

NATÁLIA AUGUSTO SILVA

*Caminho de imagens singulares:
passos de um eu que se transformam em dança*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes,
da Universidade Estadual de Campinas,
para obtenção do título de mestre em artes,
Área de concentração: Artes Cênicas

Orientadora: Profa. Dra. Julia Ziviani Vitiello

Campinas

2010

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

Si38c	Silva, Natália Augusto. Caminho de imagens singulares: passos de um eu que se transformam em dança. / Natália Augusto Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2010. Orientador: Prof. Dr ^a . Julia Ziviani Vitiello. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Dança. 2. Criação. 3. Memória. I. Vitiello, Julia Ziviani. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Título em inglês: "A way of unique images: steps of a self that are transformed in dance."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance; Creation ; Memory.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Julia Ziviani Vitiello.

Prof^a. Dr^a. Antonieta Marília de Oswald de Andrade.

Prof. Dr. Milton José de Almeida.

Prof^a. Dr^a. Marília Vieira Soares (suplente)

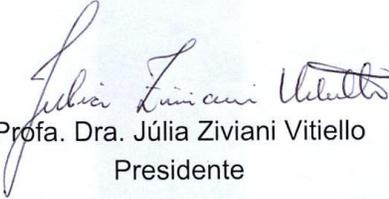
Prof^a. Dr^a. Maria do Céu Diel (suplente)

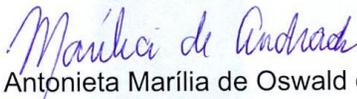
Data da Defesa: 25-08-2010

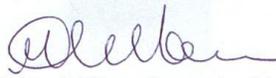
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Natália Augusto Silva - RA 16984 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Júlia Ziviani Vitiello
Presidente


Profa. Dra. Antonieta Marília de Oswald de Andrade
Titular


Prof. Dr. Milton Jose de Almeida
Titular

Agradecimentos

À FAPESP pelo essencial apoio da bolsa de mestrado.

À minha orientadora, Julia Ziviani Vitiello, por seu olhar sensível diante da linguagem do corpo, por compartilhar experiências com profundo conhecimento da arte da dança e por me ajudar a encontrar caminhos que trazem a poética do movimento para a linguagem verbal e imagética. Por sua cumplicidade de mãe, que apóia, abraça, ajuda a levantar dos tombos e ensina a caminhar novamente.

Aos professores Milton José de Almeida e Antonieta Marília de Oswald de Andrade, pela sabedoria compartilhada, pelas reflexões que tanto me ajudaram a amadurecer nessa pesquisa.

À professora Marília Vieira Soares por acompanhar meu percurso.

À professora Maria do Céu Diel, por aceitar participar da banca.

Aos músicos Adelino Costa, Guilherme Pícolo e Ulysses Neto, amigos que compartilharam momentos e lembranças significativas, participaram da concepção do espetáculo, compondo e executando a trilha e me acompanham desde a graduação refletindo sobre a relação entre as artes da música e dança.

À Thaís Goes que fotografou ensaios e apresentações com um olhar de quem dança e ao Igor Martins que também acompanhou esse olhar através das lentes.

À Emiliana Almeida por auxiliar na iluminação e produção do espetáculo.

Ao grupo Dançaberta e Raquel Pereira pelo apoio e assistência de palco.

Aos meus mestres, amigos e colegas, que tanto me ensinam.

Ao Departamento de Artes Corporais e funcionários do Instituto de Artes da UNICAMP, em especial a Vinícius Moreno de Sousa Corrêa, Ivan Pinto de Avelar, José Manoel de Siqueira, Josué Cintra e Roberto Mercúrio, que também confeccionou o cenário.

Ao meu companheiro Anibal, pelos diálogos, apoio, paciência, dedicação e revisão do texto. Principalmente por estar ao meu lado tanto nos conflitos como nas conquistas.

Ao meu filho Aruandê, que com apenas dois anos e meio de idade, a duração desse mestrado, mudou todo o sentido da minha vida e ilumina sempre meu coração.

Aos meus pais, avós e familiares, que me deram todo apoio para chegar até aqui.

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema a relação entre dança e memória no processo de criação. A proposta é procurar entender como a memória corporal pode contribuir no mecanismo de criar e interpretar dança. Esses estudos geraram uma criação coreográfica que, por sua vez, apresentou-se como eixo estrutural da dissertação.

Partindo da premissa de que fatos, imagens, situações, sentimentos e pensamentos vivenciados ficam armazenados no corpo e se manifestam principalmente através do sistema muscular e sensorial, investigamos como a memória interfere no mecanismo de criar e atuar na dança. Isto é, o reconhecimento destas marcas deixadas no corpo se torna caminho para singularidades e diferenças na interpretação e criação em dança.

Os fios escolhidos para conduzir a criação são lembranças relacionadas a duas festas populares: a Festa Junina e a Festa da Pamonha, que ocorriam no sítio da minha avó materna no interior de São Paulo. Procuo transformar estas recordações em movimentos no meu corpo, despertando imagens e sensações que compoem tecendo uma dança com estes fios. O processo de criação e o estudo coreográfico obtido são a própria dissertação, alicerçados em um estudo teórico.

Palavras chave: dança, criação, memória

ABSTRACT

The present research has the relation between dance and memory in creative processes as principal issue. The intention is to understand how body memory can contribute to the mechanism of dance creation and interpretation. These studies resulted on a choreographic creation that, on its turn, presented itself as the structural axis of the dissertation.

Considering the premise that facts, images, situations, feelings and thoughts once experienced stay laid up in the body and are manifested mainly through the nervous and muscular systems, we investigate how memory interferes on the mechanism of creating and acting on dance. It means that the recognition of those signs left on the body becomes a way to singularities and differences on dance interpretation and creation.

The threads chosen to conduct creation are memories related to two Brazilian popular parties: Festa Junina and Festa da Pamonha, which used to happen in my grandmother's ranch on the countryside of São Paulo. My intent is to transform those memories into movements of my body, reviving images and sensations that I compose weaving a dance with those threads. The process of creation and the choreographic study obtained are the dissertation itself, based on a theoretical study.

Keywords: dance, creation, memory

SUMÁRIO

<i>Asthé</i>	1
OLHAR PANORÂMICO.....	2
I CAMINHO DE TERRA.....	4
1.1 A PEDRA.....	5
1.2 AS RAÍZES.....	10
1.3 RAMIFICAÇÕES.....	16
II IMAGEM NA ÁGUA.....	24
2.1 FLUXO DE IMAGENS NA MEMÓRIA.....	25
2.2 REFLEXO EM MOVIMENTO.....	28
2.3 CICLO DA ÁGUA.....	33
III TRANSFORMAÇÃO NO FOGO.....	37
3.1 Lembranças que se apagam ou se transformam.....	38
3.2 A LENHA.....	42
3.3 A FOGUEIRA.....	46
IV MOVIMENTO NO AR.....	52
4.1 O VÔO DO BALÃO.....	53
ÚLTIMO PASSO.....	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	60
REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS.....	63

OLHAR PANORÂMICO

*“O que pode haver de mais belo que um caminho?
É o símbolo e a imagem da vida ativa e variada”*

George Sand

No presente trabalho procuramos elucidar os caminhos percorridos pelas imagens que surgem no exercício de criar, como estas se relacionam com a memória e com o corpo na dança. Imagens resgatadas a partir dos canais sensoriais, principalmente pela propriocepção, desabrocham do corpo para o movimento. Mas podem também percorrer o caminho inverso: surgir como lembrança, se apresentar como imagem e transformar-se no movimento em dança. Por serem significativas não foram descartadas ou esquecidas, sendo como um arquivo da própria identidade e, por este motivo, algumas foram selecionadas com o propósito de fazer emergir sentimentos, pensamentos e movimentos, que pela sua própria significância possam fazer sentido e contribuir nesta criação coreográfica.

Procurei entender como, quando e porque estas memórias interferem na maneira como crio e apontam significados possíveis na dança, de modo que pudesse viabilizar caminhos de acesso às mesmas. Aprendi que se elas persistem e se apresentam no agora é porque são importantes na constituição do meu ser e na expressão poética que aparece na criação.

Selecionei memórias específicas para os laboratórios de criação, observei seus efeitos na minha movimentação, refleti sobre possíveis significados e símbolos que surgiram a partir delas. Elegi algumas que produziam movimentos internos inquietantes, os quais não conseguia silenciar e, portanto, escolhi dar a eles passagem através do corpo e deste para o espaço. Percepções e sensações transformadas em ações, traços e desenhos nos espaços articulares do corpo, que juntos foram projetados pelo ritmo da música e o apoio dos materiais cênicos.

Transitando entre o caminho da memória e o novo caminho, que se revela a cada instante, passo agora por quatro elementos, aqui relatados em capítulos, que no corpo se transformam em quatro matrizes com qualidades distintas. O caminho que se traça entre cada matriz é revelado no percurso, porém o desenho total do que se forma não pode ser contemplado somente com os

olhos, é preciso aguçar todos os sentidos e principalmente permitir que a porta da própria essência também possa ser acessada.

O primeiro capítulo, *Caminho de terra*, conta sobre o percurso dessa pesquisa, que se inicia sem uma metodologia pré-estabelecida, mas a partir de questionamentos sobre como as nossas memórias são acessadas no processo de criação em dança, a metodologia vai sendo construída conforme o caminho é traçado, passo a passo, trazendo a terra como suporte para os pés. Começo a preparar essa terra fértil, me aprofundando no meio em que brotará a pesquisa.

Imagem na água é o segundo capítulo, que reflete sobre o caráter imagético da memória e o caminho que esta, num fluxo incisivo de lembranças sem cronologia ou especificidade pode criar, constituindo vias de acesso ao movimento corporal. Como água, apresenta a fluidez e a potência de uma lembrança quando vem à superfície.

No terceiro capítulo aparece a grande fogueira, possibilitando a queima daquilo que foi relegado ao esquecimento, permitindo o surgimento do novo e trazendo o brilho de um corpo que dança. A lenha são as recordações que serviram de base para a pesquisa e a partir das quais pôde ocorrer a grande *Transformação no Fogo*: as lembranças se tornam movimento.

A dança na sua efemeridade se apresenta como um *Movimento no Ar*, o qual desejo que chegue como um sopro no espectador que recebe essa pesquisa.

Como a transformação propicia o surgimento do novo, o caminho que se desenha à frente traz em cada passo outro gesto, que na sua plenitude vivenciada constitui o presente e se prepara para a próxima dança.

I – CAMINHO DE TERRA



Imagem 1

1.1 A PEDRA

*“No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.
Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.”*
Carlos Drummond de Andrade¹

Existem diversos caminhos a serem percorridos em uma criação artística em dança. Caminhos que muitas vezes se cruzam, outras divergem entre si, mas precisam continuar seu fluxo para chegar não em um resultado final fechado, mas na demonstração de que a história desse percurso pode criar formas no corpo e tomar sentido no movimento.

O caminho que percorri nesta pesquisa de mestrado teve início no estudo sobre o diálogo entre o corpo e a memória no processo de uma criação em dança. Durante esse caminho, percebi que todos os aspectos da minha pesquisa: corpo, memória, criação e dança se apresentam em constante mudança. Estando estes objetos de pesquisa em constante transformação, o resultado apresentado como conclusão também não poderia ser estático. O movimento transformado em dança é a melhor maneira de demonstrar esses caminhos. A reflexão sobre estes aspectos mutáveis é constante para quem optou pela via de se descobrir através do movimento.

A palavra movimento evoca transformação, aspecto intrínseco à arte da dança. Cada passo e cada gesto não se repetem de maneira idêntica quando executados no momento presente, mesmo se procurarmos a mesma forma, já não somos a mesma pessoa do momento anterior, pois fazemos novas relações e diferentes conexões quando não é a primeira vez que experimentamos aquele movimento. A cada repetição aguçamos ainda mais a escuta do próprio corpo, entramos em contato com as particularidades da nossa estrutura e ampliamos a consciência de nós mesmos.

¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do Mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

A transformação ocorre na dança pelo caminho de percepção do corpo em movimento, e assim também é o movimento do recordar: a memória nunca traz o mesmo evento, sentimento ou pensamento apresentado de forma idêntica. O presente vê o passado com os olhos transformados.

Ao olhar para trás posso perceber o quanto amadureci, porém durante a caminhada ficava difícil ver o quanto eu conseguia evoluir, pois o meu foco estava em superar os obstáculos. Somente agora posso enxergar com mais clareza por onde andei e relatar as diversas características destes percursos: às vezes de areia que se modifica a cada vento que bate, às vezes de pedras e espinhos rudes e difíceis – que causam uma caminhada mais lenta – outras vezes macios como andar na beira da água, e ainda aqueles que exigem rapidez e precisão, como se o chão estivesse pegando fogo.

Palavras, sons, imagens e movimentos são a materialidade utilizada para expressar esses caminhos, sabendo que assim como em nossas lembranças, o que for apresentado já não é o fato como aconteceu e sim uma expressão do que ficou sintetizado em nosso corpo/ mente. O que relato neste momento já se encontra transformado, tanto por mim que não sou a mesma, quanto por meu espectador que recebe estas informações e as organiza dentro de si.

Sabemos que para compreender algo precisamos organizar as informações, e que fazemos isso de acordo com a nossa forma individual de ordenação, conquistada no desenvolvimento de nossa vida, no que conseguimos aprender, experienciar e guardar como memória. Quando acessado, este arquivo individual proporciona a criação de algo novo, pois cada pessoa tem sua maneira de ordenar e transformar as informações.

A maneira individual de se expressar é a grande riqueza da arte, pois somente quando o artista conquista sua própria maneira de dizer é que ele começa a nascer e se desenvolver. O mesmo processo ocorreu durante essa pesquisa, pois o amadurecimento e desenvolvimento conquistados devem-se ao fato de conseguir ampliar a minha capacidade de me colocar dentro do conhecimento apresentado, trazendo um sentido diferenciado para ele. Precisei olhar para o meu interior e tentar fazer com as palavras o mesmo processo que estava sendo feito com o meu corpo: criar. Adiante relato com mais clareza meu caminho de aprendizado para que o eixo deste trabalho – a criação em dança a partir de fragmentos vividos – possa ser compartilhado.

No início da pesquisa elegemos duas vias a serem percorridas juntas: a teoria e a prática. Entendendo a teoria como forma de argumentação através de referências, busquei uma ampla bibliografia que dialogasse com o tema passando, além das artes, pela filosofia, neurologia,

anatomia, entre outros. Esta teoria servia para compreender e dar sustentação ao que eu sentia em meu corpo no momento em que estava dançando, como se as palavras dos autores também pudessem explicar e embasar o que eu percebia na prática. Cada vez eu encontrava mais autores esclarecendo de diversas maneiras como a memória pode influenciar os processos criativos em dança, e isso me satisfazia. Já a prática era um exercício constante de escuta e sensibilização do corpo para a percepção das minhas lembranças que se transformavam no movimento. Porém este modo de pensar a teoria se encontrava mais distante de minhas percepções internas, era como um apoio que me auxiliava a caminhar para que me sentisse mais segura.

Caminhei por esses dois vieses sem muito atrito até chegar em uma grande pedra: o Exame de Qualificação. Essa pedra me fez parar e refletir sobre meus caminhos. A banca me ajudou a perceber que eu estava muito focada em buscar um embasamento teórico para escrever e que o grande valor da pesquisa apresentada estava na questão artística e em minha criação. Ao invés de utilizar a bibliografia como apoio, eu deveria utilizá-la como combustível para a minha reflexão, sem ficar presa à argumentação. Percebi também que todos os aspectos da minha pesquisa precisavam passar por uma organização subjetiva, já que a proposta era criar. O desafio foi então trazer o processo criativo da dança para o texto.

A minha dissertação se tornou então também a criação, pois criar é uma forma de compreensão que proporciona novas coerências, organizando, relacionando e significando o conhecimento, ao invés de somente reproduzi-lo. Lembro-me agora das palavras de Fayga² que, com propriedade de artista, diz que criar é dar forma de maneira intencional a algo novo, obviamente a partir do que já existe em nosso meio.

Com a proposta de trazer a criação para a dissertação os dois caminhos iniciais de terra foram diluídos pela água, trazendo a lama, o que tornou complicado sustentar uma posição dual. Após essa diluição obtive uma massa pastosa, amórfica, que ficou um tempo em minhas mãos procurando seu destino. Essa fase da pesquisa foi muito difícil. Passei pelo momento do caos, onde tudo que foi diluído se misturou para o surgimento de uma nova forma.

A instauração do caos repercutiu-se em meu corpo modificando também os laboratórios de criação. As lembranças, símbolos, imagens e estética elegidos por afinidade no início da

² OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes, 1987.

pesquisa pareciam cacos perdidos no meio daquela lama. Sentia um eco longínquo de algo me convidando para seguir. Alguém aí, além de mim? Quis voltar, mas algo me prendia.

Aquele momento de inquietação não era nem um pouco confortável, a minha vontade era de sair correndo dali, porém eu não podia voltar para trás, o caminho anterior não servia mais e a saída adiante ainda não tinha sido avistada.

O que tinha em minhas mãos? Aquela massa, o desconhecido. A reflexão nesse ponto me remeteu ao conto *O Espelho* de Guimarães Rosa³ onde a imagem do próprio personagem é o desconhecido. Assim como ele me assustei com um estranho e esse era o meu próprio corpo! Porém, ao invés de seguir com uma investigação meticulosa sobre aquilo, como o personagem de Guimarães, comecei a sentir medo. Este veio acompanhado de um vazio imenso e solitário. Nesse vazio eu já não conseguia palpar mais nada, era tudo escuro e preto. Congelei. Suspensão antes da queda.

Como um assovio de vento as palavras de Jean Genet⁴ me convidaram a respirar: “A solidão, como a entendo, não significa condição miserável, mas realeza secreta, nem incomunicabilidade profunda, mas conhecimento mais ou menos obscuro de uma singularidade inatacável.” Essa singularidade é o que procuro ao pesquisar a memória na criação em dança. Aquela respiração e a posterior escuta de ecos solitários de outros artistas que passaram por intensos momentos de inquietação começaram a descongelar o meu medo. Aos poucos percebi que a profundidade dessa imersão não só poderia como deveria ser controlada para que a pesquisa continuasse seu fluxo. O meu tempo estava acabando e eu precisava prosseguir.

No meio daquela lama encontrei apoio para os meus pés: era a pedra. Inicialmente vista como obstáculo que parou o meu trajeto, agora era o que me apoiava e permitia que seguisse em frente. Aquela pedra foi o ponto crucial do meu caminho, pois permitiu uma reflexão preciosa e necessária para que assumisse a criação como eixo central do meu trabalho.

Após superar aquele momento o que surgiu diante dos meus olhos foram três caminhos, nos quais os dois anteriores estavam espelhados. O primeiro caminho se refere ao corpo, como ele se move, quais são suas habilidades e potencialidades. Já o segundo caminho se refere à mente, à sabedoria necessária para se criar a poética da dança. E finalmente o terceiro caminho

³ ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

⁴ GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

corresponde à alma, o qual mais se aproxima da arte por não ter explicação lógica, mas sim sensitiva. Trilhei então esses três caminhos e através deles fui levada à criação desta pesquisa.

Ao relatar o percurso desta segunda etapa, tentei cruzar os três caminhos como em uma trança, sendo que em alguns momentos foi necessário andar por uma via só para não embarçar o entendimento. Nessa escrita poética, o que se espera é que esses caminhos tragam o sentido da criação e que os passos percorridos possam deixar-se ver na dança apresentada.

1.2 AS RAÍZES



Imagem 2

Começo a pisar no primeiro caminho: as habilidades corporais são desenvolvidas conforme praticamos. O corpo é o material para a criação em dança, sendo imprescindível rever a cada momento suas habilidades e aptidões, pois essas se esvaem feito areia pelos dedos se não houver prática e percepção constante das mudanças que escorrem com o tempo.

Precisamos fazer exercícios diários para manter as nossas aptidões, porém as maneiras de exercitar o corpo são diversas. Enfrentamos um problema quando os movimentos praticados nos tornam condicionados a uma determinada forma, que limita o processo criativo. O importante para a criação é que a técnica utilizada como treinamento não imponha a sua estética ao corpo, não podemos ficar enquadrados e limitados pelos modelos que nos ensinam. Assim como a criação do texto não deve ser pautada nas citações, a dança não deve seguir formas pré-estabelecidas de movimentos, pois o que realmente importa são os princípios e as funções aprendidas com esses exercícios, estas sim são as ferramentas que nos dão suporte para trabalhar.

A prática do artista da dança ultrapassa os momentos de trabalho pois as mudanças, adaptações e aquisições de padrões posturais e de movimento são também adquiridas no cotidiano, conforme o que vivemos dentro e fora do espaço de trabalho. O nosso corpo é influenciado diretamente pelos acontecimentos de nossa vida e isso precisa ser considerado, principalmente quando se trata de criação em dança.

Com esse olhar, nos laboratórios de criação do início da pesquisa, percebi que a minha dificuldade técnica estava relacionada com os pés, a base do corpo. Toda caminhada acontece a partir do movimento dos pés, sem uma base forte não conseguimos progredir. O bom alinhamento dos pés proporciona força para nos manter erguidos e eretos, também são eles que nos ligam à terra, às nossas raízes, nosso principal contato com a realidade.

Iniciei essa pesquisa quase flutuando, em um momento que eu não queria entrar em contato com o que realmente estava acontecendo na minha vida. Sentia que se eu olhasse para os acontecimentos com a gravidade que eles traziam, poderia não agüentar e desmoronar. Precisava encontrar forças para caminhar, para conseguir com o tempo transformar todas aquelas vivências em memórias e também em movimento. O tempo é necessário para conseguirmos olhar para trás e relatar com palavras ou movimentos o que passamos, somente através dele podemos conquistar um amadurecimento⁵.

Sabendo que a força necessária para caminhar só poderia vir dos meus pés, procuramos exercícios que me ajudassem a melhorar a base do corpo. Sentimos necessidade de um estímulo concreto, que provocasse o movimento para que o corpo respondesse ao impulso externo. Internamente o meu impulso para o movimento estava muito fraco, eu não conseguia sair do lugar. Estava em um estado estático, meio anestesiada, como ficamos também quando levamos um susto: suspensos e parados.

Passei por um susto. Fui anestesiada. Aquele corpo do início do trabalho não queria se mover, ele estava em choque com a realidade e não queria senti-la, queria continuar em suspensão para não cair. O que fazer? Como sair de uma posição estática para encontrar o movimento?

⁵O tempo também é composto por três caminhos: passado, presente, futuro de forma cíclica.

No livro “*A arte cavalheiresca do arqueiro zen*”⁶ o Mestre ensina seu aprendiz a estirar o arco ao máximo e deixar que a flecha dispare sozinha, levando seu foco para a respiração. O movimento surge assim naturalmente, sem que o arqueiro realize a ação, mas sim de maneira que ele permita que esta aconteça. Através do objeto (arco) pode-se exercitar a consciência de si para atingir o que denominam “realidade última”, o verdadeiro alvo desta prática.

Procuramos assim um objeto que me auxiliasse a sair daquele estado estático e também que possibilitasse a conquista de uma base forte, e o que se encaixou perfeitamente foi a prancha de propriocepção que, como uma chave, abriu novas portas para seguirmos o caminho da criação. O nome propriocepção é dado a um sentido, assim como a visão, a audição, o olfato, o tato e o paladar. Ele nos ajuda a perceber o corpo como um todo, pois os receptores neurológicos responsáveis por esse sentido se localizam em várias partes do corpo, principalmente nas articulações. Através deles podemos perceber as mudanças de posição do corpo, por isso esse é o sentido do movimento.

A prancha é utilizada principalmente na área de fisioterapia, para a reabilitação de tornozelos, exercícios de marcha e equilíbrio. Tecnicamente ela possibilita exercícios de alongamento de tendões, fortalecimento dos tornozelos, distribuição de peso na base dos pés e alinhamento postural. Através de exercícios que partem dos pés trabalha-se o corpo inteiro, pois a prancha de propriocepção causa instabilidade, e para não cair é necessário ativar toda a parte superior do corpo também buscando o equilíbrio.

O domínio da prancha de propriocepção como linguagem exige muita prática. Definimos assim alguns exercícios que se tornaram a técnica da prancha. Os objetivos desses exercícios foram potencializar a habilidade para lidar com o objeto de forma que estes ampliem o vocabulário para a criação. Os exercícios praticados foram de transferência de peso de um pé para o outro, como em uma caminhada; transferência sentada na prancha, de um lado para o outro do quadril, com o apoio dos ísquios, cóccix e púbis; rotação dos tornozelos; apoio da prancha na cabeça; diversas posições de equilíbrios e giros.

Através desses exercícios percebi que ao descer da prancha, o meu corpo ficava muito mais ativo, os meus pés pareciam fincados no chão, como raízes de uma árvore, ligando o meu corpo à terra. Esse estudo também possibilitou a ativação do meu centro de equilíbrio, que pode

⁶HERRIGEL, Eugen. “*A arte cavalheiresca do arqueiro zen*”. São Paulo, Editora Pensamento, 1975.

ser chamado também de centro de força, localizado no meio da pelve, três dedos abaixo do umbigo, a partir de onde conseguimos movimentar tanto a parte superior do corpo como os membros inferiores. Esse centro precisa estar ativado para conseguirmos ficar em cima da prancha.

A necessidade de buscar um centro de força mais ativo no início da pesquisa também veio de encontro com a prancha. Neste momento eu tinha acabado de dar a luz ao meu filho, a sensação na minha barriga era de um vazio redondo, algo que não mais existia, mas que meu corpo lembrava e transportava para o presente como uma recordação viva. Este corpo insistia em permanecer no eixo da gravidez que naquele momento era um espaço vazio que se consumia conforme eu amamentava. A amamentação era uma fala lenta e gradual do meu filho para o meu corpo, dizendo: “Olhe, eu não estou mais aí dentro...”



Imagem 3: extraída do livro *The Power of Myth*⁷

⁷ CAMPBELL, Joseph. *The Power of Myth*. New York: Betty Sue Flowers, 1988.

Antes de encontrar essa imagem, desenhei em meu caderno de criação uma representação de como eu estava percebendo a minha estrutura durante os laboratórios de criação. O modo que percebia meu corpo naquele momento era único, marcado por uma experiência recente que modificava toda a minha percepção e como consequência, transformava também a interpretação de memórias mais longínquas :

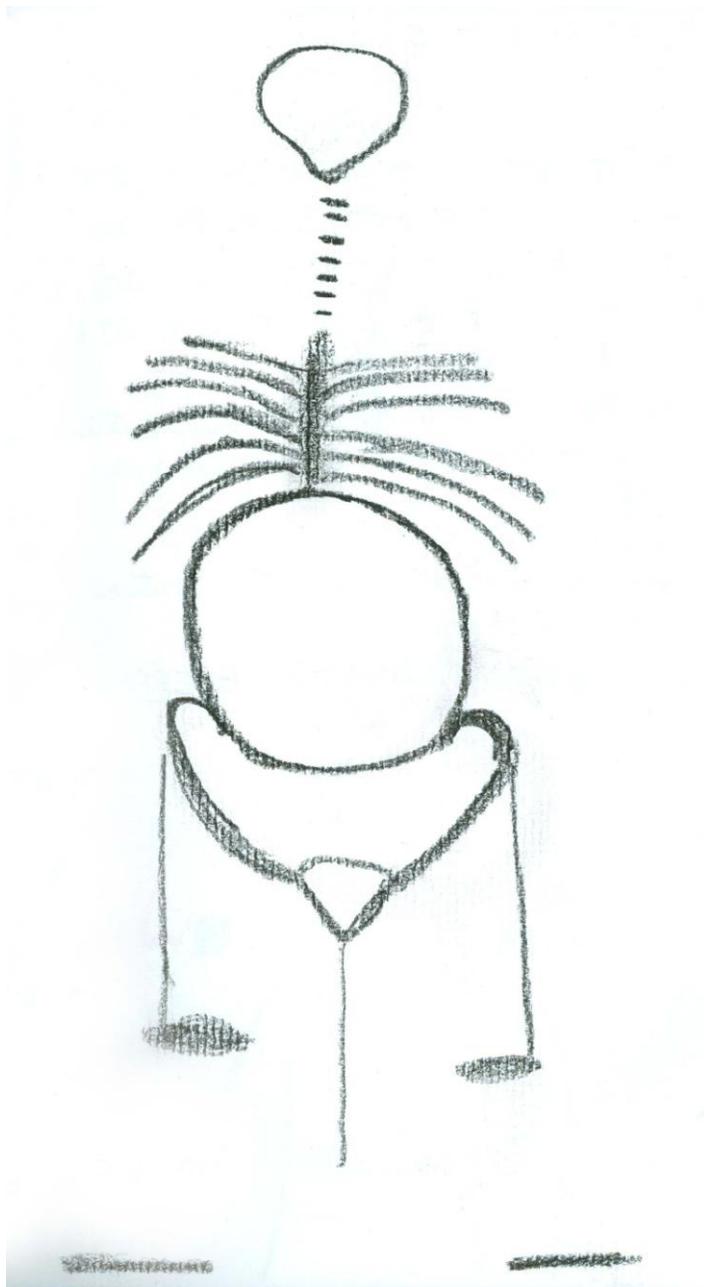


Imagem 4: diário de criação (08/ 2008)

E com essa sensação continuei criando...



Imagem 5: ensaio 07/2009

O sentido do redondo, do círculo representando esse vazio foi encontrado na prancha de propriocepção, que se espelhou dos pés para o centro.



Imagem 6: ensaio (07/ 2010)

A prancha me ajudou a encontrar minhas raízes, possibilitando que eu me fortalecesse para fincar os pés nessa terra dura, porém fértil de onde brotou a criação.

1.3 RAMIFICAÇÕES



Imagem 7

As imagens acima mostraram uma faísca da essência da criação, passando pelo caminho do corpo e transitando pela razão. Procuo entender o que provoca o acesso a algumas lembranças e em quais locais ou modos a memória fica armazenada. Volto para o corpo e sinto como se tivessem vários pontos de armazenamento de informações, como se existissem várias gavetas de arquivos históricos que poderiam ser vistos, guardados ou excluídos. Esses arquivos, quando não muito acessados, poderiam permanecer no fundo da gaveta e continuar preenchendo um espaço sem que tomássemos muito conhecimento do que seria o seu conteúdo.

Nos exercícios de improvisação eu procurei estimular alguns desses pontos, ora com toque, ora com movimento focando na parte escolhida. As respostas a esses estímulos vieram como sensações diversas: dor, prazer, vontade de chorar, a lembrança de algum fato, imagens e movimentos. A partir desses pontos, a imagem das gavetas no corpo foi ficando ainda mais presente e procurei investigar um pouco mais a sua origem.

Lembrei de uma escultura de Salvador Dalí que vira há muito tempo em uma exposição: a *Vênus de Milo atravessada por Gavetas*, de 1936. Pesquisei as obras de Dalí da época de 1936-37 e encontrei mais imagens, quadros e rascunhos de corpos atravessados por gavetas. Dentre suas referências para pintar essas obras estava um estudo sobre a memória a partir da mnemotécnica medieval e renascentista, o autor Raimundo Lúlio da Baixa Idade Média e o Teatro da Memória de Giulio Camillo. O artista descreve na época que “o corpo humano, neoplatônico puro na época dos gregos está hoje repleto de gavetas secretas que somente a psicanálise pode abrir”⁸.

O movimento e o toque no corpo foram as chaves dessas gavetas, desvendaram sensações, emoções e imagens que vieram à tona como um turbilhão, nem sempre identificados, por ultrapassar a maneira racional de entendimento. Essas imagens das gavetas primeiramente surgiram a partir da investigação da memória em meu corpo e seguindo o percurso da pesquisa chegaram à relação com as obras de Salvador Dalí.

⁸DALÍ, Salvador. *Salvador Dali*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

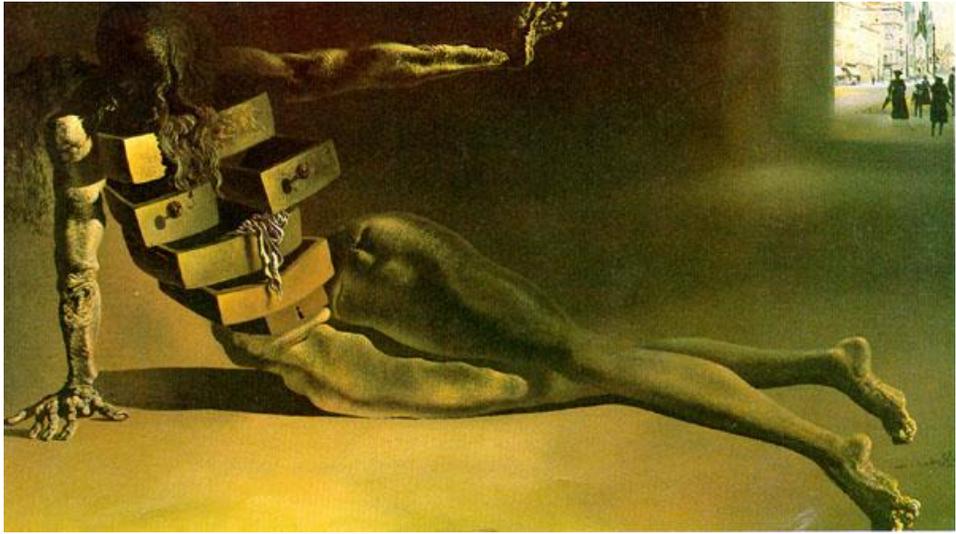


Imagem 8 *O Móvel Antropomórfico*

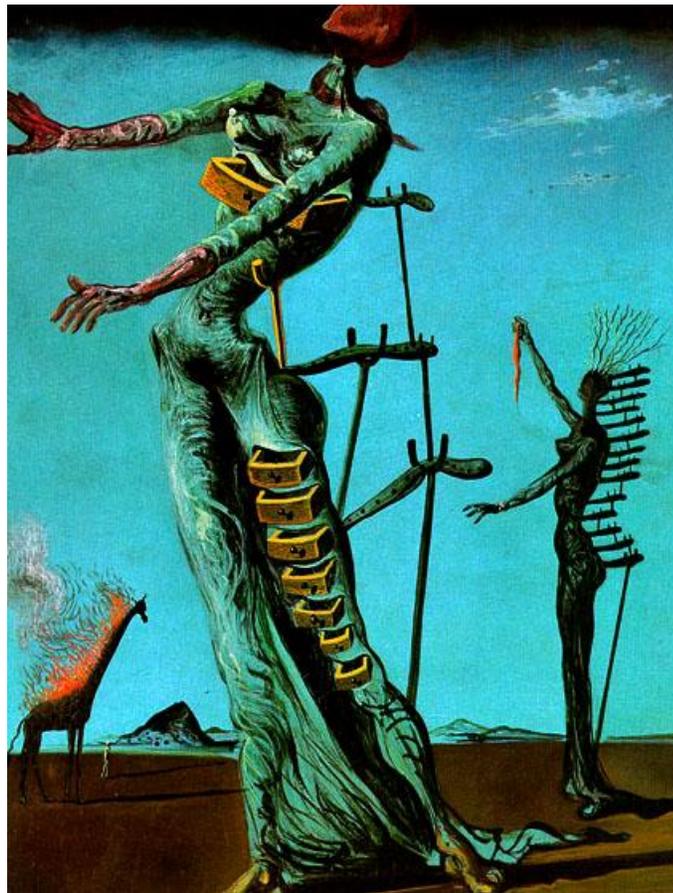


Imagem 9 *Girafas Incendiadas*

Em sua tese de doutorado, Vitiello⁹ escreve que as imagens que surgem – e vão além do racional nos atingindo pelos sentidos – encontram no corpo sua forma de expressão: “... a partir daí então, percebemos a impossibilidade de enganar ou silenciar os movimentos genuínos, que lutam para se revelar através deles. Então corajosamente poderemos mergulhar em nós mesmos, e receber a dança, que chega até nós. No tempo, no espaço e no coração sem censurar ou criticar o que recebemos. Uma dança que surge, porque ela sabe a que veio...”.

Percebemos que a nossa principal via de encontro com as lembranças foram os sentidos. Esse trânsito entre o que podemos chamar de mundo interno e externo depende das terminações nervosas, as pontes para que esta comunicação se estabeleça. Ao constatar esse caminho muitos artistas exploram intensamente os sentidos para despertar sensações, primeiro em si próprios, depois no público.

Historicamente na dança a experiência sensorial foi explorada por vários artistas e uma de suas precursoras, em 1892, foi Lōie Fuller com suas *Danças luminosas*¹⁰. Os arremessos de véus da dançarina realizavam uma projeção ampliada de seus gestos, procurando mostrar a trajetória destes no espaço. A manipulação dos tecidos era associada a cores e luzes fornecidas por projetores elétricos, aparelhos recém inventados na época. Com isso, a artista pioneira criava imagens em movimento. O público se deslumbrava com espetáculos tão reveladores do pensamento que se modificava na virada do século XIX, principalmente em relação às imagens e aos sentidos, nesse caso mais especificamente a visão.

A partir desse marco na história da dança o uso do tecido ultrapassou a função de figurino, compondo também a cena. Utilizei esse recurso em meu solo ao criar uma saia, representando o feminino, que toma todo o espaço da cena. O tecido desenha diagonais, triângulos e espirais que se modificam conforme a luz e o movimento.

⁹VITIELLO, J. Z. *Dança: memória nos corpos cênicos*: Campinas, SP: tese (doutorado)- Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2004.

¹⁰CORBIN, COURTINE, VIGARELLO. *História do corpo* - Petrópolis: Editora Vozes, 2008

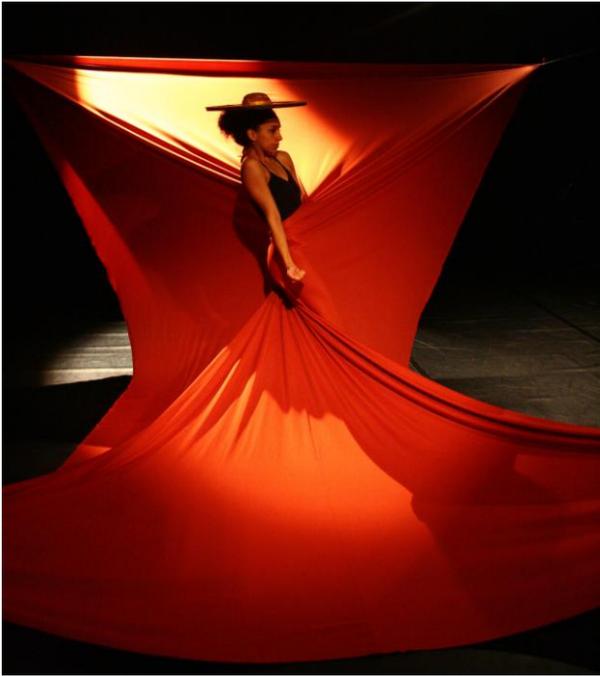


Imagem 10

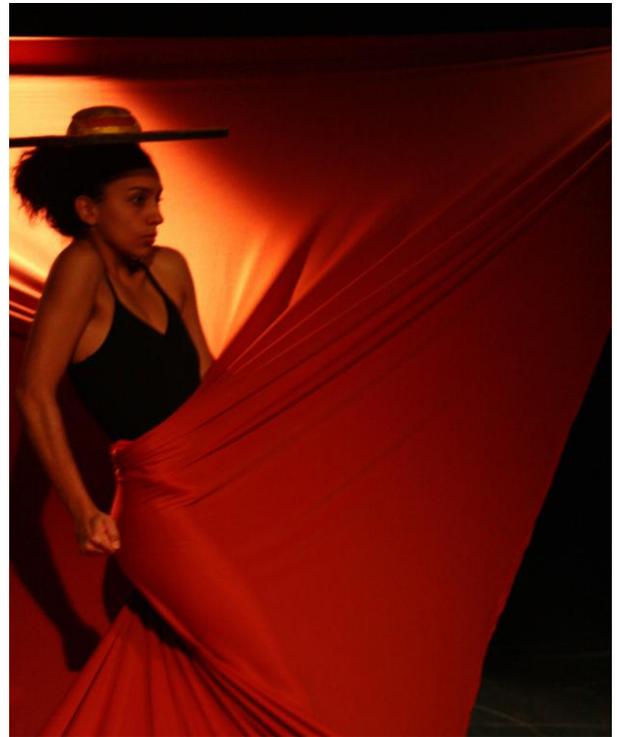


Imagem 11

Langer¹¹ afirma que a dança é um fenômeno principalmente visual, na cena contemporânea podemos encontrar espetáculos com elementos que intencionalmente exploram também os outros sentidos. Pina Bausch¹² foi uma artista de destaque do século XX que, ao buscar nos sentimentos humanos um sentido para o movimento, investigou também os sentidos do corpo, transformando sentimentos e sensações em expressão cênica.

Os estímulos dos outros sentidos além da visão são utilizados tanto para despertar sensações e reações no público, como também para sensibilizar o corpo do bailarino para a criação. Estes elementos podem proporcionar acesso às lembranças, que possibilitam trazer à tona uma imagem, um som, um cheiro, um gosto ou sensações somáticas, como percepção muscular, visceral e óssea.

Ao utilizarmos mais de um sentido nesta percepção, possivelmente se apresentará também o sentido que nos proporciona a sensação do todo. Na dança o consideramos um dos sentidos mais importantes: a propriocepção. Esse termo foi criado em 1906 por Charles Scott Sherrington, um dos fundadores da neurofisiologia, sendo considerado o sexto sentido, o sentido do movimento ou cinestesia¹³. Por informar nossa posição no espaço e a relação das partes do corpo entre si, a propriocepção se apresenta em todas as ações corporais. Deste modo o sentido da propriocepção também nos auxilia a detectar qualquer mudança na totalidade do corpo quando se trata do exercício de lembrar, pois ao estarmos sintonizados e perceptivos não só em partes, mas no todo corporal, somos capazes de captar qualquer reação física que se manifeste a partir das lembranças. Estas chegam pelos sentidos e se deixam ver através das imagens, mostrando-se como fotos rápidas – quase lampejos – e não são estáticas, pelo contrário, se apresentam em movimento aleatório e atemporal.

Aprofundando a questão das percepções nota-se que a memória, carregada de sensações, tanto pode ser despertada pelos sentidos como também pode provocá-los. Assim utilizei os sentidos como caminho de acesso às minhas lembranças: o cheiro do milho, dos fogos de artifício queimados e da pipoca; a luz da fogueira, o escuro do caos; o toque do tecido na pele, o som da sanfona, o gosto forte do quentão e macio da pamonha: a percepção de meu corpo diante desse universo.

¹¹ LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

¹² CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

¹³ CORBIN, COURTINE, VIGARELLO. *História do corpo* - Petrópolis: Editora Vozes, 2008

No processo de criação desta dança, a memória foi acessada por duas vias: da lembrança para o movimento e do movimento para a lembrança. Nestes caminhos do relembrar algumas imagens apareciam com insistência, permeando os laboratórios de improvisações, assim como as leituras e pesquisas sobre a questão da memória. Inicialmente resgatei lembranças da infância, da afetividade familiar e dos espaços onde comecei a dançar. Juntando afetos, sentimentos e pensamentos as imagens foram criando um quadro mais claro.

A necessidade de seguir o fluxo destas imagens e compreender a ligação entre corpo e memória fez com que eu me voltasse às pesquisas de um neurologista, pesquisador profundamente interessado em estudar como e porque lembramos e esquecemos fatos, emoções, situações. Por estudar o corpo de forma integrada sua pesquisa poderia elucidar um pouco mais sobre a questão da memória na dança. Ao pesquisar os mecanismos de acesso às memórias, Izquierdo¹⁴ chama de “dependência de estado” a condição para evocar memórias de forte conteúdo emocional e relaciona fisiologicamente a questão da lembrança no corpo, interligando o sistema nervoso, hormonal e muscular.

Nos laboratórios de criação, ao mergulhar nas imagens e me deixar levar pelos sentidos, percebi o que seria essa “dependência de estado”, pois meu corpo, mente e alma entraram em consonância com o tema da memória selecionada, sendo que este estado conquistado pela evocação de memórias afetivas pôde trazer à tona outras lembranças, como um fio que se conecta a outros. As terminações nervosas seriam as ramificações, que se ligam diretamente aos músculos responsáveis pelos movimentos. Assim o caminho pode ocorrer em duas vias, ou seja, movimento e lembrança se interligam.

As ramificações são caminhos percorridos dentro do nosso corpo, que poderia ser comparado a uma árvore, com suas raízes bem fortes para que ela permaneça em pé. O caminho de terra poderia chegar a um imenso jardim, repleto de memórias preciosas onde cada passagem pode desvendar um universo de sensações. Os sentimentos despertados nesse caminho são mutáveis, como o giro de um caleidoscópio de cores que são a matéria prima do quadro e é pelo quadro, pela obra de arte, que vale a pena todo esse percurso.

Termino esse capítulo com uma imagem denominada Yggdrasill. Ela agrega vários símbolos aqui trazidos como referência: os caminhos (que são três), o portal, o círculo, a árvore

¹⁴IZQUIERDO, Ivan. *A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004.

espelhada no universo superior e inferior, as raízes e as montanhas de pedra. Essa imagem foi extraída do livro “*A Grande Mãe*”¹⁵ que analisa os símbolos do feminino.



Imagem 12: Yggdrasill

¹⁵NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.

II. IMAGEM NA ÁGUA



Imagem 13

2.1 FLUXO DE IMAGENS NA MEMÓRIA

A utilização da imagem como linguagem e registro de informações não é uma descoberta recente, é um processo anterior ao da escrita. O movimento é parte inerente do homem e podemos aceitar que este, na impossibilidade de parar o movimento da vida, sempre dançou. Em todos os momentos importantes da existência, seja nos rituais de alegria ou de tristeza, esta sempre foi a linguagem do corpo. A imagem escrita, letras, sílabas, palavras que juntas produzem significados, foram utilizadas como arquivo de conhecimento somente a partir da impressão, ou seja, na Idade Média.

Anteriormente, no período Clássico, havia a mnemotécnica, considerada parte da arte da retórica. Esta memória era fundamental na transmissão de conhecimento e o mesmo era obtido e transmitido tanto pela oralidade quanto pela simbologia das imagens. Por vezes de caráter enigmático, nem sempre aberto à imediata compreensão, era um modo de expressão simbólico que envolvia, a priori, a percepção e conhecimento de signos e sinais. Assim podia-se ampliar a capacidade interpretativa do homem em relação a seu universo interior e exterior. Surgia de tal modo a possibilidade de descortinar um mundo de significados, informações e conhecimentos que, para quem os podia captar, auxiliavam na própria evolução, provocando mudanças e percepções internas.

Hoje reconhecemos a força das imagens e as consideramos uma poderosa fonte de informações sensoriais, principalmente para o artista que busca abrir espaços para o sensível e sutil, e se vê envolvido pelas imagens que estão espalhadas ao nosso redor, dançando constantemente diante de nossos olhos, propondo-nos um convite a olhá-las com atenção e enveredar pelos muitos caminhos da percepção. Nem todas são dignas da nossa cuidadosa atenção, mas quando vale a pena e nos propomos a fazê-lo, decifrar imagens pode dar início a um contato com sentimentos e pensamentos intrincados em nosso eu profundo. Elas podem então propiciar uma tomada de consciência, uma transformação, quando nos deixamos guiar pelo fluxo de conexões que se estabelecem neste ato de ver e relembrar.

No Renascimento Giulio Camillo trouxe, com a criação do *Teatro da Memória*, a concepção de que cada indivíduo pode e deve organizar o seu próprio conhecimento. Em seu teatro, no centro do palco estava o indivíduo, que olhava para a platéia. Nela não havia pessoas, o

público como conhecemos hoje. Na platéia encontrava-se disposto de maneira organizada e abrangente o conhecimento da época, a partir do qual cada um podia escolher e montar a sua própria rede de informação e conhecimento. Ao escolher o próprio percurso pelos degraus do teatro, sem esquema pré-estabelecido ou cronologia, cada um poderia acessar o conhecimento possível ali reunido, através de imagens significativas e signos divinos. Sua ressonância no interior de cada indivíduo é que provocaria a transformação causada pelo acesso ao conhecimento.

Por considerar o *Teatro da Memória* uma grande obra atento aqui para seu caráter especial de desdobramento em redes de relações, por ser esta uma característica não só da memória como também da criação. Salles¹⁶ aborda o caráter de rede analisando diversos processos criativos através de diários, rascunhos e relatos de artistas. Um fato ou imagem relevante se ata a outros tecendo uma rede e estabelecendo conexões, que consideramos não somente necessárias mas como sendo o alicerce da criação, por significarem um arquivo ao qual acessamos pela memória.

Na pesquisa busco seguir as imagens que surgem de minhas lembranças, onde o movimento do recordar me conduz através do espaço sem restrição de distâncias ou preocupações cronológicas. Estas se mostram como num caleidoscópio rico em cores e velocidades diversas, onde primeiramente procuro apreciar o que é visualizado, deixando-me tocar pelo que percebo e sinto, pois intuo que estas imagens são a essência do relembrar. São imagens pessoais que por sua importância e significado tornam-se a base do movimento que, transformado, toma forma nos passos da minha dança. Esta, sendo eco do mergulho para dentro, aflora por caminhos diversos, por vezes sutis e delicados, e por outras diretos, de uma clareza singular. Sinto sua ação persistente e necessária, que deixa rastros imprimindo sua força nos movimentos de meu corpo, nas imagens que criam seus desenhos nos espaços dentro e fora de mim. A dança ecoa, projeta-se e há uma expectativa de que esta também cause uma ressonância no espectador. Novamente, a exemplo do teatro criado por Giulio Camilo, é na construção do indivíduo que o universal se mostra.

As imagens que selecionei do arquivo de minha memória utilizadas neste trabalho não têm como propósito serem autobiográficas, tampouco sublimar traumas internos, pois suas

¹⁶ SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

escolhas se deram pela insistência e permanência em mim, logo demonstrando sua importância neste trabalho. Não devem ser olhadas de outra forma, mas sim como suporte poético e expressivo. São para a arte do criar e pela arte do dançar. Encontro também uma citação de Tarkovski¹⁷, artista de referência que nos mostra (como diretor de filmes repletos de imagens simbólicas) também resquícios de imagens de sua memória: “é claro que tal reprodução de sensações da vida não constitui um fim em si mesmo, mas pode ser justificada esteticamente, tornando-se assim o meio de expressão de idéias sérias e profundas”.

Ao iniciar o trabalho entrei em contato com imagens, signos e referências que ressoaram poeticamente em minha maneira de ver a criação. A escolha das imagens a serem pesquisadas foram frutos da percepção sensível, primeiramente de mim mesma e depois de como eu poderia estabelecer conexões das imagens com a concepção de espaço que o trabalho pedia. Um espaço já povoado de inquietações e perguntas, em parte respondidas, em parte não, por pedirem um estudo mais detalhado. Este movimento acabou por apontar um caminho que se ligou a outro, e mais outro: uma rede foi sendo tecida, e não precisei mais pensar em buscar outras imagens. Sem cronologia ou relação aparente eu era assomada por elas – o fluxo estava estabelecido e uma imagem trazia outra. Não é um movimento determinado em antecipação, pois as imagens surgem e se tornam presentes e conscientes de modo espontâneo, às vezes como flashes, impressões súbitas, resgatando assim imagens aparentemente desconhecidas.

Na prática cênica percebi que os elementos que surgiram nos laboratórios de criação muitas vezes estão relacionados com a própria vida. Como a artista Fayga¹⁸ também expressa em seu livro: o homem que não cria fica alienado de si mesmo, sendo “a criatividade um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades. (...) De fato, criar e viver se interligam”. Percebo também que quando fatos do passado aparecem no percurso guiado pelo movimento do relembrar estes possuem uma forte carga emocional: sem dúvida carregam significados importantes que o tempo não apagou.

Quando o público assiste ao espetáculo não vê as minhas memórias, mas sim imagens em movimento com um caráter simbólico ou imagético. O que está diante de nós apresenta-se

¹⁷TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. *Esculpir o Tempo*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

¹⁸OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes, 1987.

conforme o olhar ou a sensibilidade de quem o vê. Langer¹⁹ nos mostra que a dança “origina-se de duas fontes fundamentais: a ilusão primária e a abstração básica pela qual a ilusão é criada e moldada.” A autora aponta que somente quando a vivência toma um caráter virtual ou imagético é que conseguimos expressá-la artisticamente. Esse caráter virtual ou a transformação de um fato ocorrido em imagem é uma qualidade da memória, que transforma um fato vivido em imagem simbólica, permitindo a transformação de sentimentos que foram significativos em nossas vidas em gestos, movimentos, frases coreográficas. Isso nos leva a crer que a quantidade e qualidade de experiências por nós vivenciadas têm papel fundamental no desenvolvimento de um arquivo imagético, a ser revisitado sempre que nos propusermos a nos colocar no estado de alerta do ato de criar danças.

2.2 REFLEXO EM MOVIMENTO

As imagens que se apresentam para nós por vezes surgem espontaneamente, sem serem resgatadas propositalmente pelo exercício do recordar, do trazer à tona determinado fato, situação ou sensação vivida. Percebemos que quando estamos atentos e receptivos às sensações que surgem dos movimentos não há como controlar as imagens que surgem.

Nesse movimento de recordar observamos também que não só a mente e o cérebro se lembram, mas principalmente o sistema muscular. Para que os movimentos aconteçam os músculos são acionados, e suas ações estão sujeitas a tensão e relaxamento. Imagens, sensações e pensamentos desencadeiam respostas corporais através dos movimentos. Então os esquemas engendrados pelo cérebro e seus imediatos executores – o sistema nervoso – criam padrões neuro- musculares que uma vez aprendidos trabalham quase sozinhos. Agem e acionam a musculatura para que execute a ação, num diálogo das imagens e sensações que os movimentos nos trazem naquele dado momento. Esta ponte entre imagem e movimento é um intrigante processo, que muitos estudiosos procuram entender e aplicar nas artes cênicas. No início do século XX esta ligação começou a ser construída por diversos métodos somáticos, comprovando a relação das imagens mentais com a ativação e reorganização dos circuitos neuromusculares.

¹⁹LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

Esse processo foi observado na criação de personagens, sendo que ao trabalhar com imagens a qualidade da apresentação artística melhorava muito.

Mabel Todd, uma das pioneiras nesta área, criou um método que denominou *Ideokinesis*, do grego *Ideo* – idéia imaginada e *kinesis* – movimento. O conceito de imagem em movimento teve sua base nos estudos de anatomia, fisiologia e cinesiologia. Vários outros estudiosos deram continuidade a esta pesquisa, especialmente Barbara Clark e Lulu Sweigard, que procuraram compreender como a utilização de imagens poderia contribuir na ponte entre percepção, intenção e ação. Imagens específicas visualizadas (que possuem localização, direcionamento e finalização) poderiam ajudar o corpo a se mover com eficiência e qualidade nos movimentos. As imagens escolhidas visam reorganizar uma determinada parte do corpo, primeiramente sem que nenhuma ação na musculatura voluntária seja realizada. O ato de pensar numa imagem específica deixando que a mesma atue realizando a ação a que se propõe – sem interferência voluntária do fazer consciente – faz com que o próprio sistema nervoso se encarregue de reorganizar a ação em função do estímulo imagético, realizando ajustes no seu alinhamento, sem que os esquemas corporais já estabelecidos possam interferir nesta mudança.

Mas o trabalho com imagens não proporciona somente mudanças no alinhamento e postura: aprendemos a realizar a integração entre corpo e mente. Confiamos que o que é visualizado pode se externar em sensações e respostas corporais; compreendemos como seguir esta resposta que provoca qualidades de movimento diferenciadas; permitimos que o corpo perceba primeiro, visualize e siga os caminhos propostos pela mente. Então o diálogo entre o que o corpo expressa e o modo como o faz traz novas possibilidades de movimento e expressão.

A *Ideokinesis* é uma maneira de se aplicar o uso da imagem no movimento. Além de utilizar metáforas para direcionar o movimento, esse método trabalha também com a visualização dos sistemas corporais em sua totalidade. Segundo Lulu Sweigard²⁰ o movimento é um evento neuro-músculo-esquelético, portanto a parte neurológica – que estaria mais diretamente ligada à memória – não se encontra cindida do movimento.

“As fibras nervosas, ou seja, o tecido conjuntivo que envolve e une entre si todas as outras estruturas do corpo (músculo, órgãos...) “fariam memória”, aquém de toda consciência. Seriam literalmente esculpidas

²⁰SWEIGARD, Lulu E. Human movement potential: its ideokinetic facilitation. New York: Harper & Row, 1974.

pelas vicissitudes que cada um encontra na história de seu acesso à verticalidade. As fibras nervosas constituiriam o seu registro corporal, moldando as particularidades posturais de um indivíduo. ”²¹

Este diálogo entre dentro e fora, mundo interno e externo nos ajuda a conhecer o próprio corpo, e através de suas particularidades começamos a dar formas e desenhos aos movimentos internos. Nesta troca descobrimos que a anatomia não é somente uma definição funcional e estática do nosso corpo, mas uma maneira imagética de compreender a forma viva do ser. Keleman²² aborda a anatomia dessa forma:

“Assim, tecidos ocos, suaves e densos produzem diferentes sensações e sentimentos. Há um diálogo sensorial entre as cavidades e os sólidos, entre as câmaras líquidas do cérebro e as células musculares de feixes densos. Esse relacionamento global gera um estado básico do tecido que forma um padrão contínuo de consciência.”

Influenciado pelos estudos da *Ideokinesis*, pelo trabalho de Bonnie Bainbridge Cohen – o BMC (Body Mind Centering) e por estudos da anatomia e cinesiologia, Eric Franklin tem realizado suas pesquisas desenvolvendo um método em que relaciona estes estudos entre si. Segundo Franklin²³, os tipos de imagens que podem ser utilizadas para melhorar a técnica de dança são: a imagem estática, em movimento, a que intuímos e a imagem mentalmente simulada do nosso corpo na coreografia. No entanto o autor afirma que a imagem mais poderosa é aquela que nós mesmos criamos, não sendo sugerida por nenhum professor ou diretor, mas partindo da própria descoberta. Torna-se o modo como cada indivíduo percebe e coloca em ação as imagens que visualiza, tornando-se capaz de se ver como uma imagem externa em movimento sem realizar nenhuma ação corporal. Deixar que a simulação produza conexões entre corpo e mente de modo que este trânsito possa servir como um aprendizado dos caminhos entre percepção, intenção e ação: é nessa experiência pessoal que se criam novas possibilidades de movimento.

Observamos que no século XIX considerava-se que a memória era armazenada no cérebro e processada como os dados de um computador. Tal perspectiva denota uma visão cartesiana,

²¹CORBIN, COURTINE, VIGARELLO. *História do corpo* - Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

²²KELEMAN, Stanley. *Anatomia Emocional: a estrutura da experiência* - São Paulo: Summus, 1992.

²³FRANKLIN, Eric N. *Human Kinetics*. Champaign, IL: Human Kinetics, 2004.

que além de definir a lembrança como um dado permanente, também considera as funções do cérebro localizadas anatomicamente em áreas restritas e previsíveis. Apesar do esforço dos neurocientistas em desenvolver um mapa topográfico do cérebro baseado em autópsias e exames, clinicamente existiam casos que fugiam às regras, trazendo questionamentos importantes para o funcionamento do sistema neurológico. Posteriormente, surgiu uma visão oposta afirmando que ao invés de armazenar, o cérebro “categoriza os estímulos de acordo com a experiência passada e com as necessidades e desejos atuais; e essa categorização constitui a base da percepção e do reconhecimento”²⁴. Concluíram que não há fatos armazenados no cérebro, mas sim uma memória que se modifica com o tempo, com as nossas percepções e as relações que estabelecemos.

A partir do final do século XX, percebeu-se que a memória não está localizada somente no cérebro, há na verdade uma relação com o todo, uma vez que nosso corpo funciona como um holograma: em cada célula estão impressas as nossas memórias desde a formação fetal, segundo Monteiro²⁵. Atualmente passamos por uma grande mudança no pensamento da ciência, pois se percebeu que a maneira cartesiana de compreender o mundo limita a compreensão do todo: se por um lado tem a sua importância de definir e mapear, por outro é parcial e relativa. A partir deste paradigma, surgem novas reflexões, como a de Merleau-Ponty²⁶:

“É preciso que o pensamento da ciência- pensamento de sobrevôo, pensamento do objeto em geral- torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos.”

²⁴ ROSENFELD, Israel. *A invenção da memória: uma nova visão do cérebro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

²⁵ MONTEIRO, Pedro Paulo. *Quem somos nós? O enigma do corpo* – Belo Horizonte: Gutenberg, 2004.

²⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*- São Paulo: Cosac e Naif, 2004.

Em um movimento contra a alienação de si e a massificação tanto do corpo como da mente do homem contemporâneo, surge a vontade e a necessidade de se voltar para o corpo sensível, repleto de imagens e sensações. Ciente das possibilidades oferecidas nas artes e ciências deste início do século XXI, sinto-me estimulada a aprofundar a investigação sobre a relação entre imagem, memória e corpo na criação em dança.



Imagem 14

2.3 CICLO DA ÁGUA

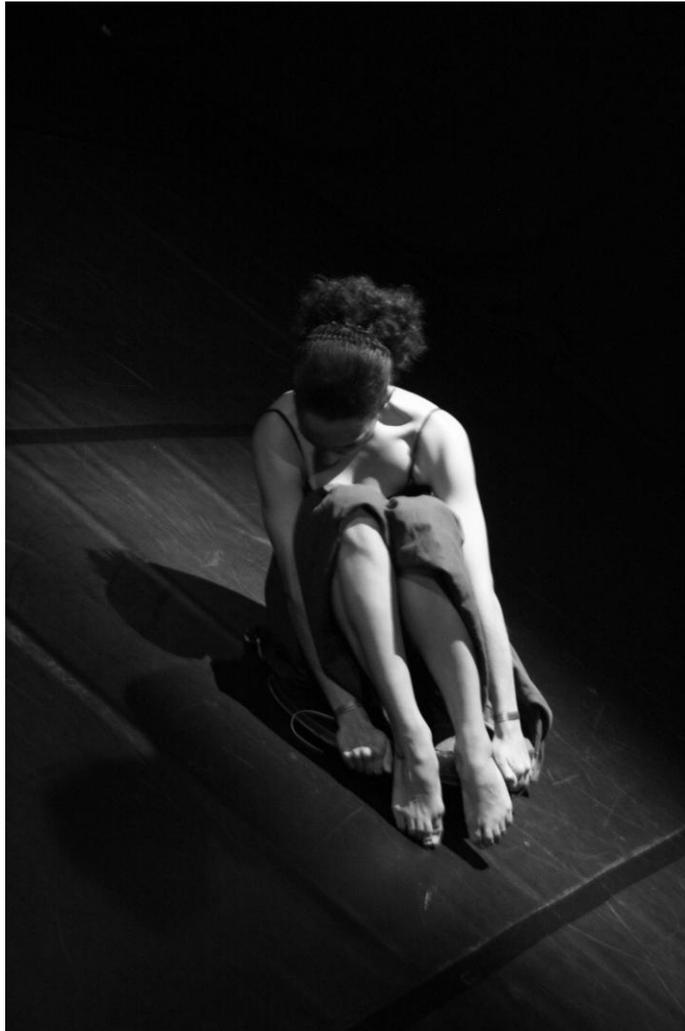


Imagem 15

A água pode refletir a nossa imagem, como um espelho. Ela é um elemento fluido, envolvente, que se molda ao recipiente em que é colocada, é o meio em que surgiu a vida, por isso símbolo do feminino. Somos protegidos e acolhidos em meio líquido nos primeiros momentos em que pulsa a nossa vida: enquanto feto. O movimento que é realizado no nascimento parece um grande mergulho, nascer é sair do conforto e começar a perceber o próprio

corpo, o olhar se projeta para fora e começamos a descobrir o mundo. Porém ainda carregamos na memória o balanço da água que nos envolvia, o ninar que acalentava a cada instante.

A água no espetáculo representa o elemento feminino, o que gera. Assim como a mulher, esse elemento tem seu ciclo na natureza. Na Festa da Pamonha, o gênero é um tema de destaque, pois somente as mulheres participam de seu feito, as funções são divididas de forma hierárquica, de acordo com a idade. Sendo assim, a matriarca coordena a festa, aquela que gerou a todos.

A água, no entanto pode ter reações devastadoras, se apresentando com qualidades fortes e explosivas. Não sabemos o que pode surgir de águas profundas, ela tem seus mistérios. Com seu caráter instável, a água se tornou um elemento representativo em uma das pranchas de propriocepção utilizadas no espetáculo.



Imagem 16

O ciclo de mudança de estado da água (sólido, líquido e gasoso) ocorre a partir do excesso ou ausência de calor, gerado pelo fogo. O fogo simboliza a transformação, ele consome as memórias que se queimam, gera luz para iluminar o que estava quase esquecido, pode ser perigoso quando não se contém no espaço e desafiador por sua potencialidade.

A fogueira é um elemento importante nessas festas escolhidas como fio condutor da criação, ela está presente desde rituais arcaicos de fertilidade. Os fogos de artifícios representam a mudança brusca e repentina, gerando luzes e cores.

O elemento ar, representado na terceira prancha, leva através do vento as lembranças para o esquecimento, é um elemento instável também. Ele pode ser brando, balançando as bandeirinhas, mas pode causar um tufão e revirar tudo, trazendo o caos. Esse elemento remete à respiração, responsável pela vida. O ar entrando e saindo de meus pulmões me lembrou o fole da sanfona, explorando movimentos da caixa torácica que trouxessem a referência das Festas Juninas. O som gerado por esse instrumento também esteve muito presente em minhas lembranças, foi um dos temas que coloriu minha criação.

A terra representa o estado sólido, se complementa com a água como elemento feminino. Ela precisa ser penetrada para que brote vida, porém para cavar é preciso muito esforço. O mastro precisa ser fincado na terra para que a festa ocorra e o milho precisa ser bem plantado para que a colheita seja farta.

*“Se eu pudesse trincar e terra toda
E sentir-lhe um paladar,
E se a terra fosse uma cousa para trincar
Seria mais feliz um momento...
Mas eu nem sempre quero ser feliz.”*
Alberto Caetano²⁷

²⁷ PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caetano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Esses quatro elementos (água, terra, ar e fogo) agregaram as lembranças resgatadas de minha memória, especialmente demarcados pelas pranchas de propriocepção. A partir desse estímulo imagético e sensorial, surgiram qualidades de movimento diferenciadas que compuseram a dramaturgia da dança apresentada.



Imagem 17

III TRANSFORMAÇÃO NO FOGO



Imagem 18

3.1 Lembranças que se apagam ou se transformam

“O que é memória senão a soma de todas aquelas coisas que foram comidas, apagadas, eliminadas- tudo o que foi extinto para existir?”

T. Hijikata

O movimento pode auxiliar no resgate das memórias quando intencionalmente procuramos acionar um estado corporal propício, porém as lembranças resgatadas são inevitavelmente diferentes dos fatos como realmente ocorreram. Muitas vezes esses fatos são modificados de maneira involuntária, como também podemos fazê-lo até mesmo voluntariamente, para criar bons referenciais a respeito de nossas vidas.

Escolhemos dentre as muitas informações recebidas quais iremos armazenar. Ocorre assim uma seleção do que iremos guardar na memória, de modo a construir a nossa identidade, enquanto o resto de informação que adquirimos é descartado a cada segundo. Se não tivéssemos a capacidade de esquecer ocorreria algo parecido com o que Izquierdo²⁸ exemplifica em seu livro sobre um conto de Borges. Borges relata em seu conto *Funes, o memorioso*²⁹ que se não tivéssemos um mecanismo de esquecimento não poderíamos estabelecer relações e abstrair os fatos, o que nos impediria de raciocinar. Izquierdo ainda faz uma classificação que elucida os tipos de memórias que podem ser resgatadas ou que foram totalmente perdidas:

“Basicamente há quatro formas de esquecimento. Duas delas consistem em tornar as memórias menos acessíveis, mas em geral sem perdê-las por completo: a extinção e a repressão. As outras duas consistem em perdas reais de informação uma delas por bloqueio de sua aquisição e outra por deterioração e perda de informação, o esquecimento propriamente dito.”

As memórias classificadas nas formas de extinção e repressão muitas vezes estão no nosso inconsciente e têm potencial para serem resgatadas. Neste resgate procuramos compreender um pouco deste oceano de imagens, pensamentos, impressões e conexões que a mente forma como reflexo da essência individual para adentrar nesta pesquisa sobre a memória

²⁸ IZQUIERDO, Ivan. *A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004.

²⁹ BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. 7. ed. São Paulo: Globo, 1997.

no processo criativo em dança. As nossas lembranças são modificadas com o passar do tempo, assim como as nossas percepções, o nosso modo de ver e definir as situações. Mudamos o nosso ser, o nosso corpo, a nossa consciência e as nossas células a partir do que existia antes. Logo, essa memória do passado também é mudada conforme nos transformamos.

Peter Brook inicia seu livro de memórias chamado *Fios do Tempo*³⁰ dizendo que “o ato de escrever prova que não há, no cérebro, um congelamento profundo que conserve intactas as memórias”. Neste livro ele tece suas memórias de maneira não cronológica e conclui dizendo que o fim é a possibilidade de um novo começo. A leitura deste livro, principalmente da maneira como ele escreve, isto é, sem uma cronologia, permite estabelecer um paralelo com o modo como a memória trabalha no tempo.

Esta tem a capacidade de fazer as conexões e abstrações necessárias para tecer os fios do tempo. Segundo Fayga³¹: “evocando um ontem e projetando-o sobre o amanhã, o homem dispõe em sua memória de um instrumental para, em tempos vários, integrar experiências já feitas com novas experiências que pretende fazer”, sendo essas conexões essenciais para o criar.

Sabemos que existe o tempo cronológico, demarcado por séculos, anos, meses, dias, horas, minutos e segundos que registram o momento exato em que um fato acontece. Paralelamente há o tempo psicológico onde, dependendo da importância do momento, segundos podem ser séculos. Na criação artística, assim como durante a performance no espetáculo, o bailarino pode sentir que realmente mergulha no universo cênico, perdendo a conexão com o tempo cronológico e adentrando em um tempo que reverbera em suas memórias e atinge o seu mundo interno.

Juntamente com este universo artístico, também as imagens e mitos têm a propriedade de nos retirar do tempo cronológico e nos transportar para o que Eliade³² chama de Tempo Sagrado ou Grande Tempo, o qual abrange os ciclos da natureza, da vida, da morte e do renascimento. O autor denomina tempo profano aquele que é cronológico, ligado aos afazeres cotidianos. Este deve ser transcendido para que se reencontre o Grande Tempo mítico, o qual segundo o autor, mais se aproxima da realidade metafísica ou da essência humana. O exercício meditativo de entrar em contato com esse Grande Tempo e se desligar do tempo cronológico é necessário para

³⁰BROOK, Peter. *Fios do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

³¹OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes, 1987.

³²ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

o artista se entregar à criação. Somente a partir desse exercício é que o artista terá o potencial de transportar consigo o público que o assiste para o seu universo criado, seu Grande Tempo-Espaço mítico, onde a realidade cotidiana se transforma.

A utilização e ocupação do espaço também dizem muito sobre a identidade, pois nosso universo interior é projetado na organização externa. Diretamente relacionado com o tempo, o espaço pode ser demarcado por dados concretos ou pode se tornar abstrato; um local onde através da mente vagamos sem limitação ou regras, deixando o corpo viajar, percorrendo distâncias inatingíveis na realidade. Na dança, o espaço cênico real pode se transformar em imaginário, no sentido da criação de um espaço mágico onde tudo pode acontecer.

A partir do século XVII, o espaço cênico mais utilizado na dança é o palco italiano, onde temos uma visão única da cena e o público se encontra separado espacialmente do artista. No entanto, uma representação cênica também pode ocorrer em um teatro de arena, onde há uma visão do artista pelo público por todos os lados, ou mesmo em espaços alternativos, trazendo as cenas para lugares cotidianos e aproximando o público da platéia. Porém não é a determinação do espaço que torna este mítico ou imaginário e nem o aspecto físico do mesmo, mas é a dança ritual e a maneira que este espaço é preparado pelo artista para sua atuação que podem se tornar tão inquietantes a ponto de fazer com que a platéia ultrapasse a limitação espacial e o siga participando da magia da encenação.

A preparação do artista para criar esta dança ritual pode se dar quando este adentra em um espaço mítico pessoal e impactante, como quando nos lembramos de um espaço que vivíamos na infância. Nossa referência espacial daquele local pode sofrer alterações neste recordar e por isso, ao imaginar aquele lugar da infância, ele é visualizado de acordo com o nosso tamanho quando criança, porém se retornamos àquele espaço depois de adultos, vemos que tudo é bem menor do que imaginávamos. O espaço não é o mesmo como víamos na memória. Encontro como referência artística ao retorno à casa da infância o filme *O Espelho* de Tarkovski³³. O filme se passa na velha casa onde o narrador passou a sua infância. A mesma foi reconstruída para a filmagem a partir dos alicerces que existiam no local original, e através de fotografias dos últimos quarenta anos. Quando o diretor levou sua mãe na casa reconstruída, a reação dela foi a de experimentar uma volta ao passado, despertando sentimentos que o autor pretendia expressar com

³³TARKOVSKI, *Zerkalo* (O Espelho), 1994.

o filme. Mesmo que recentemente construída, a casa continha impressões precisas que permitiam a ambos ainda estabelecer as pontes emocionais com o passado. Tarkovski criou o espaço como o visualizava na sua lembrança, e apesar do espaço como o lembramos nunca ser igual ao concreto, ele conseguiu imprimir nele o que provavelmente era significativo. O que recordamos são as nossas impressões e não a experiência em si: a experiência real se transforma.

Fayga observa que “o espaço vivencial da memória representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional do espaço físico natural. Agregando áreas psíquicas de reminiscências e intenções, forma-se uma geografia ambiental, geografia unicamente humana.” O espaço se amplia com a capacidade humana de abstrair e imaginar.

3.2 A LENHA

A lenha que alimentou essa pesquisa começou em minha iniciação científica, onde criei o solo de dança *Julina* a partir do livro *A Menina e o Pássaro Encantado*, de Rubem Alves³⁴, utilizado como suporte da criação e linha condutora para o resgate de memórias. Este livro, o qual minha mãe lia muito para mim quando criança, tem como tema os relacionamentos, os laços que criamos na nossa vida, as despedidas e a saudade. Resgatadas as sensações e as imagens pela minha memória, esses temas inspiraram movimentos em duplas semelhantes às danças de casal. Ao dançar imaginando estar com um parceiro que vai embora e depois volta para um reencontro, como na história do livro, lembrei das danças de quadrilha que ocorrem nas Festas Juninas, onde os casais se entrelaçam pelos braços dançando juntos, trocam de dupla, se perdem no espaço, até que o reencontro ocorra. Minha mente me conduziu também de volta à infância, lembrei dos cheiros no ar, das cores do fogo e da terra e essas memórias foram acessadas a partir do movimento corporal revivido.

Constatei que essas festas sempre fizeram parte da minha vida e estiveram presentes desde a infância até os dias de hoje, como pequenos mas importantes rituais que têm me acompanhado todos esses anos. O tema junino foi o escolhido para minha investigação, e a partir da iniciação científica se tornou um combustível para a criação. Agora, na pesquisa de Mestrado, as impressões destas festas persistiram e apontaram a necessidade de continuidade. Este tema, apesar de ampliado, continuou como fio condutor da minha pesquisa, abrindo possibilidade para outras memórias.

As Festas Juninas ocorrem no mês de junho, correspondendo às comemorações dos santos católicos: Santo Antônio (dia 13), São João (dia 24) e São Pedro (dia 29). Porém antes mesmo da era cristã esse período era comemorado pelos povos celtas, bretões, bascos, sardenhos, egípcios, persas, sírios e sumérios que “faziam rituais de invocação de fertilidade para estimular o crescimento da vegetação, promover a fartura nas colheitas e trazer chuvas” sendo que a reprodução das plantas também era diretamente ligada à fertilidade das mulheres³⁵. Esses rituais ocorriam na época do solstício e tinham entre seus elementos a fogueira, o mastro e a dança de

³⁴ALVES, Rubem. *A Menina e o Pássaro Encantado*-São Paulo: Edições Loyola, 5ª edição.

³⁵PESSOA, Jadir de Moraes. *Saberes em Festa: gestos de ensinar e aprender na cultura popular*- Goiânia: Editora Kelps, 2005.

casal. Não podendo banir estes rituais de fertilidade considerados pagãos, a Igreja Católica adaptou-os aos dias dos santos, transformando, por exemplo, o dia 24 (dia do solstício) em dia de São João.

Ao ser trazida pelos colonizadores para o Brasil, a Festa Junina foi inserida sobre rituais indígenas também ligados ao solstício e à fertilidade, sendo que na Europa era solstício de verão e no Brasil de inverno. Com o tempo a festa foi adquirindo novos elementos como jogos, brincadeiras e a caracterização estereotipada do caipira, com as roupas de chita³⁶, laços de fita e chapéu de palha, agregando novas formas e tornando-se assim uma festa popular brasileira. A quadrilha, dança que ocorre no ápice da festa, adquiriu como elemento a representação de um grande baile de casamento, tendo como personagens os noivos, o padre e os convidados caipiras. Porém, originalmente a quadrilha foi inspirada nas danças de cômico da França do período da Regência, na *country-dance* inglesa e, anteriormente, nas danças ritualísticas de fertilidade.

A importância desses rituais de fertilidade no solstício não desapareceu da memória coletiva e essa história ritualística se tornou simbólica para mim. Quando entrei em contato com ela, a percebi como um sinal, trazendo o tema da fertilidade à tona. Talvez este já estivesse latente em mim, pois depois da minha pesquisa de iniciação científica este sinal se manifestou na minha vida, a fertilidade gerou fruto: engravidei. Pude perceber então que os símbolos que surgiram na criação artística tinham uma ligação direta com minha vida pessoal.

O tema da fertilidade também me levou a resgatar outra memória ligada à história da minha família: a Festa da Pamonha, que ocorria no sítio da minha avó materna em Ribeirão Preto, interior do estado de São Paulo. A festa ocorria na época da colheita do milho e estava diretamente ligada às mulheres da família. Todas passavam o dia preparando as pamonhas, sendo que a minha bisavó materna coordenava o feito. Cada mulher tinha uma função específica, que era estabelecida de acordo com a idade e o grau de dificuldade da função (tirar e costurar a palha, debulhar o milho, preparar os ingredientes, cozinhar, colocar na palha) e também de acordo com a hierarquia estabelecida pela árvore genealógica. Após o dia de preparo chegavam os convidados com mais familiares para comemorar a fertilidade e o feminino.

Retornei ao espaço do sítio da minha avó como estímulo para a criação, fiquei no local por um tempo, o que me trouxe outras memórias que poderiam ser importantes em relação à

³⁶MELÃO, Renata e IMBROISI, Renato. *Que chita bacana*. São Paulo: Editora A Casa- Museu do Objeto Brasileiro, 2005.

pesquisa. Lembrei de uma Festa Junina em que meu avô decidiu ensinar para os netos como se fazia e soltava um balão. A minha avó logo se posicionou contra a idéia, pois nas redondezas havia uma plantação que poderia ser incendiada pela queda do balão. Porém, o meu avô ficou tão contente com a idéia de resgatar da memória de sua infância como se fazia um balão e transmitir esse conhecimento para os netos, que ninguém o convenceu do contrário. Fizemos um balão enorme, todo colorido, sabendo que as outras pessoas da família também discordavam do feito, mas na hora de soltá-lo, a vela tombou e o balão pegou fogo. Essa imagem do balão em chamas faz parte das memórias que compõem a minha criação.

As memórias do sítio também me trouxeram a lembrança dos fogos de artifício que soltávamos nas Festas Juninas. Em um momento da festa, a minha avó materna aparecia com caixas de fogos e distribuía para os filhos e netos: rojão, chuva de prata, guarda chuva, traque, busca-pé, estalinho. Era uma festa! Em minha memória ficou gravado o dia em que soltamos um busca-pé na direção errada e pegou fogo na plantação: todos saíram correndo com baldes de água e cobertores para conter o fogo.

Essas histórias e lembranças foram escolhidas como base para a criação por provocarem em meu corpo movimentos expressivos, e também por terem sido resgatadas a partir do movimento na dança. Foram contadas não com o intuito de serem autobiográficas, muito menos com o objetivo de explicar a criação, mas sim como uma maneira de apontar os caminhos traçados. As imagens que escolhi para colocar neste trabalho são como texto poético, representando a lenha e portanto, tendo um significado importante, abrangente, se tornaram tão importantes quanto a linguagem escrita.

As histórias que recordei foram transformadas na criação através do movimento, se tornaram cores de um quadro onde o que mais importa não é a tonalidade de cada uma, mas o desenho que formam. Estas podem não ser conhecidas pelo espectador, não tenho como objetivo contá-las. Elas formam a trama básica, como a matéria- prima necessária para que os desenhos gradativamente possam aparecer diferenciando-se pelos traços no espaço, pelas texturas e pelos materiais utilizados, a princípio simples (inclusive pela sua recém descoberta), mas que à medida que o conhecimento passa a ser elaborado no corpo, o processo da transformação acontece. Esperamos que se faça ver na fluência dos gestos, nas linhas que o corpo desenha no espaço, na escolha das dinâmicas e também na mudança que este corpo poderá realizar com os materiais cênicos escolhidos.

Este processo de transformação veio através de caminhos não lineares e sem um método pré-estabelecido, porém o que se espera ao olhar para essa fogueira é que essas transformações irradiem o brilho indescritível de um corpo que dança.

3.3 A FOGUEIRA



Imagem 19



Imagem 20



Imagem 21



Imagem 22



Imagem 23



Imagem 24

CAP. IV: MOVIMENTO NO AR

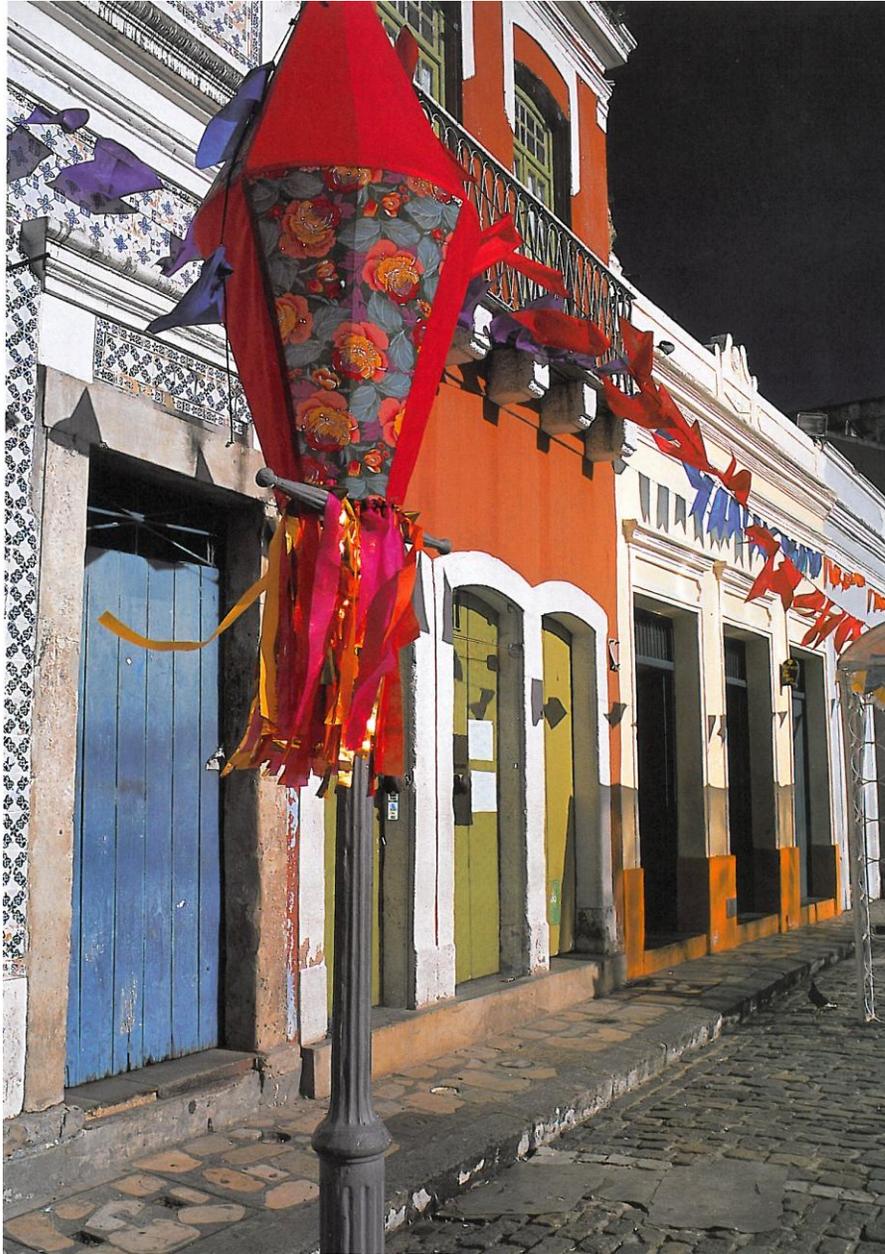


Imagem 25: *Que chita bacana*³⁷

³⁷ MELÃO, Renata e IMBROISI, Renato. *Que chita bacana*. São Paulo: Editora A Casa- Museu do Objeto Brasileiro, 2005.

4.1 VÔO DO BALÃO

Termino essa dança com a imagem de um balão de Festa Junina, em sua forma encontramos o losango, também símbolo do feminino, ou duas pirâmides, uma para cima e outra para baixo se espelhando, sua base é formada por quatro pontos: os quatro elementos.

O balão pode subir e voar com o vento, traçando caminhos que só serão descobertos em seu percurso, ou cair e se queimar acabando em cinzas, afinal nada é permanente.

Comecei essa dança presa em uma saia, onde entre seus panos vi se desenharem triângulos que espacialmente, ao me cercarem, possibilitavam que o meu corpo se ampliase. O número três carrega em si muitos significados, segundo o *Dicionário de Símbolos*³⁸ é um número perfeito, a expressão da totalidade, logo sua colocação é pertinente nesse momento de conclusão. O mesmo dicionário diz também que “ligado ao sol e ao milho, o triângulo é duas vezes símbolo da fecundidade.” Deste modo sua significância aparece nas bandeirinhas de Festa Junina, em que dois triângulos compõem sua figura, formas geométricas tão exploradas na obra do artista plástico Volpi³⁹.

O desenho a seguir, realizado no início dos laboratórios, mostra uma imagem trazida pelos sentidos do corpo em movimento. Agora ao revê-la vejo que ela foi ganhar um real significado somente no final do processo, encerrando o ciclo.

³⁸CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

³⁹VOLPI: a visão essencial. Campinas, SP: O Museu, 1976.

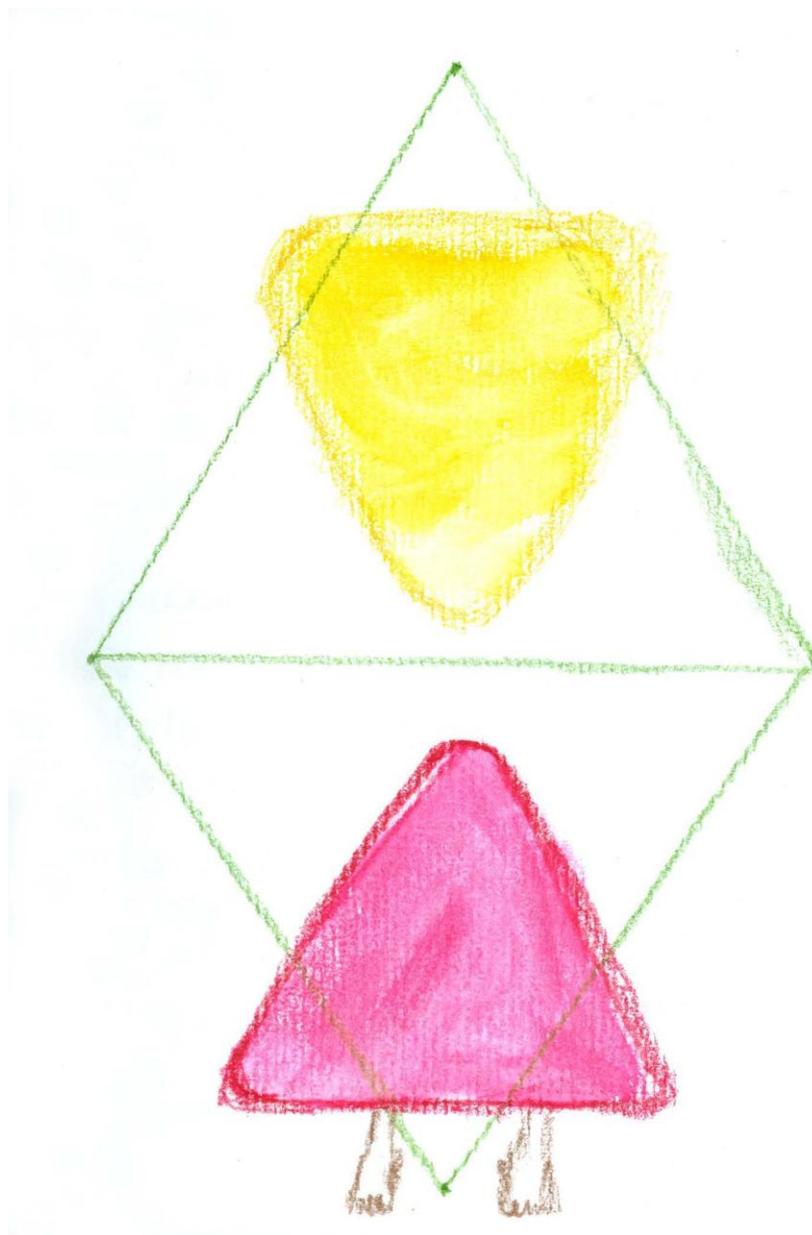


Imagem 26: caderno de criação (06/2009)

A saia como elemento cênico esteve presente desde o início da criação, representando o feminino, porém nesse desenho ela já se apresentava em formato de triângulos opostos, o que só reconheci e dei importância cênica na segunda etapa da pesquisa.

Nesse segundo momento, a saia também foi um elemento de resistência, que me prendia e não permitia que eu seguisse minha caminhada. Como é difícil perceber que nós também não permitimos que a nossa caminhada flua de forma livre e harmoniosa! Quantas amarras criamos e

alicerçamos nas pessoas próximas. Se não temos consciência de que fazemos parte desse jogo de oposições, projetamos somente nos outros (problemas ou pessoas) a culpa por não conseguirmos caminhar. E como é difícil não conseguir caminhar!

Ao olharmos para isso e percebermos que a relação que nos prende é um jogo de oposições, podemos perceber que existe a opção de mudar esse jogo para um diálogo e o que prende pode se tornar o que ajuda a conquistar a liberdade, trazendo a leveza e fluuando como um balão de Festa Junina.

Porém o balão precisa de fogo para subir, precisa do calor, da agitação das partículas de ar que o tornam menos denso. Sem a agitação das partículas, ou seja, o conflito, nada acontece, o balão não sobe, não transcende, não cresce. Assim se construiu a dramaturgia cênica, a partir de conflitos, sem os quais o interesse do espectador não é despertado.

Procurei assim desenvolver uma pesquisa cênica em que harmonia e conflito se equilibrassem, como o pé direito e o esquerdo apoiados na prancha de propriocepção. A minha personalidade tem tendência a abafar o conflito, evitando que ele apareça, essa característica é tão forte em mim que até esqueço que o conflito existiu. Seria esse um esquecimento voluntário? Aprendi a ser uma pessoa harmoniosa e tranqüila, por isso algo em mim automaticamente abafa os conflitos dizendo que são insignificantes. Quase sem perceber, esse esquecimento molda a minha personalidade.

A dramaturgia do espetáculo pediu para que eu entrasse em contato com os meus conflitos, com memórias que estavam implícitas. Foi necessário muito trabalho com o corpo para que as gavetas dessas lembranças se abrissem. Os movimentos de tensão e oposição me auxiliaram nessa busca, exigindo mais força e resistência muscular, tão difíceis de serem conquistadas para quem é flexível.

As amarras seguraram o balão para que o fogo o inflasse, porém se eu não conseguisse soltá-las, o balão não subiria para a tão esperada transformação.

ÚLTIMO PASSO



Imagem 27

A dança é a arte do efêmero, do incompleto. Logo que a visualizamos já se transforma, o movimento só é completado para fechar um ciclo, de modo que este se inicia novamente. Movimento é sempre único e no tempo presente. Repeti-lo se torna impossível, sua forma pode ser a mesma no espaço, mas sua expressividade e a intenção dependem diretamente da ação dos intérpretes, atuando num determinado espaço/tempo. O olhar do público também dita a característica efêmera da dança, tanto pelo espectador que recebe o movimento de acordo com seu momento, quanto na relação artista/público. Então como trazer para esta dissertação este momento mágico?

A imagem gravada ainda é o que registra este precioso momento. No entanto, se observarmos uma fogueira, vemos que seu brilho é fulgurante e único, não há igual. A dança é como esta luz, a arte do momento presente. No entanto entendemos a necessidade desta criação ser registrada, pois queremos que no futuro esta experiência única possa ser compartilhada. Neste momento optamos por um registro, porém não ignoramos que existe uma arte que trabalha com vídeos de dança, a qual demanda um conhecimento específico não objetivado nesse trabalho.

Através do texto da dissertação relatei os caminhos, trilhas, estudos e experiências que compuseram esta dança. Mas o DVD é o texto principal, imagético, que pretende mostrar a criação fruto deste processo de pesquisa. Este DVD será acompanhado das minhas palavras, sendo que o texto não explica as imagens, mas relata de forma poética o percurso da criação. As imagens são o principal discurso, para serem apreciadas através dos sentidos e somente por esta via o espectador poderá captar seus significados.

Concluo essa dissertação com um poema, pois acredito ser esta a forma mais bela de lidar com as palavras. Ele dialoga perfeitamente com a pesquisa apresentada em forma de dança.

O Tao⁴⁰

O caminho que pode ser seguido

não é o Caminho Perfeito.

O nome que pode ser dito

não é o Nome eterno.

No princípio está o que não tem nome.

O que tem nome é a Mãe de todas as coisas.

Para que possamos observar seus segredos

Devemos permanecer sem desejos.

Mas se em nós mora o desejo

a única coisa que podemos contemplar é a sua forma

externa. A casca que a essência oculta.

Esses dois estados existem para sempre inseparáveis.

Diferentes unicamente em nome.

Conjuntamente idênticos, unidos, integrados.

São chamados Mistérios!

Mistérios além dos mistérios

O Portal que conduz a tudo aquilo que é sutil e maravilhoso

Ao recôndito segredo de todas as essências!

⁴⁰ LAO-TZU. *O livro do caminho perfeito (Tao Te Ching)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.



Imagem 28

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camilo*- Cotia, SP: Ateliê Editorial: Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- _____. *Cinema: Arte da Memória* - Campinas, SP: Autores Associados, 1999.
- ALVES, Rubem. *A Menina e o Pássaro Encantado*-São Paulo: Edições Loyola, 5ª edição
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do Mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- BROOK, Peter. *Fios do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- CAMPBELL, Joseph. *The Power of Myth*. New York: Betty Sue Flowers, 1988.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CORBIN, COURTINE, VIGARELLO. *História do corpo* - Petrópolis: Editora Vozes, 2008
- CÔRTEZ, Gustavo Pereira. *Dança Brasil!: festas e danças populares*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.
- CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DALÍ, Salvador. *Salvador Dalí*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- DUARTE Jr., João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar Edições, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo Movimento* - São Paulo: Summus, 1997.
- FRANKLIN, Eric N. *Human Kinetics*. Champaign, IL : Human Kinetics, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne-Merie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GENET, Jean . *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- HERRIGEL, Eugen. *“A arte cavalheiresca do arqueiro zen”*. São Paulo, Editora Pensamento, 1975.

- IZQUIERDO, Ivan. *A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004.
- _____. *Memória* – Porto Alegre: Artmed, 2002.
- _____. *Tempo e Tolerância* – Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRS/ Sulina, 1998.
- JUNG, Carl Gustav. *Estudos alquímicos*- Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- _____. *O Homem e seus Símbolos* - Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.
- KELEMAN, Stanley. *Anatomia Emocional: a estrutura da experiência* - São Paulo: Summus, 1992.
- _____. *Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell* - São Paulo: Summus, 2001.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- LAO-TZU. *O livro do caminho perfeito (Tao Te Ching)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- LIMA, Elizabeth Christina de Andrade. *A Fábrica dos Sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano*. João Pessoa: Idéia, 2002.
- LONGONI, A. M. *A memória: nós somos o que lembramos e o que esquecemos*-São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- MELÃO, Renata e IMBROISI, Renato. *Que chita bacana*. São Paulo: Editora A Casa- Museu do Objeto Brasileiro, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*- São Paulo: Cosac e Naif, 2004.
- MONTEIRO, Pedro Paulo. *A mente e o significado da vida* – Belo Horizonte: Gutenberg, 2006.
- _____. *Quem somos nós? O enigma do corpo* – Belo Horizonte: Gutenberg, 2004.
- NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes, 1987.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caetano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- RANGEL, Lúcia Helena Vitalli. *Festas juninas, festas de São João: origens, tradições e história*. São Paulo: Casa do Editor, 2002.

- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROSENFELD, Israel. *A invenção da memória: uma nova visão do cérebro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- SILVEIRA, Nise da. *O Mundo das Imagens*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- Pessoa, Jandir de Moraes. *Saberes em festa: gestos de ensinar e aprender na cultura popular*. Goiania: Editora da UCG; Editora Kelps, 2005.
- SWEIGARD, Lulu E. *Human movement potential: its ideokinetic facilitation*. New York: Harper & Row, 1974.
- TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. *Esculpir o Tempo*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- URBAN, João e BARRETO, Suzana. *Aparecidas*. Campinas, SP: Tempo d'Imagem, 2002.
- VITIELLO, Júlia Ziviani. *Dança: memória nos corpos cênicos*-Campinas, SP: tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2004.
- WOSIEN, Maria Gabrielle. *Sacred Dance: encounter with the Gods*- New York: Thames and Hudson, 1974

REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS:

FIGURAS 1, 2, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27:

Fotos de Thaís Goes

FIGURA 28:

Foto Igor Martins

FIGURA 3:

CAMPBELL, Joseph. *The Power of Myth*. New York: Betty Sue Flowers, 1988.

FIGURAS 4 e 26:

Diário de criação

FIGURA 25:

MELÃO, Renata e IMBROISI, Renato. *Que chita bacana*. São Paulo: Editora A Casa- Museu do Objeto Brasileiro, 2005.

FIGURAS 8 e 9:

DALÍ, Salvador. *Salvador Dalí*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

FIGURA 12:

NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.

URBAN, João e BARRETO, Suzana. *Aparecidas*. Campinas, SP: Tempo d'Imagem, 2002.

WOSIEN, Maria Gabrielle. *Sacred Dance: encounter with the Gods*- New York: Thames and Hudson, 1974

VOLPI. *Volpi, 90 anos*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1986.

VOLPI: a visão essencial. Campinas, SP: O Museu, 1976.

FILMES:

TARKOVSKI. *Nostalguia (Nostalgia)*, 1983.

_____. *Soliaris (Solaris)*, 1972.

_____. *Zerkalo (O Espelho)*, 1994.

COPPOLA, Francis Ford e George Lucas. *Powaqqatsi- a vida em transformação*. Música de Philip Glass