito sujos ou por cima de alguém. Todavia, não dediquei nenhum laboratório específico para esse aspecto da deusa e deixei com que essas movimentações aparecessem durante qualquer laboratório realizado ao longo da pesquisa.

Capítulo IV

Kaligrafia



CAPÍTULO IV

KALIGRAFIA

4.1- Kaligrafando...

Kaligrafar, para mim, significa organizar a história desses quase dois anos de laboratórios em meu corpo. Em linguagem comum, no mundo da dança, seria “coreografar”, porém, sinto que, nesse processo, coreografar vai além do sentido tradicional da palavra. Sinto-me organizadora de algumas idéias e dessas imagens repletas de significados que meu inconsciente me enviou e que o trabalho com os chakras revelou em meu corpo.

Não coreografei como faria em outros trabalhos. Não criei, racionalmente, movimentos bonitos, que dessem essa ou aquela conotação para a deusa em cena. Não decidi os passos de acordo com a músicas e nem me influenciei por desenhos no espaço, músicas ou figurinos.

Não desprezo esse tipo de trabalho, pois acredito nele e o realizo de forma sistemática tanto em meus trabalhos pessoais quanto com meus alunos de dança.

Entretanto, nesta experiência, foi diferente...eu “kaligrafei”.

Deixei a movimentação de Kali surgir como quisesse, como se a deusa que surgia de minha pesique mandasse em mim, em meus movimentos, em minha voz, em minhas vontades cênicas. Deixei o inconsciente pessoal e coletivo decidir o que, quando e onde. Deixei as imagens da deusa se transformarem em gestos e em movimentos dançados. Só assim, depois que todas as imagens estavam quase esgotadas, é que comecei a sistematizá-las na forma de um estudo coreográfico.

Na realidade, não sei, com certeza, dizer se esgotei todas as possibilidades da deusa em meu corpo. Em alguns momentos, sentia que a movimentação que surgia estava muito repetitiva, em outros, sentia que cada vez mais novas movimentações surgiam. Essa afirmação pode parecer contraditória, mas era exatamente dessa forma que sentia.

Precisei optar por parar com os laboratórios práticos por uma questão de tempo e também por achar que, se eu continuasse com eles, traria cada vez mais, novas imagens para meu corpo. Tive a sensação de que a deusa poderia se manifestar em meu corpo sempre que eu lhe desse espaço e que tal processo poderia durar ainda muito tempo.

Terminei os laboratórios práticos de Técnica Energética após um ano e seis meses de trabalho profundo e iniciei, assim, a sistematização do estudo coreográfico.

A *Kaligrafia* aconteceu em todo o período da pesquisa e acredito que as imagens que meu inconsciente guarda das *Deusas Mães* são ainda muito mais vastas do que as de que me utilizei no estudo coreográfico.

Entretanto, nesse momento, entra o papel da consciência nesse processo: selecionar, lapidar e organizar tudo o que o inconsciente quis dizer, ou seja, transformar as imagens do inconsciente em arte.

O ato criador, nesse processo de trabalho, conta com a integração da consciência e do inconsciente. Sem o trabalho racional da consciência, as imagens arquetípicas do inconsciente trazidas à tona, por meio da movimentação dançada, não se tornam arte.

Segundo as palavras de Fayga Ostrower:

Além dos impulsos do inconsciente, entra nos processos criativos tudo o que o homem sabe, os conhecimentos, as conjecturas, as propostas, as dúvidas, tudo o que ele pensa e imagina. Utilizando seu saber, o homem fica apto a examinar o trabalho e fazer novas opções. O consciente racional nunca se desliga

das atividades criadoras; constitui um fator fundamental de elaboração.

(OSTROWER, 1987,p.55)

Usar, nesse momento, a racionalidade consciente para a montagem do estudo foi possível através das imagens gravadas em minha câmera, de minhas anotações em meu diário de bordo e do olhar atento e carinhoso de meus colaboradores que me ajudaram a selecionar as movimentações e as imagens mais relevantes para a composição do estudo coreográfico.

Desse modo, em sala de trabalho, nasceu o estudo intitulado “*Kaligrafia*” que é uma síntese racionalizada de todos os laboratórios e, conseqüentemente, desta pesquisa.

4.2- Diário de bordo

Por muito tempo relutei em colocar as anotações feitas em meus laboratórios nesta dissertação. No entanto, percebi que elas são o resultado direto do encontro entre meu inconsciente e minha consciência, além de representar, em palavras e desenhos, as sensações vividas em laboratório da T.E. que consegui relatar.

Peço que deixem de lado o olhar técnico ao lerem esta parte do texto. Considero que o que será relatado, neste trecho, é fruto de momentos de profunda entrega e do contato com o que há de sagrado em meu corpo através da prática de *estados alterados de consciência* provocados pelo trabalho. Portanto, esses relatos feitos em meu diário de bordo são, muitas vezes, confusos; outras, desconexos e bastante pessoais, mas acredito que são resultados diretos dos laboratórios que estabeleceram o diálogo entre a dançarina e a deusa, entre o “profano” e o “sagrado”, entre meu corpo e o inconsciente.

Além desse relato descritivo, também anexo a esta dissertação um DVD com imagens dos laboratórios realizados ao longo da pesquisa que são o resultado da prática da T.E que deu forma a Kali em meu corpo, ou seja, o estudo propriamente dito da dramaturgia do corpo através da T.E. que usou como inspiração poética a deusa Kali.

Acrescento que, em muitos momentos, as filmagens foram de completa frustração e de erros. Esta pesquisa teve - como tantas outras pesquisas - momentos de erros, de acertos, mas principalmente, de tentativas.

Entrar em contato com o inconsciente e deixar as imagens que ele guarda aflorarem não é simples, não é obvio, e eu estaria mentindo se dissesse que foi fácil.

Nas imagens filmadas por minha câmera (presente na maioria dos laboratórios), pude constatar que nem sempre deixo o inconsciente ou o corpo controlarem a ação, que, muitas vezes, fujo de algumas imagens que brotam do inconsciente e que não é só a deusa Kali que aparece, mas também algumas crianças, alguns velhos, prostitutas e animais saíram do inconsciente e quiseram “roubar a cena” de Kali.

Esses fatos aconteceram nos momentos em que eu perdia o foco do chakra trabalhado – e deslocava o foco de minhas energias para outros chakras aleatoriamente, por exemplo - ou quando meu corpo me levava para imagens associadas à *Deusa Mãe*, mas que não eram exatamente a deusa, e sim, uma velha, uma sábia, uma bruxa, uma criança faminta, ou uma prostituta sensual.

Para a construção do estudo coreográfico final, essas imagens foram usadas de outra maneira, pois acredito que não apareceram por acaso, mas que possuem uma ligação, de uma maneira ou de outra, com o arquétipo da *Deusa Mãe*; afinal, era o inconsciente que dominava a ação, e não, a minha consciência. Portanto, parto do princípio de que, se essas imagens apareceram, é porque estavam, de alguma maneira, ligadas à Kali.

Essa é uma das características da T.E. , a qual possibilita que, em laboratórios, possamos deixar todas as imagens ganharem forma em nosso corpo para, posteriormente, serem selecionadas e/ou lapidadas.

Transcrevi, neste trecho, apenas as partes de meu diário de laboratórios que considero relevantes e que ilustram, de maneira efetiva, minha pesquisa.

Apresento esses trechos selecionados com o convite aos leitores para que entrem em um pedaço de meu inconsciente e conheçam a deusa Kali que nele habita.

Diário de Bordo

Kaligrafia



Desenho feito após laboratório do dia 07/06/2009
(Diário de bordo)

Data: 07/04/2007

Primeiro Encontro Com Kali através da Técnica Energética

Chakra: Plexo-solar

Não sei o que aconteceu, mas, por um momento, eu senti meu corpo muito maior do que ele realmente é. Eu estava grande, no começo, me senti um guerreiro, um homem muito forte, mas depois fui percebendo que eu era uma guerreira e que estava no meio da guerra. As outras pessoas (este laboratório foi realizado com outras pessoas) eram submissas a mim. Eu as havia vencido.

Em um determinado momento, meus braços pareciam ter se multiplicado. Eu tinha milhares de braços e abraçava os derrotados da guerra. Senti uma compaixão imensa por todos e chorei. Chorei de amor. Era Kali...e chorei mais ainda quando percebi que a havia encontrado em mim.

Data: 28/03/2008

Chakra: Básico

Meu primeiro encontro do ano com Kali!!!! Ela chegou

Sensual, carnal, profana...mas sublime

O caminho dela em mim foi assim

Carnal----□ sensual-----□ profana-----□ sublime

Depois uma mãe que cresce e quer acolher a todos com compaixão (muitas lágrimas o tempo todo). Quando um colega chegou perto, era como um pedido de ajuda. O interessante é que veio um profano bem forte nesta hora. GARGALHADAS.

Prazer em rir dele. Prazer em ele precisar de mim...

Essa Kali é assim???

Movimentação sempre lenta, mas elevada (ponta dos pés)...às vezes, descia e entrava na terra, cavava o chão.

Conexão entre sublime e profano.

Lembrar para refletir: a Técnica Energética passa sempre pelas sensações?

Quadril, esta energia veio profana

Fiz até uma historinha: Kali havia descido para a Terra, se materializado e estava junto com os homens mortais...só observando com compaixão...Uma deusa que vem, que chega, que se aproxima, carnalmente, dos homens.

Um som quis sair, mas ficou na garganta.

Data: 25/04/2008

Chakra: Cardíaco

...Hoje percebi muita coisa...mas a Kali não veio.

Ou será que veio e eu não estou associando uma coisa à outra?

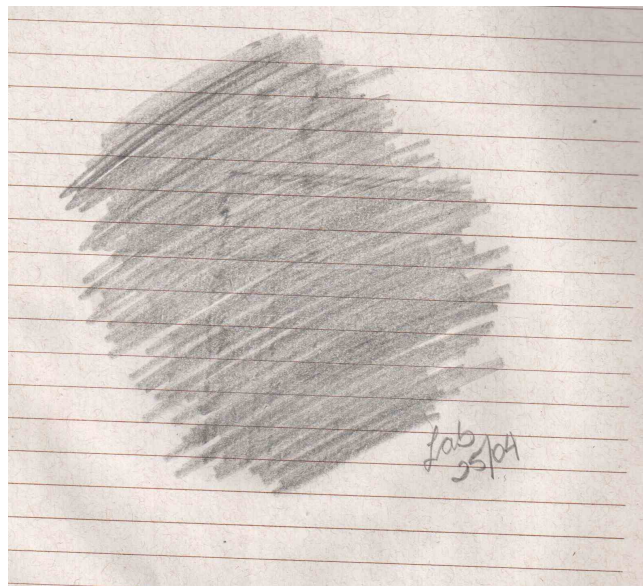
Todo meu cardíaco inverteu...fiquei angustiada, não queria contato com os colegas que me procuraram.

Foi denso, profundo

Teve uma hora que uma bruxa quis surgir, mas acho que não deixei.

Dor e nó no peito o tempo todo.

Sei lá cadê eu...cadê a Kali...sei lá



Desenho feito após laboratório dia 25/04/2008

Data: 14/05/2008

Laboratório individual nº 1

Acompanhada pela Profa. Marília

Chakra: Básico

A Kali veio muito carnal de novo, quase bicho

Neste chakra surge uma Kali bruxa que baba (talvez sangue?), os cabelos ficam engrenhados e é como se ela estivesse na Terra entre os homens e seres mundanos, fuçando tudo, se injuriando, rindo (muitos olhos)

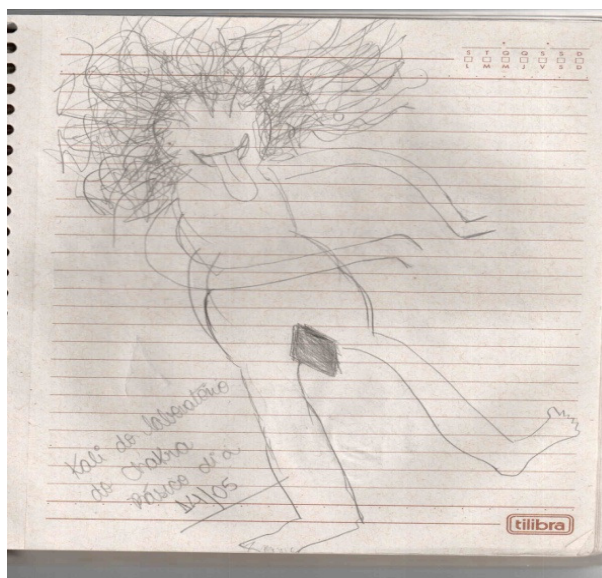
Sinto este chakra como a "descida de Kali"...sei lá, porque cismeiei que ela está em algum lugar acima (seria minha ligação com o sagrado cristão?)

Ela vem GROTESCA, energia profana

Muitas aspectos humanos, tipo sensual.

Máscara no rosto parecendo uma vagina

Tem uma posição que me persegue.



Desenho feito após o laboratório do dia 14/05/08- chakra básico

Data: 28/05/2008

Laboratório individual nº2

Acompanhada pela Profa. Marília

Chakra: Cardíaco + Básico

Várias imagens diferentes surgiram

A princípio tive dificuldade de encontrar o chakra cardíaco.

Kali selvagem veio, movimentos que cresciam até a ponta dos dedos. Rigidez nas mãos

Teve a questão do olhar: Além, não vejo o que está perto, como se tudo fosse esfumado perto e longe tudo fosse claro.

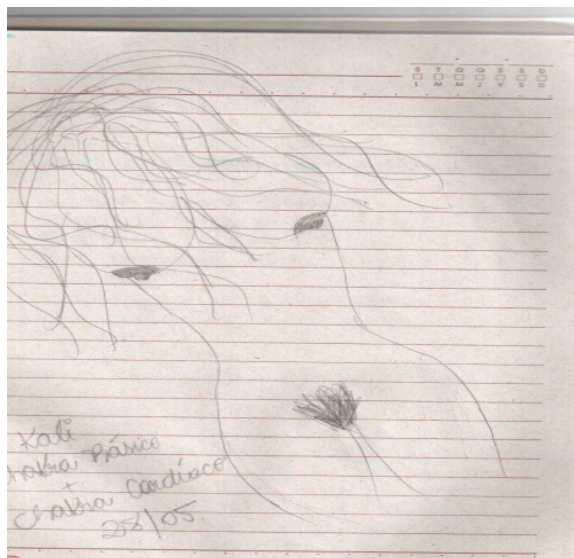
Depois, quando achei o cardíaco, surgiu, na mesma hora, uma mulher bem feminina (mas não muito sensual), uma mulher serena e forte (que tapava o rosto) e ia se descobrindo até as duas mãos chegarem em um seio.

Ainda ajoelhada amamentando uma pessoa e depois jorrando leite para nutrir tudo. Som de “chuá”.

O leite jorra pelo corpo todo e se espalha...me transformei em leite...e os dedos rígidos voltaram, e a Kali voltou.

Um canto até deitar e descansar...

Super cansada.



Desenho feito após o laboratório do dia 28/05/ 08- chakra básico e cardíaco

Data: 04/06/2008

Laboratório nº3

Chakra: Cardíaco + Básico

Acompanhada pela Profa. Marília

Colaboração na prática Kamilla Mesquita

Hoje a Marília pediu para a Kamilla fazer a prática comigo.

Que diferente...

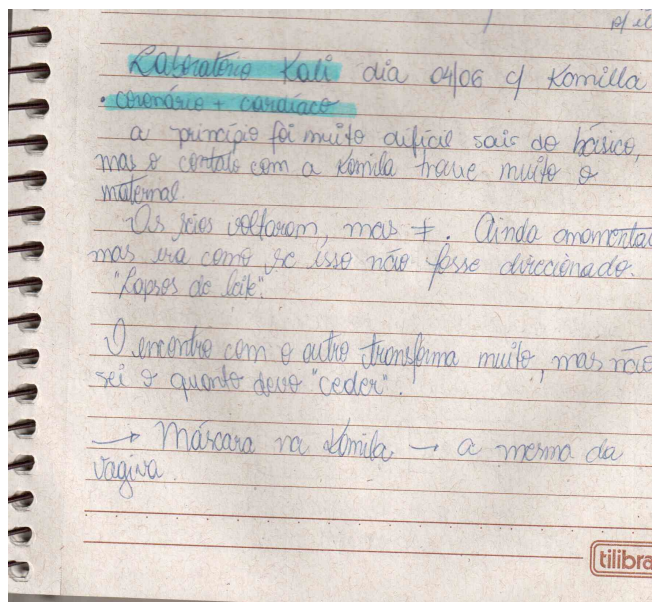
A principio foi muito difícil sair do básico, mas o encontro com a Kamilla trouxe muito o maternal

Os seios voltaram, mas diferentes desta vez.

Ainda amamentava, mas era como se isso não fosse direcionado.

O encontro com o outro transforma muito.

A máscara da vagina voltou, mas fiz na Kamilla.



Anotações feitas após o laboratório do dia 04/06/08

Data: 11/06/2008

Laboratório nº 6

Chakra: Cardíaco

Primeiro veio uma mãe

Depois veio a compaixão dessa mãe...mas não sei se era Kali, ou se era minha mãe.

Estava angustiada, mas a movimentação transformou tudo e, às vezes, eu era uma menina pedindo colo para a ... minha mãe?

Daí a Kali chegou...eu acho...muito chão, como se eu estivesse no limbo sofrendo, mas eu era Kali (ou não).

Alguns mudras

Cabelos desgranhentos

Cócoras...seios...Kali e não Kali

Data:18/06/2008

Laboratório nº8

Chakra: Cardíaco + Básico

A Kali fugiu hoje e deu lugar a uma velha muito velha, meio curandeira, meio burra, mas meio sábia.

Quem é ela?

É Kali disfarçada?

A movimentação era oposta à que Kali vem tendo em mim.

Torta, corcunda, caretas, nariz torto...bruxa, velha, sábia curandeira de contos de fadas.

Data:25/06/2008

Laboratório nº9

Chakra: Cardíaco + Básico

Que bom, ela voltou...

Acho que hoje danço muito

Não sei descrever as sensações, mas sei que ela dançou. Talvez para dizer que está aqui sim!!

Meus pés fincados no chão, minhas múltiplas mãos rígidas, meu coração aberto e meus seios cheios de leite.

Tinha também uma sensualidade mais forte hoje...ancas balançando pra baixo e pra cima...procurando um parceiro...

Kali descobriu um som...um grito interno, uma coisa que não sai direito

"Ahhhhh...."soprado...com vento dos pulmões.

Data: 12/02/2009

Laboratório nº 1 de 2009

Chakra: Básico

O que veio hoje, depois de tanto tempo, de tanta leitura e de tanta saudade da Kali em meu corpo foi a Kali de que mais gosto: a Kali bicho.

Joelhos flexionados, braços abertos e dedos rígidos. Muitos e muitos braços.

Movimentação que segue em nível médio e quando vou para chão fica meio “felino”.

Cabelos soltos é mais fácil, não sei pq teimo em começar com eles presos.

Olhos se esbugalham naturalmente e olho sempre para baixo. Como se eu estivesse acima de tudo

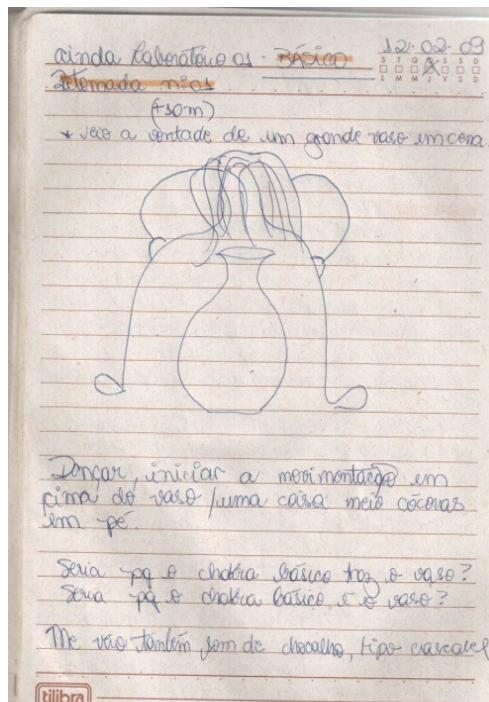
Movimentação contida, sem expansão

Soma “ahhh” saindo da garganta

Pés no chão

Veio a vontade de um grande vaso em cena.

Influência das leituras ou seria porque o chakra básico é o vaso?



Desenho e anotações feitas após o laboratório do dia 12/02/09- chakra básico

Data:05/03/2009

Laboratório nº 13 de 2009

Chakra: Básico

Kali bicho mais uma vez...

Lingua para fora e muito pliet com foco total na região vaginal.

Um inicio de canto com o som "Ahhh"...de novo.

Um deslocamento em giro com pernas que me trouxe a sensação da "dança da transformação".

Cabelos cobrem o rosto

Movimento que arrasta quadril no chão

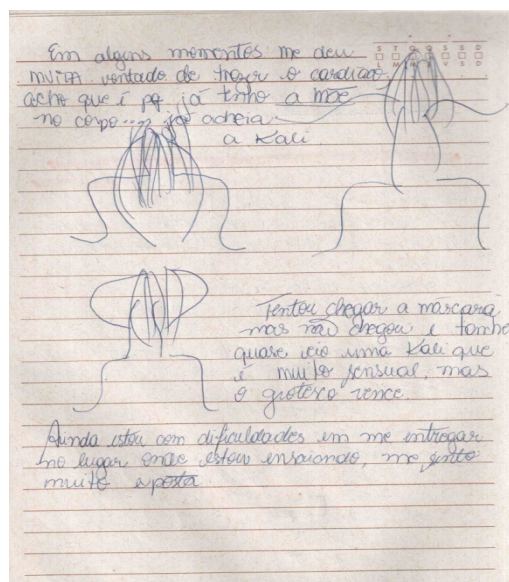
Ela é grotesca.

Tentou chegar a máscara, mas não chegou e também quase veio uma Kali que é muito sensual, mas o grotesco vence.

Na retomada veio uma Kali biruta, vesga, corpo meio torto...bruxa...

Tirava coisas da vagina com violência.

Som assim "kalikalikalikalikali"

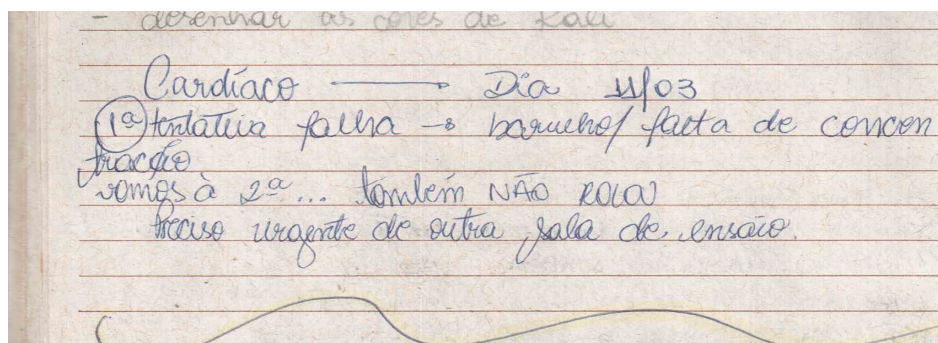


Desenho e anotações feitas após o laboratório do dia 05/03/09 – chakra básico

Dia: 11/03/2009

Laboratório nº 15 de 2009

Chakra: Cardíaco



Anotações feitas após o laboratório do dia 11/03- chakra cardíaco

Dia: 24/03/2009

Laboratório nº 19

Chakra: Cardíaco + Básico

Pela primeira vez, tentei fazer com música.

Incrível o quanto a música me ajudou

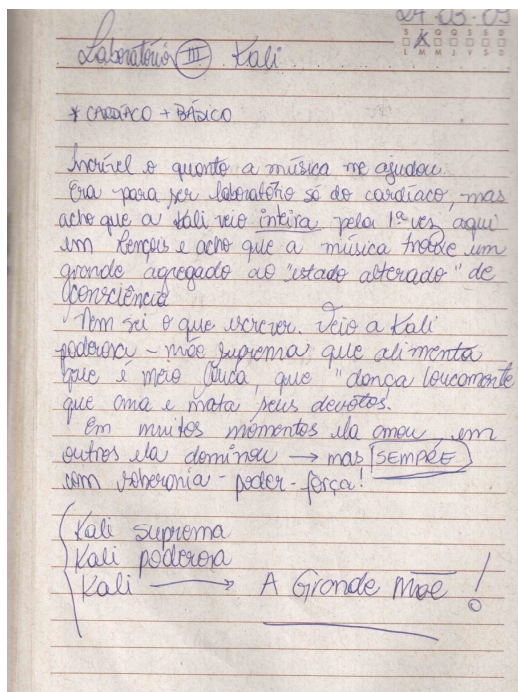
Era para ser laboratório só do cardíaco, mas acho que a Kali veio inteira pela primeira vez.

Não sei o que escrever. Veio a Kali poderosa, mãe suprema que alimenta, que é meio louca- que dança loucamente que ama e mata todos.

Sempre com soberania e força



Desenho feito após o laboratório do dia 24/03/09- chakra básico e cardíaco



Anotações feitas após laboratório dia 24/03/2009

Dia: 02/04/09

Laboratório nº 23

Chakra: Cardíaco + Básico

Hoje, sabe-se lá por que , veio a Kali mulher completamente sensual

Ate quando ela era guerreira, ou mãe ou a "toda poderosa" ela era muito sensual.

No mias acho que ela já está aí, já é o que é em meu corpo

Hora de montar.

Ela é o que já é. Está onde já está.

Hoje, sabe-se lá por quê , veio a Kali mulher completamente sensual

Até quando ela era guerreira, ou mã, ou a "toda poderosa", ela era muito sensual.

No mais acho que ela já está aí, já é o que é em meu corpo

Hora de montar.

Ela é o que já é. Está onde já está.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os processos criativos em dança podem trilhar inúmeros caminhos. Quando optamos por qualquer um deles, podemos nos deparar com o novo, com o inusitado. Através da arte, podemos não só nos expressar, mas também falar do mundo e das coisas que nos rodeiam de várias maneiras, pois há a possibilidade de inovarmos e de experienciarmos a cada criação.

Este estudo seguiu um caminho que englobou conceitos, teorias e leituras, mas, principalmente, muita prática, muitas experimentações, muitos laboratórios de movimento, algumas frustrações e outras confirmações.

Eu sabia que tratar de inconsciente e de mitos poderia ser muito difícil e que precisaria do auxílio dos autores e das pessoas certas, pois os estudiosos acadêmicos não se dedicam muito às sutilezas da mente e da alma humana, a não ser aqueles que estudam psicologia, teologia ou áreas afins. Afinal, deuses, mitologia, estados alterados de consciência e, até mesmo, a arte ainda são considerados pela grande maioria da comunidade científica subprodutos das ciências tradicionais. Entretanto, esses são temas que permeiam nossas vidas de uma maneira bastante intensa de forma que procurei abordá-los, neste trabalho, e legitimá-los como importantes aliados da arte.

A mitologia está presente na vida e na mente da maioria dos povos e poderia ter sido interpretada - construída e retratada - em meu corpo, através de outras técnicas, como o fizeram inúmeros artistas da dança. Todavia, neste trabalho, optei pelo caminho do inconsciente, que me revelou movimentações genuínas e transformou em movimentação dançada as características da deusa Kali, apresentadas ao longo desta dissertação.

Portanto, depois de vivenciar o processo com a Técnica Energética e os *estados alterados de consciência*, e após estudar as teorias de inconsciente coletivo e arquétipo de Jung - e seus desdobramentos - posso afirmar que o inconsciente é um grande parceiro na criação artística.

Segundo Jung, somos guiados o tempo todo pelos arquétipos e herdamos um potencial para experimentar situações de uma determinada maneira, porque o arquétipo está no inconsciente. Logo, mesmo se não usarmos técnicas específicas para que as imagens armazenadas no inconsciente aflorem, os artistas acabam sendo influenciados por ele no modo como processam suas idéias, antes de torná-las obras de arte.

Propus-me, neste trabalho, colocar uma “lente de aumento” na manifestação do arquétipo da *Grande Mãe* - representado pelo mito da deusa Kali e, através do movimento, dar forma a essa manifestação.

Os *estados alterados de consciência*, produzidos a partir da prática da Técnica Energética, proporcionaram essa “lente de aumento” quando deixaram o inconsciente desperto e o corpo pronto para receber as movimentações arquetípicas da *Deusa Mãe*, conforme anteriormente exposto, nos capítulos III e IV.

Através das imagens que o inconsciente guarda de Kali, pude vivenciar o arquétipo da *Grande Mãe* por meio do movimento. Não tive a intenção de reduzir esse arquétipo às minhas interpretações, pois um arquétipo nunca se esgota, nunca pode ser reduzido, e tanto nesse estudo coreográfico quanto em qualquer outra tentativa de tradução ou de explicação, o que ocorre é apenas uma interpretação metafórica desse arquétipo, ou seja, de algo que é muito maior do que qualquer interpretação.

Inspirei-me em Kali, deixei seu mito ganhar forma a partir das imagens do inconsciente e transformei-as em dança. Desse modo, a capacidade de Kali de criar, manter e destruir ganhou forma em meu corpo, o que o tornou sagrado.

O mito de Kali me mostrou a *Mãe Toda Poderosa* que habita o inconsciente e que guardo escondida em minhas ancas, em meus seios, em minha língua e em meus cabelos. Kali surgiu em meu corpo e ensinou-me os segredos do feminino sagrado.

Assim, a Técnica Energética pôde viabilizar o trabalho com o inconsciente, ao ampliar as possibilidades de movimentação e ao dar forma artística ao que senti e vivenciei em relação a essa deusa.

Neste estudo, tracei um caminho de muitas inquietações. Passei pelo inconsciente, pela mitologia, por uma deusa com significados muito fortes, por chakras e por estados alterados de consciência e ainda sinto que existem muitos pontos a discutir e a explorar. O processo criativo causa, normalmente, essa inquietação no artista: uma sensação de não ter ainda atingido seus objetivos em relação ao que pretendia estudar e desvendar.

Contudo, vivenciei, profundamente, os *estados alterados de consciência* propostos nesta pesquisa e, através da Técnica Energética, encontrei um modo de organizar as imagens e sensações surgidas sob a forma de um estudo coreográfico.

Acredito que, com o processo por mim descrito neste estudo, outros artistas possam entender e sistematizar os estados que a consciência pode assumir, bem como permitir que a união entre o inconsciente, a consciência e o movimento seja utilizada, com propriedade, a favor da criação cênica.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Flávio Soares. **Face a ecaF: quando “tu” dança.** Dissertação de mestrado. Campinas/ UNICAMP, 2006.

BADINTER, Elizabeth. **Um é o outro; relações entre homens e mulheres.** Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986

BARBA, E. e SAVARESE, N. **A arte secreta do ator.** Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp e Hucitec, 1995.

BRITTO, Beatriz de Araújo. **O inconsciente no processo criativo do ator: por uma cena dos sentidos (a experiência da criação coletiva).** Dissertação de mestrado. São Paulo/ USP, 2001.

CAMPBELL, Joseph. **Mitos, sonhos e religião, nas artes, na filosofia e na vida contemporânea.** Trad. Ângela Lobo de Andrade e Bali Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2001.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3.ed., São Paulo: Palas Athenas, 1992.

DANIÉLOU, Alain. **Shiva e Dionísio.** Trad. Edison Darci Heldt. São Paulo. Ed. Martins e Fontes, 1989.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** Trad. Paola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaios sobre o símbolos mágico-religioso.** Trad. Cristina Tamer. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991

FERREIRA, ROSANE PELLEGRINA IMPROTA **"Expressividade vocal: Técnica Energética com fonte de um estudo sobre a voz:** Dissertação de mestrado. Campinas/ UNICAMP, 2009.

GOHN, C. **Kali: representações metafóricas e não metafóricas da Deusa Mãe.** In. **Metáforas do Cotidiano.** Vera Lucia Menezes de Oliveira e Paiva (Org). Ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1988, v1 – pg 157 – 166

GUËNON, René. **Études sur l'hindouisme.** Paris: Villain et Belhomme – Ed. Traditionnelles, 1968.

GRINBERG, Luiz Paulo. **Jung, o homem criativo.** São Paulo. Ed. FTD, 2003.

GROF, Stanislav. **A mente holotrópica: novos conhecimentos sobre a psicologia da consciência.** Trad. Wanda de Oliveira Roselli. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo.** Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1999.

JANSEN, Eva Rudy. **O livro das imagens Hinduístas – os Deuses e seus símbolos.** Trad. Beatriz Junqueira de Oliveira. São Paulo. Ed. Totalidade, 1995.

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência.** Trad. Maria de Moraes Barros. Petropolis. Ed Vozes, 1985

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Trad. Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petropolis. Ed. Vozes, 2008

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e Seus Símbolos.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia da religião ocidental e oriental.** Trad. Mateus Ramalho Rocha. 3ed. Petropolis. Ed. Vozes, 1988.

LEADBATER, C.W. **Os chakras ou os centros magnéticos vitais do ser humano.** Trad. J. Gervásio de Figueredo. São Paulo. Ed. Pensamento, 2006.

MIRANDA, Caio. **Hatha Yoga : a ciência da saúde perfeita in Manual básico do Instituto de Yoga do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro. Livraria Freitas Bastos, 1962

MOOKERJEE, Ajit. **Kali, la force au feminine.** Traduit de l'anglais par Sophie Léchaugnette. Paris: Ed. Thames & Hudson, 1995.

MOURA, Tarcísio. O mito, matriz da arte e da religião. In **As razões do mito.** Regis Moraes (Org). Campinas. Ed. Papirus, 1988.

NAVARRO, Gracia. **O corpo cênico e o transe : um estudo para a preparação corporal do artista cênico.** Dissertação de Mestrado. Campinas/ UNICAMP, 2000

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente;** tradução Fernando Pedroza de Mattos, Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo. Ed. Cultrix, 2006

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis. Ed Vozes, 1987

POLLACK, Rachel. **O corpo da Deusa; no mito, na cultura e nas artes**. Trad. Magda Lopes. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1998.

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

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo. Ed. Annablume; Fapesp, 2004.

RAMM-BONWITT, Ingrid. **Mudras: as mãos como símbolos do cosmos**. Tradução Dante Pignatari. Ed Pensamento, 1995

RUTHVEN, K.K. **O mito**. São Paulo. Ed Perspectiva, 1976.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SOARES, Marília Vieira. **Técnica Energética: Fundamentos corporais de expressão e movimento criativo**. Dissertação de Doutorado. Campinas/ UNICAMP, 2000.

SOARES, Marília Vieira. **Técnica energética: um estudo das relações entre a voz e o gesto** Anais do 23 Congresso Mundial de Dança. Atenas, Grécia, setembro 2007.

ZIMMER, Heinrich. **Mitos e símbolos na arte e civilização na Índia**. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1989.

ZIMMER, Heinrich. **Die indische Weltmutter**. Erabos Jahrbuch 1938. Zurique, 1939

Internet

ZIMMERMANN, Elizabeth. **A relação da criação artística com a psicologia profunda**. / 2006 Disponível em <http://www.ipacamp.org.br>

Revistas:

WAHBA, Liliana Liviano. **Criatividade, Inspiração, possessão e arte**. In **Jung – A Psicologia Analítica e o Resgate do Sagrado** - Coleção Memória da Psicanálise, 2. Edit. Viver mente & cérebro, 2005. pg 82 – 89

APÊNDICE nº1

Kali...vista por outros olhares

O processo criativo pode ser um momento solitário para o artista. Um processo criativo que usa o próprio inconsciente e as imagens e sensações pessoais a respeito de um tema é quase um labirinto dentro de si mesmo.

Logo no início começo do processo, optei por não estar só nesta pesquisa. Primeiramente, porque tive um pouco de medo de embarcar em uma “viagem perigosa”, afinal, nunca havia trabalhado tão profundamente com *estados alterados de consciência* nem tão diretamente com meu inconsciente e sabia dos perigos que isso poderia me apresentar.

Posteriormente, porque não acredito em trabalhos solitários. Penso que um artista precisa estar rodeado de olhares, de opiniões profissionais e afetivas e de críticas que o ajudem a tornar sua arte acessível ao seu público.

Assim, além do acompanhamento de minha orientadora - que me assistiu, cuidadosamente, através da Técnica Energética – convidei pessoas de confiança (afetiva e profissional) para me acompanhar nos laboratórios e na conclusão do estudo coreográfico.

Kamilla Mesquita – também dançarina e mestrandia da Pós-Graduação do Instituto de Artes - foi uma parceira de todos esses momentos. Com seu olhar cuidadoso e carinhoso, me acompanhou em muitos laboratórios, no grupo “Ar Cênico” e no fechamento do estudo coreográfico, além de ler e reler, muitas vezes, o presente texto.

Thiago de Mello – aluno do curso de Graduação em música do Instituto de Artes – emprestou-me sua sensibilidade para compor a trilha sonora da composição coreográfica e para capturar imagens do vídeo do vaso e editá-lo, mostrando-se um parceiro para todas as viagens...

Simone Peixoto – Mestre em Artes plásticas também pelo Instituto de Artes, e parceira de outros trabalhos, mais uma vez presente neste - desenhou alguns laboratórios e alguns ensaios, capturou com o Tiago as imagens do vídeo do vaso e me ajudou na concepção do figurino, além de mostrar-me um outro ponto de vista do trabalho com seu olhar diferenciado e apurado.

O processo solitário é cansativo para mim, mas a presença desses parceiros tornou o trabalho ainda mais prazeroso e produtivo.

Quando trabalhamos com imagens do inconsciente, o mergulho íntimo é profundo. Muitas vezes, perdi-me, e a presença atenta dos parceiros me ajudou a ver o trabalho por um outro ângulo e a trocar experiências, o que me garantiu o bom aproveitamento tanto dos laboratórios quanto da montagem final.

Anexo, neste momento do texto, o olhar deles sobre o trabalho e sobre a parceria, pois considero que esta pesquisa só pôde se concretizar efetivamente, graças às sensibilidades artísticas deles, e creio que seus relatos, que se seguem adiante, acrescentam na compreensão do que estou tentando mostrar quando me refiro à importância dessas parcerias.

Co-Kaligrafando ...

Kamilla Mesquita

Em virtude de algumas incompatibilidades de horários, infelizmente não pude participar ativamente do processo de construção de “Kaligrafia”, principalmente nas últimas etapas do processo.

Particpei de alguns laboratórios de criação a partir da Técnica Energética, logo no início do processo, e alguns ensaios de colaboração mútua, nos quais, eu orientava os ensaios do processo vivenciado pela bailarina-pesquisadora de “Kaligrafia” – Gabriela Salvador; e a bailarina Gabriela orientava os ensaios do processo criativo “Mulheres de Pedra”, por mim desenvolvido, e ainda em processo....

Além das trocas que eu e Gabriela fomos fazendo ao longo do processo por meio dos textos que escrevíamos e enviávamos uma para outra no decorrer da preparação do exame de qualificação; havia também, é claro, as diversas conversas informais que quase sempre giravam em torno de nossas pesquisas.

Ao longo deste processo, acredito que o mais importante é que o artista trabalhando em colaboração com outros artistas; elimina, ou ao menos ameniza a dolorosa sensação de solidão em seu criar; pois ainda que seja um processo individual, é quase inevitável que a criação vá se transmutando em co-criação...

Em especial, neste tipo de criação, na qual elementos mitológicos, arquétipos universais são o grande mote para a criação; a identificação com algum elemento da criação do outro é existente de maneira similar, seja no nosso processo de criação, ou simplesmente uma identificação pessoal.

No meu caso, a identificação com o Processo de criação de “Kaligrafia” se deu no nível tanto da artista como da pessoa Kamilla.... os arquétipos do feminino presentes em “Kaligrafia” pessoalmente me fascinam, como mulher e artista, e de alguma forma dialogam com o processo criativo por mim desenvolvido- “Mulheres de Pedra”, já que nele também danço a partir de imagens do feminino; porém no meu caso tratam-se de imagens escultóricas, da escultora francesa Camille Claudel. Mas é impressionante como alguns aspectos do feminino universal estão presentes tanto nos mitos milenares, nas obras impressionistas do século XIX, como na arte e no imaginário das mulheres contemporâneas....

Ao nos depararmos com os elementos de criação de “Kaligrafia”, nos é aberta uma janela preciosa para nosso próprio inconsciente, do qual emergem materiais criativos a serem expressos em nossos processos de criação próprios, ou que servirão de estímulos a serem compartilhados e recriados pela bailarina pesquisadora em “Kaligrafia”.

Os demais artistas colaboradores (Simone e Thiago) interagem com o processo por meio de outras linguagens artísticas, ou seja, o material inconsciente materializado em movimento dançado atinge o inconsciente do outro artista, que por sua vez o reelabora e o expressa por meio de outra linguagem artística (música, artes visuais, figurino, multimídia).

No meu caso, por tratar-se também da Dança como minha linguagem artística de trabalho, as colaborações mútuas se fazem no campo corporal, com os olhares mais voltados para as relações que as imagens criadas pelo corpo dançante estabelecem com os elementos tempo e espaço da estrutura coreográfica; ou seja, as colaborações dos olhares externos ao corpo que dança, favorecendo a expressão das imagens arquetípicas de maneira harmônica, trazendo sentido não apenas simbólico, mas também estético à composição de movimentos.

13 de Outubro de 2009.

Tiago de Mello

Fui convidado para participar do projeto da Gabriela ainda no primeiro semestre do ano de 2009. Já havíamos feito uma montagem experimental, com o grupo “Ar Cênico”, sob direção de Marília Soares; Gabriela como bailarina, eu como músico convidado. Mas a realização efetiva do trabalho sobre Kali viria apenas algum tempo depois.

No meio do ano fui convidado por Gabriela para assistir um pequeno laboratório, onde já se apontavam as forças do que seria a coreografia: num esboço de uns dois ou três minutos - as bases para o início da coreografia - já vi o caminho que teria o trabalho coreográfico, suas matrizes energéticas e seu caráter emocional.

Mas meu trabalho estava apenas no planejamento, nas conversas sobre como poderia se dar a trilha e o vídeo, o qual fui convidado a fazer mais recentemente e que acabou sendo realizado em primeiro lugar.

As conversas apontavam para um vídeo de caráter experimental: uma improvisação sem roteiro seria filmada, e depois editada por mim de forma livre. Filmamos - eu e Simone Peixoto - uma improvisação estimulada pela Técnica Energética de quase quinze minutos, com muitos momentos sublimes e bonitos. Para a edição, depois de uma parte técnica de corte do material bruto, editei segundo os princípios da deusa Kali que havia aprendido com a Gabriela: "criar, transformar e destruir". Assim, o caminho traçado pelo vídeo foi esse, com os três momentos delineados pela máxima de Kali, bem como suas transições.

A trilha também segue esse caminho: em todo material procuro como se daria o ciclo da deusa. Assim, mesmo que meu trabalho seja mais individual, conto com dois pontos de apoio que o ligam ao trabalho total: o primeiro, a já citada unidade processual dada pela força de Kali; o segundo, todo o feedback dado por todos envolvidos, desde Gabriela, sua orientadora Marília, e suas parceiras Kamilla e Simone. Um trabalho em equipe, onde tudo vai se construindo em conjunto, seja pela influência dos caracteres, seja pela sobreposição de camadas.

28 de outubro de 2009

É difícil precisar o momento em que os trabalhos, meu e da Gabriela, se tornaram efetivamente uma parceria. Sempre houve entre nós uma grande afinidade poética. Há muitos anos, desde o início da nossa formação, na graduação, nos encontramos em diferentes trabalhos e, apesar da distância das linguagens, eu nas artes visuais e ela na dança, o diálogo sempre foi possível, fácil e quase sempre prazeroso.

Nos encontramos novamente no mestrado, depois de algum tempo separadas, cada uma com sua pesquisa. Havia muitas aproximações e muitos distanciamentos. Surgiu, então, o desejo de conhecer e explorar os pontos de encontro entre as nossas pesquisas, já que, novamente, nos encontrávamos em nossa trajetória.

Coincidência ou não, nasce nas duas o interesse pela co-autoria e trabalhos colaborativos.

A primeira experiência formalizada começou em 2007. Sabendo da dificuldade, quiçá impossibilidade, de criar uma única obra a duas mãos que desenham e duas mãos (mais dois pés e o resto do corpo todo) que dançam. Na dúvida crucial do “por onde começar”, optamos pelo que acreditamos ser o mais simples, a convivência. Aqui cabe dizer que eu e a Gabriela, além de parceiras de trabalho, somos amigas há muitos anos, sem que nos déssemos conta, no início, a amizade e o afeto foram elementos desse trabalho. Durante meses nos víamos pelo menos duas vezes por semana, um compromisso firmado, trocando nossos “diários de processo”. A intenção era de partir para um conhecimento mais profundo do trabalho e do processo uma da outra. A aproximação aconteceu em diferentes níveis, no conhecimento dos trabalhos, da pesquisa e também na nossa relação pessoal e afetiva. Percebemos que o que poderíamos esperar de um trabalho colaborativo, naquele momento, o que desejávamos e permitimos, era que os processos de cada uma interferisse no da outra. O que esperávamos dessa convivência era a simples interferência.

Um resultado formal dessa primeira experiência foi uma performance realizada pela Gabriela em uma exposição de trabalhos meus, onde ela, gentil e generosamente, “descreveu” as etapas do meu processo em seu corpo, através de sua própria poética. Longe de ser uma descrição, mas, ao contrário, uma nova leitura. No entanto, o resultado real desse trabalho foi a percepção de que, para nós, falar em co-autoria, em processo colaborativo, é o mesmo que falar em convivência. É trazer para o trabalho não somente as diferentes linguagens ou diferentes olhares de duas ou mais pessoas, mas o que de fato só existe através da relação, ou seja, o próprio afeto e, por vezes, a intimidade revelada pelo outro.

O trabalho apresentado, nessa dissertação, é a extensão ou continuação de um trabalho que iniciamos, e que sabemos, deverá ser de muitos anos de exploração e estamos lentamente conhecendo e aprofundando nos processos uma da outra.

O que sei dizer, por hora, é que ao trabalhar com a Gabriela hoje, não procuro uma forma no tecido, no figurino, nem na maquiagem, que combine ou componha com a forma que ela me apresenta ao dançar, pelo contrário, procuro acrescentar elementos da minha própria criação ou leitura do trabalho dela, interferindo, gentil e generosamente, através do meu olhar. Desenhá-la dançando não é representar a imagem que ela cria, é uma maneira de mostrá-la a ela mesma através de mim.

29 de outubro de 2009

APÊNDICE nº2

A mitologia oriental

Resolvi narrar, brevemente minha história com a mitologia oriental, porque sou ocidental, brasileira, descendente de europeus e, a princípio – sem considerarmos as aproximações e as referências que nosso inconsciente carrega de todas as culturas – teria pouca ligação com a cultura oriental.

Para muitos, falar de outra cultura sem propriedade é praticamente uma heresia. Peço desculpas aos que pensam assim, pois não tive a intenção, nesta pesquisa, de falar, com propriedade, sobre a cultura oriental, muito menos da religião na qual a deusa Kali está inserida, o Hinduísmo.

A proposta foi falar de Kali como representação das *Deusas Mães*. É claro que em determinados momentos tive que me apoiar em conceitos filosóficos hinduístas, mas procurei fazê-lo com respeito e do ponto de vista interpretativo.

No entanto, não me sinto tão distante da cultura oriental. Sou uma curiosa e interessada pela história, religião e cultura oriental desde criança.

Minha avó materna, Maria Emília (a vó “Milica”, ou ainda a “Mi”, como os netos a chamavam carinhosamente) foi professora de Yoga durante mais de quarenta anos, e pude não só ter o prazer de ser sua aluna, como o de ser apresentada à cultura oriental por ela.

Meu interesse pela mitologia oriental começou cedo, antes dos 15 anos, e minha avó, com muita paciência e bastante propriedade, falava-me dos deuses indianos, do hinduísmo e de tantas outras coisas que eu lhe perguntava.

Em 1999, comecei a frequentar um centro budista, o qual frequento e sou aluna até hoje, e me interessei pela mitologia budista e minha avó sempre me incentivou nas minhas descobertas e colaborou com elas.

A vó Milica faleceu em 2001 e deixou comigo uma herança muito especial: o interesse.

Posso dizer que foi ela quem me mostrou também os caminhos da dança - através do Yoga – quando me ensinou os cuidados com o corpo e a relação dele com a mente.

Minha avó Milica foi uma grande mestra em minha vida.

Mais tarde, em minha primeira viagem para a França, em uma biblioteca municipal, deparei-me com um livro sobre mitologia indiana. Entre muitos deuses, imagens e histórias, vi a figura da deusa Kali. A sensação foi imediatamente intensa.

Depois daquele primeiro encontro, não parei mais de pesquisar sobre a deusa e, posteriormente, fui me interessando sobre a imagem das *Deusas Mães* nas muitas religiões, até que esse interesse ganhou vida e necessidade de ser passado para meu corpo na forma de dança.

Minhas inspirações criativas sempre passam pelas minhas paixões, sei que isso ocorre com muitos artistas e, em mim, é bastante forte.

Iniciei a busca de Kali em meu corpo muitas vezes em vão. Não sentia Kali verdadeiramente em mim até o encontro com a Técnica Energética, quando pude senti-la surgindo de algum lugar profundo em mim – o que, posteriormente, vim a saber ser meu inconsciente.

Sou uma apaixonada declarada por mitologia, pelas sutilezas emocionais e psíquicas às quais ela pode nos levar.

Encanto-me com a maneira como a mitologia nos mostra o mundo, fico fascinada diante de um desenho simbólico, de uma imagem de um deus, de um herói ou diante de um mito sobre a criação do mundo.

A opção por dançar Kali e estudar a mitologia oriental passa por tudo o que relatei. Por minha avó Mi, por minhas paixões, por minhas curiosidades e por minha maneira de passá-lo adiante: mostrar um pouco da mitologia através da arte.

Afinal, se a arte tem algum papel fundamental na vida, na civilização, na educação e na cultura, acredito que eu - como artista – possa recheiar esses “saberes” com o que amo e com o que acredito.

Singularidades Nuas e o Grupo “Ar Cêncio”

Considero muito importante acrescentar que a pesquisa teve um importante momento, aparentemente dissociado de Kali, mas que influenciou muito tanto a construção de Kali em meu corpo quanto a compreensão da T.E.

Durante seis meses, participei de um trabalho prático de construção de um espetáculo de dança-teatro no grupo de pesquisa “**Ar Cênico**”, também dirigido pela prof. Dra. Marília Vieira Soares. O trabalho em questão se chamou **Singularidades Nuas** e foi uma livre interpretação das personagens femininas da obra de Nelson Rodrigues.

Durante os meses de trabalho, o grupo se dedicou à Técnica Energética para a construção das personagens e este foi um momento especial quando pude me aprofundar na técnica e entender alguns princípios importantes dela.

Minha personagem era a Dorotéia, uma prostituta que perdia seu filho e voltava para sua família puritana, arrependida de seus atos e negando sua feminilidade²¹. Os chakras trabalhados, assim como com Kali, foram o cardíaco e o básico, o que me ajudou muito a me familiarizar com essas regiões do corpo e me deu bastante embasamento prático para a movimentação de Kali.

Durante este período, meus laboratórios práticos de Kali foram menos frequentes, mas acredito que esse tempo dedicado à Dorotéia foi muito significativo para a compreensão e para o desenvolvimento de minha pesquisa.

²¹ “Dorotéia” é um texto dramaturgico mítico de Nelson Rodrigues, escrito em 1948/1949.

Dorotéia me mostrou que a região do chakra básico traz a feminilidade à tona a qual pode ser trabalhada de diferentes maneiras, tanto vulgar, quanto sagradamente. Assim, pude entender, em meu corpo, que o mesmo chakra pode trazer movimentações de dores e de prazeres, de tristezas e alegrias, na dependência da maneira com que trabalhamos a região do corpo. Por exemplo, o chakra cardíaco (região do coração) pode trazer sensações e movimentações líricas e românticas quando trabalhado com o osso esterno projetado para a frente, mas se projetarmos o mesmo osso para trás, invertemos também a sensação e a movimentação provocadas, e as transformamos em raiva, dor ou angustia.

Com a personagem Dorotéia, pude explorar os chakras dessa maneira pela primeira vez e, posteriormente, nos laboratórios de Kali, consegui aplicar os mesmos princípios para explorar os caracteres elementares positivos e negativos da *Deusa Mãe*.

O resultado final deste estudo de *Singularidades Nuas* foi apresentado como *Work in Progress* no Espaço Cultural Casa do Lago, na Unicamp, em novembro de 2008.

“KALIGRAFIA”

Ficha Técnica do Estudo Coreográfico

Direção – Marília Vieira Soares

Assistente de Direção – Kamilla Mesquita

Concepção e Interpretação – Gabriela Di Donato Salvador

Trilha Sonora – Tiago de Mello

Vídeo – Tiago de Mello

Figurino – Simone Peixoto e Gabriela Di Donato Salvador

Confecção do Figurino – Miriam Sampieri Santinho

Maquiagem – Simone Peixoto