



**UNICAMP**

**NATÁLIA VASCONCELLOS ALLEONI**

**"ENTRE RASTROS, LAÇOS E TRAÇOS: O CORPO, SUAS  
MEMÓRIAS E UM PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA"**

**CAMPINAS**

**2013**





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

**NATÁLIA VASCONCELLOS ALLEONI**

**"ENTRE RASTROS, LAÇOS E TRAÇOS: O CORPO, SUAS MEMÓRIAS  
E UM PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA"**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção de título de Mestra em Artes da Cena.

**Orientadora: ELISABETH BAUCH ZIMMERMANN**

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Natália Vasconcellos Alleoni, e orientada pela Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elisabeth Bauch Zimmermann.

*Elisabeth Bauch Zimmermann*

Campinas, 2013

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

AL54e Alleoni, Natália Vasconcellos, 1985-  
Entre rastos, laços e traços : o corpo, suas memórias e um processo criativo em dança / Natália Vasconcellos Alleoni. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Elisabeth Bauch Zimmermann.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Criação (Literária, artística, etc. ). 3. Individuação. I. Zimmermann, Elisabeth Bauch. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Between tracks, loops and traces : the body, its memories and the autobiographical creative process in dance

**Palavras-chave em inglês:**

Dance

Creation (Literary, artistic, etc. )

Individuation

**Área de concentração:** Artes da Cena

**Titulação:** Mestra em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Elisabeth Bauch Zimmermann [Orientador]

Graziela Estela Fonseca Rodrigues

Guilherme do Val Toledo Prado

**Data de defesa:** 13-12-2013

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela  
Mestranda Natália Vasconcellos Alleoni - RA 045524 como parte dos  
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



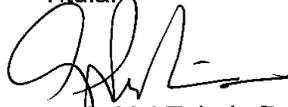
Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann

Presidente



Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues

Titular



Prof. Dr. Guilherme do Val Toledo Prado

Titular



## RESUMO

Entre Rastros, Laços e Traços: O corpo, suas memórias e um processo criativo em dança..

A pesquisa baseou-se na competência dos laboratórios como espaços de (dês) condicionamento, de reflexão e (re) construção das memórias, bem como propôs uma dança compostas pelas elaborações de conteúdos pessoais em diálogo com experimentações do presente. É um estudo de caso que aborda o tema arquetípico do feminino a partir das memórias de formação em dança da pesquisadora-artista.

Esse estudo dividiu-se em três momentos: laboratórios de improvisação, estudo do material expressivo e criação da dramaturgia cênica. Como matéria-prima da investigação, podemos citar as memórias resignificadas e as imagens corporais – mentais e gestuais. Como instrumentos de criação, temos a observação das sensações e impulsos expressivos e o diálogo entre a psicologia profunda de Jung – principalmente no que diz respeito ao processo de individuação - e os conteúdos que emergem do corpo em laboratório de criação. Por fim, como produto final do estudo, a poética e a dramaturgia cênica que, nesse caso, são frutos das experiências e dos afetos vividos.

A pesquisa possibilitou que a artista vivenciasse diferentes conteúdos por meio de experiências diversas e trocas intensas, partindo inicialmente de uma perspectiva narcísica buscando o desenvolvimento do corpo próprio. Valeu-se, para tal, de três eixos norteadores: os rastros (percurso de formação em dança), os laços (afetos e afinidades) e os traços (qualidade expressiva e linguagem cênica).

O solo de dança *Pela finita beleza da rosa* é assim, fruto e produto final do processo corporal da bailarina autora dessa pesquisa.

**Palavras-Chave:** Dança; Processo Criativo; Memória Corporal; Feminino; Individuação.



## ABSTRACT

Between Tracks, Loops and Traces - The body, its memories and creative process in dance.

The research was based on the competence of laboratories as spaces of conditioning and deconditioning, reflection, construction and deconstruction of memories. Additionally, the dance proposed was created by the elaborations of personal contents in dialogue with the present experiments. The present research is a case study approaching the theme of the archetypal feminine, initiating from the dance training memories of the researcher-artist.

This study is divided into three stages: the improvisation labs, the research of expressive phrases, and the creation of a performance. The investigative source to this research is finding new meanings, mental and gestural, to the researcher's memories and body image. As instruments of creation, the artist observes the sensations, impulses and expressive dialogue between Jung's depth psychology, regarding the process of individuation, and the contents of the body that emerge in a dance lab setting. Finally, as the final result emerges, the poetic performance is the result of the experiences and emotions lived throughout the process.

The research enabled the artist to experience different contents by several experiences and intense exchanges, from the narcissism to the development of the body itself. Three guiding principles were used: the tracks (in dance training pathway), loops (affections and affinities) and traces (expressive quality and scenic language).

The solo dance *For the rose's finite beauty* is therefore both the object and purpose of this research in dance.

**Keywords:** Dance, Creative Process; Body Memory, Feminine; Individuation.



## SUMÁRIO

<b>1. RESUMO</b>	<b>07</b>
<b>2. ABTRACT</b>	<b>09</b>
<b>3. SUMÁRIO</b>	<b>11</b>
<b>4. DEDICATÓRIA</b>	<b>15</b>
<b>5. AGRADECIMENTOS</b>	<b>17</b>
<b>6. INTRODUÇÃO: SAIR À LUZ</b>	<b>25</b>
<b>7. APRESENTAÇÃO</b>	<b>33</b>
6.1. Os Rastros	33
6.2. Os Laços	39
6.3. Os Traços	41
6.4. O germe da pesquisa	41
6.5. Eis em mim a minha dança	42
6.6. Memorial: Das pontas dos pés aos pés descalços	44
<b>8. OS CAPÍTULOS</b>	<b>62</b>

8.1. Apresentação dos Capítulos	62
8.2. A pesquisa	64
8.3. O valor da experiência no processo criativo	65
<b>9. CAPÍTULO I: OS CISNES E EU</b>	<b>70</b>
<b>10. CAPÍTULO II: CISNE BRANCO</b>	<b>73</b>
10.1. Espaço do Laboratório	75
10.2. Conceito de Memória Corporal	77
10.3. Conceito de Simbologia do Corpo	82
10.4. Etapa I: Espelho	86
10.5. Estratégias	88
10.6. Laboratórios (I-X)	92
10.16. Considerações Finais da Etapa I	115
<b>11. “ENTRE PENAS” I: SISTEMA RIO ABERTO</b>	<b>118</b>
<b>12. CAPÍTULO III: CISNE NEGRO</b>	<b>125</b>
12.1. Investigação das Imagens	125
12.2. Etapa II: Argila	129
12.3. Os grandes temas (Relatos I – V)	130

<b>13. “ENTRE PENAS” II: VIVÊNCIAS CÊNICAS</b>	<b>193</b>
13.1. Dança-Teatro: “ <i>Para Pina, com amor</i> ”.	197
13.2. Filme de Dança <i>A Rosa</i>	198
13.3. Experimento Cênico <i>Sobre Rosas Versos e Vinho</i>	201
13.4. Show Musical <i>Há na Memória um Rio</i>	203
<b>14. CAPÍTULO IV – A MORTE DOS CISNES</b>	<b>207</b>
14.1. Primeiro Roteiro	209
14.2. Roteiro: Pré-Estreia	214
14.3. Roteiro: Pós-Estreia	229
14.4. Vivência Cênica do solo de dança	235
<b>15. “ENTRE PENAS” III: VIVÊNCIA DA CEGUEIRA</b>	<b>244</b>
<b>16. CONSIDERAÇÕES FINAIS: UM ABISMO DE ROSAS</b>	<b>251</b>
16.1. Jardim Florescendo	251
16.2. Rosas Colhidas	254
16.3. A última pétala	256
<b>17. APÊNDICE E ANEXOS</b>	<b>261</b>
<b>18. FONTES DA PESQUISA</b>	<b>280</b>





*Dedico esse trabalho a todos os meus afetos; em especial,  
à minha avó Antônia - grande amiga, amada madrinha,  
maior saudade e a melhor lição da minha vida.*

“Quando eu for, um dia desses/ Poeira ou folha levada/ No vento  
da madrugada,/ Serei um pouco do nada/ Invisível, delicioso/ Que  
faz com que o teu ar/ Pareça mais um olhar,/ Suave mistério  
amoroso,/ Cidade de meu andar (Deste já tão longo andar!)/ E  
talvez de meu repouso...”. - Mario Quintana



## AGRADECIMENTOS



*Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto  
Así yo distingo dicha de quebranto  
Los dos materiales que forman mi canto  
Y el canto de ustedes que es el mismo canto  
Y el canto de todos que es mi propio canto  
(Gracias a la Vida – Mercedes Sosa)*

Agradeço aos meus pais **Ariadne** e **Paulo César** pelo amor incondicional, pela presença amorosa garantida nos momentos mais importantes da minha vida. Grata por tê-los como o colo que busco nos momentos de angústia e as mãos que me impulsionam em momentos decisivos. Sou grata por terem me ensinado que é preciso buscar com coragem, amor e dignidade a realização dos sonhos, crendo sempre que *a semeadura é opcional, mas a colheita é obrigatória*;

Agradeço à minha orientadora **Elisabeth** pela confiança e cumplicidade, por ter compartilhado comigo seu rico conhecimento sobre as emoções humanas;

Agradeço ao **Gabriel**, companheiro de vida, pelo amor e respeito, incentivo e carinho compartilhados nesses tantos anos de namoro;

Agradeço ao meu irmão **Leandro** e à **Haline** por toda a atenção e carinho, pelos prontos e assertivos auxílios (e dicas!) ao longo dessa pesquisa;

Agradeço aos meus **avós** (estejam eles em pensamento ou presença), **tios** e **primos** amados por me fazerem tão bem; por, a cada novo encontro com vocês, aprender tanto sobre mim e sobre o belíssimo significado da palavra família;

Agradeço à minha afilhada **Camila** porque te batizar foi para mim um amoroso rito de passagem;

Agradeço à **Leny** pela dedicação, disponibilidade, carinho e respeito durante toda a pesquisa. Serei eternamente grata por tudo que vivemos e descobrimos juntas;

Agradeço aos meus queridos amigos e companheiros de jornada **Amanda, Fábio e Tutu** por tudo que vivemos – e ainda viveremos –, juntos! Agradeço-os exatamente pela palavra “junto”; que para nós representa tanto;

Agradeço aos queridos membros titulares da banca **Graziela e Guilherme** por aceitarem meu convite com tanta prontidão e gentileza. Grata também, pelas ricas e sensíveis contribuições durante a defesa; sinto-me profundamente lisonjeada por ter tido o privilégio de compartilhar esse momento tão importante da minha vida com vocês. Agradeço também, a **Daniela** pelas contribuições no exame de Qualificação;

Agradeço ao **Heloaldo** (em memória) por ter sido o primeiro professor a acreditar (e incentivar!) em minha profissionalização em dança e à minha professora **Graziela**, novamente, por ser a parteira de uma alma criativa que aos berros reconhece-se enfim, viva;

Agradeço a **todos os meus professores e companheiros de profissão** por cada momento dançado ao lado de vocês;

Agradeço aos bailarinos **Renata, Juliana, Bruno e Fagner**, por essa pesquisa ter nascido enquanto eu estava ao lado de vocês, e a todos os meus alunos porque, por e com vocês, pude fazer a “diferença” que tanto acredito e admiro em dança;

Agradeço à equipe do **Balé Juliana Omati e Escola Livrespaço** por compreenderem o meu afastamento, incentivando e respeitando assim, a minha pesquisa;

Agradeço a toda equipe da escola infantil **THEMA**, em especial coordenadoras e professores das aulas extras, por compartilharem comigo tantas ricas reflexões;

Agradeço aos artistas **Amanda, Leny, Fábio, Tutu, Robson, Bruno e Caio** por tornarem realidade o filme de dança “A Rosa” confeccionado para o exame de Qualificação dessa pesquisa de

Mestrado. Da mesma maneira, agradeço aos artistas **Paula, Camilo, Leonardo, Fábio, Eduardo e Tutu** pelo auxílio e participação no dia da Defesa. Sou grata a todos vocês pela competência artística e tempo dedicado a esse projeto e principalmente, pela amizade e apoio tão valioso pra mim;

Agradeço a todos os **participantes do G.E.I.C.**, em especial à querida **Consolação**, pelos tantos anos de aprendizagem;

Agradeço a **Sílvia** e a **Lila** - e todos os **participantes do Trabalho sobre Si** - pelo apoio no início desse projeto, pelas inúmeras confissões e deliciosos diálogos;

Agradeço ao **João Paulo** por ter entrado na minha vida nesse momento tão especial e ter compartilhado comigo a poesia da vida e a todos os participantes do **Espaço Mágico** que foram meus companheiros na vivência da cegueira e que me fizeram uma pessoa melhor graças às experiências com vocês vivida;

Agradeço a todos os **professores da Graduação em Dança** e da **Pós-Graduação em Artes da Cena** da Unicamp por todas as descobertas compartilhadas e à turma **DANÇA05** pela amizade;

Agradeço à minha querida psicóloga **Regina** pela imersão e cumplicidade, pelos ricos e surpreendentes diálogos sobre a alma humana e também, à **Adriana** e **Carol** por serem meus anjos da guarda em muitos decisivos momentos;

Agradeço aos **funcionários** do Departamento de Artes Corporais (**DACO**), **CPG/IA** e **CEPROD** da Unicamp pela atenção de sempre, **CAPES** pelo apoio financeiro e **FAEPEX** pelo auxílio viagem;

Agradeço a todos os **meus amigos** que, mesmo sem nomes citados, estão guardados em meu coração e fazem parte dos afetos que me inspiram e mobilizam;

**Agradeço a Deus pela vida e pela oportunidade de conviver com todas essas pessoas maravilhosas aqui citadas.**

*A todos vocês, meus afetos, minha gratidão e mais sinceras reverências.*



*“E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente, seguramente, inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, **sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento. Eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! O que eu disser soará fatal e inteiro. Não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existe o tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante, não instante por instante; sempre fundido, porque então viverei, só então serei maior que na infância, serei brutal e mal feita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas.**”*

Clarice Lispector *in* Perto do Coração Selvagem





Entre  
Passos  
e  
Traços

...O corpo, mas  
memórias e um  
processo criativo  
em Dança!



# *Introdução*

## INTRODUÇÃO: SAIR À LUZ

Nas palavras de António Damásio em seu livro *O Mistério da Consciência*

Sempre me fascina o momento exato em que, da platéia, vemos abrir-se a porta que dá para o palco e um artista sair à luz; ou, de outra perspectiva, o momento em que um artista que aguarda na penumbra vê a mesma porta abrir-se, revelando as luzes, o palco e a plateia. Percebi há alguns anos o poder que esse momento tem de nos emocionar, de qualquer ponto de vista que o examinemos, nasce do fato de ele personificar um instante de nascimento, uma passagem de um limiar que separa um abrigo seguro, mas limitador das possibilidades, dos riscos de um mundo mais amplo à frente. (2001, p.17)

Sair à luz parece-me, assim como para o autor, uma eloquente metáfora para o nascimento da consciência. Poderíamos estender o sentido dessa metáfora para o encontro do sujeito com a sua própria existência. Encontrar-se. Iluminar-se. Revelar-se. “O que poderia ser mais difícil de conhecer do que conhecer o modo como conhecemos?” (Damásio, 2001).

O instante revelador citado por Damásio no trecho acima e representada nessa pesquisa, busca reconhecer esses momentos de encontro profundo entre o sujeito e sua obra de arte, entre o artista e a plateia, entre a arte e o momento efêmero de seu acontecimento, entre o processo e o produto final, entre o eu e o outro (eu no outro e o outro em mim).

Para Jean Paul Sartre, existencialista do século XX, no entanto, a consciência, é aquilo que não é, ou seja, a consciência é uma ausência de ser, posto que mais que um conceito, é um movimento, um “ir para fora de si”. Essa noção que deriva de Husserl afirma a consciência não como um objeto ou coisa, mas como um transcender-se. A transcendência, nesse contexto, é a realização do homem enquanto homem.

Zygmunt Bauman, em entrevista para o Café Filosófico de 25 de Julho de 2011 - Fronteiras do Pensamento, fala sobre a sociedade contemporânea e coloca questões como pertencimento, identidade,

interdependência, consumismo entre outras temáticas como pauta reflexiva para se compreender os fenômenos sociais atuais. Uma fala que me chamou bastante atenção foi quando menciona justamente Sartre e a necessidade de termos um projeto de vida, que era uma das propostas do filósofo existencialista. Em, sendo a consciência do homem, um “transcender-se”, ela é e sempre será aquilo que projeta ser alguma coisa, aquilo que é “vir-a-ser”, um devir, um desejo que atravessa e transforma. O homem, para ele, é um projeto. Sendo assim, nas palavras de SARTRE:

Mas se verdadeiramente a existência precede a essência, o homem é responsável por aquilo que é. Assim, o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo o homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência. E, quando dizemos que o homem é responsável por si próprio, não queremos dizer que o homem é responsável pela sua restrita individualidade, mas que é responsável por todos os homens. Há dois sentidos para a palavra subjetivismo e, é com isso, que jogam os nossos adversários. Subjetivismo quer dizer, por um lado, escolha do sujeito individual por si próprio; e por outro lado, a impossibilidade do homem de superar a subjetividade humana. É o segundo sentido que é o sentido profundo do existencialismo. Quando dizemos que o homem se escolhe a si, queremos dizer que cada um de nós se escolhe a si próprio, ele escolhe todos os homens. Com efeito, não há dos nossos atos um sequer que ao criar o homem que desejamos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem como julgamos que ele deve ser. Escolher ser isto ou aquilo é afirmar ao mesmo tempo o valor do que escolhemos, porque nunca podemos escolher o mal, o que escolhemos é sempre o bem, e nada pode ser bom para nós sem que o seja para todos. Se a existência, por outro lado, precede a essência e se quisermos existir, ao mesmo tempo em que construímos a nossa imagem, esta imagem é válida para todos e para toda a nossa época. Assim a nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, porque ela envolve toda a humanidade. (p. 218-219)

Seria possível, numa sociedade contemporânea, termos um projeto de vida que fosse amadurecendo à medida que vivemos, experimentamos e construímos e principalmente, buscamos uma razão de ser, ou as relações são tão frágeis e a vida tão fragmentada que qualquer manifestação de estabilidade soa falso e inconsistente? É possível que o sujeito experimente uma ação realmente

independente, ou seja, uma ação não subjulgada à ação de outros ou então, uma ação que não influencie diretamente no outro?

Peguei-me questionando sobre essa relação de interdependência na sociedade atual e também a ideia de ter um projeto de “vir-a-ser” ao invés de “vir-a-ter”. É possível construir uma identidade artística sem que ela seja um projeto de vida? Novamente, em uma pesquisa de criação em arte, é possível distanciar o sujeito pesquisador, do sujeito autor, criador, gestor? É justamente essa pesquisa pessoal, pautada na experiência do indivíduo e que possibilita um projeto de vida que me chamou a atenção para essa construção reflexiva.

Trazendo essas colocações sobre a natureza da consciência humana como um valioso material reflexivo sobre o fazer artístico, podemos dizer que o maior desafio dessa pesquisa foi - e é - entender como que o ser humano toma consciência de si e torna, por exemplo, certas inquietudes pessoais em um produto artístico capaz de dialogar com diferentes espectadores que, embora não tenham participado do processo de criação, são capazes de se reconhecer e se envolver com a proposta cênica por ele apresentada (ou melhor, vivenciada).

Essa questão coloca em pauta se a arte é coletiva ou individual e em que momento há uma arte feita pelo e para o artista e a arte feita pelo artista para um coletivo. Será que há, de fato, essa distinção? Entende-se assim, que quanto mais próximo de si o artista chega, mais próximo do outro ele está. Ou melhor, quanto mais me entendo, mais entendo o outro. É um curioso e potente paradoxo.

Que arte é essa que é feita por e a partir de um sujeito, mas que se torna um material de apropriação coletiva? É esse espaço dos “entres” que busco observar nesse estudo. O entre as memórias e o que se constrói no “agora”, entre afetos e a técnica, entre o que se é e o que se deseja e propõe ser – na cena e na vida. Que espaço é esse entre o que se vive no processo de criação, o que se descobre (sobre si e sobre o outro) na construção da dramaturgia da cena e o que acontecesse nos instantes de troca entre artista e público? Essa é a importante tríade do trabalho: exploração/associação, criação/elaboração e troca.

Essas questões geram outras inquietações tais como: a minha obra é resultado direto das minhas experiências, memórias e afetos ou ela é estruturada por si própria e as minhas vivências apenas potencializam a cena? Há um real distanciamento entre obra e artista? Há dança sem que aja um corpo

falando de si? O artista constrói o personagem ou o personagem constrói o artista? Há, em dança, um personagem em cena ou temos, na verdade, diferentes facetas do interprete que se manifestam camufladamente no corpo cênico? Quais experiências poderiam potencializar essa tomada de consciência depois de um impulso criativo? O que, na criação, é fruto da consciência ou o que é emergência do inconsciente? O corpo dos laboratórios é o mesmo corpo da cena?

O título *Entre Rastros Laços e Traços* busca responder algumas dessas questões citadas acima e sugere uma reflexão acerca desse espaço de construção da identidade do “sujeito-arte”. Trago aqui, como conceito de “sujeito-arte”, o artista da cena, que tem como produto final artístico, seu corpo, suas memórias, suas emoções e subjetividades – íntimas e em constante transformação. É a proposta de uma pesquisa corporal que tenha como base as escolhas, desejos, afetos e experiências do sujeito que imprime em sua arte, sua singularidade. É um estudo sobre a dança vista e vivida da perspectiva do sujeito que cria, que elabora, vivencia e dança a sua própria história. Não obstante, é uma arte em que a dimensão coletiva pode ser identificada por trazer justamente aspectos universais da dimensão individual do artista.

É então, interessante observar, como que, o que antes era produto do inconsciente pessoal<sup>1</sup> se torna ação elaborada por meio da tomada de consciência. O que permanece e o que se esvazia depois dessa apropriação de si? O que do artista se afirma em sua obra e o que se transforma por se tratar de um domínio público? O que realmente, da arte, é a arte propriamente dita: o inconsciente manifestado livremente ou a consciência refletindo e atuando sobre o impulso humano?

Para essa pesquisa, com o intuito de abordar grande parte das questões acima mencionadas, foi proposto como objeto de estudo, o corpo vivenciando um processo de criação (solo de dança). Por meio desse processo criativo, pôde-se observar como que as pulsões do inconsciente pessoal transformavam-

---

<sup>1</sup> O inconsciente pessoal, de acordo com Jung, corresponde às camadas mais superficiais do inconsciente, relacionadas com a vida pessoal do indivíduo. Ali, encontram-se os traços de acontecimentos que marcaram a curva vital do ser humano desde a sua infância e as percepções subliminares perdidas pela memória consciente. Encontra-se assim relacionada diretamente com a história da dimensão psíquica de cada um de nós. Nesse contexto, encontram-se os complexos que são núcleos ídeo-afetivos que surgiram durante a vida a partir de conflitos e traumas que marcaram a existência e podem voltar à tona, perturbando a vida com sintomas tais como a angústia e somatizações.

se – artisticamente - em sofisticadas elaborações da consciência e o que, desse processo, permanecia e (re) criava-se em forma de produto cênico.

Nesse processo de criação observou-se que o material emergido pelo inconsciente em forma de imagens durante, principalmente, os laboratórios de improvisação, só tornava-se um produto cênico maduro, à medida que a artista-pesquisadora fosse capaz de se apropriar desses conteúdos internos, associá-los à sua competência técnica e expressiva e por fim, reorganizá-los num material estético e poético capaz de gerar comunicação.

Exigia-se assim, do criador, uma competência – desafiadora - de autoconhecimento e autogestão. O limiar entre a arte e a vida, entre o personagem e a identidade do artista ficava assim, cada vez mais estreito e, portanto, mais passível de equívocos – e também, de descobertas peculiares.

*“Olhar para o processo criativo é como olhar dentro de um cristal: quando fixamos os olhos numa face, vemos todas às outras refletidas”.*

Nachmanovitch

Para discutir com mais competência esse fazer artístico a partir de materiais pessoais, recorri à psicologia analítica de Jung e seus desdobramentos sobre o inconsciente humano. As principais contribuições da psicologia profunda para esse trabalho foram: a simbolização, a temática do processo de individuação e os conteúdos arquetípicos.

Para Jung, nós próprios somos uma questão colocada ao mundo e devemos assim, fornecer nossa resposta; caso contrário, estaremos reduzidos à resposta que o mundo nos der. Os conceitos de Jung não foram a origem da pesquisa, mas foram, sem dúvidas, os conteúdos que perpassaram e finalizaram o estudo. Esses conteúdos emergiram durante o decorrer da pesquisa e agora, permitem o fechamento de sínteses importantes para a conclusão desse ciclo.

Nas palavras de Jolande Jacobi temos:

“[...] a Psique se constitui de duas dimensões, que se complementam, mas que têm propriedades opostas: a consciência e o inconsciente. O Eu participa dessas duas dimensões. A consciência representa uma pequena parte da Psique total. A história da humanidade nos mostrou que ela é o resultado de uma diferenciação tardia. Como uma pequena ilha, ela flutua no mar ilimitado do inconsciente, que, afinal, abarca o mundo todo. O Eu é definido como um complexo de representações e parece ter grande continuidade e identidade consigo mesmo. Jung chamou-o também, sujeito da consciência. A consciência propriamente dita, no entanto, ele a definiu como função ou atividade que mantém a relação dos conteúdos psíquicos com o Eu. Toda a nossa experiência do mundo exterior e interior deve passar pelo Eu para poder ser percebida por nós, pois enquanto o Eu não reconhecer essas relações, elas permanecerão inconscientes.” (JACOBI, 1992)

Introduzindo a temática do processo de individuação, tema esse que permeará todas as etapas da pesquisa, vale ressaltar:

A Individuação, em si, é um processo natural de amadurecimento e desdobramento inerente à Psique de todo ser humano. Seu objetivo é a inteireza, ou seja, a realização da personalidade original (potencial) do indivíduo. É o caminho de uma plenitude, em direção ao cerne, à fonte e sentido último de nosso ser psíquico: o Si-mesmo ou Self. ... Durante o processo de Individuação surgem os Arquétipos do significado, do sentido mais profundo e abrangente da vida pessoal e coletiva. O Velho Sábio, o Orientador Espiritual, a Velha Sábia, a Grande Mãe, São figuras características dessa etapa de desenvolvimento, e que já falam de uma interação mais presente do Self com o Eu.

O Self, também ele, uma imagem arquetípica que, através do confronto entre as duas dimensões da Psique – a consciência e o inconsciente –, conduz a um ponto central comum, à união. O Self designa a última etapa desse processo de auto realização; atua como um ímã em relação aos elementos heterogêneos da totalidade almejada, assim como o Eu é o centro da consciência. Porém o Self não é, apenas, o centro: representa a pessoa toda, cria uma unidade a partir das contradições de sua natureza. (ZIMMERMANN, 2009)

Esse conceito apresentado por Jung aborda o sujeito que atualiza seus potenciais, constrói e vivencia sua singularidade - última e incomparável. No entanto, sua identidade, pode ser mutável à medida que o sistema social do qual está inserido se transforma. Se, as identidades são múltiplas e dinâmicas e, se o artista contemporâneo tem (relativa) liberdade de criação, podendo ser (em partes) o que se desejar ser, espera-se que, a expressividade (madura) do artista da cena contemporânea também seja transformada a cada nova proposta, reciclando-se e reinventando-se a cada novo laboratório, novo momento em cena, novo trabalho, novo contato com o outro e consigo mesmo.

Vejo essa pesquisa como uma iniciativa, antes de mesmo de vê-la como uma análise. É um estudo que, assim como um organismo, vem crescendo, se expandindo através de suas funções, com entusiasmo, esforço e intenso trabalho. É também um encontro com os momentos de felicidade, com os impulsos mais genuínos de um corpo que se comunica com o mundo por meio da sua arte.

*“Demore o tempo que for pra você ver o que quer da vida e depois que decidir não recue ante nenhum pretexto porque o mundo tentará te dissuadir”.*

Nietzsche



*Apresentação*

## APRESENTAÇÃO: ENTRE RASTROS, LAÇOS E TRAÇOS.

### Os Rastros

Meu primeiro “*entre*”, é de fato, a porta de entrada do projeto; é a ideia inicial, é o que permaneceu apesar das mudanças nesse caminho repleto de encruzilhadas (escolhas profissionais, por exemplo).

O reconhecimento dos rastros que me compõe, que alimenta e se retroalimenta da minha história, é a primeira grande questão desse mestrado. Trago aqui, como rastros de mim, a minha trajetória dentro da dança, os professores que compartilharam comigo técnicas, modos de conceber e ser dança e também, que me fizeram, seja pela dor ou pelo amor, seguir em frente (com certa dose de coragem, insanidade e paixão) em busca de uma voz própria (ou de uma forma adequada e/ou moldada para determinados fins).

São rastros também, os resquícios do universo simbólico do balé clássico e os conteúdos subjetivos vivenciados no corpo a cada nova experiência com e em dança. Esses rastros são o legado dessa história de simbiose entre a minha vida e a minha dança.

Os rastros, para mim, estão intimamente ligados ao tempo - ao meu tempo, seja ele real (ligado às ações cotidianas, etapas vivenciadas) ou psicológico (relacionado aos aspectos internos e maturações diversas).

Nesses rastros, cujo termo parece intimamente ligado a um passado (confesso que não tão distante), percebo a importância de se trazer a temática da cultura corporal como um rico material de discussão, pois por meio desse conceito que posso compreender alguns caminhos que me foram impostos, apresentados, escolhidos e/ou trilhados ao longo da minha formação em dança.

Vale citar que segundo Escobar (1995, p. 93) cultura corporal é o "processo de transformação do mundo natural a partir dos modos históricos da existência real dos homens nas suas relações na sociedade e com a natureza".

A cultura corporal dentro do balé clássico é um dado importantíssimo para esse estudo de memórias, pelo menos das minhas memórias. Cultura corporal (do movimento) pode ser entendida como:

Um termo genérico para objetivações culturais, onde os movimentos dos seres humanos serão os mediadores do conteúdo simbólico e significativo, que uma determinada sociedade ou comunidade criou. Pode ser encontrado de forma específica em quase todas as culturas: em danças, jogos de movimento, competições e teatro. A este conteúdo cultural correspondem comportamento de movimento específico da cultura com orientações dos sentidos determinados. Esse comportamento de movimento é geral, quer dizer não é ativado somente na atualização das formas culturais. Mesmo absorvendo movimentos de outras culturas, eles serão efetuados no esquema tradicional daquela cultura. Pode ser observado quando nós usamos formas de movimentos da cultura asiática (leste) ou como Eichberg (1976) descreve a forma de jogar futebol das pessoas da Indonésia, que é diferente da nossa. Neste comportamento é expressa ao mesmo tempo uma consciência (compreensão) corporal. É a base como às pessoas se relacionam com o seu meio, como pensam, agem, sentem e entendem. (DIETRICH, 1985, p. 279).

Na dança acredito que a padronização da cultura corporal seja uma das tantas exigências (disfarçadas) que o bailarino (desejoso de notabilidade e reconhecimento) precisa atravessar para conquistar o seu espaço. O que apresentarei nas próximas linhas não é uma regra, em absoluto, mas sim o resultado de uma observação minuciosa e resultado de memórias da minha formação em dança.

Arrisco dizer que, se for uma bailarina clássica, pelo menos no interior de São Paulo, onde passei grande parte da minha formação em dança, precisa para ser aceita, em algum momento de sua trajetória ter longos cabelos - que sempre estão presos com grampos, gel e redinha-, estatura média - não muito baixa porque destoa do grupo, nem muito alta porque daí o bailarino não conseguirá suspendê-la-, corpo longilíneo, pra não dizer muito magra (coitada das brasileiras!). E claro, é necessário que se ande, independente do calçado, com os pés *en dehor*<sup>2</sup>. É imprescindível que sinta

---

<sup>2</sup> *En dehors* é uma palavra francesa que significa para fora. Anatomicamente falando, trata-se da rotação externa do fêmur na fossa do acetábulo, uma das possibilidades de movimento na articulação femoral, cujo grau de rotação é determinado não apenas pela

imenso prazer em se vestir com collants, calças da *Capezzio* (ou *Do Dance*), amar a Dina Nina (é, até isso!), investir nos enfeites de bailarina e os inúmeros acessórios rosas que lhe fazem ter “cara de bailarina” (e como é bom quando alguém diz que temos “cara de bailarina”!).

Não podemos esquecer também, das sapatilhas importadas (existe a *Gaynor* que não me deixa mentir), dos cachecóis no pescoço (mesmo se tratando de um país tropical), polainas para “esquentar” os tornozelos, assim como meias calças para deslizar melhor os pés no corpo, unhas com esmalte claro (claro, pois nada pode quebrar a imagem a “pura” da bailarina!) e o mais importante, ter uma postura altiva, voz mansa, enfim, comportar-se com “classe” (tão “clássicas” são essas bailarinas!). Será que Chico Buarque sabia o quanto sua música *Ciranda da Bailarina*<sup>3</sup> (“*procurando bem todo mundo tem... Só a bailarina que não tem*”) seria atemporal?

É sempre o mesmo lugar na barra (pelo menos para mim, sempre foi!) e quase sempre os mesmos passos e sequências. É uma rotina banhada por lágrimas e suores. Balé clássico é um dos bons sinônimos para a palavra “disciplina<sup>4</sup>”. É mais do que uma técnica, é um ritual, é um acontecimento programado, é um constante superar-se!

Todos os dias são marcados por um árduo trabalho muscular e emocional. Não se come o que deseja, abre-se mão de momentos com família, amigos, relacionamentos amorosos para poder estar num palco – quanto se consegue profissionalizar-, entre luzes, aplausos, flores (só se for a solista, deixemos claro!) e poder assim, sentir aquele delicioso frio na barriga.

Os argumentos citados, com certa dose de ironia, não são a realidade de uma profissional da área, que já tem uma carreira independente, que já pode refletir sobre sua prática e recria-la a luz de suas competências, mas sim registros de uma etapa vivenciada enquanto estudante de dança no interior de São Paulo, etapa essa de intenso investimento narcísico, com professores formados dentro de um sistema rígido e pouco reflexivo, e que propagam tal rigidez por não terem reciclado sua metodologia.

---

estrutura óssea de cada indivíduo, mas pelos ligamentos articulares. Geralmente, a possibilidade de abertura em indivíduos normais é de 40 a 50 graus em cada uma das articulações, significando 80 a 100 graus, somando-se os dois lados.

<sup>3</sup> Música *Ciranda da Bailarina*. Álbum *Grande Circo Místico* de Edu Lobo e Chico Buarque.

<sup>4</sup> Disciplina tem a mesma etimologia da palavra “discípulo”, que significa “aquele que segue”.

Agora, o que mais me instiga é que, apesar de tudo isso, eu nunca tive coragem e desejo (até então) de me afastar desses padrões normativos, porque era essa dança e essas relações que me “mantinham em pé”, que me davam segurança, que me davam a tão necessária sensação de pertencimento. O balé clássico é um porto seguro, sustenta-se na bela imagem da bailarina e mantêm-se em pé a partir das hierarquias construídas (ou conquistadas). Assim, fica menos contraditório – ou menos assustador, quem sabe! – entender a permanência no universo simbólico do balé clássico, mesmo que isso signifique ao bailarino uma árdua “caminhada”.

A bailarina (coloco agora no feminino por estar intimamente ligada as minhas memórias) ao tirar suas sapatilhas e sentir o contato de seus pés no chão, ao trocar muitas vezes a verticalidade (resistência à gravidade) por rolamentos no chão (entrega à gravidade), ao trocar o espaço limitado de uma barra para o espaço abstrato de um centro (muitas vezes improvisado) ou ainda, ao trocar os palcos italianos por instalações nas ruas, palcos alternativos etc., permite que uma nova imagem de corpo instaure-se bruscamente sobre a outra. Constrói-se assim, uma nova identidade corporal: estranhamento de si com posterior etapa de reconstrução e afirmação do “eu”.

Não se trata de ingenuamente pensar que ao mudar o lugar físico altera-se assim, o referencial interno, mas sim, de acreditar que, a partir de novas experiências e novas necessidades (de qualquer natureza), há uma (não necessariamente fácil) reorganização corporal a fim de responder - e corresponder - a essa nova demanda de exigências técnicas e expressivas.

Esse novo lugar muda totalmente a perspectiva de mundo desse indivíduo que vê suas relações se modificarem à medida que ele se modifica. Não é (apenas) a maneira de se vestir, de cortar os cabelos ou então a maneira de andar ou gesticular que se apresenta modificada, mas principalmente, como já dito, a forma de se colocar diante do outro, diante do seu próprio mundo de expectativas, sonhos e projetos.

Trata-se da possibilidade de encontrar novos estímulos e referências de trabalho. Trata-se também, de não (apenas) “copiar” a primeira bailarina da escola, mas colocar-se como sujeito autêntico e criativo que deslumbra e constrói uma nova perspectiva profissional; é ser capaz de vivenciar uma pesquisa corporal madura, coerente com a realidade corporal e expressiva do bailarino. Assim, o indivíduo reconstrói a sua imagem a partir dos novos modelos que lhe são apresentados.

A essa dançarina (olha o poder do novo rótulo!) cabe (re) reconhecer seu espaço, seus movimentos, seu ritmo. É um novo corpo, mesmo que seja o mesmo; é uma nova imagem corporal, agora construída sobre novas bases, novos valores e perspectivas.

Assim como o conceito de cultura corporal é de suma importância para a compreensão desses rastros oriundos da formação do indivíduo (no que diz respeito ao indivíduo no coletivo), o conceito de imagem corporal, tem igual importância nessa investigação das memórias corporais, porque exige um olhar atento para as próprias referências (no caso, o indivíduo com ele mesmo).

A Imagem Corporal, segundo TAVARES (2003, p. 15), “engloba todas as formas pelas quais uma pessoa experimenta e conceitua seu próprio corpo. Ela está ligada a uma organização cerebral integrada, influenciada por fatores sensoriais, processo de desenvolvimento e aspectos psicodinâmicos”.

Se, a imagem corporal é “a maneira pela qual nosso corpo aparece para nós mesmos”, ou seja, “é a representação mental do nosso próprio corpo” (idem, p.27) podemos dizer que, a observação dos relatos sobre a imagem corporal de uma bailarina ao longo de sua formação em dança é uma das análises mais eficazes para se averiguar o quão sadio ou não está sendo a sua construção de identidade corporal.

A idealização e padronização das formas do corpo e a imposição de se colocar no outro o ideal de si, causa na bailarina mais imatura, por exemplo, a insatisfação constante de seu corpo, o mesmo corpo que será seu companheiro de trabalho ao longo de toda a sua jornada. Cria-se assim, uma cultura emocional de rejeição ao próprio corpo e com isso, um conflito árduo entre o que se é e o que se exige e deseja ser.

A sensação de não pertencimento do próprio corpo é uma das memórias mais cruéis que tenho dessa formação rígida e não reflexiva. Reconheço que, estamos tão envolvidos com os modelos utópicos de perfeição, que acabamos entendendo nosso corpo como nosso grande inimigo, um vilão que nos priva do sucesso.

Ainda segundo Tavares:

Nosso corpo responde muitas vezes diferentemente do que seria considerado adequado em relação à demanda social. E até mesmo disforme em relação às nossas potencialidades orgânicas. Isso com frequência gera tensão e sofrimento individual e coletivo. Onde estaria a origem desse conflito, desse sofrimento? Muitas vezes a raiz desse conflito está relacionada à negação de nossa impulsividade, que não encontra em nós nem continência, nem consciência. O sentido de “homogeneizar” proveniente da ordem social e incorporado em nós sob a forma de valores e ideias, tende a abafar fragmentos originais de nossos sentidos, É partindo da continência e consciência de nossos impulsos que validamos nossa originalidade corporal e ampliamos nosso sentido de identidade, aspecto essencial e matriz da imagem corporal [...] As necessidades de ordem social com frequência operam de forma a ofuscar as necessidades individuais, cuja raiz é a energia pulsional. Somos pressionados em numerosas circunstâncias a concretizar, em nosso corpo, o corpo ideal de nossa cultura [...] De surpreendentemente “ser original” aceitamos a merecida recompensa de “sermos adaptados”. (2003, p. 17-18)

Quando, por meio dessa pesquisa, pude entrar em contato com todas essas angustias internas (corpo fragmentado, desintegrado, invadido) pude compreender quão equivocada estive durante anos ao acreditar que a minha dança só seria potente quando eu conseguisse emagrecer, por exemplo, ou então, quando eu agisse de acordo com as referências que me foram mais do que sugeridas, impostas.

Libertar-me dos modelos significou libertar-me de amarras de anos de insatisfação com meu corpo e com a minha dança. Significou também, libertar-me do peso de ter que ser igual ou melhor que outro. Libertou-me enfim, para a auto-observação e auto-compreensão.

Quando entendi que sou única, que minha dança é a união de inúmeras outras danças, mas que é legítima e genuína por ser fiel as minhas verdades e possibilidades do presente, passei a respeitar mais o meu corpo, a gostar e cuidar dele como um parceiro de caminhada e não como um pesadelo, algo a ser duramente repugnado.

Foi justamente na construção de uma imagem corporal mais condizente com a minha realidade que entendi que não é somente o sistema ou a técnica que faz a bailarina, mas sim e também, as suas crenças e sua capacidade (ou não) de respeitar-se e admirar-se.

É a partir do (auto) censo crítico que me reconheço como parte de uma cultura de corpo rígida e histórica. Aceito assim, também, que, por muitos anos cultivei uma imagem corporal incoerente com a realidade. Foi na compreensão desses fenômenos que pude entender meu corpo como único e valioso, criativo e livre para experimentar o mundo. Quando me respeitei mais, a dança deixou de ser mera reprodução e exibição, para ser enfim, e por fim, criação, comunicação, investigação e principalmente, libertação.

## **Os Laços**

O próximo item apresentado é o “entre laços”. Talvez esse seja o item de mais difícil descrição, pois me deparo constantemente com a sensação de cair numa emboscada, pois ao falar de meus afetos, necessariamente falo de mim e ao falar de mim, corro o risco de me distanciar dos moldes acadêmicos. Fico então, “nadando” entre dois rios que se cruzam mais adiante: o rio dos conceitos e o rio das experiências (que são subjetivas e simbólicas e pessoais). Ambos os rios, convergem para o misterioso universo das pesquisas em arte. A mim, só cabe, mergulhar nele e ver onde tudo isso vai dar.

Metaforicamente podemos trazer o encontro dos Rios Negro e Solimões, nas palavras do poeta Quintino Cunha para simbolizar o encontro dessas duas frentes (coração e razão) de uma pesquisa.

*“Vê bem [...] aqui se cruzam [...] Vê bem como este contra aquele investe, como as saudades, como as recordações/Vê como se separam duas águas, que se querem reunir/ Mas visualmente, é um coração que quer reunir as mágoas/ De um passado, às venturas de um presente/ É um simulacro só, que as águas donas/ D’esta região não seguem o curso adverso/ Todas convergem para o Amazonas.”*

Santaella (apud Demo, 2010), afirmou que a ciência é um processo, “uma realidade sempre volúvel, mutável, contraditória, nunca acabada, em vir-a-ser”. Entretanto, o fato de que nenhuma teoria possa esgotar a realidade, “não pode produzir o conformismo, mas precisamente o contrário: o compromisso de aproximações sucessivas crescentes”, pois “a ciência não é a acumulação de resultados definitivos”, mas principalmente “o questionamento inesgotável de uma realidade reconhecida também como inesgotável”. Por essas afirmações, não entro no mérito da sistematização do conhecimento, mas proponho um olhar mais aguçado para tudo o que ainda não se conhece e se está lutando por conhecer.

Questiono-me como que, numa pesquisa sobre trajetória de vida, poder-se-ia conceituar ideias sem se relatar afetos? A mim, nesse momento, soa incoerente. Falar dos meus afetos, aqui, significa falar de influências, referências, afinidades, desejos, encontros, devires e competências que se cruzam, dialogam, se encontram, atravessam-me.

Para falar de afetos, desses laços que me fazem *pertencer a* busco nas palavras de Saint-Exupéry uma conceituação poética. Em trechos como “foi o tempo que dedicaste à tua rosa que fez tua rosa tão importante” e também “vai rever as rosas, tu compreenderás que a tua é a única no mundo”, da obra *O Pequeno Príncipe* (1943), percebo o poder da singularidade e o valor da dedicação como bases para qualquer relacionamento e desenvolvimento humano.

Se me fosse pedido para conceituar *afetividade*, definiria como uma alegria, um encontro com algo ou alguém que me potencializa, me causa forte emoção e identificação. Na busca por referências conceituais, encontrei em Wallon (apud Dantas 1992), a definição de que emoção é a exteriorização da afetividade. Completa com “a emoção é altamente orgânica, altera a respiração e os batimentos cardíacos e até o tônus muscular tem momentos de tensão e distensão que ajudam o ser humano a se conhecer”. Sendo assim, numa pesquisa em que as memórias corporais e a temática do processo de individuação são os grandes nortes, nada mais justo do que dar atenção aos afetos que compõe esse corpo e que permitem a ele, um autoconhecimento e uma criação mais sensível.

## **Os Traços**

Entendo como traços a qualidade dos gestos, a competência das matrizes expressivas, a singularidade das formas que, ao longo dessa pesquisa, emergiram nos laboratórios de improvisação.

Cada corpo cênico construído nesse trabalho foi resultado de um minucioso estudo sobre os conteúdos que compunham as estruturas dele, tais como eixo, espaço, tonicidade, intensidade, paisagem – mental emocional e sonora-, imagem - mental e plástica.

Os traços são aqui, assim, a representação do que eu sou enquanto dança, enquanto profissional da área de dança. É a inscrição dos conteúdos gestuais materializados em dança. E, é a partir desses conteúdos que podemos observar a partitura dramática da cena. A construção dos traços está associada então, à construção da grafia pessoal, num aqui e agora único.

É assim, na busca pela grafia corporal própria, pela linguagem cênica mais competente para suas qualidades artísticas, pelo que é, de fato, genuinamente seu, tal qual meu nome e assinatura que o sujeito compreende-se como artista, como um agente de cultura e arte. É então, assim, que se constrói a maturidade para reconhecer sua própria maneira de ser e agir.

## **O germe da pesquisa**

Vale mencionar que o germe dessa pesquisa, no que diz respeito a essas três vertentes de análise (memória, afeto e modelagem/grafia corporal) é o método BPI (Bailarino Pesquisador Intérprete) da Profa. Dra Graziela Rodrigues. Na vivência desse método (durante a Graduação em Dança e Pós-Graduação em Artes da Cena, ambos na UNICAMP) pude aceitar conflitos e identificar modelos, me libertando assim, aos poucos, das couraças e amarras de um histórico de desapropriação do meu próprio corpo.

Os três eixos desse método puderam me nutrir de tal maneira que, mesmo não fazendo uma pesquisa propriamente dita dentro do método BPI, sinto que o carregue comigo em cada uma das etapas

do meu trabalho. Os três eixos são: o inventário do corpo, o coabitar com a fonte e a estruturação da personagem. Aqui, adaptando (por não fazer parte do grupo de pesquisa do BPI, mas repetindo e valorizando esse método como a origem e inspiração desse estudo) trago as seguintes estruturas: etapa da investigação simbólica do corpo por meio de suas memórias e observação de suas respostas gestuais, o exercício da alteridade na troca com outros artistas e linguagens e por fim, a modelagem de corpos cênicos frutos da elaboração sensível e crítica das etapas anteriores.

Um grande material “emprestado” desse método (ferramenta de pesquisa do BPI e também desse estudo) foi o diário de campo, em especial a tabela de análise das sensações, emoções, imagens e ações. Todos os laboratórios de criação foram registrados nesse caderno – aqui adaptado para a realidade da minha pesquisa, nesse espaço onde eu sentia-me livre para relatar as impressões dos acontecimentos vivenciados. Esse caderno acompanhou-me em todas as dinâmicas que me propus experimentar, nos trabalhos cênicos que tive o privilégio de prestigiar e também, no dia a dia de investigação pessoal.

Posso dizer então que esse trabalho é o início de uma longa trajetória dentro dessas temáticas citadas acima. Talvez esse seja um caminho pra vida toda, mas sinto-me desafiada – e profundamente estimulada – a continuar lendo, experimentando, criando e investindo nesse caminho de descobertas, de autoconhecimento, de assim dizendo, *rastros, laços e traços* de mim.

### **Eis em mim, a minha dança.**

“Minha tarefa é muito difícil, porque como instrumento tenho as palavras e a minha mensagem principal é de não crer nunca nas palavras. Não creiam nas palavras. Quando se encontra uma definição que se fecha, não na prática, mas na terminologia, em um caso desses, não se diz nada, não se compreende nada, somente se faz malabares com boas palavras, o que dá uma emoção agradável, mas que é totalmente inútil. Quer dizer, encontra-se as leis do trabalho na prática, alguma coisa de tangível e de preciso. Disso, sai um conhecimento, uma sabedoria. Esse é um caminho natural. Então fala-se na vida de alguma coisa pressuposta que, ou é falsa, ou é ineficaz. Isso não é um erro, porque o trabalho criativo é como conduzir um barco no tempo antigo, quando não existia o rádio e o motor e o capitão devia conduzir pela vista. O capitão tem uma espécie de trajetória

projetada, mas, reagindo aos obstáculos, às coisas imprevisíveis, às tempestades, ao tempo confuso, à falta de vento, ele muda a trajetória, ele a corrige. Nós partimos sempre de um erro, mas todo o segredo que está nisto é que, depois, nós podemos corrigir a trajetória. E é na correção da trajetória que começa a verdadeira competência. Sim, mas eu repito: não é que uma metafísica conduza a uma técnica; é uma técnica que leva a uma sabedoria”. (GROTOWSKI, 1996)

Interessante perceber quão incômodo é retomar certas memórias, pois ao se ter que relembra-las (e se tratando de dança, revivê-las) parece-me que estou – ainda! - profundamente presa ao passado.

Embora haja um desejo genuíno de retomar a essas “certas memórias” para poder entender o presente, há também e mais intensamente ainda, um forte impulso de voo, um voo para longe dos antigos padrões, um voo que permita experimentar outras possibilidades de ser, podendo assim, abandonar velhos hábitos e temas de vida.

Há uma vontade genuína de descobrir novos lugares, reconhecer novos afetos, novas linguagens. Essa pesquisa é justamente o reconhecimento dessas asas que impulsionam e possibilitam novos voos. É uma profunda gratidão ao que se viveu, mas e principalmente, uma revigorante saudação àquilo que está porvir. É um desejo – e como desejo, uma força que atravessa - de encerrar certos enquadramentos para experimentar o rebuscado, borrado, sinuoso, ou seja, o novo de mim mesma.

Apresentar (minhas) memórias por meio da (minha) dança significa, entre outras coisas, encarar certas fragilidades e (me) abrir para descobertas e estranhamentos diversos.

Essa pesquisa é então, antes de um estudo de caso ou de uma reflexão sobre o fazer artístico, um espaço para autoconhecimento e exploração de novas possibilidades de ser e fazer arte. (Dês) condicionar-se, essa é a busca.

*“Dance como uma flor que não pede licença para nascer”.*

Kazuo Ohno

## MEMORIAL: DAS PONTAS DOS PÉS AOS PÉS DESCALÇOS

*“Dançar é dar carne à memória do primeiro ato para recuperar o movimento com o sentido com que ele foi criado”. Trisha Brown*

Dança e vida. Dançar e viver. Dançar a vida, viver a dança. Viver para dançar, dançar para viver. Minha formação foi marcada pela simbiose desses dois conteúdos (experiências vividas e movimentos dançados) e é justamente por meio da compreensão dessa fusão que se poderá compreender os impulsos e caminhos dessa pesquisa.

### **O início**

Comecei meus estudos em dança aos três anos de idade na cidade de Piracicaba, interior de São Paulo, onde nasci. Posso dizer que esses vinte e quatro anos de formação técnica em dança me fizeram descobrir que é justamente a dança, a minha grande companheira de jornada. Como em toda relação, ela (a dança) foi muitas vezes motivo de grande prazer e em outros, de profunda inquietação.

Arrisco dizer que os valores preponderantes em minha formação familiar andavam de mãos dadas com os valores formativos da técnica clássica o que facilitou demasiadamente essa fusão. Disciplina, sensibilidade, responsabilidade, escuta, dedicação e assertividade foram grandes modelos incorporados ao longo dos anos. Evidentemente em alguns momentos um sufocava o outro e em outros havia uma comunicação tão clara e potente que era impossível para alguém tão jovem contestá-los. A dança e eu, mesmo em momentos aparentemente desintegrados, estávamos diretamente interligadas.

Houve períodos hiatos onde a dança não passava de mera reprodução de formas e a vida, uma sucessão de expectativas alheias supridas com êxito. Em outros felizes momentos, a dança e a vida estavam tão sintonizadas que me possibilitavam ricas experiências de integridade.

Fui construindo, assim, uma identidade que não distinguia o “eu” gente, do “eu” arte. A busca pelo pertencer, ser, reconhecer, apropriar e permanecer foi-se traçando à medida que a dança ficava cada vez mais presente na minha rotina (e nem sempre com as devidas reflexões).

Talvez, a descoberta de que o meu caminho poderia ser traçado por mim e não por uma força maior (seja destino, seja comunhão desses valores formativos) deu-se apenas por meio dessa pesquisa, ou melhor, nessa etapa da minha vida, o que confirma mais uma vez a forte ligação que eu tenho com a (minha) dança. Poder escolher o próprio caminho e reconhecer-me a partir da minha dança, são os objetivos e o legado desse estudo.

*“Não faça como eu. Faz como tu”.*

Jacques Lecoq

Dos três aos dezoito anos de idade participei de diversas escolas e grupos de dança em Piracicaba e fiz cursos em outras tantas cidades, buscando com isso, diferentes técnicas e estéticas corporais. Procurei fazer o que os “mestres” (*mâitre*, como alguns gostavam de ser chamados) me diziam ser importante para a formação de um exímio bailarino.

Realizava, por exemplo, os exames londrinos da RAD (Royal Academy of Dance of London) que anualmente exigiam de mim muita dedicação e disponibilidade de tempo e energia. A competência do bailarino parecia-me ser avaliada pela nota que ele tirava nos exames e também, pela quantidade de prêmios que ele conseguiu – ou não - acumular. A dança era muito mais, dentro dessa formação narcísica, um esporte de alto desempenho do que uma expressão artística – e por ser artística, ser criativa. Ganhar troféus, certificados e medalhas, ou seja, “fazer-se” notar, eram os grandes motivos da formação de muitos bailarinos que, assim como eu, queriam construir uma carreira satisfatória (e de sucesso) em dança.

Pode-se dizer que foi uma formação que buscou a excelência técnica e que propiciava um alto grau de investimento narcísico. Pouco se falava em arte, em criação, em autoconhecimento, por exemplo. No entanto, muito se propunha sobre ser tão ou mais que suas referências ou se enfatizava a necessidade de se chegar o quanto antes a determinado lugar (sem necessariamente se valer de caminhos claros para tal). Ter e ser! O “como” ainda era desconhecido.

Consequentemente, uma jovem bailarina formada dentro dessa estrutura rígida e pouco reflexiva, tinha apenas duas realidades a serem vivenciadas: constantes momentos de inquietação, aflição e fragilidade por, embora, fazer parte desse sistema, não se encaixar nele ou (e?) extrema confiança, competitividade e individualidade. No meu caso eu sentia que, embora amasse estar em palco, embora eu buscasse sacrificialmente mesclar essas duas realidades (acreditar que a dança era

mais do que aquelas cobranças todas e ter confiança na minha competência como bailarina) o que realmente se vivia era uma dissociação grande entre corpo, mente e alma. A ansiedade me fazia, infelizmente, na grande maioria das vezes, viver na primeira realidade apresentada.

Fiz muitos regimes, briguei muito com meu corpo, abri mão de momentos com amigos e família prola um objetivo claro (até então!) de ser uma “grande” bailarina. Começava aqui, mesmo sem se perceber, uma vida marcada por superlativos (muitos deles, utópicos): grandes performances, intensos momentos, muitos títulos e cursos, extensos textos, profundas dores, inúmeras cobranças. O “tão”, “mais que” me perseguiriam por toda a trajetória e passariam a ser parte da minha identidade (e das minhas ocultas fragilidades).

Encontrei na dança, além das muitas dificuldades naturais de uma criança/jovem que acreditava, mesmo que com a pouca idade, ter escolhido seu caminho, os grandes prazeres e satisfações que a dança proporciona. A sensação de estar em palco, diante da plateia e num “*aqui e agora*” definir um ano todo de trabalho, de ser de fato, mesmo que por um breve instante, uma pessoa sensivelmente capaz de emocionar, tocar e me relacionar - mesmo que subjetivamente - com tantas pessoas era de fato fascinante para mim.

Vale ressaltar, porém, que esse rigor formativo deixou bons (raros) legados. A metodologia de formação em dança clássica tem um valor real na construção da gestualidade e competência física do bailarino, mas se trabalhada de maneira consciente e reflexiva. Da técnica clássica (ensinada de maneira sadia) podemos reconhecer - e valorizar - a disciplina, domínio do espaço, tempo e corpo, noção de trabalho em grupo, impulso para constante aprimoramento, facilidade de colocar-se em público, refinamento gestual, concentração e autoconhecimento, entre outros.

Um relato importante é que no palco eu sentia que podia voar, eu me sentia deliciosamente plena. A música invadia cada pedacinho do meu corpo e me fazia sentir inteira, integrada. O palco sempre foi um espaço sagrado para mim. Eu realmente me sentia completa nele, inexplicavelmente “eu”.

O cheiro do breu que passávamos na sapatilha para evitar escorregões e do panqueique da maquiagem, por exemplo, fazem parte da minha memória sinestésica. As marcações de palco, ensaios gerais, os três sinais antes de começar o espetáculo, os rituais na coxia (organização dos figurinos, maquiagem, reza de mãos dadas antes de subir em palco etc.) fazem parte também, da minha memória (principalmente na infância).

Foram muitos anos cultivando as mesmas ações, relações, expectativas. Não são apenas elementos que compõe o repertório cotidiano da bailarina, são também, e por isso interessante aqui, elementos que, até hoje, me fazem sentir pertencentes a uma realidade, acolhida por um ideal, envolvida com um coletivo de experiências e impressões. Esses elementos, entre outros tantos, materializam (simbolizam, melhor dizendo) uma série de expectativas, de ansiedades, de alegrias e angústias da minha relação com o balé clássico.

Não se tratava apenas de maquiar-se, tratava-se de preparar-se para fazer parte de um novo tempo, de um novo espaço, para ser outro corpo (um corpo extracotidiano). Não se tratava apenas de costurar sapatilha, organizar o figurino em grandes portas-tutu e nas coxias (para se trocar correndo entre uma coreografia e outra), de escolher o melhor tom da meia calça e colocar o arranjo com zelo no cabelo (as tão sonhadas coroas de strass!), ou então de sonhar com o que dia que, ao término da apresentação, eu ganharia rosas como as grandes bailarinas de repertório, mas tratava-se sim (e, também) de criar uma cultura de corpo, assumir uma responsabilidade sobre seus materiais de trabalho, sobre sua imagem e sobre sua formação. Eram ações realmente formativas (não entrando aqui no mérito – ou não - dessas relações e aprendizagens). Construía-se aqui, valores que me acompanhariam por toda a vida.

Hoje consigo compreender o poder que a dança tem na formação narcísica de uma menina que vê principalmente no balé clássico a fantasia de “contos de fada” se realizar, que vê naquela personagem belamente estereotipada, o grande ideal de mulher.

A pessoa narcisista busca a todo tempo preservar sua imagem ideal e desta é escravo; nesse caminho seu corpo real fica cada vez mais distante. Ela se afasta do contato com o corpo real, pois este não confirma os predicados de seu ideal e assim é, no mínimo, incômodo. Com o desenvolvimento da Imagem Corporal, de forma contrária, nos afastamos de um ideal e nos aproximamos de nossa realidade existencial. Tomamos consciência do “corpo ideal” estabelecido ao longo dos séculos pela cultura, podemos dar continência à nossa individualidade reconhecendo-nos importantes e, ao mesmo tempo, limitados. Dimensionamos nossas perdas em nossa condição humana singular e nos premiamos com o prazer de nos sentirmos vivos, significativos, reais e inseridos no processo de construção social.

(TAVARES, 2003, p. 117- 118)

Comigo não foi diferente.

Eu vivi todos esses “sonhos da bailarina”, essa fantasia, de ser alguém realmente especial (até então, essa era a minha referencia de *ser alguém* e de *ser especial* fora do núcleo familiar).

Era um “eu” construído sob os efeitos – ilusórios - das luzes, câmeras, olhares críticos e aplausos afetuosos. Era um “eu” movido, desde muito cedo, por suores, lágrimas, dores, respirações e inspirações. Esse “eu” tinha como expectativa de vida suprir as expectativas dos outros. Um “eu” que buscava ser aceito, querido, admirado e acolhido. Um “eu” para o outro, um “eu” sem, propriamente, o eu.

Hoje percebo que havia relações doentias, como por exemplo, de transferência<sup>5</sup> entre os alunos e professor e/ou então, a projeção<sup>6</sup> de angustias e ambições de muitos dos bailarinos do corpo de baile no primeiro bailarino da escola. São relações que diagnosticam vazios, medos, anseios, expectativas, inseguranças de sujeitos cuja formação foi e ainda é baseada em modelos, externos e distantes dele.

Essas relações refletem, também, um sistema baseado em aparências e utopias, cujos sujeitos, reféns dessas carências individuais - supridas em organizações coletivas-, tornam-se “objetos de consumo” e “bens de produção”. À medida que esses indivíduos são movidos por um ascetismo<sup>7</sup>, fruto

---

<sup>5</sup> Freud (1969) postula que o paciente não recorda coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas o expressa pela atuação, ou seja, ele reproduz o reprimido não como uma lembrança, mas como uma ação repetitiva e inconsciente. As *transferências são reedições, reduções das reações e fantasias que, durante o avanço da análise, costumam despertar-se e tornar-se conscientes, mas com a característica de substituir uma pessoa anterior pela pessoa do médico. Dito de outra maneira: toda uma série de experiências psíquicas prévias é revivida, não como algo do passado, mas como um vínculo atual com a pessoa do médico. Algumas são simples reimpressões, reedições inalteradas. Outras se fazem com mais arte: passam por uma moderação do seu conteúdo, uma sublimação. São, portanto, edições revistas, e não mais reimpressões*. Aqui, o conceito é expandido para além do consultório terapêutico.

<sup>6</sup> Uma operação na qual o sujeito expulsa de si e localiza no outro as qualidades, os desejos, os afetos, os sentimentos que estão internalizados e ele desdenha e/ou recusa a aceitar e/ou admitir que lhe seja pertencentes (LAPLANCHE E PONTALIS,1986). Para justificar a existência dos eventos por ele produzidos, o indivíduo desloca-se para alguém ou alguma coisa que esteja fora, realizando uma ação projetiva.

<sup>7</sup> O ascetismo é uma filosofia de vida na qual são refreados os prazeres mundanos, onde se propõem a austeridade. Aquelas que praticam um estilo de vida austero definem suas praticas como virtuosa e perseguem o objetivo de adquirir uma grande espiritualidade. Muitos ascéticos acreditam que a purificação do corpo ajuda a purificação da alma e de fato a obter a compreensão de uma divindade ou encontrar a paz interior. Isto também pode ser obtido com a automortificação, rituais, ou uma severa renúncia ao prazer. Entretanto, ascéticos defendem que essas restrições autoimpostas trazem grande liberdade em várias áreas de suas vidas, tais como aumento das

de uma cultura que hegemoniza corpos e ações, são automaticamente selecionados pelo que produzem ou aparentam e não pelo que contribuem ou acrescentam. O balé clássico, por muito tempo, foi um privilégio de poucos seja pela exigência técnica, seja pelo investimento financeiro.

*“Aquele que luta com monstros deveria olhar para si mesmo para não se tornar um monstro. E quando você olhar para um longo abismo o abismo também deve olhar para você”.*

Nietzsche

Interessante observar que, para mim, a alegria da dança estava concentrada em momentos acima do palco, pois era lá, em cena, que eu me libertava das pressões em sala de aula. Era lá, diante do acaso e do imprevisto, que eu me sentia mais livre, ao contrário da maioria das crianças e jovens que se apavoravam com a representatividade do palco.

A maior exposição para mim não estava diante da plateia, mas na intimidade sofrida da sala de aula. Durante muitos anos me senti invadida, sentia que meu corpo era profundamente agredido por determinados professores e técnicas. Para mim, o palco era o espaço onde eu me transformava. Era uma espécie de não lugar. Sentia que meu corpo ficava mais atento e intenso, dilatado. Essa excitação me fazia querer mais e com mais intensidade aqueles momentos de alegria em cena. Passava ser um vício, encantador e assustador ao mesmo tempo.

Vale observar que, dentro dessas relações - nem sempre tão sadias - vivenciadas em sala de aula, nada mais natural que o palco fosse o lugar de extravasamento, de transgressão, refúgio. Interessante essa constatação porque ela é aparentemente dúbia. Estar em palco significa estar exposto e isso significaria estar acuado, mas nesse caso, era exatamente ao contrário. O palco, para mim, representava um lugar protegido por estar distante das pressões cotidianas.

O êxtase dos momentos únicos e avassaladores que quebram com a rigidez das relações cotidianas me soa bastante relevante para essa pesquisa. Talvez, se iniciasse aqui, mesmo que sem

---

habilidades para pensar limpidamente e para resistir a potenciais impulsos destrutivos. No caso dessa pesquisa, esse termo foi usado metaforicamente com o intuito de apresentar uma metodologia de formação pautada nas renúncias e abdições dos prazeres pro a um objetivo maior, que é o sucesso profissional. Assim, aqui, adaptando-se conteúdos, tudo que possibilitar o primor técnico deve ser avaliado como bom e necessário independente do que causar ao sujeito.

consciência a compreensão da dança como uma potencia de ruptura, de transgressão. Essa crença de que, em palco, poder-se-ia desfazer nós, abrir espaços para extravasar angústias de anos de submissão a padrões e convenções opressoras, parece-me agora, bastante coerente e autobiográfico. Essa pesquisa, assim como outras iniciadas na graduação (nas três iniciações científicas), tiveram como principal objetivo, compreender esses padrões e encontrar na dança, essas fissuras libertadoras.

### **Questionamentos e discursos**

Questiono-me se os valores norteadores de uma formação são pelo menos, quanto potencia de construção, sólidos o suficiente para ser considerado algo passível de apropriação ou então, se assim como a identidade, é perfeitamente mutável e inconstante. Reavaliar essa maleabilidade nos valores formativos do indivíduo significa, entre outras coisas, reavaliar os caminhos de uma educação muito mais pautada na subjetividade e entender assim, quais são os reflexos dessa nova estrutura de base para, por exemplo, as novas gerações de bailarinos.

É muito fácil descrever todas as possibilidades de autoconhecimento e autogerenciamento que a dança contemporânea proporciona ao bailarino da atualidade, mas fica um discurso falho se essas posturas e propostas forem comparadas à formação clássica, por exemplo. Comparar de maneira leviana essas duas estruturas significaria uma não contextualização dos valores normativos de cada época ou técnica, ou seja, correria o risco de repetir um discurso comum e superficial, mesmo porque muitas das novas ditas “dança contemporânea” resultam em condicionamentos piores do que o próprio balé clássico.

Percebi que meu maior engano ao propor essa pesquisa era justamente condenar a técnica clássica pela sua estrutura rígida sem me dar conta que eu mesma alimentava essa estrutura à medida que desejava me enquadrar nesses moldes, seja por desejo de pertencimento, seja por vaidade, ignorância ou simplesmente por reproduzir o que me diziam ser correto, ideal para e naquele momento.

Culpar o sistema, dizer que ele visa apenas o produto final sem zelar pelo processo é absolutamente infundado. Como que, há um bom produto final, sem um devido zelo no processo?

Como que, em termos subjetivos, podemos identificar o que é processo e o que é produto final, se uma das primícias da subjetividade é justamente a não definição – no sentido cartesiano - do conteúdo – muitas vezes abstrato e de cunho emocional? Na vida, como identificar o que é processo e o que é um produto final? Será que o produto final é mesmo o final do processo?

Interessante notar que, até mesmo a dor, é objeto de desejo em alguns momentos da vida. Se, a dor é compreendida como algo fundamental para o sucesso de um sujeito em formação, por exemplo, como aconteceu comigo ao longo da minha formação dentro da técnica do balé clássico, desejar corporificar a dor significava em alguma instância bem arcaica, legitimá-la como um possível caminho para o sucesso. No entanto, apresentar a técnica clássica apenas como uma estrutura rígida parece-me bastante limitante. É mais interessante se falar em uma estrutura cuja missão, cujo pilar de sustentação não era e não é baseado no desenvolvimento pessoal nem na experiência sensível do corpo, como em algumas linhas de pesquisa em dança na contemporaneidade, por exemplo, mas sim numa excelência de formas e padronização de conteúdos, bem como num rigor técnico e estético que exige disciplina e dedicação para que se possa ser executado com competência. As hierarquias nas relações, as construções metodológicas e conteúdos abordados e os focos de cada uma dessas linhas de pesquisa corporal são diferentes e, portanto, compará-las de maneira descomprometida parece-me arriscado e ingênuo.

Soa inocente e simplista condenar o sistema, seja ele qual for, sem que tomemos consciência da nossa postura diante das regras e combinados aos quais fomos ou nos mantemos submetidos. Só há sistema, se houverem seguidores e, só há seguidores, se houver um ideal maior que a vontade do indivíduo. Assim sendo, por muito tempo, a liberdade de criação na dança não existia, não era desejada, pelo menos por mim, simplesmente porque não havia consciência dessa possibilidade. Seguir um padrão, norma, modelo e/ou referência soava-me condição única de permanência nesse meio.

Nessa trajetória de sucessivas transformações, não apenas técnica e estética, mas de postura de vida (deixar de ser vítima para ser protagonista da minha história), entendi que só há possibilidade de mudança, com a compreensão de onde estamos e pra onde podemos ir, com a consciência de que podemos escolher. Podendo escolher, nos cabe aprender a lidar com a angústia do que poderia ter sido, mas não foi. Com a compreensão dessas angústias, fruto da liberdade, vem também à compreensão das conquistas. Com a aceitação do “apesar de”, pode-se enfim, deleitar-se com o que se é no aqui e agora

conquistado. Entendendo a finitude das coisas, entende-se também a urgência da vida e é esse ciclo que me interessa quanto pesquisadora.

Apresento todas essas questões por entender ser importante encarar a própria trajetória, reconhecendo medos, escolhas, angústias e prazeres pra que se possa lidar melhor com os próprios impulsos criativos, por exemplo, uma vez que eles se manifestam, dentro dessa perspectiva, a partir do que já foi vivido e do que se deseja viver.

Agora não se busca mais, e apenas, o bailarino melhor adaptado à determinada técnica e coreógrafos, mas sim e conseqüentemente, o bailarino que seja versátil, pesquisador e autônomo. A independência da hierarquia trás consigo uma nova demanda de trabalho, pois a responsabilidade que outrora era baseada em suprir as expectativas do coreógrafo, agora se baseia em se autogestar e surpreender com frequência um público cada vez mais exigente e diversificado, cada vez mais escasso e especializado.

Obervando todas essas questões referentes ao sistema, ao contexto norteador do sujeito (espaço onde ele é afetado e é capaz de afeta o coletivo) espera-se assim e, portanto, do artista contemporâneo, que seja capaz de olhar cada nova experiência como um rico material de investigação, justamente porque o sistema lhe proporciona relativa liberdade.

## **Resquícios**

Tive muitos professores amorosos, grandes mestres da arte e da vida, como também, me deparei com personalidades enigmáticas ao longo da minha trajetória. Eram pessoas que vestiam seus papéis de carrasco em sala de aula, que humilhavam seus alunos, que exigiam privações, que promoviam angústia e baixa estima, gerando constantes “crises silenciosas”, tudo em nome, segundo eles, de uma superação diária. Ao término da aula, mudavam completamente suas atitudes, deixando-me profundamente confusa.

Confesso ter adoecido por causa de pressões emocionais de alguns professores de balé. E confesso também que não conseguia sair desse meio porque acreditava ter que passar por tais situações-limite para conseguir atingir meus objetivos, que até então eram bastante claros: ser uma bailarina profissional.

Privações, aceitação, onipotência e hierarquia clara e definida, são dogmas não apenas da igreja católica, mas também da formação em dança clássica. Para mim, formada em escola católica e intensamente mergulhada na técnica do balé clássico, essas “qualidades” sempre foram norteadoras.

Segundo a religião católica – pelo menos a absorvida por mim ao longo da minha formação – só se chegaria ao Reino de Deus quem padecesse em vida, ou seja, quem fosse capaz de passar por muitas tribulações (*Act 14,22*) sem descumprir com as Leis de Deus (*Mt 5,17-19*). Assim, para mim – insisto-, superar-se a cada novo dia, ter fé e coragem para aguentar as provações da vida e seguir os mandamentos com aceitação e serenidade deveriam ser as grandes buscas do homem na Terra. Não se esperaria uma postura rebelde de quem, por formação, se estaria predestinada a seguir mandamentos e agir de maneira exemplar.

O (auto) masoquismo é um exemplo desse rigor formativo. É notável o valor da dor como meio eficaz para se atingir o (utópico) sucesso. A dor (seja qual for a sua origem ou intensidade) torna-se assim, representação de superação e força. Quanto maiores os sacrifícios aceitos pela bailarina, por exemplo, mais promissor é o seu futuro. Quanto mais se superam as dores da humanidade, mais próximo de Deus se fica. Resistir e superar a dor seriam assim, mais do que símbolos de força, seria uma necessidade de sobrevivência e autopreservação.

Outro desafio dessa pesquisa foi redescobrir as motivações que me levavam a persistir nessa carreira. Seria a dor como prêmio? Seria o desejo (utópico) de perfeição? Seria o investimento narcísico? Seria a fuga da realidade? Seria apenas um capricho do destino? Transformar a dança em um ato libertador e não numa continuidade de motivações sombrias tem sido o grande desafio dessa pesquisa – e repensar a igreja católica à luz da doutrina espírita também, diga-se de passagem.

### **A graduação em Dança**

Continuando a descrição do meu percurso, durante o Ensino Médio, dançava em Piracicaba e Campinas, pois fui convidada a integrar o Corpo de Baile de uma escola tradicional de Campinas. E foi aí que tudo se intensificou: fascínio e delírio, prazeres e dores. Construiria aqui as maiores cicatrizes que a dança me deixou.

No ano de 2005 inicio meus estudos acadêmicos, cursando Dança na Universidade Estadual de Campinas. A escolha por esse curso foi justamente para suprir a ânsia de compreender minha relação com a dança porque por mais que eu fizesse parte do sistema que direcionava as atividades nas escolas de formação em dança, sentia que não me inseria completamente nele. Algo me inquietava profundamente, mas eu ainda não sabia o que era. Havia um lado crítico em mim que aos poucos ia tomando voz e, era justamente essa voz, ainda bastante sufocada por crenças de anos, que me fez optar por tal caminho (ingresso na universidade e pesquisa em dança). Esse movimento “fora do percurso” (graduação não fazia parte da formação dos meus professores e não havia ninguém na minha família que fosse bailarino profissional) foi o grande divisor de águas. Foi então que entendi que sair dos trilhos, muitas vezes é a única possibilidade de descobrir novas (e belas) paisagens.

Segundo Strazzacappa & Morandi (2006, p. 13) “quem vai para a faculdade de dança quer – além de dançar, é claro – discutir, analisar, pesquisar, criticar, historiar, documentar a dança. Quer ampliar seus horizontes, conhecer novas tecnologias, estabelecer pontes com outras áreas de conhecimento, questionar o papel da dança na sociedade, produzir, criar, escrever, lecionar dança. As faculdades de dança formam mais que o bailarino. Forma o pesquisador, o professor o criador. Formam o bailarino que pensa”.

Começa então, junto da graduação, minha grande paixão pela pesquisa, pela observação do corpo como potencia de vida e de criação e a busca por uma dança mais humanista, sensível, capaz de possibilitar ao bailarino um autoconhecimento peculiar. Só consegui conceber a dança dessa outra maneira porque o “solo” da universidade era fértil.

Muitos professores da minha formação dentro da técnica (universo da dança) clássica condenaram o ingresso na universidade, dizendo que o bailarino se faz no dia a dia de trabalho corporal e que a universidade – fruto do intelecto - seria perda de tempo. No entanto, meus pais entendiam, assim como eu, a dança como um possível caminho profissional e apoiaram minha escolha. Esse apoio foi à segurança que eu precisava para me arriscar e persistir.

Foi, portanto, na Graduação em Dança, que aconteceu uma quebra de paradigma pessoal: as minhas “grandes verdades” passaram a ser questionadas e assim, os valores estagnados foram, mesmo que lentamente, se transformando em novas possibilidades de ser e estar. Novamente essas palavras “ser e estar”. Elas permeiam, sem dúvidas, todas as reflexões dessa pesquisa.

Internamente, meu impulso era transformar a dança - vista como um eterno desafio a ser superado – em uma manifestação de arte e vida – fruto do que pulsa e se cria dentro de nós para se trocar e potencializar no encontro com o outro.

Percebo que sempre tive esse desejo libertador dentro de mim, mas que, no entanto, antes da graduação, ele era expresso em choros e sensações de profundo vazio. Não compreendia a origem daquela angústia, só sabia que eu não estava habitando o meu corpo, que aquelas relações não me faziam bem. (essa experiência interna da dança foi muito importante para que o tema dessa pesquisa viesse à minha consciência).

Tive a oportunidade de trabalhar com profissionais com muito conteúdo técnico e humano, que reformularam minha forma de ver um ensino em arte e que fizeram novamente acreditar em mim. Passava então a ver a dança de uma maneira muito mais investigativa e orgânica. Começava aqui, a reconhecer (sem pretenciosa alusão – pelo menos conscientemente - a Almodóvar) a pele que eu habitava.

Em Strazzacappa (2006, p.31), encontra-se o depoimento de Dominique Dupuy, reconhecido como um dos fundadores da dança contemporânea francesa: “o mestre herda do discípulo que ele não necessariamente escolheu; são os discípulos que fazem o mestre, que o fazem nascer, poderíamos dizer. Herança de duplo sentido”. (1998, p.28)

Na descoberta de novos eixos, de novas texturas, de novas partes do meu corpo, no contato com o chão, nos pés descalços que sentiam pela “primeira vez” o solo, na escuta de novos ritmos, nos questionamentos sobre “quem sou de onde vim e pra onde vou” que fui tomando consciência do meu corpo, das minhas escolhas e porque não dizer que fui me tornando uma pessoa mais sensível, sensata, que julga menos e sente mais. A faculdade me amadureceu não apenas tecnicamente, mas e principalmente, como ser humano.

Interessante notar que, depois de ingressar na universidade de dança, poucos bailarinos suportam a quebra de paradigmas e conseguem absorver diferentes linhas de pesquisa sem que se sintam desorientados e/ou desistam da graduação - não só no trancamento da matrícula, mas também e principalmente, na postura desestimulada diante dos conteúdos apresentados no curso.

A entrada na realidade universitária lhes coloca (me colocou!) diante de si por meio de diferentes conteúdos possibilitando novas perspectivas, pois permite que o estudante encare de forma mais madura seu corpo, suas vontades, capacidades e desejos. Tudo isso se torna reflexo do intenso

conteúdo técnico e humano apreendido e investido durante a graduação. São tantas “intensas verdades” apresentadas que não é de se espantar que o aluno, ao longo dos anos de graduação, sintasse extasiado e confuso.

A graduação em dança me fez me ver pela primeira vez como uma artista e me apresentou um universo de possibilidades de linguagem expressivas. Foi, para mim, um curso denso, profundo e híbrido, que me permitiu experimentar diferentes linhas de pesquisa, de técnicas, abordagens teóricas e práticas.

Dando continuidade aos estudos em arte, iniciei a pós-graduação como aluna especial no ano de 2009, enquanto encerrava a Licenciatura em Dança. cursava as disciplinas e traçava os caminhos do meu projeto de Mestrado e, paralelamente, dava aulas de dança em academias na cidade de Campinas.

Na prática docente tomei conhecimento de alguns padrões gestuais (meus e de meus alunos) e assim, busquei por meio de uma gestualidade mais consciente e expressiva, os caminhos para quebrar com esses enrijecimentos. Cabia a mim, no papel de educadora, propor aos meus alunos, sejam eles crianças ou adultos que, além de executar movimentos de dança, compreendessem a dança em seus corpos de maneira reflexiva e sensível.

Vale ressaltar que o termo “aluno” me incomoda demasiadamente porque meu papel diante deles não era de apresentar e fazê-los reproduzir conteúdos (prontos e rígidos), mas sim de despertar curiosidade, de propor reflexões, investigações e estimular a criatividade.

Meu compromisso diante desses corpos em formação ou curiosos de suas habilidades era - e continuar sendo-, de promover momentos de autoconhecimento por meio do seu corpo, da sua gestualidade, da sua maneira de se colocar num espaço de trabalho, questionando assim “como me coloco diante do coletivo”, “qual a minha sensação em palco”, “de que maneira eu apreendo um conteúdo”, “o que me angustia ou alegra na rotina de trabalho”, “o que é a dança pra mim” entre outros questionamentos. Segundo Tuneu, artista plástico e aluno da pintora Tarsila do Amaral, no livro *Tuneu, Tarsila e outros mestre* citado por Strazzacappa (2006) encontrei que “mais do que ensinar, é necessário fazer as pessoas acreditarem em seu potencial”.

Engajei-me também em grupos de pesquisa dentro da universidade (em especial, o G.E.I.C. – Grupo de Estudos em Imagem Corporal – na Faculdade de Educação Física da UNICAMP, sob a orientação da Profa Dra Maria Da Consolação G. C. Tavares e também, no Departamento de Artes Corporais (Dança) da UNICAMP com as pesquisadoras do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete

(BPI), dirigido pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues). Esses grupos permitiram-me ter uma base teórica sólida para observar a prática com mais segurança e competência.

### **A escolha**

Em 2010 vivi outro momento importante. Talvez tenha sido nesse momento que deixei (internamente) de ser uma estudante de dança para ser uma profissional da área de dança. Foi nesse momento que precisei escolher um caminho, precisei tomar um rumo dentro das tantas – e em outros momentos, tão poucas! - possibilidades da “vida de formada”. Encontro aqui, pela primeira vez, a condição de quem passa a vida trabalhando com arte: reinventar-se frequentemente.

Pensei em me mudar para São Paulo e prestar audições em companhias independentes (do cenário alternativo, principalmente). Ao mesmo tempo queria continuar a dar aulas, pois embora minhas ambições fossem aparentemente outras, havia nítido prazer em ensinar, propor, questionar e possibilitar que o outro, assim como eu, se descobrisse por meio da sua dança.

Percebi, curiosamente, que oferecer cursos livres, oficinas e laboratório de criação me estimulava muito mais do que dar aulas de técnicas (seja ela qual fosse). A criação, meu maior temor, era também, meu maior estímulo.

Depois de tanto pensar, experimentar, sofrer, conversar e colocar na balança tudo que me fazia bem – e mal! -, tomei a decisão de continuar na cidade de Campinas (não iria como a maioria das colegas de turma para São Paulo, nem voltaria para a minha cidade natal, Piracicaba) e assim, continuaria cursando disciplinas da pós, dando aulas e buscando um espaço para dançar, mesmo sabendo que isso seria difícil.

Havia feito aqui, mesmo sem ter a consciência disso, uma escolha por trabalhar de maneira autônoma e independente. Isso há longo prazo exigiria de mim muito trabalho e muita coragem. Interessante mencionar que resistia à ideia de ingressar no mestrado por pensar (erroneamente) ser uma alternativa que me distanciaria da prática.

Vale citar, também, que nesse período trabalhei com três bailarinos formados em Dança na UNICAMP e juntos, experimentamos o que poderia vir a ser uma companhia independente que nomeamos ETCCENA Cia de Dança. Ter um coletivo de dança me fazia acordar todos os dias com vontade de pesquisar, de estudar, de ensaiar para que novas descobertas pudessem ser compartilhadas (seja nas discussões de textos, seja na composição das cenas, seja no contato com o público, seja ainda mais, no dia a dia com essas pessoas).

Eram muitas as ideias (vídeos de dança, espetáculos, oficinas, festivais, artigos etc.) e eu precisava de ajuda para colocar tudo isso em prática e mais, precisava de outros corpos para fazer sentido, pra fazer acontecer. Eu estava descobrindo que o outro era um potente espelho de mim. Essa passaria a ser uma das minhas buscas daqui pra frente: encontrar novos afetos, descobrir minha maneira de ser arte na troca com o outro.

No entanto, dificuldades financeiras fizeram com que o grupo se desfizesse, buscando em audições - de musicais, de grandes companhias, de coletivos que estavam com fomentos etc.- e em escolas de dança - para atuar como professor, coreógrafo etc.- caminhos mais seguros. O fim desse grupo de pesquisa e criação foi para mim extremamente doloroso, me deixando completamente 'sem chão', pois eu me sentia muito estimulada ao lado deles.

Depois dessa primeira experiência como integrante de um grupo independente tomei como objetivo reconhecer o que realmente me mobilizava, o que eu verdadeiramente tinha vontade e competência para fazer. Entendi que não cabia traçar meus projetos na dependência do projeto – e presença – do outros. Era preciso coragem para assumir e viver, finalmente, a minha história, experimentando a independência e assumindo a responsabilidade da mesma. Precisei me reposicionar diante de mim mesma. Esconder-me na militância do coletivo soava-me como uma fuga, uma estratégia para não lidar com a solidão, com o silêncio, com a maturidade de assumir por desejos e projetos.

Tentando reconhecer o que de fato me mobilizava, percebi que meu grande desejo profissional, pelo menos nesse momento, era ter um espaço para me pesquisar, para trocar com outros profissionais, para construir uma linguagem e uma estética condizentes com minhas novas escolhas e foi aí então, que percebi, que o mais rejeitado por mim, o Mestrado, era de fato, o que eu precisava

viver nesse momento. Reconhecia aqui meu objetivo dentro do programa de pós-graduação em Artes da Cena da Unicamp.

### **O mestrado em Artes da Cena**

No segundo semestre de 2011 ingressei efetivamente no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, como mestranda. Minha linha de pesquisa passava a ser então *Arte e Contexto* e com ela iniciaria minha busca por entender em meu corpo conceitos como memória corporal, poética da cena, imagens simbólicas e temas arquetípicos.

No mestrado pude reviver o projeto de trabalhar com um coletivo, de pesquisar a cena a partir das relações que a compõe. Trabalhei com uma atriz, dois músicos (cantora e compositor) e um bailarino e juntos vivenciamos, além de uma grande amizade, importantes laboratórios de criação e deliciosas trocas com o público.

Entendi aqui, então, que a pesquisa em arte não é somente um acúmulo de teorias totalmente pautadas e fundamentadas em reflexões alheias, mas sim, pelo menos para mim e muitas das pessoas que admiro do programa de pós-graduação, uma oportunidade de aprofundamento em temas que mobilizam o pesquisador e principalmente, um espaço para descobertas e explorações diversas. É uma oportunidade de se apaixonar por um propósito, mergulhar em um universo de contemplações e revelações, entregar-se ao imprevisto, intenso e muitas vezes, oculto. É uma espécie de trabalho arqueológico; quanto mais se busca resquícios, mais se descobre sobre a existência humana.

O mestrado foi, para mim, muito mais do que um espaço para investigação das potências e competências físicas, expressivas e comunicativas do artista da cena, foi muito mais do que um espaço de encontros ricos e únicos com pessoas e técnicas sensíveis, muitos mais do que a experiência de lecionar para graduação, palestrar em outro país ou então de buscar uma linguagem cênica própria, o mestrado foi para mim, além e acima de tudo isso, um “sim” para a vida, o “eu posso” mais sincero que

eu já disse, vivi e senti. Sou imensamente grata por ter feito essa escolha e principalmente, por ter feito dessa escolha a melhor parte de mim.



# *Apresentação dos Capítulos*

## APRESENTAÇÃO DOS CAPÍTULOS

*“Aquele que não sabe o que se passa recorda para salvar a interrupção de seu relato, pois não é de todo infeliz aquele que pode contar a si mesmo a sua história”.*

María Zambrano

Cada capítulo dessa dissertação corresponde a uma das etapas (descoberta do objeto da pesquisa, laboratórios de improvisação, laboratórios de criação dirigida, vivências cênicas, construção da dramaturgia cênica e reflexão sobre o processo) vivenciadas durante a pesquisa.

Assim, cada etapa contempla as estratégias de investigação corporal determinantes daquele momento, uma série de conceitos e autores para sustentar as práticas corporais, reflexões acerca do que se fora experimentado - só ou em parcerias - e, inspirações e referências artísticas que, assim como os impulsos internos, nortearam cada uma das etapas.

A pesquisa foi dividida em quatro momentos:

- Laboratório de Improvisação (trabalho solitário de reconhecimento de memórias corporais e simbologias do/no corpo e posterior estudo do material expressivo);

- Laboratório de Criação (trabalho dirigido de reconhecimento das modelagens<sup>8</sup> dos corpos cênicos e também, diferentes vivências cênicas a fim de iniciar a construção de uma linguagem própria);

- Criação da dramaturgia cênica (diálogo entre os corpos modelados e elaboração de uma narrativa fiel às experiências vivenciadas durante a pesquisa).

---

<sup>8</sup> A *modelagem*, no BPI, já é em si, um *corpo* que se produziu, um *corpo* pulsante, de tónus corporal bem definido e sentidos elucidados. Segundo Rodrigues (2003, p. 136), “Pode-se dizer que modelar é despertar uma vivência que está alojada em nossa pele, em nossos músculos, em nossas articulações, em nossas vísceras”. São inúmeras as *modelagens* possíveis em uma sessão de laboratório (*dojo*), em maior ou menor grau de complexidade que vão, aos poucos, sendo “peneiradas” e constituindo um *corpo*. A subconexão de vários aspectos emocionais, imagéticos e sensoriais, através do movimento e sua qualidade tônica, *modela* um *corpo* [...] segundo o método BPI, cada bailarino-pesquisador-intérprete poderá *modelar* uma infinidade de *corpos* ao longo de toda a sua existência, pois o eixo Inventário no Corpo é passível de ser vivenciado enquanto houver vida e movimento”. (trecho da Tese de Doutorado p. 25, 2012 *“Quem dança em mim? Uma relação personagem-intérprete no método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)* de Ângela Mayumi Nagai).

- Elaboração dos conteúdos (análise sensível das etapas anteriores, reescrita das reflexões do diário de trabalho em formato de texto acadêmico e ensaio do solo de dança).

O início da dissertação apresenta o capítulo *Os Cisnes e Eu* que relata a origem da pesquisa. A partir do filme *Cisne Negro* (2010) pude entrar em contato com uma série de angústias em relação a minha trajetória em dança e principalmente, com a sede – que já estava ficando insuportável naquele momento – do novo, que se esperava ser mais profundo e verdadeiro para mim.

Em seguida, denominei metaforicamente a primeira etapa dos laboratórios de *Cisne Branco* por se tratar, predominantemente, do reconhecimento dos resquícios do balé clássico em meu corpo e de que maneira esses rastros formativos influenciavam em minha prática no presente.

A segunda etapa (terceiro capítulo da dissertação) recebeu o nome de *Cisne Negro* por retratar justamente o encontro com as minhas sombras e desejos latentes e, portanto, com uma nova – estranha e surpreendente – maneira de me expressar. Nesse momento vivenciei algumas parcerias, exercitando a alteridade por meio da afetividade.

A terceira etapa corresponde ao momento da costura entre os corpos modelados, as imagens reconhecidas e experimentadas e as expectativas cênicas. Em especial, é a fase da aceitação, da contemplação, das – difíceis, diga-se de passagem – escolhas e da apropriação de conteúdos. Denominei esse quarto capítulo de *A Morte dos Cisnes* por trazer a construção da dramaturgia cênica do solo *Pela Finita Beleza da Rosa* trabalho esse, que contempla o rito de passagem de uma técnica para outra, de um momento de vida para outro.

A quarta e última etapa é a escrita em si e os ensaios do solo. O que resultou enquanto reflexão dessas etapas anteriores estará no espaço das considerações finais.

*Entre Penas* foi um título metafórico, assim como dos demais capítulos, para os processos que aconteceram paralelamente aos laboratórios (as etapas como um todo) e que reverberaram potencialmente em materiais de estudo. Trago aqui, de maneira sintética, relatos dos três semestres trabalhando com o Sistema Rio Aberto, cujas atividades foram orientadas por Sílvia Pinto e Lila Montenegro no Espaço Movimento (Campinas/SP). Falo também do curso livre de teatro dirigido pelo ator João Paulo Lorenzon no Espaço Mágico (São Paulo/SP) e, principalmente, da Vivência da Cegueira (48 horas de olhos vendados) que aconteceu em Setembro de 2013. Por fim, trago quatro

trabalhos artísticos compartilhados com artistas da UNICAMP (filme de dança, cena inspirada em Pina Bausch, uma *performance* e um show musical) como exemplos de construção de uma possível linguagem cênica.

Interessante citar que, mesmo não sendo um capítulo (por uma questão de organização temática), ao longo desses meses de pesquisa participei de várias oficinas de dança (ex. Dança-teatro com Denise Namura e Michael Bugdahn ), cursos de formação (ex. Reeducação do Movimento com Ivaldo Bertazzo) e oficinas, congressos e simpósios (no Brasil e no exterior). Da mesma maneira, pude prestigiar muitos trabalhos cênicos incríveis que geraram num segundo momento, trocas maravilhosas com artistas-criadores e também, participei de workshops e conversa com artistas (projeto do Governo do Estado de São Paulo) com Henrique Rodovalho, Deborah Colker, Marika Gidali, Décio Otero entre outros. Essas experiências, somadas as oficinas, cursos e aulas por mim ministradas e pelas trocas com público após apresentação de trabalhos cênicos, somaram muito para essa pesquisa.

No entanto, vale ressaltar que entrar numa nova etapa não significava necessariamente abandonar a anterior; significava sim e, portanto, adicionar novos conteúdos e aprofundar outros tantos que foram significativos e que merecem mais investigação. O espaço do laboratório aconteceu, por exemplo, durante toda a trajetória por representar um espaço de íntima exploração das várias possibilidades corporais, bem como a análise dos conteúdos que emergiram em forma de gestos simbólicos, permeou todas as etapas do processo para que cada descoberta pudesse ser devidamente elaborada.

## **A Pesquisa**

Optou-se por trabalhar dentro de uma abordagem fenomenológica. Desta maneira, pode-se estudar a própria interpretação evitando julgamentos, numa constante contemplação do objeto de estudo (corpo em processo criativo).

Mais do que a beleza plástica e estética da dança, buscou-se aqui, entender os conteúdos subjetivos intrínsecos nesse processo de criação e de que maneira tais movimentos internos são “corporificados”, externalizados em forma de dança.

Por se tratar de uma abordagem fenomenológica, cujo caráter é qualitativo e, cultiva um, conhecimento tácito, temos aqui uma pesquisa – uma pesquisadora, na verdade – que valoriza os processos subjetivos e que tem como base do projeto, uma observação sensível dos resultados obtidos.

Trago aqui, como material de trabalho um conhecimento pessoal e oriundo das minhas experiências e competências (diferenciais e dificuldades) de artista do corpo. Há também, uma dimensão contextual (ligada à visão de mundo do sujeito) e abertura para insights e intuição que não é uma exclusividade das pesquisas em arte, mas é, a meu ver, uma grande e deliciosa característica (e diferencial) dessa área de atuação.

A beleza da pesquisa esteve na descoberta diária das nuances do corpo que, no exercício de criação, pôde aprofundar-se em conteúdos mais elaborados e profundos, como os do inconsciente, por exemplo.

### **O valor da experiência para esse processo criativo**

Propor uma pesquisa pautada na experiência é algo bastante arriscado, porém, inevitavelmente fascinante. Não ter o controle das respostas, a clareza dos caminhos, nem saber quais serão as reflexões pungentes desse contato intenso com memórias e imagens corporais, exigiu de mim, quanto pesquisadora (de mim) uma postura pró-ativa, atenta ao que se revelava no cotidiano e sensível às minhas emoções e vivências.

Uma pesquisa pautada na experiência do artista, sendo que esse artista é o próprio pesquisador de si e de sua obra, exige dele, confiança e de total entrega ao objeto de estudo, pois todas as suas vivências, serão assim, um valioso material de observação. Observar-se, contemplar-se, distanciar-se, recriar-se, criticar-se, reinventar-se, estranhar-se, respeitar-se. Entregar-se e surpreender-se. Escutar-se. Observar-se. Sentir-se por inteiro. Como diz Sabino (1992) em sua música *Yo quiero ser una chica*

*almodovar* inspirada nas obras cinematográficas consagradas de Pedro Almodóvar<sup>9</sup>: "*No tener otra fe que la piel, Ni más ley que la ley del deseo*".

Para Larossa a experiência é

“a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque. Requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço”. (Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Revista Brasileira de Educação, n. 19, jan./abr. 2002.)

Sendo assim, inspirada em Larossa, busquei vivenciar uma pesquisa cujo norte é justamente não ter norte, mas sim, uma variedade rica de possibilidades, o que me soava desafiador e não menos encantador. Na verdade, mais do que ter ou não um norte, seguir um caminho pré-determinado ou arriscar-se no abismo do acaso, o que mais vale ser citado quanto processo nesse trabalho é o quão incerto e desconhecido é vasculhar o inconsciente e as memórias.

Já para Clarice Lispector, em sua obra *Água Viva*, a experiência é:

“Vou falar do que se chama a experiência. É a experiência de pedir socorro e o socorro ser dado. Talvez valha a pena ter nascido para que e um dia mudamente se implore e mudamente se receba. Eu pedi socorro e não me foi negado. Senti-me então como se eu fosse um tigre com flecha mortal cravada na carne e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem teria coragem de aproximar-se a tirar-lhe o dor. E então há a pessoa que sabe que tigre ferido é apenas tão perigoso como criança. E aproximando-se da fera, sem medo de tocá-la,

---

<sup>9</sup> Diretor, roteirista, compositor e ator, Pedro Almodóvar é o diretor espanhol mais famoso desde Luis Buñuel e Carlos Saura.

arranca a flecha fincada. E o tigre? Não se pode agradecer. Então eu dou umas voltas vagarosas em frente à pessoa e hesito. Lambo uma das patas e depois, como não é a palavra que tem então importância, afasto-me silenciosamente”. (Lispector, 1973, p.86)

Se a proposta era retomar, entre outras coisas, os “nós” que marcaram meus primeiros anos de formação em dança e os afrouxamentos desses “nós” vivenciados durante a graduação, ao entrar em contato com essas emoções, ao revivê-las, desconstruí-las, reconstruí-las e elaborá-las, de fato, não se era possível saber qual seria a resposta do corpo por se tratar de algo desconhecido e rico de subjetividades. Era necessário vivenciar esse resgate, levantar os temas que me mobilizavam, para que, em seguida, eu pudesse questionar e transformar tais conteúdos em arte.

Não se tratava necessariamente de não saber que fim teria a pesquisa, mas de permitir-se vivê-la verdadeira e intensamente e arriscar construí-la e reconhecê-la à medida que ela se apresentava para mim.

Por se tratar de uma “pesquisa viva” e diretamente relacionada ao sujeito da pesquisa, conta-se com as constantes modificações no processo, uma vez que tudo muda à medida que esse sujeito muda. Assim, o artista-pesquisador necessariamente precisa ser um sujeito investigativo, criativo, curioso e ousado. As palavras “porosidade” e “amorosidade” parecem concretizar muito bem essa necessidade de se entregar à pesquisa e manter um constante diálogo com ela.

A linha condutora foi à busca pela “inteireza” de cada indivíduo. Assim, houve durante todo o processo, a proposta de reduzir a armadura corporal, explorar o mais amplo aspecto possível da expressão, estabelecer um diálogo entre sensações corporais e informações de uma miríade de fontes, aventurar-se em desdobramentos do inconsciente humano, contemplando cada etapa da criação artística, enfim, entendendo que a vida é uma sucessão de encontros inéditos com o mundo (pelo menos, dentro do contexto vivido nesse momento da minha vida) e uma constante busca pelo suprir de desejos:

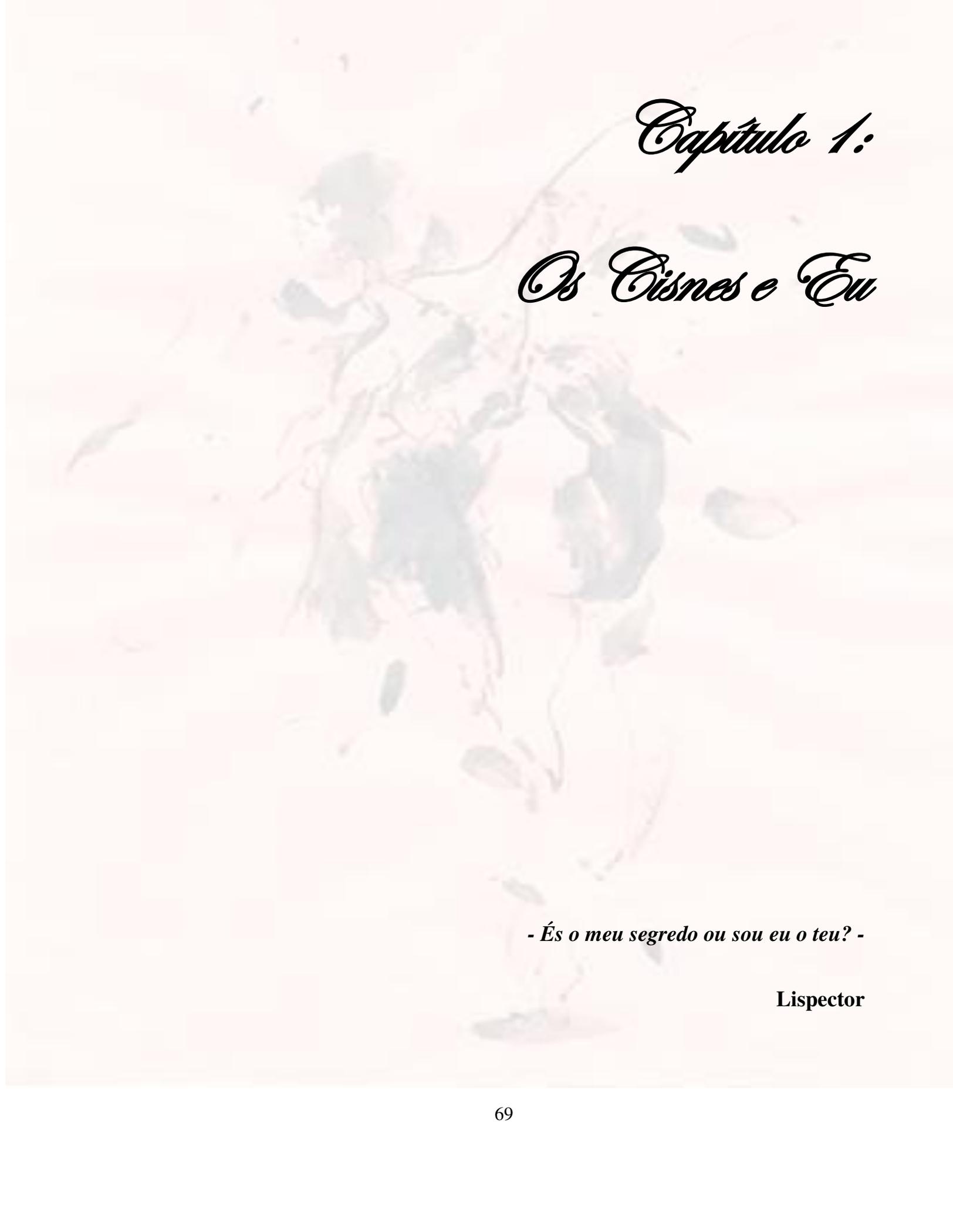
“[...] entre o apetite e o desejo não há nenhuma diferença, a não ser que o desejo se aplica geralmente aos homens quando tem consciência do seu apetite e, por conseguinte, pode ser assim definido: o desejo é o apetite de que se tem consciência. É, portanto, evidente, em virtude de todas essas coisas, que não nos esforçamos por fazer uma coisa

que não queremos, não apetecemos nem desejamos qualquer coisa porque a consideramos boa; mas, ao contrário, julgamos que uma coisa é boa porque tendemos para ela, porque a queremos, a apetecemos e desejamos”.

Spinoza

Interessante notar que, embora não aja distanciamento entre o pesquisador e a pesquisa, é importante que, ao menos, em alguns breves momentos, aja um espaço de contemplação do objeto de estudo sem que aja total envolvimento afetivo. Esse “distanciamento” (se é que ele realmente é possível) permite que um mesmo tema seja revistado de diferentes maneiras.

Por mais que eu “levante a bandeira” de que o artista é a sua arte e faça dela um motim para a minha dança, acredito que a fusão entre a arte e o artista, entre o personagem e o sujeito que o interpreta, entre o processo de vida e processo de criação, embora ricos e para mim vitais, sejam bastante arriscados. Um pesquisador de si e de sua arte, tem que ser maduro o suficiente, para viver essa simbiose e em seguida, romper esse núcleo para criar novos núcleos, novas fissuras, novas possibilidades de formas. Caso contrário, o que parecia flexível torna-se rígido e estagnado, por não ter movimento, diferenciação. É um constante movimento de fundir-se e fragmentar-se, de aproximar-se e distanciar-se, ou seja, há de se compreender a arte e a vida como um diálogo entre dois organismos vivos que respiram e compõem juntos e como tal, desejam-se e afastam-se constantemente. E mais que tudo, como Lispector belamente diz, “há de se atirar ao novo para se deixar de ser o velho, conhecido, amedrontado e ingrato”.



*Capítulo 1:*  
*Os Bisnes e Eu*

*- És o meu segredo ou sou eu o teu? -*

**Lispector**

## CAPÍTULO I: OS CISNES E EU

*“Não importa quantos cisnes brancos você veja ao longo da vida; isso nunca lhe dará certeza de que cisnes negros não existem”.*

Karl Popper

### **O cisne e a origem da pesquisa**

No início do ano de 2011, quando ainda era aluna especial do (antigo) programa de pós-graduação em Artes da UNICAMP, fui ao cinema com três amigos que dançavam comigo na ETCCENA Cia de Dança para assistir o filme *Black Swan*<sup>10</sup> que rendeu a israelita Natalie Portman o Oscar 2011 de melhor atriz.

Inocentemente entrei naquela sala escura buscando um filme de dança bem indicado pela crítica cinematográfica, sem saber que muitos dos escuros, das sombras dentro de mim estavam prestes a se revelar junto com a trama. Eu descobriria que, além de uma boa narrativa repleta de emoções e angústias bem interpretadas, o que se revelava naquele filme era um “eu” adormecido, pronto para despertar e causar profundas transformações em mim.

Por identificação plena, reconheci em mim muitas das características da personagem e muitos dos resquícios do universo do balé clássico. A compreensão de como aqueles conteúdos estava reverberando em mim me possibilitariam a partir daqui rever ações padronizadas e escolhas equivocadas e, mais: aceitar determinados caminhos para poder enfim, escolher outros.

Depois de ver o filme, entendi que, para mim, o balé clássico sempre foi muito mais do que um trabalho corporal específico com fins aparentemente claros. É um reflexo direto de minhas

---

<sup>10</sup> Uma análise minuciosa do filme estará nos “anexos” ao final dessa dissertação..

projeções e covardias, coragens e fortalezas, que precisaram ser escancaradas, desveladas, elaboradas para que, a partir disso, eu pudesse agir com mais liberdade e consciência. O balé é, no fundo, para mim, a materialização de angústias, expectativas e desejos.

Difícil (por não parecer concreto) mas necessário (para que se possam dar novos passos) admitir que o balé clássico, por muito tempo, foi para mim um universo simbólico, diretamente relacionado ao meu estado emocional (quase que onírico) ao invés de ser um trabalho técnico focado na consciência corporal.

Tais questões me levaram compreender a vivência, expectativa e projeção clássica como uma vertigem (alucinação), uma necessidade inerente ao corpo que dança e que é repleta de (camufladas) significações e sensações. Tais questões, depois desse filme e dos tantos anos de graduação (e, portanto, de contato com novas maneiras de entender dança) precisavam ser compreendidas em sua complexidade e intensidade, a fim de nortear novos profissionais e me libertar, de certa forma, de coraças e amarras de um passado recente.

Vale observar a busca de grande parte dos bailarinos de formação clássica por novos valores, que, ao vasculharmos possibilidades e verdades, chegamos à dança contemporânea, criando assim, um abismo entre o que foi e o que deseja ser, resultando muitas vezes numa não identificação de si.

Esse processo de “deixar de ser” para “passar a ser” é de suma importância para os profissionais da dança – ou de qualquer outra arte “viva” - e de profunda inquietação para aqueles, que assim como eu, já passaram por isso. Esse processo é agravado quando, após “passar a ser”, descobre-se que o que sempre se desejou ser, na verdade, era o que “se deixou de ser” e que o novo pode ser apenas, uma revisão do que se era. São confusões corporais, comportamentais, emocionais e culturais que marcam a trajetória de inúmeros bailarinos, mas, que, por se tratar de um assunto recorrente e delicado, fica calado e sufocado em lágrimas e desistências de carreira. Trata-se, de certa maneira, pelo menos para mim, da dificuldade de lidar com as minhas próprias frustrações e perdas, do não suprir de expectativas pessoais (sensação de incompetência e insucesso).

O filme e todas as reflexões proporcionadas por ele me fizeram definir um objeto de estudo: minha relação com a dança e o que tenho escolhido fazer e ser com ela. Iniciava assim, impulsionado por ele, a minha pesquisa de mestrado.

*“Eu não me interesso em como as pessoas se movem, mas o que as move”.*

Pina Bausch



*Capítulo 2:*  
*Cisne Branco*

*- Libertar era uma palavra imensa, cheia de mistérios e dores –*

*Lispector*

## CAPÍTULO II: CISNE BRANCO

*"Nosso receio mais profundo não é de que sejamos inadequados. Nosso receio mais profundo é que o nosso poder não tem limites. É a nossa Luz, não a nossa sombra que mais nos amedronta. Quem sou eu para ser genial, grandioso, talentoso e admirável? Na verdade quem é você para não o ser? Seu agir pequeno não serve ao mundo. Não há nada de esclarecedor em se diminuir para que outras pessoas não se sintam inseguras perto de você. Nós nascemos para tornar manifesto o Brilho; ele está em cada um de nós! E à medida que deixamos nossa luz brilhar, inconscientemente, damos aos outros a permissão para fazer o mesmo. À medida que nos libertamos dos nossos próprios medos e limites autoimpostos, a nossa Presença, automaticamente, liberta o outro".*

Marianne Williamson

Antes de iniciar a apresentação da primeira etapa do trabalho, que consiste justamente no primeiro contato com o espaço de investigação e as primeiras estratégias de intervenção e construção nele, vale abrir uma discussão sobre o valor do laboratório de investigação e criação em dança na contemporaneidade – e em especial para essa pesquisa, dentro desses objetivos específicos, sobre quais aspectos da simbologia do corpo se detêm essa pesquisa e de que maneira a memória corporal torna-se importante objeto de observação nesse estudo de caso.

Lembrando, que a proposta dos laboratórios de improvisação em dança para essa pesquisa é permitir a observação sensível do corpo (que busca hoje, na estética da dança-teatro, uma linguagem mais condizente com suas competências expressivas) e identificar em sua gestualidade e nas estratégias de criação quais são os resquícios da rígida formação dentro da técnica clássica e o que, com a elaboração dos conteúdos, pôde-se transformar em uma nova maneira de se dançar e se colocar em cena, por exemplo.

*“Onde você ainda se reconhece: na foto passada ou no espelho de agora?”*

Oswaldo Montenegro (A Lista)

## **Laboratório de Improvisação e Criação em Dança**

Podemos entender o termo laboratório, no campo da ciência, como sendo um espaço físico devidamente equipado com instrumentos de medida próprios para a realização de experimentos e pesquisas científica. A arte, apropriando-se desse termo, trás como laboratório de criação, – para essa pesquisa e outras tantas vivenciadas na Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp - um espaço onde o artista pode experimentar sua arte de maneira livre e protegida.

Nesse espaço, para artistas do corpo, por exemplo, constroem-se cenas, investigam-se conteúdos, exploram-se possibilidades. Mais do que um chão ou equipamento de som de qualidade, por exemplo, o que se espera do espaço de laboratório cênico, ou melhor, o que eu esperava desse espaço, é a privacidade e segurança para poder experimentar-me.

O espaço (dentro da minha necessidade) poderia ser uma sala de aula propriamente dita, ou então, espaços alternativos (como nas pesquisas de campo), contanto que me possibilitasse descobrir-me nele. Foi assim, então, um espaço íntimo e revelador, que me possibilitou vivenciar um processo criativo e/ou investigar metodologias e técnicas.

É importante entender esse espaço como um lugar protegido e fértil justamente porque se tratar de um território de exploração. Assim como em um espaço terapêutico onde o analista e o paciente dividem confidencias e por isso, exige-se confiança e discrição, no processo criativo, dentro dessa proposta de mergulho interno, há a necessidade de se estabelecer igualmente esse espaço protegido entre o sujeito e os conteúdos internos que emergem dele.

Sendo assim, não diferente nessa pesquisa, o espaço físico para a vivencia dos laboratórios cênicos (investigação do corpo em arte) foi fundamental para a concretização de todas as etapas do trabalho.

Vale mencionar que, os objetivos de cada laboratório foram-se modificando à medida que a pesquisa exigia certos aprofundamentos ou novas explorações. No início, os laboratórios buscavam uma escuta minuciosa do corpo e a liberação de ações (e tensões!) que não passassem pelo crivo do esteticamente satisfatório (beleza plástica), mas sim, pela urgência e pungência expressiva. Num

segundo momento, o laboratório teve como objetivo aprofundar-se em alguns materiais que estavam persistindo e resistindo e, portanto, definindo-se como importantes para a análise de dados. Ambos os momentos descritos acima, compuseram a primeira etapa dessa investigação corporal.

Contando com um esse espaço, pôde-se estabelecer uma rotina de trabalho, desenvolvendo assim, estratégias mais seguras e certas para a investigação e construção dos corpos cênicos. Nesse espaço, pode-se também, explorar a dramaturgia que brotava espontaneamente durante as atividades de improvisação.

Os laboratórios, nessa pesquisa, aconteceram nas salas de aula do Departamento de Artes Corporais (DACO/Dança) da Unicamp e tinham de quatro a seis horas de duração e acontecia uma ou duas vezes na semana, dependendo da demanda temática planejada.

Entendo por improvisação em dança, uma metodologia de trabalho, na qual, motivado por determinado estímulo (música, contato com outros corpos, imagem, respiração entre outros) o bailarino (ou melhor, participante) busca movimentações livres, novas e com o mínimo de gramaticalidade possível (ampliação do repertório gestual). Muitas vezes, estabelece-se um jogo entre o corpo e um componente externo a ele, ou ainda, entre os impulsos internos e as respostas corporais.

Desta maneira, nessa primeira etapa, o corpo, solitário, encontrou na trilha sonora, na literatura e principalmente, na identificação da gestualidade (aqui, movimentação livre oriundas de imagens mentais) os estímulos necessários para o movimento livre que serviria de material de análise.

Assim, terminado o “motivo” de exploração (tema apresentado como material expressivo naquele dia) seguia-se para a segunda etapa do laboratório, que consistia em anotar imediatamente, em um diário reflexivo<sup>11</sup>, as sensações, emoções, imagens e ações que haviam sido identificadas nessa vivência.

Num terceiro momento, propunha-se a análise do conteúdo por meio do vídeo (durante toda a improvisação, uma câmera ficava ligada registrando o trabalho). Cada laboratório foi estudado, assim, a partir da costura (seleção e união das partes) do que se vivenciou no corpo (impressões e registros

---

<sup>11</sup> Essa ferramenta foi experimentada pela primeira vez dentro do Método BPI com a Profa Dra Graziela Rodrigues, na UNICAMP.

escritos) e do que se observou no vídeo (plasticidade, intensidade e temática por em registros visuais). Iniciava-se assim, então, a coleta e análise dos materiais. Essa análise dividida em três etapas permaneceria até o final desse primeiro momento da pesquisa.

Depois, havia a necessidade de confrontar (ou melhor, dialogar!) os resultados com as bibliografias propostas. Na verdade, os grandes temas e autores surgiram à medida que o corpo exigia determinados aprofundamentos.

Pautar a pesquisa na experiência do sujeito significou na prática, portanto, construir os objetivos e a metodologia aos poucos. O objeto sempre esteve claro, sempre foi observar o corpo em processo criativo, mas o que seria desmembrado e aprofundado a partir disso, só se saberia no exercício do fazer artístico.

## **Memória Corporal**

*“Então se encontra algo que tinha sido perdido sem mesmo perceber: não é um tempo esotérico, solene ou majestoso, mas a intensidade efêmera de um momento esquecido do passado que, pela súbita junção com a temporalidade da sensação presente, adquire uma profundidade repentina, como se ele ecoasse um apelo que vem de longe de um instante soterrado no passado e que, de repente, passa a ter um futuro possível. Ou ainda: o presente não é somente ponto de inflexão indiferente entre o antes e o depois; e o passado não é simplesmente algo encerrado e morto. Em seu encontro recíproco, ambos, passado e presente, assumem uma intensidade sensível que lhes outorga novamente aquilo que parecia perdido: a abertura sobre uma dimensão desconhecida, a abertura sobre o possível”.*

Jeanne Marie Gagnebin

A memória corporal, dentro dessa pesquisa é, assim como a simbologia do corpo, um dos grandes temas norteadores da primeira etapa dos laboratórios. Foi, então, a partir dessas duas temáticas,

que se deu a análise dos conteúdos que emergiram no corpo durante os primeiros meses de investigação.

Wachowicz em seu ensaio *Dança, Cognição e Memória do Movimento* diz que:

A investigação cognitiva favorece o conhecimento dos mecanismos da habilidade somática e sistema de comunicação que a memória humana envolve. Seja criando uma coreografia ou uma simples sequência em aula, estamos desenvolvendo atenção, percepção, memória, decisão, solução de problemas, pensamento metafórico e criatividade, que são algumas das habilidades da cognição. Em sua maior parte, os dançarinos não estão cientes desses processos cognitivos, sendo seu principal foco de atenção o movimento corporal, a qualidade estética e as relações entre as ideias e temas que serão explorados no trabalho coreográfico. Os componentes da cognição humana são relevantes no entendimento de processos que envolvem a criação ou performance de dança, como a memória, pois é ativada em todos os seus níveis nas atividades da dança.

Corballis (2007) propõe que “*nós somos o que nós lembramos*”. Somos assim, as nossas memórias. A memória consiste em um conjunto de procedimentos que permite manipular e compreender o mundo, levando em conta o contexto atual e as experiências individuais. Estes procedimentos envolvem mecanismos de codificação, retenção e recuperação.

Existem vários tipos, estágios, ou melhor, níveis de memória, segundo aspectos do desenvolvimento cognitivo. As principais são memória-sensorial, memória de curta duração e memória de longa duração. Para essa pesquisa, o nível mais valioso é o da memória de longo prazo, em especial a memória implícita, pois é ela a responsável pela formação dos padrões gestuais.

Assim, a memória de longo prazo, segundo ainda, o artigo de Wachowicz:

[...] tem uma grande capacidade de conter em nossa memória as experiências e informações que gradualmente foram obtidas durante a vida. A memória implícita, por exemplo, tem como foco conhecimento sobre como fazer coisas. Esta categoria da memória comporta hábitos e habilidades, particularmente modos de movimento desenvolvidos e vivenciados ao longo de sua vida. As experiências particulares como o

conhecimento ou habilidades que o indivíduo obteve fazendo um trabalho ou atividade. Incluem-se aqui, a memória das habilidades corporais adquiridas pelo treinamento de um sistema ou método de dança e os hábitos posturais, de movimento corporal e gestos que tais treinamentos promovem. Um exemplo é o hábito de andar e/ou parar com os pés em dehors, ou manter os braços levemente armados mesmo quando soltos ao longo do corpo, hábito adquirido devido ao treinamento do balé clássico.

Em Leonardelli encontramos que,

Para estimular determinado estado psíquico, não basta saber em qual área do cérebro ele se desenvolve. O aprendizado das experiências é um fenômeno vivo, que interfere permanentemente na construção das memórias, seja para evocar ou para apagar informações. Não há neuroquímica que produza resultado se o indivíduo não tem um repertório diversificado de experiências e uma capacidade criativa que lhe permita simular as experiências que não provocou. É de uma psique rica em informações e permeável à estimulação artística que poderá emergir o material para a arte, independentemente de quais regiões cerebrais estarão envolvidas. (1992, p. 92)

Para Gaeta, sob a orientação da psicologia analítica de Jung, a memória corporal é o acesso do ego ao inconsciente. Ela entende a relação com o corpo como uma expressão da materialidade física da psique. Em relação ao corpo, Jung o considera como alguma coisa, justificada em si mesma, com seus próprios caminhos, necessidades, prazeres e problemas. De outro lado, o corpo é visto como inextricavelmente ligado à mente ou ao espírito e à psique. Há assim, notável importância em se observar a relação corpo e mente para o estudo da memória corporal. Temos então, para JUNG (apud RAMOS, 1994) que “o inconsciente só pode ser experimentado no corpo e que este é exclusivamente a manifestação externa do self”.

Neumann (1995) correlaciona ego, corpo e inconsciente da seguinte maneira:

No começo, esse ego que primeiramente existe como um ponto e depois como uma ilha, nada sabe sobre si e em consequência, desconhece sua diferença. À medida que se

fortalece, ele se aparta cada vez mais do mundo do corpo. Isto determina por levar, como sabemos a um estado de sistematização do ego, no qual todo reino corporal é, em larga medida, inconsciente, e o sistema consciente é dissociado do corpo, que representa os processos inconscientes.

Assim, observamos que, segundo a abordagem junguiana, aquilo que pensamos e sentimos claramente afeta nosso corpo. Da mesma maneira, o estado do corpo influencia a forma como sentimos e pensamos. Dentro dessa abordagem, então, a memória do corpo está diretamente relacionada aos aspectos da psique humana. O corpo e mente, em constante diálogo, reforçam ou abandonam repertórios de comportamento e pensamento. Os afetos, as experiências e o quanto elaboramos ou não essas relações que determinam o quanto uma memória ficará em nós e de que maneira ela se manifestará em outrora.

JUNG (apud FARAH, 1995) diz para que “não fuçamos e não nos tornemos inconscientes dos fatos corporais, pois eles nos mantêm na vida real e ajudam-nos a não perder nosso caminho no mundo das meras possibilidades, onde estamos simplesmente de olhos vendados”.

LEAL (apud HUME, 2012) situa a memória como “o lugar para onde a percepção deve se deslocar a fim de esclarecer e confrontar os dados presentes com as impressões antigas. A memória tem seu status, por assim dizer, melhor considerado, e surge como o acervo de dados passados, que permite a presença das impressões, das ideias e dos raciocínios sobre estas no espírito para além da aparição aos sentidos. Em última instancia, é a memória que torna a inferência possível pela preservação dos materiais que se multiplicam como referências de aprendizado na percepção”.

Seja a memória um lugar, uma qualidade, um estado ou uma potência, o importante para essa pesquisa, é observar como que, essas marcas do passado (mais ou menos recentes) ressurgem resignificadas depois de um tempo, num processo de criação, por exemplo. São conteúdos que emergem por meio de imagens, lembranças, símbolos e emoções e reconhecê-los é de suma importância para a identificação do que deve permanecer ou se esvaziar quanto a e também, quanto conteúdo interno e principalmente, quanto linguagem e identidade artística.

É importante notar que a memória, seja ela observada por aspectos cognitivos, seja ela associada à ancestralidade ou reapropriação de acontecimentos remotos, ou seja, ainda ela, poeticamente grata ao esquecimento e, ou então, às lembranças e vivências de outrora é inevitavelmente uma competência do ser humano e precisa ser respeitada num processo de criação em dança que tem como princípio norteador a trajetória de vida do sujeito.

Só podemos entender determinados padrões, ou então, repensar frequentes respostas corporais, se observada à origem desses fenômenos, os aspectos físicos, psíquicos e emocionais (se é que esses aspectos podem ser observados separadamente) do sujeito que constantemente configura-se e transfigura-se no contato com o outro e consigo mesmo, seja nos encontros diários ou no exercício artístico.

O que permanece, o que esvazia, o que se resignifica, o que se solidifica, o que se abandona ou ainda aquilo que adormece e surpreendentemente surge e arrebatada são conteúdos humanos, são vivências, lembranças, sensações, impressões que legitimam a existência do ser, que o fazem viver e não apenas existir, que fazem com que acontecimentos passados tenham valor no presente e que o presente tenha, além da potencia da experiência do agora, a competência da construção do porvir e, portanto, a urgência do momento bem vivido. Somos então, não apenas o que lembramos, mas aquilo que esquecemos e depois lembramos e o que reesquecemos e então, modificamos e reinventamos etc.

Quando se estuda memória corporal, estuda-se junto à formação do sujeito, feito que ele é no presente, aquilo que ele foi no passado. Quando se estuda a memória, entendem-se o porquê de algumas coisas ficarem marcadas em nós como tatuagem e que, por mais que a compreendamos, elaboremos, ela ainda insiste em nos confrontar, como se, esperasse de nós, impiedosamente, uma resposta mais madura, mais atualizada.

E como diz Bergson (1999, pg. 63), “a bem da verdade, ela (esta memória) já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga efeito útil até o momento presente.” É isso, o efeito útil que ainda permanece no presente em construção.

Ao descrever, a seguir, os laboratórios, tem-se como objetivo apresentar de maneira crítica como que as memórias vieram à tona por meio de imagens, por exemplo. O interesse está, então, em compreender aquilo que emerge em forma de imagem, que se corporifica em gestos expressivos e orienta (reconhecimento da origem, maturação do conteúdo e escolhas para cena) o intérprete-criador na confecção do seu trabalho cênico. Assim também, com lembranças, símbolos e emoções expressas em forma de dança.

### **Símbolos e Mitos**

*“Quando o mistério é muito impressionante, a gente não ousa desobedecer”.* – Exupéry

Buscar na simbologia do corpo uma maneira potente de entrar em contato com medos e coragens foi à primeira estratégia prática dessa pesquisa. Seja no contato com a mitologia, seja pela observação sensível do que emergia no corpo (imagens e sensações), ou então, por meio das memórias corporais latentes, o mais importante durante o estudo foi encontrar a origem dos conteúdos apresentados e seus desdobramentos no momento da criação.

Peter Levine (2010, p.46) diz que a cura do trauma “requer que cada um de nós se conecte com a característica biológica que todos possuímos como seres instintivos que somos; assim estamos ligados não só por nossa vulnerabilidade comum ao medo, mas por nossa capacidade inata de transformar essas experiências. Na busca desse elo, podemos aprender muito com a mitologia e com os nossos irmãos animais. É o entrelaçamento do mito heroico e da biologia (“mitobiologia”) que nos ajudará a compreender as raízes e o origem do trauma”

Adaptando o conteúdo do trauma para a investigação da origem das memórias, do significado dos símbolos que emergem no corpo e das fragilidades e potências corporais que se fazem concretas no

ato criativo, temos, por exemplo, a mitologia e o animal como ferramentas de investigação desse conteúdo interno.

Nise da Silveira (1997, p. 75-76) ao escrever sobre os símbolos diz que “uma vez obtida à diferenciação dos opostos [...] parece que muito lentamente, se está preparando, nas profundezas da psique, uma nova reaproximação entre opostos, reaproximação que se realizaria, porém, num nível mais alto que aquele de sua primitiva coexistência. Nas produções do inconsciente vão-se acentuando os sinais anunciadores de que se delineia uma futura coordenação de forças aonde os instintos (o animal em nós) venham a ser integrados aos valores espirituais de nossa cultura”.

Questionei-me por muito tempo o motivo pelo qual o estudo do trauma e das couraças musculares e mais recentemente, dos complexos e repressões, me chamava tanto à atenção. Há algum tempo venho buscando esses temas e cada vez mais, reconheço a importância deles para mim: esses fatores estiveram presentes em minha formação dentro da técnica clássica e é por isso que entendê-los me soa tão necessário – e urgente – nesse momento.

Para Leonardelli (p.92) “o trauma é por princípio uma vivência cuja intensidade trouxe sofrimento maior do que o aparelho psíquico poderia suportar. Diante do fato traumatizante, ocorre um bloqueio de informações relacionadas à vivência, que pode ser imediato ou pode se construir ao longo dos anos”. Diante dessa afirmação, recordei-me que, por um longo período de tempo, eu não suportava ouvir o meu nome sendo pronunciado em tom de voz alta. Foram tantos anos de professor de balé gritando meu nome em sala de aula, com colegas de turma rindo da minha não reação diante da correção que eu não conseguia encarar aquela situação de outra maneira que não fosse me paralisando. Sentia-me um animal acuado, incapaz de me defender. Qualquer situação de pressão como aquela me fazia entrar em tamanho desespero que me sentia incapaz de resolver com ações certas, ficava estagnada. Foram anos para me distanciar dessa angústia. São esses traumas de formação, por exemplo, que merecem ser reconhecidos e repensados para que não se recorra inconscientemente a eles quando os papéis forem invertidos.

Como muitos desses traumas ou complexos (que são associações de vivências ideo-afetivas, segundo a teoria junguiana) se iniciam na infância e podem ficar adormecidos durante toda a formação do sujeito, é importante que, durante uma prática corporal de investigação justamente das memórias desse corpo, esses dados sejam acolhidos com responsabilidade e sensibilidade, podendo ser

“liberados” à medida que forem sendo compreendidos e aceitos. Estar sozinho num processo denso como esse é bastante arriscado, desafiador ou no mínimo, ousado. Sendo assim, valorizam-se os afetos e as trocas num processo como esse.

Para Jung não somos nós que temos um complexo, pois é ele que nos possui. Nise da Silveira (p.30) diz que “os complexos são agrupamentos de conteúdos psíquicos carregados de afetividade” e também que, “o complexo interfere na vida consciente, leva-nos a cometer lapsos e gafes, perturba a memória, envolve-nos em situações contraditórias, arquiteta sonhos e sintomas neuróticos. O complexo obriga-nos a perder a ilusão de que somos senhores absolutos em nossa própria casa”.

Mas, assim como os desafios da vida, os complexos não são, por excelência, elementos patológicos, completa Silveira (p. 30-32). Isso significa que existe algo conflituoso e (in) assimilado – talvez um obstáculo, mas assim também, um estímulo para maiores esforços, e podem vir a ser uma abertura para novas possibilidades de realização. Faz-se necessário, para tanto, compreender que, para amenizar essas memórias doloridas - ou traumas e neuroses será necessário se trazer à consciência os complexos inconscientes, ou seja, para assimilação de um complexo, será necessário, junto à sua compreensão (em termos intelectuais), que os afetos nele condensados exteriorizem-se por meio de descargas emocionais.

No entanto, vale ressaltar que o complexo mostra conexões com os arquétipos, ou seja, há sempre uma ligação entre vivência individual e as grandes experiências da humanidade, já que o núcleo de um complexo é constituído por um tema arquetípico. Assim, estudar as imagens arquetípicas que surgem nos trabalhos de improvisação e os mitos que dialogam com essas imagens, significa liberar tensões, compreender esquemas internos e, conseqüentemente, entrar em contato com dimensões mais profundas do ser. Assim, arte e vida, arquétipos e personagens, dramaturgia e mitologia, processos internos e processos criativos, dialogam-se e se retroalimentam no exercício do fazer artístico.

Retomando a temática do mito, temos para Levine (2010) que “os mitos são histórias arquetípicas que tocam o nosso âmago de forma simples e direta. Eles nos lembram de nossos mais profundos anseios e revelam forças e recursos ocultos. Também são mapas de nossa essência natural, caminhos que nos conectam uns aos outros, à natureza e ao cosmo”.

No entanto, segundo Jung “os mitos são principalmente fenômenos psíquicos que revelam a própria natureza da psique”. Nise da Silveira (p. 114-115) ao falar da simbologia segundo uma abordagem junguiana coloca que os símbolos “resultam da tendência incoercível do inconsciente para projetar as ocorrências internas, que se desdobram invisivelmente no seu íntimo, sobre os fenômenos do mundo exterior, traduzindo-as em imagens”. Completa dizendo que os mitos “condensam experiências vividas repetidamente durante milênios, experiências típicas pelas quais passaram (e ainda passam) os seres humanos [...] o mito encarna o ideal de todo ser humano: a conquista da própria individualidade”.

Há, ao nos depararmos com certos conteúdos simbólicos em nós, o tênue limiar entre: o desejo de saltar do abismo do “desconhecido-conhecido”, de ver até onde o corpo e a alma aguentam ser investigados, e também, conseqüentemente, há por sobrevivência, uma espécie de paralisia interna, fruto do medo de que tudo se desintegre de tal maneira que não nos sobre mais nada. No entanto, Frank Herbert nos empresta poeticamente de seu livro *Duna* a seguinte mensagem:

O medo é o assassino da mente. O medo é a pequena morte que traz total obliteração./  
Eu enfrentarei meu medo. Permitirei que ele passe sobre através de mim./E, quando ele  
tiver passado por mim, vou me virar para ver o caminho do medo./ Onde o medo tiver  
estado não haverá nada./Somente eu permanecerei. (1965, p.18)

Assim, crente de que “aquele que não entender a natureza do medo nunca encontrará o destemor” (Budismo Shambala) busquei no corpo simbólico - curiosa do que ele poderia desvelar sobre mim-, o primeiro estímulo dessa pesquisa.

Um símbolo, segundo JUNG, “não traz explicações; impulsiona para além de si mesmo na direção de um sentindo ainda distante, inapreensível, obscuramente pressentido e que nenhuma palavra de língua falada poderia exprimir de maneira satisfatória”. Assim, os símbolos são:

(...) expressão de coisas significativas para as quais não há, no momento, formulação mais perfeita. (...) Os símbolos têm vida. Atuam. Alcançam dimensões que o

conhecimento racional não pode atingir. Transmitem intuições altamente estimulantes, prenunciadoras de fenômenos ainda desconhecidos. (JUNG apud SILVEIRA, p.71-72)

Jung vê a atividade formadora do símbolo como uma ação mediadora, uma tentativa de encontro entre opostos que é movida pela tendência inconsciente à totalização. Assim, o símbolo, é uma linguagem universal infinitamente rica, capaz de exprimir por meio de imagens muitas coisas que transcendem as problemáticas específicas dos indivíduos.

Para Campbell (1985 p. 14) os mitos são “[...] esses bocados de informação, provenientes dos tempos antigos, que têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, que construíram civilizações e formaram religiões através dos séculos, têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia, e se você não souber o que dizem os sinais ao longo do caminho, terá de produzi-los por sua conta. Mas assim que for apanhado pelo assunto, haverá tal senso de informação, de uma ou outra dessas tradições, de uma espécie tão profunda, tão rica e vivificadora, que você não quererá abrir mão dele [...] Mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana”.

Entendendo o valor do “espaço laboratorial”, tanto para investigação como para criação, compreendi que as imagens arquetípicas e os mitos, me auxiliariam na compreensão do que emergiria no corpo durante a vivência.

Desta maneira fica claro que a primeira etapa da pesquisa buscou mapear certos condicionamentos e levantar possíveis temas para que agora, numa segunda etapa, esses conteúdos pudessem ser compreendidos, elaborados, resignificados e transformados em arte.

## **Etapa I: O espelho**

*“Sim, em minha vida... Houve três coisas: a impossibilidade de falar, a impossibilidade de calar e a solidão”.*

Samuel Beckett

Os primeiros meses de trabalho com laboratório de improvisação foram difíceis porque me fizeram encarar a solidão. Descobrir-se dentro de sua solidão, ou melhor, descobrir-se de maneira solitária é algo que, embora seja belo porque permite encarar limitações e principalmente, reconhecer superações é, acima de tudo, difícil porque faz entrar em contato com o vazio, o estranho de si mesmo, o ambíguo, o estagnado, o adormecido e oculto de cada um.

Talvez, também, a solidão seja uma oportunidade de encarar nossas sombras (medos e angústias de ser o que se é ou então, principalmente, o que desconhecemos de nós mesmos). É encarar-se no espelho da vida e ver a sua própria imagem que, ora está destorcida, ora perfeitamente clara e, portanto reveladora, ora fragmentada e assim, assustadora. Ou será que a (dês) configurada é a mais reveladora de todas? Enfim... Mas, inevitavelmente, é encarar a realidade do que se pode ou não fazer em determinado momento da vida. É justamente desse espelho que revela falhas, distorções que estou falando. É o mesmo espelho que revela a beleza dos pequenos e significativos detalhes. É ele, o espelho que me revela a cada nova investigação.

Segundo Clarice Lispector, em sua obra *Água Viva* (literatura que me acompanhou fielmente durante toda a pesquisa) o espelho é:

“Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mas fundo que existe. E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. Ver-se a si mesmo é extraordinário. Como um gato de dorso arrepiado, arpeio-me diante de mim. Do deserto também voltaria vazia, iluminada e translúcida, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho. / A sua forma não importa: nenhuma forma consegue circunscrevê-lo e alterá-lo. Espelho é luz. Um pedaço mínimo de espelho é sempre o espelho todo. / Tire-se a sua moldura ou a linha de seu recortado, e ele cresce assim como água, se derrama [...] O que é o espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo vem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha há para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa. [...] Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e

com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis da coisas: viu o espelho propriamente dito. [...] Espelho é frio e gelo. Mas há a sucessão de escuridões dentro dele – perceber isto é instante muito raro – e é preciso ficar à espreita dias e noites, em jejum de si mesmo, para poder captar e surpreender a sucessão de escuridões que há dentro dele”.

No entanto, concretamente, estar diante do espelho me reprimia e me remetia à formação clássica onde, no qual, as formas eram escancaradamente refletidas no espelho para apontar-me defeitos.

Era limitante estar só – e em frente ao espelho - porque naturalmente eu me sabotava, ou seja, recorria a antigas maneiras de me movimentar, recorria a estratégias de exploração já saturadas pra me sentir segura, competente. Não conseguia – ou não queria – sair do lugar comum, seguro. Ficava evidente, portanto, que eu precisava encarar a dura e limitante constatação de que eu não sabia, até então, criar sozinha. Eu era completamente dependente de um coreógrafo, de uma proposta cênica, ou melhor, de um olhar crítico sobre mim.

Sem poder olhar no espelho (porque me propus a não trabalhar mais diante dele justamente porque ele me deixava ansiosa e insegura) ou então, sem os modelos e as referências do que era esteticamente satisfatório (porque a pesquisa não se tratava disso), sem as formas e as plásticas exigidas até então, eu ficava desorientada. De onde partir, pra onde ir, como chegar? Foi então, depois de constatar tal angústia e aparente limitação, que precisei me acalmar e montar estratégias para poder trabalhar sozinha. O desafio era tornar a solidão numa oportunidade de autoconhecimento peculiar e tornar as angústias, os condicionamentos e as formas plásticas cartesianas, em materiais de estudo.

## **Estratégias**

A primeira medida foi trabalhar com as partes do corpo separadamente. Optei por ler sobre anatomia e simbologia do corpo e assim, buscar a cada novo laboratório uma exploração sensível

dessas partes anatômicas. Desta maneira eu acreditava poder reconhecer, mapear, identificar e pontuar os condicionamentos físicos (e comportamentais) latentes – e os menos perceptíveis, principalmente - para poder enfim, entender quais eram os resquícios (em meu corpo) da minha formação dentro da técnica de dança clássica.

Se, por exemplo, em um dia eu optasse por trabalhar os pés, estaria buscando literaturas sobre ele, estímulos musicais que pudessem propor diferentes movimentações dessa parte do corpo, materiais que pudessem aumentar a minha percepção, imagens sobre a anatomia dessa parte e a simbologia relacionada a ela, entre outras coisas.

No início, o trabalho parecia superficial, meramente pragmático. Os conteúdos eram vastos e as percepções sutis demais para serem validadas, mas persisti e fui achando meu caminho de construção da pesquisa.

Eu já partiria - importante mencionar - de boas referências/vivências de metodologia de trabalho que abordavam o corpo como um mecanismo rico, metodologias em que as partes que compõe o todo são exploradas em suas particularidades e aprofundadas em suas peculiaridades. Tomo como exemplo uma série de metodologias de trabalho vivenciadas na Graduação em Dança e na Pós Graduação em Artes da Cena, ambas na Universidade Estadual de Campinas. Entre elas poder-se-ia citar: BPI com a Profa Dra Graziela Rodrigues (de onde trago as ferramentas de trabalho já citadas anteriormente), A Imaginação Ativa e a Psicologia Profunda para estudo de Arte com a Profa Dra Elisabeth Zimmermann (motivo teórico da pesquisa), Educação Somática (Eukinesis) com a Profa. Dra Júlia Ziviani, Técnicas Orientais Chinesa com a Profa Lúcia Lee e também, a energia oriunda dos Chakras Corporais com a Profa Dra Marília Soares. Foram vivências importantes, porque possibilitaram uma investigação mais ampla e sensível do corpo físico, entre outras tantas.

Em alguns momentos me surpreendia com a conexão de todos os fatores: memória corporal se afluando e dialogando potencialmente com os conteúdos discutidos nas obras teóricas, rico diálogo entre movimento e música, uma clara diversidade de imagens (mentais e plásticas) e uma boa exploração do espaço. Em outros momentos menos felizes, apenas um desses fatores era identificado e daí a análise dos dados ficava limitada. Em outros momentos – raros e nada felizes, tudo parecia engessado, era um “lugar-comum”, ou melhor, um “não lugar”, e aí ficava impossível sustentar a ideia de buscar a gestualidade espontânea.

Interessante notar que, ao contrário do que eu acreditava na época, eram justamente nos dias considerados mais caóticos, que os maiores dados da pesquisa se afluíam. Se, sempre muitos movimentos, muitas conexões e poéticas emergissem do corpo dançante ficaria falha a ideia original de que o corpo adestrado dentro da técnica clássica é bastante frágil e limitado no que se refere à criatividade e expressividade. Encarar as limitações e angústias dos períodos menos pungentes de dados soava coerente e ricamente fértil para análise.

Trabalhei dentro dessa proposta solitária de observação das partes do corpo por três meses e o que mais aprendi nessa etapa foi, justamente, que o corpo, embora organizado em partes, revela-se como uma unidade concisa, nucleada, que precisa ser valorizada como tal para que não se cometam os mesmos erros de supervalorizar partes e formas e, conseqüentemente, abandonar outras tantas possibilidades gestuais (combinação e organização de competências físicas e expressivas). Então, não poderia ficar muito tempo nessa análise fragmentada das partes, pois ela me limitaria. Era necessário reconhecer o indivíduo como um sistema de partes e competências singulares, mas e principalmente, inter-relacionadas, integradas. Essa nova perspectiva de corpo já havia sido vivenciada na Graduação, mas a minha expectativa para esse momento era me aprofundar nessas questões e principalmente, descobrir a minha maneira de investigar tais temas.

No entanto, é legítimo que, atentar-se a conteúdos específicos (partes do corpo, por exemplo), me permitiu num primeiro momento, acessar memórias mais específicas também, mais sutis, que talvez, por outras vias, não se fosse possível chegar. Era preciso partir de algum lugar e quanto mais claro e objetivo esse lugar fosse, mais fácil de aprofundar nele num estágio inicial. Penso que foi uma primeira etapa assertiva.

Que podemos cada um de nós fazer sem transformar nossa inquietude em uma história? E, para essa transformação, para esse alívio, acaso contamos com outra coisa a não ser com os restos desordenados das histórias recebidas? E isso a que chamamos de autoconsciência ou identidade pessoal, isso que, ao que parece, tem uma forma essencialmente narrativa, não será talvez a forma sempre provisória e a ponto de desmoronar que damos ao trabalho infinito de distrair, de consolar ou de acalmar com histórias pessoais aquilo que nos inquieta? É possível que não sejamos mais do que uma imperiosa necessidade de palavras, pronunciadas ou escritas, ouvidas ou lidas, para

cauterizar a ferida [...] Como evitar, então, a suspeita de que a crescente profusão de nossas palavras e de nossas histórias não trem como correlato o engrandecimento de nosso desassossego? Como não pensar que nosso já quase insuportável falatório talvez tenha algo com a também insuportável certeza de nossa própria in-existência?

(LAROSSA, 1998, p. 22-23)

Larossa conta em seu livro *Pedagogia Profana: Danças, piruetas e mascaradas* (1998) alguns episódios da vida de Jean Jacques Rousseau (1712-1778) para abordar o tema autenticidade. Ele diz que Rousseau vivera trinta e oito anos “à deriva, disperso, errante, instável, inconstante, variável e contraditório”. E completa que, ao adoecer, conseguiu tomar as rédeas de sua vida e seguir seu próprio caminho. Em suas palavras: “Não só tem que conhecer-se a si mesmo, como conquistar-se a si mesmo assumir-se a si mesmo, converter-se naquilo que de verdade ele é”. Assim, “para firma-se, Jean Jacques julga-se a si mesmo baseado, nada mais nada menos, no mais imutável: a natureza, a verdade e a virtude. A reforma começa pelo mais visível: pela peruca, pela roupa, pelo relógio, pela espada, por tudo aquilo que não é senão aparência. E continua por tudo o que não se ajusta aos critérios que o próprio Jean Jacques havia estabelecido para si e que, como eu disse, eram imutáveis, bons e razoáveis em si: tudo o que ainda dependia da subordinação às convenções e aos juízos dos homens; com o qual, e uma vez estabilizado o próprio juízo, Jean Jacques se põe a estabilizar seu próprio personagem, a fazê-lo sólido e durável, a mantê-lo valentemente ai resguardo de tudo o que poderia fazê-lo falso e volúvel, de tudo o que não é ele”.

Trago esse relato, para ilustrar que, talvez seja natural começarmos nossas transformações aos poucos, muitas vezes pelo óbvio, pelo material. Outras vezes precisamos deixar morrer partes de nós para que outras possam enfim, nascer. Ao tomarmos contato com essa coragem e potencia de agir<sup>12</sup>, podemos enfim, nos lançar mais corajosa e ousadamente em busca de novos desafios.

---

<sup>12</sup> Conceito criado por Espinoza para designar a “variação contínua, sob a forma de aumento – diminuição – aumento – diminuição, da potência de agir ou da força de existir de alguém de acordo com as ideias que ele tem”. Em outras palavras, é o impulso que gera uma ação segundo uma emoção. Diretamente relacionado ao conceito de afeto.

## 1º Laboratório – Primeiras impressões

Uma sala, um caderno de anotações, vários espelhos que pareciam refletir apenas a minha inquietação, um número significativo de livros que usei como escudos contra a sensação de impotência e uma diversidade imensa de músicas pra me sentir acolhida. Eu e todos esses elementos. Eu e as minhas escolhas. Eu e o silêncio. Eu e o vazio. Somente, eu.

Coloco uma música, ligo a filmadora, inicio meus alongamentos descompromissadamente. Leio em voz alta trechos de livros de Clarice Lispector – minha grande inspiração poética. Sinto, pressinto, insisto. Fecho o livro e me arrisco a esboçar fragmentos de movimentos livres, num diálogo sutil com a música, com as impressões que ficaram dos textos, apreendendo corporalmente o significado de todos aqueles elementos e ainda, ousadamente, tentando compreender como que meu corpo reagia a essa nova experiência de, apenas, sentir (-me).

Exausta, decepcionada, desligo o aparelho de som, sento-me em frente ao espelho, olho profundamente para o meu reflexo e fico tentando entender quem é a pessoa que olha dentro dos meus olhos (se era eu mesma ou se era um eu que eu mal conhecia).

Peguei em seguida, insatisfeita por não encontrar a resposta, meu caderno de reflexões e fiz as seguintes anotações: *“Por onde começar?”*, *“O que me move?”*, *“O que quero dizer, ou melhor, ou que tenho a dizer?”*. Fecho esse primeiro parágrafo do diário com a seguinte colocação: *“Difícil perder-se”*. Atento-me em seguida as imagens que emergiram nos movimentos livres: parafuso que penetra no chão, um feto encolhido tentando perfurar a placenta, pássaro com asas amarradas, casulo. E a seguinte nota de rodapé: *“aprisionamento ou proteção, descoberta do corpo pleno ou corpo amputado e condicionado, superar limites ou identificar dificuldades”*. Imagens e conteúdos fortes que foram anotados até então sem a noção do quão perturbador e revelador eles poderiam ser a partir daquele momento dentro desse processo.

Hoje percebo o peso dessas imagens (fruto de um processo intenso na graduação e que reverberaram – resignificados - nesse novo momento), mas naquele momento, todas essas impressões pareciam-me soltas, rudimentares, aleatórias. Elas tinham, ainda, o peso do desabafo, do não dito, do

outrora engasgado. Mal sabia eu que, esses conteúdos me acompanhariam por toda a pesquisa manifestando-se de diferentes maneiras, até que virassem um trabalho cênico dançado.

Ao término desse primeiro laboratório lembrei-me de uma fábula<sup>13</sup> (cheguei a anotá-la no cantinho do caderno) que contava a história de um elefante de circo que, mesmo com toda a sua força, limitava-se a condição de prisioneiro, aceitando as amarras frágeis que o prendiam, colocando-se na condição de vítima ao invés de se soltar e partir num ato libertário. O condicionamento o fez acreditar que era impotente, que era totalmente incapaz de modificar aquela realidade castradora.

## **2º Laboratório – Observar-se**

O segundo laboratório também foi livre no que se refere à exploração das partes do corpo. A proposta escolhida para esse dia foi entrar em contato com as sensações e estruturas físicas (impulsos, textura, organização, respostas corporais) para poder relatar o que se sentia, o que se reconhecia.

Havia ainda, certo incomodo em estar sozinha. Identificava-se um vazio profundo: vazio de ações, de proposições, de representações. Tudo parecia muito escasso e superficial. Mas, apesar de tudo isso, eu sentia um desejo profundo de superar tal desconforto e descobrir enfim, quais eram os meus (próprios) caminhos de criação. Encontrar minha dança, minha maneira de ser dança, me mobilizava – mesmo que com dificuldade – naquele momento.

Esse laboratório revelou os seguintes conteúdos (imagens, sensações e qualidades de movimento): retorno ao ventre, olhar/foco, dinâmica/oposições, sensação de estar acuada, necessidade de explosão de energia, forte propensão ao ritmo valsado, sinuosidade do corpo. Esterno projetado para o alto.



---

<sup>13</sup> Fábula: O elefante acorrentado. Autor: Jorge Bucay. Livro: *Deixa-me que te conte. Os contos que me ensinaram a viver*. Editora: Pergaminho. Lisboa. 2004

### 3º Laboratório – Pés

Do terceiro dia de trabalho em diante (no que se refere à primeira fase da pesquisa), trabalhei com o livro *O corpo e seus símbolos* (1998) de Jean-Yves Leloup e *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação* de Graziela Rodrigues (1997).

A organização dos laboratórios nessa primeira etapa da pesquisa dava-se da seguinte maneira: leitura sobre determinada parte do corpo, experimentação da parte com diferentes estímulos, exploração – anatômica e simbólica - física, momento de improvisação livre, associação da parte do corpo estudada com as imagens e gestos emergentes, escrita do que se vivenciou, análise do vídeo (registro da vivência) e diálogo entre o que se sentiu, observou e construiu corporalmente.

A proposta sempre foi reconhecer e liberar o (meu) corpo de condicionamentos, permitindo assim, que ele se expressasse de maneira mais livre e independente. Abria-se então, espaço para que o inconsciente pudesse se manifestar criativamente e as técnicas que em outrora direcionavam a ação dançada, agora estariam dando lugar a uma movimentação mais coerente com a (minha) estrutura física e emocional. Para Reich o corpo é o inconsciente visível, “é o nosso texto mais concreto, nossa mensagem mais primordial, a escritura de argila que somos. É também o templo onde outros corpos mais sutis se abrigam”.

No trabalho com os pés (tanto por meio da leitura, quanto na experiência física) pode-se observar a maneira com que apoio os meus pés no chão, as marcas da minha formação (calos, colo de pé, entre outros resquícios físicos do balé clássico), sensação de tocar os pés e de sentir diferentes solos (prazer em estar descalço).

Segundo Leloup (1998), os pés carregam o desejo dos nossos pais por nós e o nosso desejo em ter filhos, ou seja, ele está diretamente relacionado à tradição familiar, a perpetuação da espécie. Completa propondo o seguinte questionamento: quanto que nossos pés são enraizados no solo que habitamos?

Para Rodrigues (1997, p. 46), no que se refere à anatomia simbólica dos pés:

[...] os pés apresentam uma íntima relação com o solo. Penetram a terra como se adquirissem raízes, sugam-na como se recolhessem a seiva; amassam o barro; levantam a poeira; mastigam, devolvem e revolvem a terra através de seus múltiplos apoios [...] A qualidade da utilização dos pés apresenta ressonância, pois eles assumem a condução e traçam caminhos para serem percorridos integralmente pelo corpo.

Para Miranda (2000, p.61) “os pés representam a força da alma, o suporte da postura ereta, a base da nossa estatura, o domínio do ter”.

Os pés, segundo literaturas sobre a simbologia do corpo, são relacionados à sexualidade, força, poder (e isso é apresentado, por exemplo, por mitos como de Édipo, Aquiles, o conto da Cinderela, a literatura bíblica que trás a lavagem dos pés de Cristo etc.).

No dia do laboratório sobre os pés, explorei diferentes texturas de solo para observar como que meu corpo reagiria a isso. Pisei em caixas com areia, pedras, milho, cascalho (atividade vivenciada durante a graduação com a Profa Dra Graziela Rodrigues, Profa Dra Larissa Turtelli e Profa Dra Ana Carolina Melchert dentro do método BPI).

Movi meus pés em bambus, tecidos, “saco bolha” entre outros materiais selecionados para essa exploração. Naquele dia sai do espaço da sala de aula (chão de madeira) e pisei na terra, nas pedras e cascalhos espalhados pelo gramado próximo à sala de trabalho e, em poças de água. Foi uma vivência de texturas, sensações. Busquei identificar o medo de pisar em solos desconhecidos, a aflição de sujar os pés e o prazer de descalçá-los, entre outros.

Ao pisar em diferentes texturas, senti-las reverberar pelo corpo, pude vivenciar diferentes imagens e sensações. Poder-se-ia citar como exemplo:

- Pisar na bacia com pedregulhos: sensação prazerosa, arrepio, impulso pélvico. Movimentação sinuosa, articulada. Desejo de penetrar na pele;

- Pisar na bacia com pedras brancas: instabilidade, incômodo, forte alívio quando se sai dela (sensação de estar em uma cachoeira por sua textura escorregadia). Naquele momento, associei a uma entrega espiritual;

- Pisar na bacia de pedras arredondadas e pontiagudas: dor, desconforto, pulsão tal qual pisar em fagulha de fogo. Desejo de recolhimento. Corpo abaulado até se chegar à posição fetal;

- Pisar na bacia com cascalho: “dor prazerosa”. Urgência do corpo: movimentações rápidas de mãos e pés. Sensação de um ataque instintivo;

- Pisar na bacia com milho: sensação de entrega, movimento, sacudir, afundar. Forte movimentação do quadril. Domínio do movimento;

- Pisar na poça d’água: extremamente prazeroso, harmonioso, revigorante. Movimentações languidas. Toque no rosto e cabelo. Forte sensibilização da pele;

- Pisar em folhas secas: cócegas, sonoridade gostosa, sensação de aconchego. Forte ativação do esterno (sensibilização dessa parte do corpo).

Miranda diz que “a palavra sandália, naal em hebraico, vem de um verbo que significa fechar, ferrolhar, apertar – como os pés em um sapato. Por isso em hebraico, retirar as sandálias significa retirar o que aperta, oprime ou ferrolha os pés”. Assim, é importante descalçar os pés, sentir o chão, sentir a vida brotar dos pés.

Poderia estabelecer aqui um paralelo entre os pés calçados citados por Miranda e os meus vinte e quatro anos calçando sapatilhas de balé.

Quando no Exame de Aptidão (Vestibular da Unicamp 2004) descalcei pela primeira vez meus pés para dançar, encontrei uma nova possibilidade de integrar meu corpo no espaço.

Durante a Graduação em Dança as aulas eram todas com os pés descalços e a partir de lá, não se tratava apenas de sentir concretamente o chão que eu pisava – ou poeticamente, habitava-, mas sim, de identificar uma energia forte (e nova) que preenchia todo o meu corpo, principalmente quando o chão era de terra – que ainda era bastante desconfortável para mim.

Havia um impulso oriundo da sensibilização dos pés e esse impulso reverberava por todo o restante do corpo. Era uma sensação muito concreta, que gerava uma gestualidade diferente, mais firme, pontuada, e muitas vezes, mais sinuosa. Havia forte ligação ente a bacia e a pelve.

No início da Graduação eu ainda não sabia o quanto eu sentiria prazer em dançar descalça, pois ainda era tudo muito estranho (novo) para mim; havia rejeição aos “pés sujos”. Não dançar com sapatilhas significava assim, fechar um ciclo para se iniciar outro e essa escolha não me parecia tão fácil. Essas sensações foram revividas nesse laboratório, por isso estão sendo citadas nesse momento.

Em diversas literaturas, os cabelos estão diretamente relacionados com os pés porque simbolizam a oposição e união de opostos. Para mim, tirar as sapatilhas (vestibular e graduação) e, cortar os cabelos (depois de formada) significou um ritual de passagem. Deixei, a muito custo a menina (imagem da bailarina clássica) para me encontrar, enfim, mulher (artista-pesquisadora e dançarina- na contemporaneidade).

Maria Madalena, segundo Leloup (1998, p. 31), ao lavar os pés de Cristo (e enxugá-lo com seus cabelos) mistura o sagrado ao profano, pois, seus cabelos representam o prazer do toque, suas lágrimas a entrega ao outro e a figura feminina diante da masculina, a sexualidade humana. Observar o profano do divino, ou o melhor, o divino do profano, parecia-me capaz de despertar conteúdos simbólicos profundos.

Assim como Madalena, outros mitos bíblicos traziam temas de grande interesse: a serpente que morde o calcanhar de Eva e Eva que morde a maçã apresentava aqui mais uma condição de transgressão e transformação.

Os pés alados de Hermes, tão bem apresentados como símbolo de transformação e individuação (conceitos junguianos) pareceu-me bastante enigmático e potente quanto material de investigação. Essas imagens (asas, cabelos molhados e toque) emergiam em meu corpo em laboratórios de improvisação, mas ainda de maneira indefinida, expurgada.

No que diz respeito à simbologia corporal, os pés carregam, além da tradição familiar, fortes conteúdos mitológicos como os exemplos já citados: Adão e Eva – e a serpente (mito bíblico) e Pés Alados de Hermes (mitologia grega) que abordam o tema do processo de individuação (conceito junguiano) e a narrativa de Maria Madalena (mito bíblico) lavando os pés de Cristo com seus cabelos, que trás como tema principal a sexualidade (que é divina e profana ao mesmo tempo).

Ambas as temáticas que emergiram desses mitos são questões importantes – e delicadas - para mim. Interessante notar que os mitos foram uma espécie de estratégia pessoal para lidar com temas difíceis de uma maneira tranquila e criativa.

Eu projetava nas imagens simbólicas, nesses personagens e nessas narrativas e mais uma série de questões de necessária elaboração. Trabalhar com essas subjetividades me fez resignificar memórias e identificar emoções latentes, canalizando essa energia na criação de gestualidades mais significativas.



Figura 01 – Laboratório de Improvisação (Pés)

#### **4º Laboratório – Tornozelo**

O terceiro laboratório apresentou a estrutura anatômica e simbólica do tornozelo. Ele, segundo Leloup (p. 39) está relacionado às articulações do corpo e, portanto, à flexibilidade diante dos fatos da vida. Apresenta que na mitologia greco-romana, o tornozelo é o ponto onde as asas se prendem. O mito de Édipo é um bom exemplo para se trabalhar essa região do corpo humano.

Segundo Jung, apud Leloup (1998), o mito de Édipo apresenta o herói infeliz e corajoso que supera as provações para se tornar dono de si mesmo, ou seja, trás aspectos relacionados ao transpessoal. Para Leloup o mito pode ser apresentado em oito sucessivas etapas. São elas:

Etapa 01: Reconhecer que todos nós temos um destino já traçado. No entanto, é importante citar que, embora haja uma indicação – princípios formativos, cada um é “livre” para escolher seu próprio caminho, transformando-o segundo seus desejos e ações;

Etapa 02: Matar o pai, que nesse caso, significa matar a sua sombra (por se tratar de dois homens, ou seja, matar os aspectos masculinos de si). O homem se afirma assim, à medida que se opõe;

Etapa 03: Desposar a mãe, que aqui, simbolizaria selar uma aliança com a sua origem, sua raiz, ou seja, superar as imagens, medos e expectativas mais primitivas. Para conseguir tal superação seria necessário percorrer as seguintes subetapas: fusão, diferenciação, rompimento e reconstrução;

Etapa 04: Maturidade e lucidez. Viver o próprio destino é aceitar a vida como ela é e fazer dela o melhor que se pode ser;

Etapa 05: “Vazar o olho”. Nesse caso, abri-lo para um novo olhar, que é internalizado;

Etapa 06: Deixar-se guiar pela intuição (aspecto esse, relacionado ao conceito de anima);

Etapa 07: Vivenciar os dois estados da consciência: atração e repulsão (ir além) e felicidade e julgamento (passar por). Assim, ultrapassar o bem e o mau;

Etapa 08: Alteridade. Unir coração e inteligência. Consciência do transpessoal;

Essas etapas, segundo Leloup são o caminho para a libertação do indivíduo. Nesse caso, poder-se-ia associar ao processo de transformação dos pés inchados (carregados de memórias que pesam e paralisam) para os pés alados (livre para voar, experimentar, ousar).

A trajetória de Édipo - que é bastante semelhante ao processo de individuação proposto por Jung, revelou-se e reafirmou-se a cada novo laboratório, como um grande tema para essa pesquisa.





Figura 02 – 4º Laboratório de Improvisação (Tornozelo)

## 5º Laboratório: Joelhos

No colo de quem fui colocada? O que eu sentia ao ser carregado no colo? Quais joelhos me sustentaram? Quem eu carrego em meu colo hoje?

Para carregar alguém, é importante que flexionemos antes os joelhos para suportar o peso do outro. As memórias impregnadas nos joelhos, segundo literaturas sobre a simbologia da anatomia corporal, estão frequentemente relacionadas à nossa relação com nossos pais, em especial na etapa da infância. Os joelhos estão fortemente relacionados à boca e conseqüentemente à oralidade. Em algumas tradições, o joelho tem função iniciática.

“Em todo adulto espreita uma criança – uma criança eterna, algo que está sempre vindo a ser, que nunca está completo, e que solicita atenção e educação incessantes. Essa é a parte da personalidade humana que quer desenvolver-se e tornar-se completa” (JUNG).

Uma passagem do livro *O corpo e seus Símbolos* que me tocou profundamente foi quando Leloup (p. 61) diz que “a imagem da Pietá nos lembra de tudo que temos a carregar nos joelhos, no colo. E que nossos filhos, mesmo se estão longe, estão sempre em nosso colo. Há nesse gesto, nessa atitude, uma bela oferenda. Esta técnica de visualização, de colocar sobre nossos joelhos o que temos de mais precioso, para que nada seja perdido e para que tudo seja doado, é reencontrada entre os padres

do deserto. Evidentemente, esta atitude supõe uma abertura do coração e um contato direto com ele. Manter alguém em seus joelhos, em seu colo, serve para manter o coração aberto. O colo torna-se um elo entre os joelhos e o peito”.

Para Rodrigues (1997, p. 49), “na relação simbólica e na concretude da ação física através dos joelhos, o homem redime-se das imperfeições e invoca a presença do que é perfeito no recebimento do sagrado”.

Interessante notar que, se os joelhos estão diretamente ligados aos modelos, à nossa formação e assim, às nossas referências afetivas mais fortes, eles estão diretamente ligados também, a tudo que nos sustenta quanto indivíduo. Talvez, a única maneira de seguir em frente de maneira livre e autônoma seja se distanciar por um tempo dos modelos formativos.

“Se vocês encontrarem um Buda mate-o para não fazer dele um modelo que lhes impeça de serem vocês mesmos”. (LELOUP & BOFF, 1998, p. 56).

Na improvisação com foco nos joelhos a ação de embalar (como se carregasse um bebe no colo e o fizesse ninar) estava bastante presente. No caso, os braços passavam por baixo dos joelhos e faziam movimentos pendulares com eles como se eu mesma pudesse me colocar no colo. É importante reconhecer também que da mesma maneira que a gestualidade propunha um acalento, provocava momentos de agressividade, no qual os dedos beliscavam, puxavam a pele dos joelhos e das pernas. Havia então, acolhimento e repressão, aproximação e repulsa.

O objetivo é o de ser cada vez mais capaz de aceitar-se a si mesmo. De deixar partir de nós o que não é verdadeiramente nosso. E de não se apegar. Deixar ir-se aquilo que não é nosso. Algumas vezes há memórias que vêm atulhar os nossos joelhos. O objetivo não trocar de joelhos, mas de viver melhor com eles, caminhar melhor com eles, carregando melhor o peso dos nossos dias. (LELOUP, 1998. p.64)

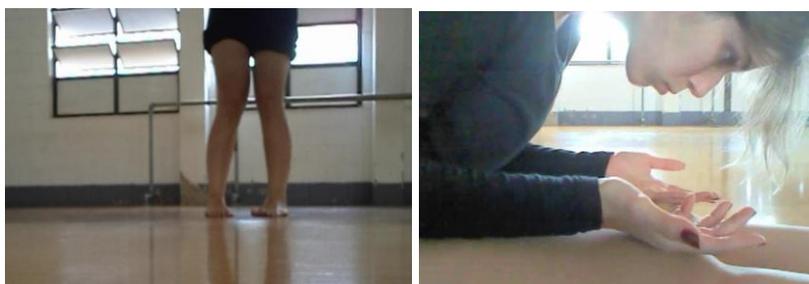


Figura 03 – 5º Laboratório de Improvisação (Joelho)

## **6º Laboratório – Pernas e Coxas**

Antes de iniciar a abordagem sobre pernas e coxas, vale ressaltar que pés, joelhos e pernas estão diretamente relacionados, segundo Leloup (1998, p.65), ao contato do sujeito com sua mãe interna, com sua raiz, sua história. Desta maneira, soava-me bastante delicado investigar essas partes, bem como, exigia bastante cuidado e observação com o que emergia, reagia, surgia do - e em - meu corpo.

Leloup completa dizendo que as pernas estão diretamente relacionadas ao “porte” da pessoa, à sua postura, à sua maneira de apresentar-se, conduzir-se, caminhar. Observar o formato, textura, grossura, firmeza e alongamento das pernas, propõe assim, observar como o sujeito se coloca diante da sua história, do seu caminho. É ligada a sexualidade e a sensualidade e como esses fatores são aceitos ou não pelo indivíduo.

Para essa pesquisa, conteúdos generalizados ou ainda reducionistas como “as pernas são isso, as coxas aquilo, se isso é assim, aquilo é necessariamente assado” não me parecem o caminho mais coerente e assertivo, mas ter conhecimento desses dados simbólicos me permitiu olhar o corpo com um pouco mais de respeito e poesia, então foram extremamente válidos para essa etapa inicial.

Não acredito que todos nós temos as mesmas partes do corpo relacionadas às mesmas memórias, mas, acredito sim que o corpo pode metaforizar, ou melhor, simbolizar conteúdos subjetivos, nostálgico e/ou até mesmo ancestrais e, essas afirmações, se bem interpretadas, podem

potencializar associações, permitindo assim que nos observemos mais e com mais sensibilidade e competência. Nosso corpo seria então, um mapa da nossa alma.

Durante a improvisação, o que pude observar da minha movimentação com as pernas, é justamente, uma grande fuga do trabalho com as pernas. Interessante notar como sempre iniciava minhas movimentações pelos braços, esterno, cabeça, sacro, mas claramente, as pernas eram pouco solicitadas. Lógico que elas dançavam junto com o restante do corpo, mas o foco da ação não recaía sobre elas. Havia clara rejeição aos movimentos iniciados ou concentrados das/nas pernas e isso me despertava bastante curiosidade.

Por muito tempo questioneei se essa fuga aos movimentos oriundos dos membros inferiores do corpo bem como os executados no nível baixo simbolizava uma fuga às memórias referentes às minhas experiências com a técnica do balé clássico (muitos anos a mercê dos alinhamentos das pernas e da verticalidade), ou ainda, se era apenas (não que isso seja um “apenas” propriamente dito) uma rejeição ao formato genético das minhas pernas, que sempre foram grossas – e, portanto, uma quebra na imagem longilínea da bailarina - ou se, ainda, essa inquietação relacionada às pernas estava associada a conteúdos mais profundos como independência, sexualidade e mãe interna, como citado em obras sobre simbologia do corpo. Não se descarta a hipótese de ser tudo isso.

O trabalho com as coxas e pernas foi, para mim, bastante difícil. Minha escolha, visto que era um tema delicado foi identificar quais movimentos se manifestavam espontaneamente e quais os conteúdos temáticos que se afloravam junto com o gesto. Assim, observei tal rejeição, tal esquecimento consentido dessa parte do corpo e procurei aos poucos entrar em contato com todas as angústias surgidas. Na verdade, não é que minhas pernas não respondiam a proposta, é eu me culpava porque os movimentos eram iniciados normalmente pelos braços e não pelas pernas – autocobrança - e principalmente, porque eu só explorava o nível alto, tendo imensa dificuldade de encontrar um repertório satisfatório no nível baixo.

Nesse trabalho entrei em contato com uma das minhas maiores fragilidades: a dependência do outro - medo da solidão, necessidade de aceitação do outro, desejo de suprir as expectativas alheias, dificuldade de lidar com críticas entre outros. Acredito que fui tomada por essa angústia ao observar que, por mais que eu tivesse um discurso libertário, minhas ações ainda estavam bastante sustentadas em antigos repertórios gestuais (e de comportamento).

Não aceitar o contato com o solo, a exploração dele, de alguma maneira refletia uma dificuldade de me desvincular dos padrões de outrora. Esconder as pernas, não permitir que elas fossem impulso inicial do movimento me colocava “cara a cara” com sensações já conhecidas e fortemente doloridas.

Vale ressaltar também que, embora em muitos momentos peguei-me fortemente ligada à minha imagem refletida no espelho, a minha expressividade e a qualidade dos movimentos estava mais interessante justamente nesse laboratório. Ele foi, portanto, valioso porque mobilizou vários aspectos meus e me fez encarar questões básicas pra possíveis, futuras, transformações.



Figura 4 – 6º Laboratório de Improvisação (Pernas e Coxas)

### **7º Laboratório: Sacro**

A região do sacro, para Leloup (p. 67) é a região sagrada do corpo. Para Rodrigues (1997 p.50) coloca que “o sacro é a porta de entrada dos orixás (energia pura, divina) que, em contato com as energias da pessoa através dos orifícios do sacro, propiciam a incorporação”.

A observação anatômica de Leloup inicia-se pela observação das nádegas no que se refere ao relaxamento e/ou contração das mesmas. O ânus, completa ele, é um lugar de somatização e por isso mesmo, devemos falar dele com respeito e compreensão.

No que diz respeito à anamnese psicológica, questiona como foi a nossa fase anal e diz que a nossa relação com a sujeira, poeira e fezes hoje, é reflexo daquilo que apreendemos nas primeiras fases da vida.

No que se refere ao simbolismo do ânus, ele traz que na tradição budista, estar em boa saúde com seu sacro e com seu ânus é aceitar a impermanência de todas as coisas. Tudo que é composto, completa, será decomposto.

Dando continuidade, ele traz que na tradição cristã, a simbologia das nádegas e do ânus está ligada à personagem da Virgem Maria, pois está bem sentada sobre suas nádegas e com todo o seu corpo aberto. A bacia de Maria é um centro que nutre a vida espiritual.

Para Rodrigues (p.50) a “bacia representa um vaso que recebe e nutre, interligando-se ao aspecto da vitalidade, sendo um gerador de energia para todo o corpo”.

O ânus, no ser humano, é um lugar de abertura que deixa passar o que deve passar que deixa a purificação se completar. A flor de lótus, diz Leloup (p. 70) nasce da lama assim como as rosas mais belas, do estrume.

Finaliza contando que um monge do Monte Athos lhe dizia que muitos receberam o Espírito Santo no alto da cabeça, alguns um pouco abaixo da cabeça, alguns o receberam no coração, outros no ventre, mas era muito raro encontrar alguém no qual o espírito santo tenha descido no sexo ou no ânus. Descido no “sacro” do seu ser. Segundo o monge, “a pessoa que acolheu o Espírito Santo em todo seu ser foi a Virgem Maria que acolheu-O em suas entranhas, em seu corpo, em toda sua matéria. E por isso tornou-se a Sede da Sabedoria”.

Nesse laboratório havia nítido impulso do sacro, a movimentação se iniciava nele e reverberava por todo o corpo em movimentos circulares e espiralados. Muitos movimentos de suspensão, queda e recuperação, balanço do quadril e projeção do mesmo como um vetor de direcionamento do corpo pareciam-me indicar o quanto essa região do corpo era valiosa quanto

gestualidade e o quanto de energia estava contida nela. A expressividade da face melhorou consideravelmente depois desse laboratório. Interessante notar como que a liberação da movimentação da bacia auxiliava na liberação da musculatura da face.

Para mim, a bacia era uma parte do corpo com movimentação reprimida e ao dar vazão a essa movimentação de maneira livre, permitiu que um montante de ações e significações, inda que desgovernadamente. No entanto, vale colocar que, uma das anotações desse laboratório foi: “estou profundamente atordoada”. Mobilizar o corpo pelo sacro causou ao término do laboratório, uma sensação de náusea que me incomodava muito.



Figura 05 – 7º Laboratório de Improvisação (Sacro)

No mesmo dia em que se trabalhou o sacro, trabalhou-se também com a simbologia dos genitais e do ventre.

### **(Ainda) 7º Laboratório - Os genitais e o ventre**

Dando continuidade ao laboratório, retomo a Leloup (p.73) que inicia o capítulo sobre os genitais trabalhando o conceito de inconsciente coletivo. Dessa maneira ele apresenta que muito do que sentimos é fruto sim de nossas memórias de infâncias, de nossas vivências recentes, mas que muitas das somatizações, por exemplo, são fruto de um sentimento coletivo, inconsciente.

Ele nos propõe observar qual nosso tipo de atração ou repulsão ao sexo, como lidamos com o prazer, se sentimos prazer, com quem e de que maneira. Em seguida diz que quando tocamos um corpo, não devemos esquecer que tocamos uma pessoa com toda a sua história. O toque, o doar-se, o invadir e sentir-se invadido, a troca e o prazer são temas valiosos para observação e compreensão.

Leloup completa dizendo que,

Para Freud, toda doença tem sua origem em um uso inadequado ou na impossibilidade de viver sua libido, de viver sua energia sexual. É uma visão que pode parecer estreita, mas que permanece verdadeira. Na análise transpessoal da sexualidade não podemos esquecer estes estudos de base. Entretanto, podemos ir mais longe e descobrir que o prazer, o prazer humano, é mais que uma descarga, mais que a liberação de uma tensão, que Freud chama “prazer”. O prazer humano é mais que isso. Porque o encontro de dois seres humanos, de dois sexos humanos não é, simplesmente, o encontro de duas libidos. É também o encontro de duas almas, é também o encontro de dois espíritos é também o encontro de dois seres interiores.

(LELOUP, 1998, p. 76)

Vale ressaltar que uma das reprovações que Jung fazia a Freud, segundo Leloup (p.84) era a de não se ter percebido a dimensão numinosa da sexualidade. A possibilidade de despertar, de abrir-se à transcendência que nos é dada através desta relação íntima entre duas humanidades e não apenas entre dois corpos.

A sexualidade é um assunto bastante delicado por ser bastante pessoal. Se, deseja-se compreender o ser humano em sua totalidade, é importante que se saiba discutir e respeitar a sexualidade de cada indivíduo. É importante que se entenda com mais competência a relação do sujeito com seu corpo e com o corpo do outro (entendendo aqui corpo como corpo físico, carnal, mas também, como corpo emocional, energético, espiritual etc.).

Leloup propõe observar no capítulo seguinte o ventre e eu, por acreditar (intuitivamente até então) que esses três conteúdos – sacro, genitais, ventre - precisavam ser investigados juntos, trabalhei esses três capítulos no mesmo dia.

Ele inicia o capítulo sobre o ventre falando da anamnese física e psicológica dele, solicitando ao leitor que observasse todos os males que acontecem nessa região do corpo. Cita (p.93) que “observar o nosso ventre é também observar o mundo de nossas emoções, seja o riso, sejam as lágrimas [...] Há também pressões que não somente nos sufocam, mas que nos dão vontade de vomitar. Há algo a ser evacuado. Não podemos evacuá-lo pela palavra, por gritos ou lágrimas e não nos resta senão vomitar. Há memórias muito fortes que se inscrevem nesta parte do nosso corpo. Portanto, trata-se de escutar o ventre”.

Leloup inicia a descrição do simbolismo do ventre, dizendo que para os antigos, o ventre é um lugar de transformação, assim como para os alquimistas. Continua dizendo que para os japoneses, o ventre é local de maturidade. Completa com “ter ventre é ter centro [...] ventre é um local sagrado”.

No que se refere à movimentação, o trabalho corporal mostrou-se bastante dinâmico e proporcionou ao corpo impulsos diversos e gestualidades fortes. Há intensa solicitação do uso da bacia (báscula), ventre (respiração e o toque das mãos nessa região) e pelve (direcionamento do cóccix). Foi interessante observar que os pés e as mãos foram bastante solicitados nesse exercício de improvisação.

Mais do que determinadas células de movimento, o que se observou desse laboratório, foi à necessidade de entrar em contato com o tema sexualidade, libido, para que essas questões deixassem de ser um tabu interno e passasse a ser uma força canalizada e rica para criação e autoconhecimento. O corpo sinuoso, capaz de explorar as formas redondas e espiraladas deveria ser explorado, não em detrimento as formas lineares, mas a fim de enriquecer o vocabulário expressivo.

Esse tema apresentou pela primeira vez o corpo cênico do felino, corpo esse que busca a horizontalidade, movimenta-se tal qual um quadrúpede e é bastante articulado. Esse felino, mais pra frente, apresentaria outras facetas, fechando o conteúdo da sexualidade como uma abertura para o desejo – no sentido de ação e potencia do humano.

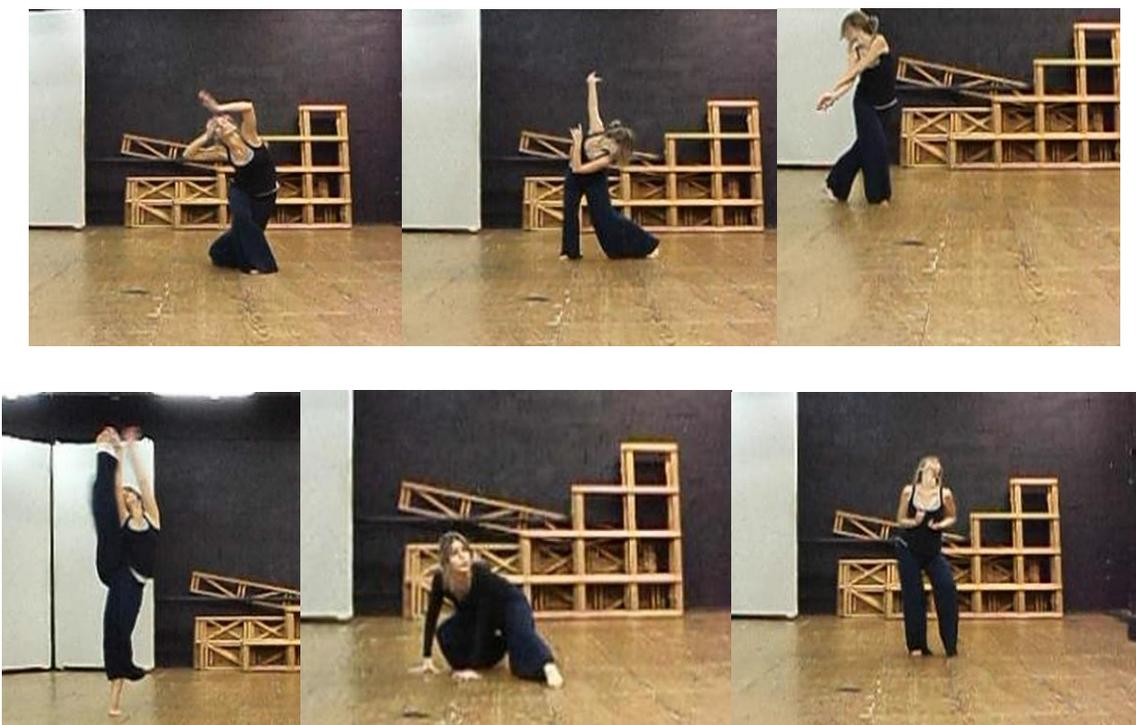


Figura 06 – 7º Laboratório de Improvisação (Genitais e Ventre)

### **8º Laboratório – Coluna Vertebral, Coração e Pulmão**

O capítulo sobre a coluna vertebral (p. 108) já se inicia com um convite ao leitor: “nas práticas de respiração notamos que a maioria das pessoas respira com a parte da frente do tórax. Esquece-se de respirar com as costas, com os rins, com as omoplatas e mesmo com as espáduas. Procuremos sentir essa respiração de nossas costas”.

Em seguida, apresenta a seguinte afirmação: “a presença e a ausência do pai estão ligadas à presença ou ausência de coluna vertebral [...] o papel do pai é de dar o sentido à lei. E a lei não diz você deve, mas você pode. Ser pai é ser capaz de dizer você pode e de dar ao filho os meios de poder. Não guardá-los para si [...] Quando eu falo do pai, falo quer do pai biológico quer do pai que nos adotou, ou daquele que nos abandonou ou que nos faltou. Falo também de diferentes instituições da sociedade que nos propõe certo número de leis, de obrigações”.

Finaliza a simbologia da coluna vertebral dizendo que “diante de certas situações, não são as ideias que turbilhonam em nossa cabeça que precisamos escutar, mas, sim, escutar nossa coluna vertebral, que pode nos indicar, talvez, a direção correta. E a habitar em nossa retidão e em nossa dignidade”.

Em seguida, apresenta um capítulo sobre coração e pulmão. Desse capítulo, lido no mesmo dia do anterior, observo pontuações importantes como: repetir o tempo de amadurecimento do corpo e exercitar a escuta minuciosa dele, observar nossos sonhos, atentar-nos à nossa respiração, ao que nos sufoca ou alivia, observando o quanto estamos aprisionados (ou não) as imagens que os outros têm de nós e o quanto temos de coragem (ou não) de sair destas representações que nos enquadram.

Para Rodrigues (1997, p. 52), “a imagem que temos de sua mobilidade (tronco) ora é de uma força que provém das vísceras, ora de uma suavidade que brota da superfície da pele”. Não vejo melhor definição para a mobilidade da coluna, para a sensação física de dançar por e com ela.

No que se refere à gestualidade ou apontamento temático, trabalhar com a coluna é bastante interessante porque, dela, surgem várias imagens, sensações, representações. Para mim, explorar a movimentação da coluna e observar como que esse impulso reverbera para todo o restante do corpo é muito especial, pois a mobilidade criativa dessa parte do corpo foi permitida há poucos anos por mim. Vejo que, mantê-la enriquecida não significava apenas um reflexo do treinamento, mas sim e principalmente, um desejo de manter-se dentro daquela forma retificada para legitimar a imagem da bailarina clássica.

Durante anos trabalhei a rigidez da coluna, a sustentação e o alinhamento da mesma, para contemplar as linhas clássicas do balé. No entanto, ao entrar em contato com novas técnicas de dança, principalmente na graduação, houve a necessidade de maior mobilização da coluna. Descobrir que a minha coluna é bastante flexível, expressiva e que, pela exploração dos eixos corporais, possibilita diferentes formas, intenções e ações, o que me permitiu aumentar o repertório gestual. O “serpentear” da coluna é bastante significativo quanto rompimento de um padrão de cultura corporal. Houve forte ligação entre a coluna vertebral e o cabelo. Houve ligação também, entre mobilizar a coluna, respirar mais e sentir-se mais, o que mais uma vez, fez sentido juntar o capítulo da coluna (mobilidade e sustentação) com o do coração (pulsção de vida) e o pulmão (possibilidade respiração).

A mobilização da coluna significa para mim, mais do que novos movimentos e formas, uma nova maneira de encarar a dança, maneira essa que não enrijeça possibilidades, mas que mobilize competências, ou seja, substituir o “não se deve fazer assim” ou “faça assim”, por “pode-se experimentar assim”!

Não é à toa, que a parte do corpo que mais reverberou a movimentação iniciada pela coluna nesse laboratório foi o esterno, região fortemente ligada às emoções e ao timo (energia vital). Aqui, surgiu mais um corpo cênico que é o pássaro. O cabelo, escápulas e mãos marcaram esse trabalho.



Figura 07 – 8º Laboratório de Improvisação (Coluna Vertebral, Coração, Pulmão e Pescoço)



### **(Ainda) 8º Laboratório – Pescoço**

No mesmo dia em que trabalhei a coluna vertebral, optei por trabalhar o pescoço por não fazer distinção entre essas duas partes.

Leloup (p.118) diz que o pescoço é o elo entre a cabeça e o coração. Sendo assim, é uma região bastante importante e delicada do nosso corpo. Segundo ele, “há palavras que permanecem

presas em nossa garganta e nos impedem de respirar, impedem que o coração se torne inteligente, impedem que a inteligência desça ao coração. Donde a importância de desnudar esta palavra que ficou presa em nossa garganta. Pode ser uma palavra de reprovação, de medo, mas pode ser também uma palavra de amor [...] o papel da psicanálise é encontrar a palavra e o jeito de dizer essa palavra”. Eu completaria que, a arte não tem essa função, mas pode exercer com primor esse papel.

Na sequência, diz que o papel do terapeuta é o de convidar a pessoa a deixar sua palavra nascer, “não a palavra dos pais, não a palavra da sociedade, não a palavra herdada de todo um passado, não repetições, mas encontrar a sua própria palavra, encontrar o seu próprio nome. E conhecer, então, o seu próprio desejo”. Novamente, completaria dizendo que a dança, para mim, tem esse papel de identidade, de autoconhecimento.

É exatamente esse ponto que me interessa: ter voz própria, escolher a partir das minhas próprias experiências. Ter referências, saber admirar e aprender com o outro, mas saber mais ainda, quem sou e do que sou capaz. A mobilidade ou rigidez dessa parte do corpo, bem como a compreensão de seu poder de comunicação são materiais ricos de pesquisa.

## **9º Laboratório – Mãos**

Logo no início do capítulo sobre as mãos Leloup (p.124) afirma que “a palavra mão está ligada ao conhecimento [...] há um elo entre as mãos e o cérebro”.

Ao longo da descrição simbólica das mãos, ele fala sobre a relação dos dedos e dos planetas (polegar-Vênus, indicador-Júpiter, médio-Saturno, anular-Sol, mínimo-Mercúrio), sobre os mitos e contos (O Pequeno Polegar e As Botas de Sete Léguas) que trabalham com esse tema e comenta sobre o ato (ou ditos populares) de *pegar alguém pelas mãos, dar as mãos para alguém, pedir a mão de alguém em casamento, entregar-se nas mãos de Deus* etc.

Para Rodrigues (p.53), “as mãos, sensíveis receptoras que são, adquirem a forma em movimento que caracteriza um arquétipo. Esta forma é o resultado da unificação dos pontos

energéticos nas estruturas físicas relacionadas às incorporações”. E completa (p.54): “as mãos recolhem o que está no espaço à sua volta e expressam o que no corpo está armazenado”.

No entanto, nesse laboratório sobre as mãos, muito mais forte do que os conteúdos temáticos descritos na obra literária de Leloup, o que mais me marcou foi o que emergiu na parte prática. Nesse laboratório, as mãos tocavam o corpo, sentiam as diferentes texturas da pele. Corpo movia-se de maneira fragmentada, desarticulada, flexível. As mãos tocavam o rosto, traziam a imagem de uma máscara, gerava novos eixos, novos tónus. As mãos tocavam a boca e parecia tirar dela todas as respostas do corpo, respostas essas que estavam sufocados na garganta. As mãos eram garras e água e raízes. Eram dedos que impunham que reprimiam que acariciava que espiralavam tal qual uma folha ao vento.

Iniciar os movimentos pelas mãos, permitir que elas contassem uma narrativa repleta de símbolos e emoções, imagens e afetos, possibilitou ao restante do corpo uma exploração gestual rica (comunicativa, sensível, expressiva). Era como se as mãos escrevessem no espaço uma nova maneira de me mover, de dançar, de estar. As mãos para mim estavam assim, relacionadas à presença desse corpo nesse espaço criativo. As mãos eram então, um canal para a expressividade.



Figura 08 – 9º Laboratório de Improvisação (Mãos)

## 10º Laboratório – Cabeça

A cabeça, segundo Leloup (p. 129-131) é complexa e completa o bastante para conter nela inúmeras significâncias. A boca, por exemplo, está relacionada à fase oral e a mandíbula à fase anal (musculatura das nádegas diretamente relacionada à musculatura da mandíbula). O nariz relaciona-se com a sexualidade, as maçãs do rosto com o ventre, os olhos com o coração, a testa com os pensamentos, as orelhas com a escuta e assim por diante.

Para Rodrigues (p.54) a cabeça “como portadora de forças mentais, promove uma gama de sensações físicas que se refletem nos movimentos, cujas proporções são variáveis, dependendo da intensidade do intercâmbio entre o que está dentro e o que está fora”. Completa dizendo que “a cabeça, portando-se com altivez quando direcionada para o alto, ou com humildade quando inclinada para baixo, põe-se em movimento entre estas polaridades através de rotações e pontuações”. E finaliza, “a partir da cabeça, assentamento do sagrado, retornamos à unidade deste corpo: a energia psíquica expande-se pelo tronco, segmenta-se no ventre para depositar-se no solo a partir de representações que os pés imprimem”.

O mais valioso da cabeça para mim, foi compreender que nela está todo um conteúdo intelectual (cérebro e seus processamentos), mas também, toda a potência de um olhar, a sutileza de um sorriso, o valor de uma escuta minuciosa, a fala que é tão valiosa para a nossa comunicação com o mundo entre outras tantas percepções. Ampliando tal observação, trago o estudo da cabeça como uma busca pelo equilíbrio entre a razão e a emoção, objetividade e subjetividade, entre os conceitos e as vivências práticas, entre a arte e a vida. Assim como seu peso desequilibra ou equilibra o corpo, a união ou não entre intelecto e emoção equilibra ou desequilibra o sujeito.



Figura 09 – 10º Laboratório de Improvisação (Cabeça)

### **Etapa I: Considerações Finais**

Dos pés à cabeça; dos mitos às observações anatômicas; das memórias saudosas às reconfiguradas no agora... De tudo aquilo que se é e o que se passa a ser durante essa pesquisa.

Decerto, algumas partes exploradas responderam melhor à proposta prática e criaram gestualidades belíssimas, ricas na plástica e no conteúdo, outras tantas, pouco me favoreceram quanto movimentação, no entanto, permitiram que temas valiosos me saltassem aos olhos, temas esses que direcionariam a pesquisa nas próximas etapas.

O mais desafiador foi, no entanto, sustentar a proposta inicial, uma vez que os temas surgidos ao longo da pesquisa eram bastante sedutores. Em muitos momentos acabei me encantando por determinadas ramificações temáticas e isso, naturalmente, me afastava do objetivo principal que era identificar os resquícios do balé clássico no corpo que dança (hoje) dentro de uma estética contemporânea (em especial, que investiga dança-teatro).

Nessa etapa identifiquei como resquícios do balé clássico: necessidade de condução (coreógrafo, por exemplo), recorrente retorno ao “belo”, forte relação com o espelho, enrijecimento das formas corporais, forte padrão temático e estético, disciplina rígida, autocobrança exacerbada, constante busca por superlativos (quantidade que é diferente da qualidade e intensidade), forte direcionamento dos movimentos a partir das propostas sonoras, entre outros. Mas, de tudo, o que ficava

mais forte, era uma sensação de fragilidade, uma fragilidade infantil, fragilidade essa que precisava do outro (aceitação, direcionamento, acolhimento) para conseguir dar novos passos. Era uma infantilidade que não me deixava ousar, me apropriar de mim, mergulhar em tantas questões que eu sabia que precisavam ser trabalhadas, mas que eu não conseguia porque me sentia incapaz. Era como se, por meio desses laboratórios, eu compreendesse o quanto ainda me subestimava, o quanto ainda era dominada por uma série de complexos (de inferioridade, de rejeição, entre outros que nem sei o nome) e medos. Recordo de desejar ir além, de querer mergulhar profundamente e não sabia como fazer isso, e isso me deixava ansiosa e angustiada.

Iniciava aqui a constatação do medo que eu sentia da solidão, do vazio, do desconhecido. Da mesma maneira, apresentava-se aqui, também, a coragem e a confiança que me fariam superar conflitos e descobrir por meio da minha dança, a força e a maturidade que eu, enfim, estava pronta para assumir, buscar e viver.

Além de mapear meu corpo, o que eu buscava quebrar, ou melhor, reconstruir com esses laboratórios era: não narrar uma história com o meu corpo (mimese), mas viver uma ideia, um tema significativo nele, por e com ele; não dançar conforme a música, mas sim, dialogar com ela; não construir um trabalho cênico pautado nos alinhamentos e beleza das formas, mas sim nos conteúdos expressos e sentidos corporalmente; explorar outros eixos (não apenas o vertical) e níveis (não apenas o plano alto) e principalmente, não entender a dança como uma sucessão de movimentos, mas como uma possibilidade de transcendência.



*Entre Penas:*

*Trabalho Sobre Si*

## **“ENTRE PENAS I”: SISTEMA RIO ABERTO**

Para apresentar o meu trabalho dentro do Sistema Rio Aberto organizarei a descrição da seguinte maneira:

1. Contar como cheguei a esse sistema;
2. Apresentar o Sistema Rio Aberto a partir dos relatos de sua criadora Adela Palcos;
3. Relatar de que maneira esse sistema contribuiu para essa pesquisa.

### **O encontro com o Sistema Rio Aberto**

Logo no início do mestrado, quando criar e traçar os caminhos da pesquisa ainda me parecia desesperador, minha amiga e bailarina Sara Toffoli da Cia Domínio Público (Campinas/SP) compartilhou comigo durante uma conversa sobre pesquisas em arte, que estava fazendo um curso preparatório para ser monitora do Sistema Rio Aberto. Mostrei-me bastante interessada e ela me convidou para conhecer o Espaço Movimento (Campinas/SP), em especial as monitoras Lila Montenegro e Sílvia Pinto e fazer com elas uma aula experimental.

Logo depois dessa primeira aula acabei me matriculando e participei desses encontros durante dezoito sucessivos meses. A cada novo dia de trabalho sentia-me mais encantada com a proposta, com a competência e sensibilidade da equipe e também com a entrega e generosidade dos participantes.

A Sílvia, em especial, foi uma figura importantíssima para mim no início do mestrado. Procurei-a várias vezes para conversar sobre as modelagens que se apresentavam para mim, em meu corpo, durante os laboratórios e ela sempre me atendia e fazia contribuições riquíssimas.

## **O Sistema Rio Aberto**

O Sistema Rio Aberto é uma escola de desenvolvimento humano, fundada em 1965 na Argentina, pela psicóloga Maria Adela Palcos. É um trabalho de consciência corporal.

O Sistema se propõe à (dês) mecanização corporal e psíquica, o que lhe permite fluir com liberdade e autoconsciência por múltiplas plásticas e personagens e se desprender de cada um paulatinamente, passando pelo processo com consciência de si mesmo em profunda harmonia e unidade com o todo.

O *Rio Abierto* considera que o ser humano cresce (evolui) e está em contínuo percurso de transformação, mas como, através dos hábitos e da educação, tende à mecanicidade e ao adormecimento (a repetir-se para conservar; para manter como está), precisa de práticas que o acordem para seu processo ao mesmo tempo individual e coletivo.

O Sistema *Rio Abierto* busca, portanto, despertar o homem para o presente e trabalha sua presença mobilizando-o para o aprendizado e para a transformação através da experiência. Ele atua na realidade valendo-se de três etapas: 1. Intuitivo; 2. Sensível; 3. Intelectual e Racional.

## **Postulados de Adela Palcos**

Assim, segundo Adela Palcos, criadora do sistema, o trabalho é postulado da seguinte maneira:

1. O ser humano é um *ser energético* que recebe, dá e transforma energia, constantemente. Está imerso em um universo energético, do qual só está separada pela sua pele, uma tênue separação ao nível físico, transpassada pelas diversas energias sem dificuldades, em um e outro sentido.

Sua razão de ser está indissolivelmente ligada ao universo que o rodeia e, sua posição com relação a ele é de continuidade e não de contiguidade. A falta de consciência desta imersão no cosmos

causa a sensação de vazio e solidão em que vivemos. Esta continuidade ou interpenetração também ocorre de um ser humano para outro, indo até o ponto em que desejos e impulsos de um ser estejam mais relacionados com impulsos e desejos similares de outro do que com necessidades dele mesmo, manifestadas em outros níveis.

2. O ser humano é uma *pluralidade*. Não tem uma personalidade, mas muitos personagens justapostos ou contrapostos e um eu central, ou essência, da qual raramente tem conhecimento, já que geralmente está afastado dessa posição central que lhe corresponderia, com o conseqüente (dês)centralizamento que isto traz. Poderíamos definir estes personagens como estruturas cristalizadas que, em conjunto, constituem o que chamamos de mecanicidade psíquica ou falsa personalidade. O processo de formação da identidade desenvolve-se tomando como eixo um destes personagens e não o eu central, o que distorce e limita as possibilidades humanas.

Cada personagem manifesta-se por meio de uma plástica. Dá-se essa denominação a uma atitude, a um modo psicofísico de estar e de se relacionar, o qual tem a vantagem de poder ser detectado simplesmente pelo olhar, pois está gravado no corpo. Cada plástica implica em um modo de respirar, perceber, sentir, pensar, responder, conhecer, etc. Disto depreende-se que há uma grande quantidade de plásticas possíveis, por exemplo: expansiva, confiante, alegre, reflexiva, temerosa, vacilante, retraída, etc.

É frequente observar um indivíduo que se fixou numa plástica correspondente a uma experiência de grande intensidade (de êxito, de aprovação, rebeldia, agressão, medo, etc.), a qual por não poder ou não querer expressar naquele momento desenvolveu no corpo em correlação com a experiência não expressa, o que chamam de trava. Assim, a plástica fixada, em consequência, reativa e torna crônicos estados emocionais a ela correlacionados.

A trava localiza-se em determinadas zonas do corpo e se pode vê-la e apalpá-la com as mãos. Na sua raiz, temos: zonas de sobrecarga energética que se manifestam como rigidez, tensão, dor e até alguma enfermidade orgânica; zonas de (dês) vitalização com alterações no tônus muscular, deficiência de irrigação, falta de força, etc. Do ponto de vista da consciência ficam como zonas não reconhecidas do esquema corporal.

3. *Existência de vários centros*, no ser humano, encarregados de organizar funcionalmente a energia operante: a) motor ou do movimento, b) sexual, c) vegetativo, d) emocional, e) intelectual. A estes poderíamos adicionar um centro emocional superior e um centro mental superior.

Estão situados em diferentes regiões do corpo e, geralmente, verifica-se que a energia não se distribui igualmente entre eles, havendo a preponderância de uns sobre outros. Com frequência há interferências entre dois ou mais centros, o que perturba a função que lhes corresponde. Por exemplo: a interferência entre os centros intelectual e motor produz esta conversa mecânica, pomposa e sem substância que conhecemos bem, na qual as palavras são mais velozes que o pensamento. Outro exemplo: a interferência dos centros sexual e intelectual, que leva a uma veemência excessiva e à defesa apaixonada de uma idéia, paixão que falta à função sexual quando em uso.

4. O objetivo deste trabalho segundo Adela Palcos (criadora do sistema) é que as pessoas *liberem-se das suas travas*, possam transitar pelas diferentes plásticas ou personagens sem que foquem prisioneiras de nenhuma delas. Desta forma, desenvolvem no físico e no psíquico os diferentes níveis ou centros para alcançar sua plena integração, para deixar de ser um sujeito (escravo do que, mecanicamente, vai acontecendo) e passar a ser um indivíduo (unificado, não dividido).

5. O trabalho está enraizado, desde seu início, nos autóctones americanos, força à qual o sistema se coloca estreitamente unido; que ele se baseia em alguns princípios de yoga e de outras disciplinas orientais e, também, em elementos da cultura grega, tais como as plásticas apolínea e dionisíaca, às quais se acrescenta a orientalista.

6. O sistema não tem esquemas fixos, uma vez que valoriza especialmente a *mobilidade*, a não fixação. Desta maneira, quem dirige o grupo escolhe livremente os exercícios ou manipulações que irá realizar de acordo com sua percepção e a daqueles para quem a prática se orienta.

Adela Palco apresenta o sistema com as palavras de um dos membros do Rio Abierto: "*Não é: aconteceu-me tal coisa... é eu passei por... , as coisas não acontecem, existem. Eu passo pelas coisas, entro e saio, transito. O tempo não passa, eu passo pelo tempo*".

7. Para atingir estes objetivos, o sistema vale-se de alguns instrumentos, tais como: Ginástica-Harmônica (Movimento Vital Expressivo); Massagem; Dramatização; Trabalho com a voz; Plástica; Trabalho sobre si - dinâmica grupal; Meditação; Trabalhos manuais diversos; Convivência em contato com a Natureza e Hiperventilação.

Para essa pesquisa, descreverei apenas o que trabalhei (Trabalho Sobre Si e Movimento Vital Expressivo).

## **O que vivenciei**

De todas as propostas do sistema Rio Aberto, posso dizer que duas delas foram bem trabalhadas por mim.

São elas:

### *Trabalho sobre Si:*

É o trabalho que tem por objetivo fundamental o reencontro de um ser com seu Eu - profundo, ou Eu - essencial. Para um melhor desenvolvimento em direção a este objetivo o sistema atua em três áreas, cujas inter-relações facilitam a vivência integral do indivíduo. Estas áreas são: física, psíquica e espiritual. Partem do corpo e, por meio do movimento vital expressivo, propondo assim, o contato com áreas desconhecidas da nossa personalidade, a expressão e a conscientização das travas físicas e suas equivalentes psíquico-emocionais, a liberação e elaboração da energia retida em zonas de conflito que provocam dor, tensão e até enfermidade.

Em outro nível, os exercícios baseados na yoga - como respiração, relaxamento, movimentos a partir dos centros de energia, meditação e outras técnicas - permitem-nos o reencontro com a nossa dimensão interior mais profunda.

O trabalho sobre si é voltado para o desenvolvimento harmônico do ser humano e é a base tanto dos grupos gerais como dos grupos fechados e dos atendimentos individuais, adaptando-se aos níveis e necessidades dos grupos ou pessoas que participam de cada atividade.

### *Movimento Vital Expressivo:*

Propõe a revitalização do corpo, fortalecendo seu vínculo com a vida, conferindo ao corpo flexibilidade, tônus, amplitude e liberdade de movimentos, espontaneidade. Segue resgatando emoções que dão vida e estória a infinitos personagens, aprisionados ou inconscientes revelando sua verdadeira essência.

## **Contribuições do Sistema Rio Aberto**

A primeira coisa que trago comigo do Rio Aberto é o valor da roda para o início e término de qualquer trabalho em grupo, justamente porque a roda representa e apresenta um círculo de confiança, cumplicidade e entrega.

Outra riqueza foi sentir que lá eu não estava me expondo, eu estava compartilhando experiências. Assim, não havia o certo e o errado; havia apenas o que se sente, vivencia e reconhece naquele momento.

Revedo algumas anotações do diário reflexivo (o mesmo do laboratório) opto aqui por relatar algumas temáticas desenvolvidas em grupo nesses encontros. Poderia citar as dinâmicas, os questionamentos e as resoluções práticas, mas isso já seria outra pesquisa. Dessas anotações vale, principalmente, reconhecer o valor de apoio emocional num momento em que os laboratórios estavam exigindo uma demanda de energia intensa e exaustiva.

Alguns dos temas trabalhados – de maneira sensível, crítica, compartilhada, prática e reflexiva foram: automatismo; flexibilidade; aceitação; reconhecimento de si e do outro; pré-julgamentos; angústias; plasticidade do corpo; alteridade; censura; espontaneidade; limitações; sutilezas; rejeição; controle; os sentidos humanos; repertório pessoal; cobranças; ingratidão; insensibilidade; falta de tempo; equilíbrio; liberdade; desapego; prazer; proteção; labuta; solidão; providência; disciplina; prudência; organização; futilidade; desapego; pertencimento; limite.

No entanto, de tudo isso já citado, o que ficou mais forte para mim (pela afinidade de proposta) foi à questão da pluralidade (construção plástica de diferentes corpos; motivado pelas experiências de grande intensidade) e a liberação de traumas por meio da criatividade.

Assim, (re)-conhecer-se, (re)-criar-se e (re)-significar-se foram os grandes motins desses encontros e os materiais humanos que seriam levados para os laboratórios de improvisação e criação em dança.



*Capítulo 3:*

*Cisne Negro*

*- Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia -*

*Eça de Queiroz*

“Dance como uma flor que não pede licença para nascer”.

Kazuo Ohno

### **Investigação das imagens para construção dos corpos cênicos**

Essa pesquisa dividiu-se em etapas que foram estratégicas para a investigação da transição da dança clássica para a dança contemporânea em meu corpo. Assim, na primeira etapa, buscou-se explorar solitariamente, a partir das minhas memórias corporais e de simbologias das partes do corpo, quais eram os movimentos, as imagens, as associações e também, os resquícios que emergiam, ou melhor, revelavam-se para mim nos laboratórios de improvisação gestual. Entendo essa etapa como um primeiro contato com a permissividade, tão valiosa para uma criação, principalmente independente. Recolhidos tais dados, foi-se necessário uma análise e elaboração desses conteúdos, que culminou numa nova etapa, etapa essa que “exigiu” parcerias e trocas para que se pudesse “ir além”.

Para a segunda etapa, que só foi uma nova etapa por romper com algumas estruturas da primeira, optei por convidar uma atriz, que é uma grande amiga minha (Leny Góes, formada em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto) para me ajudar nesse processo árduo de (dês) condicionamento gestual. A necessidade desse convite deu-se na observação de que eu sozinha em sala de trabalho sentia-me dominada por um vazio profundo, por uma triste sensação de limitação. Na verdade, houve trabalho, houve material para pesquisa, mas eu não conseguia reconhecer, até então, o quão profundo e maduro era o que se revelava para mim. Pedir ajuda nesse momento parecia-me o mais sensato a fazer.

Essa segunda etapa, que durou doze meses, dividiu-se em dois sucessivos momentos: exploração das imagens simbólicas para modelagem de corpos cênicos (que será descrito nesse capítulo) e, em seguida, investigação da dramaturgia cênica para a construção do solo de dança (que será relatado no próximo capítulo). Os laboratórios, nessa nova etapa foram assim, dirigidos, ou melhor, compartilhados com a Leny.

Se, a primeira etapa pode ser metaforicamente caracterizada pela imagem do espelho por se tratar de um momento de “encarar-se de frente”, a segunda etapa poder-se-ia então, ser simbolizada pela argila por representar a construção, a modelagem (oriunda do trabalho com tónus muscular, inspirada do já citado método BPI da Profa Dra Graziela Rodrigues) de corpos cênicos, de maneira; cuidadosa e profunda.

Os laboratórios nessa segunda etapa, em sua maioria, estavam organizados da seguinte maneira: preparação corporal (condicionamento físico, exploração de movimentos livres com foco no tempo e espaço, alongamento e aquecimento), improvisação dirigida (experimentação de novas propostas, mergulho no desconhecido), observação e anotação do conteúdo emergido (estabelecendo um paralelo entre o que se sentiu durante a atividade, o que se via na gravação e o que foi relatado pela Leny) e por fim, o laboratório de criação (no qual se vivenciava e construía uma síntese dos conteúdos gestuais a fim de trazer todos esses conteúdos para o corpo, em forma de dança).

Nesse diálogo entre teatro e dança, entre atriz e bailarina, houve momentos bastante especiais de namoro entre as linguagens e propostas, momentos esses riquíssimos para mim, pois consegui explorar outras potencialidades minhas até então adormecidas e outros – raríssimos, mas válido citar - momentos de dissociação e confronto de “bases”. Embora ambas estivessem focadas no reconhecimento e construção de personagens cênicos (processo que será apresentado nos capítulos seguintes) e, de certa maneira, estivessem trabalhando igualmente para a modelagem dos mesmos, o estranhamento dava-se no momento de condução dessa personagem, na elaboração da dramaturgia cênica propriamente dita.

Embora a dança e o teatro sejam, acredito, linguagens artísticas de fácil relação parece-me necessário clarear, ainda, se o trabalho é uma dança teatralizada ou se é um teatro dançando. Juntar

ambas de maneira inocente soa amador, juntar ambas de maneira madura, exige versatilidade e coragem, mas principalmente, a certeza de que, ao juntá-las não será mais dança e não será mais teatro, será uma terceira linguagem e tem-se que estar preparado para assumir e investir isso.

Hoje percebo o quanto a Leny foi importante nesse processo, principalmente no que diz respeito as suas crenças sobre arte e processo criativo que ela, por meio da prática, colocava para mim. Ela enfatizava, em praticamente todos os nossos encontros, o valor da verdade em cena. Nosso combinado foi então, não dançar, não falar, não vivenciar, não escolher o que não fosse verdade para nós dentro– e, também porque não-, fora do espaço do laboratório.

Eu não precisava provar nada pra ninguém – nem para ela, nem para mim mesma-; o que eu precisava nesse trabalho com ela, era “somente” sentir, viver, explorar, experimentar, criar verdadeiramente. Não que para nós a verdade fosse algo cristalizado e absoluto, pelo contrário; para nós, a verdade era aquilo que fosse genuíno, que reverberasse significativamente no processo por se tratar de temas e conteúdos importantes para mim, para nós. Encontrei aqui uma parceria madura, de cumplicidade rara, de dedicação e entrega - mais raros ainda.



Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre o impulso interior e a reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Nosso caminho é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios. (GROTOWSKI, p.14-15)



Figuras 10: Momentos em Laboratório de Improvisação e Criação (Natália e Leny)

Para apresentar essa segunda etapa da pesquisa, trago relatos – com sucessivas reflexões, de momentos marcantes em laboratório de improvisação e também, apresento como que os conteúdos íntimos emergidos nesse espaço de investigação tornaram-se material de criação cênica.

Reconheço que alguns “personagens” foram uma espécie de cartase onde pude liberar tensões, angústias, enfim, pude abrir espaço para novas experiências, rasgar couraças<sup>14</sup>, borrar (antigas) formas lineares, clássicas, cartesianas. Já outros tantos foram modelagens com eixo, tónus, ações e paisagens (internas e sonoras) específicas. Os primeiros simbolizam um instante hesitante com sucessivo mergulho profundo, uma porta aberta para investigações mais minuciosas e sensíveis. Os personagens propriamente ditos consistem no produto final desse mergulho, num corpo que reconhece aos poucos sua individualidade e está pronto pra compartilhar conteúdo com o outro.

“Todo o fantasma, toda a criatura de arte, para existir, deve ter o seu drama, ou seja, um drama do qual seja personagem e pelo qual é personagem. O drama é a razão de ser do personagem; é a sua função vital: necessária para a sua existência”.

Pirandello

---

<sup>14</sup> Para Reich (apud Brandão), couraça é uma espécie de armadura biológica energética. É, portanto uma defesa contra os perigos do mundo externo e do mundo interno, “[...] quando não há uma autorregulação energética a tendência do organismo é fabricar meios para equilibrar ou eliminar o excesso de energia, formando couraças.” (REICH, 1972). Essa couraça é muscular. A couraça biológica energética inibe a pulsação e a vibração do corpo. O caráter é escrito no corpo e o corpo com sua linguagem nos apontam para seus caminhos. Cada pequeno traço de caráter é inscrito nesse corpo inibindo sua pulsação plena. A atitude do caráter é expressa através do comportamento como um todo. Em sua origem, podemos dizer, citando Reich que o organismo modifica o ambiente (aloplasticamente) e modifica a si mesmo (autoplasticamente) e em ambos, para sobreviver. Em termos biológicos, a formação da couraça é uma função autoplástica iniciada por estímulos perturbadores e desagradáveis do mundo exterior, como, por exemplo, as grandes privações ou sujeição à repressão sexual. Pode se formar também como necessidade de proteção. Nesse caso de proteção, podemos citar, por exemplo, o sujeito que vivenciou poucos estímulos desagradáveis vindos do exterior. A criança superprotegida ilustra bem esse caso. Quanto menos ela sabe lidar com as dificuldades do mundo externo - mas que, ao mesmo tempo, é obrigada a lidar com eles-, mais ela constrói uma forte proteção narcísica, uma forte couraça, para isolá-la do mundo externo e dos incômodos do seu mundo interno. Qualquer emoção ou sentimento é sentido como uma grande ameaça.

Identificar se determinada imagem e/ou modelagem estavam nessa primeira (cartase) ou segunda (corpo cênico) categoria – observação que não é fácil!-, me ajudou demasiadamente nessa etapa central e valiosa da pesquisa.

## **Etapa II: Argila**

“O processo criador, na medida em que o podemos acompanhar, consiste numa ativação inconsciente do arquétipo, no seu desenvolvimento e sua tomada de forma até a realização da obra perfeita”. (JUNG apud SILVEIRA, 1997, p. 147).

O primeiro laboratório dessa segunda etapa da pesquisa consistiu em uma série de relatos (meus para Leny) sobre os três primeiros meses de experiência solitária. Falamos sobre minha trajetória de formação em dança, dos enquadramentos, das paralisações e limitações em sala de trabalho, dos tantos mecanismos de defesa que me atormentavam no momento de criação, dos encantamentos e momentos felizes com a dança, do desejo de dilatação do corpo em cena, da sensação de estar pronta para se entrega a novas vivencias e das imagens que permeavam meus sonhos, meus movimentos e minhas expectativas nesse trabalho. O primeiro encontro foi, assim, um longo bate papo inicial.

Algumas anotações feitas no diário reflexivo nesse dia, como relato (fluxo de imagens e sensações) da etapa anterior foram: boneca de porcelana rachando, o objeto relicário (os afetos materializados nele), a borboleta (símbolo de transformação), a fênix (superação), o palhaço que permite que os outros rissem de sua dor, o feto encolhido amparado num lugar protegido que faz força para romper com esse núcleo, uma redoma de vidro se rachando que me envolve e isola ao mesmo tempo entre outros. Eram objetos, imagens, símbolos que foram anotados no caderno ao longo da primeira etapa da pesquisa.

Essas imagens me fizeram acalmar e perceber quanta coisa havia sido investigada, o quanto havia se afluído nos primeiros meses de pesquisa, descobertas essas que eu, ansiosa e temerosa por não conseguir mergulhar logo de início, não havia me dado conta até então.

Cabia assim, nessa nova etapa, encontrar novas maneiras de mergulhar nesses conteúdos inconscientes e deixar que novas imagens emergissem em forma de movimento para que, então, pudesse modelar corpos cênicos fruto desses conteúdos primeiros e das novas urgências expressivas.

Nesse primeiro dia traçamos também, nossas diretrizes de trabalho. Entre elas, poder-se-ia citar a estruturação dos próximos laboratórios, a organização dos conteúdos a serem investigados, até onde e de que maneira atingiríamos os nossos objetivos e como poderíamos construir um trabalho cênico coerente e rico de sentidos.

### **Grandes temas**

Para a descrição dessa segunda etapa não convêm – pelo número extenso de encontros - apresentar laboratório por laboratório, mas sim, os temas recorrentes e marcantes que surgiram em durante a prática. Apresentarei então, as associações que foram feitas a partir desses temas, as modelagens (que carregavam em si um universo de significações) que foram uma espécie de catarse e as que foram corpos cênicos propriamente ditos e como se deu a construção da dramaturgia cênica.

Os laboratórios dirigidos tiveram, assim como toda a pesquisa, etapas e objetivos de desenvolvimento. Nesse momento, as etapas foram: trabalho com memórias, exploração de temas arquetípicos, reconhecimento e exploração das modelagens, escolha dos corpos cênicos, exploração dos corpos cênicos e investigação e construção da dramaturgia cênica. Permeando essas etapas têm-se algumas vivências cênicas e pausas pra elaboração de conteúdos.

## Relato I: Laboratório da Maquiagem / O palhaço

Como a memória é seletiva – e “prega peças em nós”-, recorro ao meu caderno de anotações e aos registros visuais para descrever esse laboratório. Esse trabalho foi dividido em duas partes: a primeira de construção física e a segunda de exploração de temas arquetípicos.

Na primeira etapa, inicio o trabalho deitada no chão, com olhos serrados. A Leny propôs que eu me atentasse ao meu corpo, à minha respiração, peso e temperatura. Depois, falou para que eu relatasse meu dia (ainda deitada e de olhos fechados). Esvaziada de relatos, recebi a indicação de prestar bastante atenção no momento presente. Passei, por indicação, a movimentar lentamente o meu corpo, em parte, até que todo ele estivesse em movimento. No chão, sentia-me como um feto dentro da barriga da mãe (novamente essa imagem!).

Em seguida, fui convidada a buscar outros níveis (baixo, médio e alto), explorando exaustivamente cada um deles. Era uma sucessão de quedas e recuperações, rolamentos e eu, sentia um cansaço profundo, refletindo o meu péssimo condicionamento físico naquele momento (me culpei várias vezes por ser uma bailarina tão mal preparada fisicamente). Tive ânsia, atordoamento.

Depois começamos a explorar movimentações de animais. A Leny que direcionava as imagens até então, indicando os animais que seriam explorados. Ela narrava a história e eu, livremente, a “interpretava”. Não se tratava de reproduzir o animal narrado, tratava-se de entender o que a imagem causava em mim e de que maneira as qualidades daquele bicho reverberavam quanto movimentação e associação.

*“Às vezes eletrizo-me ao ver bichos. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir [...] Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se..” - Lispector*

Na verdade, era mais do que isso; era ser aquele animal, um devir animal, assumiu uma individualidade amorfa para poder ser o que não se pensa ser, para ser enfim, o que se pode e deseja ser - mesmo que por um breve instante. Entre algumas das anotações encontro que:

- Imagem do pássaro: foco nos pés; sensação de ter asas; necessidade de força para quebrar a casca do ovo; pássaro recém-nascido ainda desprotegido, mas muito curioso; estar na terra e buscar o ar;

- Imagem do macaco: fortes movimentos de impulso; foco nas mãos; aumento na agilidade do corpo; ousadia; comunicação; liberdade (saltar de galho em galho);

- Imagem do tubarão: foco no quadril; corpo sinuoso, languido feito água; movimentação sensual; corpo com curvas;

- Imagem de uma onça: foco; proteção; desconfiança; autossuficiência. Articulação.

Foi um trabalho de humanização de animais – ou animalização de homens -, incorporação de formas (físicas) e conteúdos (simbólicos).

*(Abro aqui uma pausa para refletir sobre o animal humanizado, ou melhor, homem animalizado)*

Interessante notar que esse laboratório aconteceu no segundo semestre de 2012, mas que, agora no segundo semestre de 2013, exatos um ano depois, tive o privilégio de participar de uma palestra de José Gil<sup>15</sup> na ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação e Artes Cênicas) que aconteceu na UFMG (Belo Horizonte/MG) falando sobre o *devir* em especial por meio de

---

<sup>15</sup> José Gil (Muecate, 1939) é filósofo, ensaísta e professor universitário na Universidade de Lisboa. José Gil foi considerado pelo semanário francês *Le Nouvel Observateur*, um dos 25 grandes pensadores do mundo.

um trecho de Fernando Pessoa (1932, p.165). Esse texto aborda exatamente a capacidade que o artista da cena tem de personificar o outro (seja ele animal, objeto ou gente).

Passaram meses sobre o último que escrevi. Tenho estado num sono do entendimento pelo qual tenho sido outro na vida. Uma sensação de felicidade translata tem-me sido frequente. Não tenho existido, tenho sido outro, tenho vivido sem pensar. Hoje, de repente, voltei ao que sou ou me sonho. Foi um momento de grande cansaço, depois de um trabalho sem relevo. Pousei a cabeça contra as mãos, fíncada os cotovelos na mesa alta inclinada. E, fechados os olhos; retrovei-me. Num sono falso longínquo lembrei tudo quanto fora, e foi com uma nitidez de paisagem vista que se me ergueu de repente, antes ou depois de tudo, o lado largo da quinta velha de onde, a meio da visão, a eira se erguia vazia. Senti imediatamente a inutilidade da vida. Ver, sentir, lembrar, esquecer – tudo isso se me confundiu, numa vaga dor nos cotovelos, com o murmúrio incerto da rua próxima e os pequenos ruídos do trabalho sossegado no escritório quedo. Quando, depostas as mãos sobre a mesa ao alto, lancei sobre o que lá via o olhar que deveria ser de um cansaço cheio de mundos mortos, a primeira coisa que vi, com ver, foi uma mosca varejeira (aquele vago zumbido que não era do escritório!) pousada em cima do tinteiro. Contemplei-a do fundo do abismo, anônimo e desperto. Ela tinha tons verdes de azul preto, e era lustrosa de um nojo que não era feio. Uma vida! Quem sabe para que forças supremas, deuses ou demônios da Verdade em cuja sombra erramos, não serei senão a mosca lustrosa que pois a um momento diante deles? Reparo fácil? Observação já feita? Filosofia sem pensamento? Talvez, mas eu não pensei: senti. Foi carnalmente, diretamente, com um horror profundo e (...), que fiz a comparação risível. Fui mosca quando me comparei a mosca. Senti-me mosca quando supus que me o senti. E senti-me uma alma à mosca, dormi-me mosca, senti-me fechado mosca. E o horror maior é que no mesmo tempo me senti eu. Sem querer, ergui os olhos para a direção do teto, não baixasse sobre mim uma régua suprema a esmagar-me, como eu poderia esmagar aquela mosca. Felizmente, quando baixei os olhos, a mosca, sem ruído que eu ouvisse, desaparecera. O escritório involuntário estava outra vez sem filosofia.

Para finalizar as associações, não agora com o intuito de apresentar mais um devir animal, mas com o desejo de falar sobre a experiência do novo a partir do contato com o tema “animal”, trago Lispector com a obra “*A Paixão segundo G.H.*” (1964) que conta a história de uma mulher que, ao entrar no quarto de sua ex-empregada, depara-se com uma barata no armário, esmagando-a na porta. A partir daí, G.H. mergulha num turbilhão de sentimentos, que passam pela repulsa inicial e evoluem para uma experiência epifânica, na qual a libertação e a perda se confundem:

“Estou desorganizada porque perdi o que não precisava? (...) É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me mesmo seja de novo a mentira que vivo”.

G.H., ao se deparar com a massa da barata esmagada a associa com a finitude de sua própria existência, com a fragilidade de sua identidade, experimentando a desconstrução de tudo o que a caracterizava como indivíduo para dar espaço à possibilidade do surgimento de uma nova vida, mesmo que essa seja toda feita de dúvidas. Não era mais a barata e a observação de G.H., era G.H. sendo uma barata.

*(Retomando a descrição do laboratório)*

Ao seu término, tenho construída em mim, uma “mulher” com pés ligeiros, vigor de bicho novo, agilidade e mãos expressivas, quadril sinuoso e principalmente, e com o olhar focado e preciso, de um felino.



Figuras 11: Laboratórios de Improvisação (Animal Humanizado)

Na sequência, fecho meus olhos e damos continuidade ao trabalho, agora com o tema arquetípico da criança. Antes de iniciar o tema propriamente dito, a Leny me propôs uma série de lembranças de infância e anotei algumas delas em meu diário de laboratório. Esse momento foi muito especial porque uma das minhas angústias era não ter muitas memórias de infância (pelo menos quando vivenciei dinâmicas que propunham resgates de memórias de infância). Percebi que essa afirmação é mais um temor do que realmente um bloqueio e isso gerou um grande alívio. As memórias (em especial as sinestésicas) jorravam como água de uma nascente. Assim, a Leny pediu para que eu respirasse profundamente, mantivesse os olhos fechados e entrasse em contato com as minhas memórias (e como elas se apresentavam pra mim naquele dia) e prestasse maior atenção à minha respiração (que ainda estava ofegante da atividade anterior).

Ela me propôs ir, através de uma narrativa a um parque e reconhecer tudo que havia lá. Ela me convidava a observar (mentalmente) algo que estava no chão. Ainda de olhos fechados, pego em minhas mãos uma bolinha vermelha, entregue por ela durante a sua história. Eu não sabia o que era, pois meus olhos estavam cerrados, eu apenas sentia o formato e a textura do objeto.



Figura 12: Laboratório de Improvisação (Animal Humanizado com a Bola)

Desse momento em diante começo uma relação de afeto com essa bolinha. Em determinado momento, a perco. De olhos fechados não consigo vê-la e me desespero. Procuro insistentemente e depois de um tempo consigo enfim, encontrá-la. Sinto um alívio imenso. Guardo-a próxima ao peito, com tamanho zelo que chego a apertá-la em mim.

Depois dessa experiência, a Leny me pede para abrir os olhos lentamente e voltar a minha atenção para a sala de trabalho, para o momento real. Foi interessante notar que havia clareza do presente, mas carregavam-se no corpo, ainda, sensações do imaginário.

Combinamos de fazer um intervalo. Enquanto saí pra tomar uma água e dar uma espremeida, a Leny ficou na sala organizando a segunda etapa do encontro. Entro depois de um tempo novamente na sala de trabalho e encontro uma quantidade incrível de materiais a serem explorados. Naquele momento, internamente me senti profundamente grata por ter alguém pra me ajudar nessa nova etapa.

A Leny havia levado estojos de maquiagem, bexiga, caixa de madeira com papeizinhos, desenhos diversos... Eu ainda não sabia o que significava tudo aquilo, mas sabia que o “tudo aquilo” me causava curiosidade, o que já me parecia bem especial.

A primeira proposta foi sentar em frente ao espelho e experimentar a maquiagem. *“Arrume-se, sinta-se bonita para esse novo momento”*, dizia a Leny. E completava, *“não vou falar onde fica cada coisa porque a ideia é que experimente o que quiser e como quiser”*. E foi exatamente isso que fiz. Sentei-me em frente ao espelho e comecei a me maquiar. Prendi meu cabelo, vasculhei todas as cores de sombra, batom, rímel que ela havia levado. Era tão prazeroso ouvi-la contar o que leu sobre o tema arquetípico do trickster enquanto me maquiava, que nem havia percebido que aquela dinâmica se tratava de uma estratégia pra me colocar no universo simbólico do palhaço, tema esse que relatei não gostar, logo no primeiro encontro. Havia contado que palhaços me davam medo na infância e que até hoje era uma figura ambígua para mim, que oras me soavam falso porque eu não sabia se ele ria, se ele chorava, se ele ria dele ou de mim, se ele chorava por ele ou por mim (ou de/por uma humanidade toda)



Figura 13: Laboratório Dirigido (Maquiagem)

Assim que terminei de me “arrumar”, a Leny me convidou para uma segunda etapa da vivencia.

A base dessa atividade seria *o acaso*, o *aleatório* e a associação livre. Assim, ela sugeriu que eu pegasse um papelzinho dentro de uma caixinha fechada de madeira. Nesse bilhete, havia a frase “*Não tenha medo do desconhecido*”. Em seguida, ela me orientou para escolher uma das figuras que haviam sido organizadas em círculo (estávamos dentro delas) para associá-la à frase sorteada. A imagem que escolhi, sem grandes elaborações, foi a de um espírito, um ser de luz. Assim, estavam juntas a frase e a imagem. Sorteei outra frase, escolhi uma imagem para dialogar com ela e assim fui fazendo até que todas as frases estivessem associadas a todas as imagens. Depois estourava uma bexiga (que eu odeio estourar, diga-se de passagem, desde a infância, também), pegava um papel branco e escrevia nele a primeira palavra que vinha na cabeça colocando-a em uma das figuras – que já tinha uma frase.

Algumas das associações – ainda inconscientes – foram:

1. Frase: “dinâmica de forças” e “altere o desconhecido”. Imagem: coelho da Alice, do conto Alice no País das Maravilhas (que simboliza o tempo). Palavra escolhida: Capacidade de Transformação.

2. Frase: “é na hora da morte” e “bem e mal”. Imagem: Zeus. Palavra escolhida: Poder de escolha.

3. Frase: “sou um agente do caos” e “os opostos fortalecem suas próprias existências” e “ninguém entra em pânico quando ocorre tudo como planejado”. Imagem: dois cisnes espelhados. Palavra escolhida: Cristal.

4. Frase: “morte simbólica” e “essência a tona da persona” e “é na hora da morte que conhecemos o caráter de uma pessoa”. Imagem: Mulher nua. Palavra escolhida: Descoberta.

5. Frase: “Não tenha medo do desconhecido”. Imagem: Espírito de Luz. Palavra escolhida: Travessia.



Figura 14: Laboratório de Improvisação (Imagens e Frases)

De alguma maneira, a priori aleatória, depois intuitiva e por fim associativa, pude sentir o poder da escolha, o poder de desenhar a trajetória de um possível personagem. Estava em minhas mãos o destino dessa personagem e a minha cabia construir essa narrativa. Representou a construção do “meu trickster”, do meu corpo motivado pelo tema arquétipo<sup>16</sup> junguiano em questão.

---

<sup>16</sup> Para Jung, os arquétipos constituem parte importante do tecido subjetivo, são construções do “inconsciente coletivo”, do imaginário social, pois os “maiores e melhores pensamentos da humanidade são moldados sobre imagens primordiais”. Estas “imagens primordiais” ou “arquétipos” estão fundamentados em experiências vividas pelo conjunto da humanidade e que se repetem constantemente. “O arquétipo é uma espécie de aptidão para reproduzir constantemente as mesmas idéias míticas; se não, as mesmas, pelo menos parecidas. Parece, portanto, que aquilo que se impregna no inconsciente é exclusivamente a idéia da fantasia subjetiva provocada pelo processo

(Peço licença, abrindo literalmente um parêntese, para apresentar o tema arquetípico do palhaço antes de dar continuidade os relatos do laboratório).

Encontrei no artigo de Cybele Maria Rabelo Ramalho, denominado “Resgatando o arquétipo do palhaço no psicodrama” (Revista Psicologia em Foco, vol. II, Aracaju, Associação de Ensino e Cultura PIO X, 2009), as seguintes considerações:

O trickster é uma imagem arquetípica do inconsciente coletivo, que se insurge para brincar com a lei. É uma imagem eterna, arquetípica. Um herói mítico que é solitário, mas que se efetiva na relação com o outro, embora se volte sempre para si. O *trickster* é a imagem arquetípica do brincalhão com impulsos infantis, de natureza ambígua (animal e humana, sublime e grotesca). É o aspecto infantil no adulto, o infrator de normas. Para Jung, ele é temido porque qualquer um pode ser o alvo da sua brincadeira.

Ainda sobre o trickster temos:

O *trickster* é um ser originário “cósmico”, de natureza *divino-animal*, por um lado, superior ao homem, graças à sua qualidade sobre-humana e, por outro, inferior a ele, devido à sua insensatez inconsciente. Nem está à altura do animal devido à sua notável falta de instinto e desajeitamento. Estes defeitos caracterizam sua natureza *humana*, a qual se adapta às condições do ambiente mais dificilmente do que um animal. Em compensação, porém se candidata a um desenvolvimento da consciência muito superior, isto é, possui um desejo considerável de aprender, o qual também é ressaltado pelo mito (JUNG, 2000, p. 259).

---

físico. Logo, é possível supor que os arquétipos sejam as impressões gravadas pela repetição de reações subjetivas.” Os arquétipos são imagens primeiras que se constituem como “forças ou tendências” que levam “à repetição das mesmas experiências”. Dessa maneira, um arquétipo “traz consigo uma ‘influência’ específica ou uma força que lhe confere um efeito numinoso e fascinante ou que impele à ação.” Assim é que, “a partir do tesouro das imagens primordiais”, que se produzem as inovações e as novas formas (eidos) da sociedade. O arquétipo seria, pois, “uma espécie de força primordial que se apodera da psique e a impele a transpor os limites do humano, dando origem aos excessos, à presunção (inflação!), à compulsão, à ilusão ou à comoção, tanto no bem como no mal.” É, a partir destas “imagens primordiais”, que surgem e ressurgem os novos eidos do social, as idéias e os heróis, gênios ou santos.

O desejo de dialogar a temática arquetípica do *trickster* com a simbólica imagem do palhaço (que para mim era fortemente relacionado a um homem cujos lábios sorridentes – vermelhos, quase que rasgado de tão abertos - e olhos repletos de lágrimas – borrando toda a maquiagem; o seu rosto era assim, (dês) configurado) tinha como comprometimento trazer a espontaneidade da criança e a vitalidade do novo, mesmo que esse novo fosse num primeiro momento, transgressor. Por isso a Leny havia trabalhado com memórias de infâncias antes de introduzir a temática do palhaço. Em outras palavras,

“A lógica do palhaço é a espontaneidade infantil, pois ele é um gênio criador por excelência, que tudo pode. O palhaço é um transgressor, que rompe com as conservas culturais. Ele é uma personificação de espontaneidade, um porteiro da alegria. Mesmo de forma sutil, oferece novas possibilidades para aquilo que se encontra rígido na cultura. Acaba sendo um questionador social, já que possui a permissão para brincar e reverter muitos padrões. Personifica assim o criativo, o insólito, o não usual, a não-norma. Por isto, usa roupas, sapatos, maquiagem, nariz e cabelos que estão livres de modelos conservados. Na figura do palhaço, personagem simplória, grotesca, desafortunada e desajeitada, que tropeça nos seus erros e nas normas sociais, encontramos encarnada “*uma dimensão positiva e criadora do riso, que faz renascer um mundo múltiplo e fervilhante*” e que nos convida à ruptura com as regras de eficiência e da razão.” (Ramalho, *Revista Psicologia em Foco*, vol. II, 2009)

O palhaço é um transgressor e isto ocorre no momento em que, mesmo de forma sutil, oferece nova possibilidade para àquilo que se encontrava rígido há tempos. É a personificação do insólito, do não usual, da não norma.

Desta maneira, o palhaço parecia-me um caminho potente para mergulhar em partes ocultas de mim, para permitir que a voz, o riso e outras possibilidades de expressão fossem experimentados, mesmo que com certa estranheza e angústia.

“Ele veicula uma nova posição, frente à vida, uma lógica da disponibilidade para o humor e para o riso, encantando-se e vibrando com o mundo e isto se deve à

lógica do humor, que procede embaralhando e desembaralhando a realidade, constitui-se de jogos com os opostos e paradoxos que encontramos nas brechas da estrutura do cotidiano, ou seja, localizando, no mundo, as brechas para o riso. Ao ver as coisas com humor, uma perspectiva nova se impõe: à medida que o palhaço incorpora, pela ação, pantomina e palavra, a coexistência de realidades opostas da vida, brincando com estas oposições sem tentar reconciliá-las, ele nos conecta com a mobilidade do mundo, com sua graça e vibração, não com a estrutura conservada do mundo. Assim, ele nos leva a experimentar o mundo de forma plástica e imaginativa”. (Sampaio apud Ramanho, *Revista Psicologia em Foco*, vol. II, 2009)

Castro (2005, p.257) é citado por Aureliano Lopes da Silva Junior em seu artigo O trickster e o palhaço: a permanência da transgressão no seguinte trecho: “*um palhaço é um ser estranho que bota a mão no fogo, que põe a cabeça na guilhotina e que se expõe nu em sua tolice e estupidez. [...] Ele não conta uma história engraçada. Ele é a graça, ele é o risível. [...] Literalmente o palhaço dá a cara à tapa!*”

*Clown*<sup>17</sup> é transgressão de regras; é transgressão do próprio corpo. É a construção de um novo corpo, único. É a liberdade permitida através da arte, do fazer arte, da arte absolutamente viva e ao vivo, porque o *clown* só é naquele momento. Mesmo que haja uma cena ou um esquete previamente preparado, a graça se fará no improviso. O palhaço se entrega ao improviso, se joga no desconhecido e esse é seu material primordial. Esse ser do palhaço encontra eco no ser do *trickster*: arquétipo do inconsciente coletivo que insurge para brincar com a lei e rir.

O *trickster* é de natureza ambígua: animal e humana, maléfica e benéfica, sublime e grotesca. É o infantil e o adulto, ou melhor, o infantil no adulto. Ele é o infrator de normas, seja para fins civilizatórios, seja porque simplesmente quis cometer tal violação.

---

<sup>17</sup> Para essa pesquisa não faço distinção entre “palhaço”, “clown” e “trickster” justamente por tratar de seus conteúdos e nas das especificações interpretativas e/ou técnicas.

O *trickster* colocaria em jogo, assim, o inesperado, o indefinido, desrespeitando, no nível do imaginário, a própria ordem social. O seu papel seria, sob muitos aspectos, semelhante ao de outros personagens – bufões, mascarados, bobos da corte – aos quais se concede licença para que possam zombar da ordem estabelecida, “quebrando aparências e desfazendo ilusões”.

Muito embora as transgressões cometidas por tais figuras sejam autorizadas pela sociedade, a própria ordem acabaria sendo assim reforçada, por meio de um processo catártico, e ainda com o mérito de revelar aos seus integrantes a desordem que poderia se instaurar caso as normas, os códigos e os interditos viessem a se dissolver. Elemento, a um só tempo, perturbador e agente da ordem, decorreria disto a ambiguidade do *trickster*

O papel do palhaço seria, então, o de questionar a ordem social e não exatamente o de modificá-la. O palhaço é a constante escapulida, a subversão da ordem e a subversão da subversão, pois uma vez subvertida, seu produto já não interessa mais; é nova ordem. Seu prazer está em agir e provocar uma agitação no público, incitando-o a repensar o mundo e a si próprio. É assim, uma *doida harmonia*, algo em estado puro, primitivo, que se liga ao mundo com o mínimo de amarras possíveis. É a energia viva, é a sinceridade de se assumir a dor e ser capaz de rir com o objetivo de transgredir.

O *trickster*, aqui personificado no palhaço, é essa ficção eterna, é o mito que retorna em nova roupagem, mas que também é velha, ancestral, primordial. Segundo a concepção da psicologia analítica, ele é matéria de nosso ser, material do inconsciente coletivo que deve ser trazido à tona e trabalhado de forma a proporcionar ao homem uma vivência plena, uma busca que procure trazer à luz aquilo que realmente somos. Todos nós temos nosso *clown*. Ele apenas se encontra adormecido, pronto para ser descoberto, bastando apenas coragem e vontade para entrar em contato com essa nossa “besta interior”.

Importante enfatizar que, para esse trabalho, o tema arquetípico do Trickster e a simbologia do Clown se complementam, não havendo assim, na prática, distinção entre eles. É a transgressão do palhaço por meio da capacidade artística do clown; é a inquietude do trickster, a criatividade do clown, na figura complexa e reveladora do palhaço- aqui bastante participar quanto forma e conteúdo.

*(Fecho o parêntese e proponho que retomemos os relatos de laboratórios, pois, agora, já se sabe o valor do tema arquetípico do palhaço para essa pesquisa).*

A Leny solicitou-me escolher um dos desenhos com frase e palavra e guardá-lo para mim.

Depois retomamos o corpo do animal humanizado (dessa vez eu estava "livre" pra fazê-los na ordem que fosse mais conveniente).

Iniciei com o felino e os aspectos mais marcantes dele foram: o foco do olhar e a articulação do corpo. Passei em seguida para o passarinho que era curioso e ligeiro. Passei para o corpo do macaco e sua visão ampla e assertiva e por fim, explorei a sinuosidade do tubarão que, na imaginação, estava dentro d'água.

Durante essa atividade, eu tinha a imagem de uma bola de luz que aos poucos se transformou em um pergaminho, extenso e repleto de informações. À medida que eu o desenrolava (mentalmente, mas também fisicamente), sentia como se meu destino estivesse lá, descrito e traçado em palavras. Era uma sensação de carma a ser cumprido. Consigo me libertar dele e começo a escrever meu próprio destino, no ar, com minhas mãos. Era o livre arbítrio, metaforicamente falando, se manifestando. Aos poucos essa escrita vai ficando frenética e eu começo a me incomodar com a ansiedade que aquela movimentação me causa.





Figura 15: Laboratório Dirigido (Imagens Simbólicas)

Na tentativa de abandonar aquela movimentação incessante e exaustiva, encontro novamente a maquiagem e um desejo de transgressão das (minhas próprias) regras me toma e vou diretamente às cores mais escuras: batom vermelho, sombra preta, rímel e lápis de olho pretos.



Figura 16: Laboratório Dirigido (Maquiagem)

Antes de passar a maquiagem escura em meu rosto, a Leny sugere que eu dance tudo que eu estava sentindo. Largo a maquiagem, me levanto e me permito movimentar livremente. Dancei em meio a risos, ânsia, raiva, alívio e prazer. Forte expressividade das mãos, boca e tronco.

Em seguida sentei-me novamente diante da maquiagem e enfim, comecei a me “transfigurar”. Não busquei mais o espelho. Pego batom vermelho cor de sangue e passo-o em meus lábios. Solto meus cabelos. Pego a sombra preta, a mais escura que tinha e pinto minhas pálpebras com ela. Defino os traços dos meus olhos com rímel preto. Sem o espelho para me dizer o que era ou não belo, acabei construindo um rosto que sempre surgia em imagem mental: rosto com traços borrados (boca grande e bem vermelha, lágrimas que escorriam a maquiagem preta dos olhos pelo restante do rosto). Chorei muito, esvaziei-me. Quando olhei no espelho, vi fora o que já havia visto dentro. Foi uma sensação muito especial, de êxtase, alívio, surpresa e medo ao mesmo tempo.



Figura 17: Laboratório Dirigido (Palhaço)



Figura 18: Laboratório de Dirigido (Palhaço)

Por fim, fui convidada a dançar novamente o que eu estava sentindo. Foi então que, para a minha surpresa, um corpo de palhaço tomava meu corpo, mesmo assustada e confusa, dei vazão a essa emoção e ação.

O palhaço foi, então, o resultado de um laboratório que trabalhou com o animal humanizado (homem animalizado) e com o tema arquetípico da criança. Esse laboratório foi importantíssimo para a liberação de energia e conseqüentemente de imagens. O grotesco e o borrado ganhavam a partir daqui, o devido espaço para se manifestar.

Esses dois primeiros relatos de laboratório compartilhado trabalharam assim, sucessivamente, o borrado e o (dês) configurado, quebrando com a beleza plástica do balé clássico.

## **Relato II – (Dês) (Re) Configuração**

Esse laboratório - que será relatado a seguir - foi importante pela quantidade e qualidade do material expressivo emergido no corpo durante seu decorrer.

Trabalhamos a sensação do corpo se expandindo (tentando rasgar algo que o envolve – protege e aprisiona ao mesmo tempo), em seguida exploramos ações impulsionadas por vetores (baixo, alto, para dentro e para fora) e observamos como que eles reverberavam no corpo (quais imagens emergiam do corpo quando trabalhávamos cada um desses vetores) e por fim, trabalhamos as diferentes facetas de um mesmo personagem, nos inspirando em textos de Clarice Lispector (obra água Viva) e em textos sobre o arquétipo do Trickster.

A primeira dinâmica desse laboratório trabalhou com o corpo contido que aos poucos se dilatava, expandia. Era pra ser apenas o aquecimento, mas esse tema (conter/ expandir) estava tão aflorado em mim desde a etapa anterior da pesquisa, que eu acabei criando facilmente uma narrativa expressiva a partir desse estímulo.

A Leny, como provocadora cênica – e pessoa sensível que é-, abraçou a causa e começou a explorar tais gestualidades comigo. Era um corpo que empurrava o ar, alongava-se, contorcia-se, dilatava-se e assim, tornava-se capaz de se (re) moldar e rasgar a capsula (imaginária) que o protegia.



Figura 19: Laboratório Dirigido (modelagem do palhaço)

Depois, a imagem sugerida pela Leny era do meu corpo sendo iluminado por uma luz muito forte. Em seguida, a sugestão era imaginar que havia uma tela pintada por mim que começava a pegar fogo. Como meu corpo apagaria tal labareda que era o desafio dessa proposta. Era necessário que eu apagasse aquele fogo, controlasse aquela situação, afinal de contas, era o meu trabalho (pintura) que estava sendo destruído naquelas chamas. Controlado o problema, a proposta foi de que meu corpo fosse agora, o fogo. Era uma fagulha que se tornava aos poucos uma grande labareda. A luz, outrora vista destruindo minha arte, agora estava em mim; eu era a luz.



Figura 20: Laboratório Dirigido (Fogo)



Figura 21: Laboratório Dirigido (Coluna e Respiração)

Assim que os movimentos cessavam, a Leny indicou que eu me atentasse à minha respiração, canalizasse toda aquela energia do fogo na região vital do meu corpo. Em seguida, propôs que eu corresse pela sala até que ela contasse até cinco; quando ela falasse “cinco”, eu deveria parar onde estivesse e deixar que minha coluna acompanhasse com movimento o ritmo da minha respiração. A coluna, assim, fazia movimentações ondulatórias e contínuas. Isso aconteceu durante algum tempo. Ao término dessa atividade de corrida, eu estava exausta, com respiração ofegante e coluna bastante sensibilizada.

Logo em seguida, aproveitando a minha prontidão corporal – fruto da sensibilização anterior, a Leny indicou uma nova atividade: trabalharíamos com vetores do corpo. A exploração desses vetores naturalmente sugeriria uma série de respostas corporais (peso, eixo, tônus e imagens) e seriam elas que nos interessariam daqui pra frente.

O primeiro vetor apontava *para baixo* e a imagem resultante dele foi de estar acorrentada pelos pés. O segundo vetor apontava *para cima* e eu sentia como se estivesse numa corda bamba. O vetor seguinte foi o *para fora* e eu tive a sensação de modelar um corpo muito sensual e por fim, o quarto e último vetor que era o *para dentro*, me fazia ter a sensação de ser água.

Os pés acorrentados, claramente de uma prisioneira, remetiam assim, a alguém que estava estagnada, paralisada porque suas pernas estavam amarradas ao solo, presas em uma condição única de existência. Já a corda bamba (outra imagem que aparecerá com frequência em outros laboratórios) remetia-me a uma sensação, ao contrário da anterior, de estar longe do chão, suspensa por um frágil fio que me separava da queda. O corpo sensual, aberto e exposto, com uma movimentação intensa do quadril, dava-me à sensação de ser uma prostituta ou alguma outra figura com sexualidade bastante afluída e de necessária aparição. A última imagem era de um corpo languido, espiralado, sinuoso que se desfazia em água.

Importante ressaltar que ficamos bastante tempo explorando cada um dos vetores, estimulando o reconhecimento das imagens, do tônus e do eixo. Essas imagens não foram meras sensações efêmeras e infundadas; o fruto de uma construção de conteúdos internos e de experimentação desses conteúdos no corpo em movimento.

Fizemos um intervalo. Quando retornamos, iniciamos a segunda etapa do laboratório. Nessa etapa, trabalhamos a transição de um corpo cênico para outro, de uma qualidade corporal para outra, para exercitar a modelagem rápida e também, as nuances entre corpos.

Assim, a Leny delimitou dois extremos da sala (um lado e outro) e em cada um deles colocou um estímulo (texto poético). De um lado tínhamos trechos da obra *Água Viva* de Clarice Lispector (obra essa que me acompanhou, por puro deleite, durante todo o mestrado) e do outro, alguns fragmentos de textos sobre o tema arquetípico do malandro (trickster).

Estou lidando com a matéria prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. [...] E um contato com a energia circundante e estremeço. Uma espécie de doida, doida harmonia. Sei que meu olhar deve ser de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo, primitiva como os deuses que só admitem vastamente o bem e o mal e não querem conhecer o bem enovelado como em cabelos no mal, mal que é o bom! (Lispector, 1976, p.12-13)

Um palhaço – esse, pelo menos - é acima de tudo uma criação particular, uma exteriorização de algo extremamente íntimo e puro do indivíduo; uma essência que encontra no riso e no exagero a falta de barreiras para a sua emergência.

O palhaço não é um personagem que alguém apenas veste; o movimento é justamente o inverso, o personagem veste o palhaço, assim como as palavras vestem Lispector. Cabe ressaltar, porém, que o verbete personagem é inapropriado para se referir ao palhaço, pois esse último nunca é estanque e sua personalidade se desenvolve de forma conjunta com a do sujeito.

Confesso que, ao estudar os registros desse dia, sai bastante satisfeita com o resultado expressivo desse trabalho. O diálogo entre o lânguido e questionador de *Água Viva* e o pontuado, ágil e

frenético do (meu) trickster repercutiram numa cena dinâmica, repleta de símbolos e com uma qualidade de movimento bastante satisfatória.

Trabalhar com vetores, com uma literatura que me agrada demasiadamente e com temas arquetípicos escolhidos “a dedo” reverberou em um produto estético rico e maduro.

Nesse trabalho, a qualidade dos movimentos estava mais rica, a expressividade da face, no que se refere ao foco do olhar e às nuances fisionômicas me pareceu mais potente.





Figura 22: Laboratório Dirigido (Fluxo de Modelagens)

O trickster me apresenta, ainda que de maneira disfarçada, futuras modelagens de corpos cênicos como o da velha, o já conhecido felino e também, a louca.

Importante citar que o terceiro relato é de um laboratório que está contextualizado num momento da pesquisa diferente dos dois laboratórios relatados anteriormente. Os outros dois - assim como tantos outros, aconteceram no ano de 2012 e tinham como objetivo permitir que o corpo se expressasse livremente, num fluxo contínuo de imagens, memórias e modelagens. Já esse laboratório, bem como outros que aconteceram agora, no ano de 2013, tiveram além do desejo de extravasamento gestual, a responsabilidade da construção de corpos cênicos que dialogassem entre si para que, a partir disso, pudesse-se desenvolver numa narrativa (que culminaria numa dramaturgia cênica para o solo de dança).

### **Relato III – Aprofundamento dos conteúdos emergidos nas modelagens**

Esse laboratório buscou, entre outras coisas, trabalhar com o fluxo de imagens e modelagens, a fim de estabelecer um diálogo entre os corpos cênicos que aos poucos se revelavam.

O primeiro direcionamento foi aquecer o corpo a partir fricção da pele e leve compressão das mãos pelo corpo, buscando trabalhar em “nível muscular”, sempre de maneira prazerosa, de acordo com o ritmo da música e da respiração.

Em seguida, a Leny me sugeriu trabalhar com a mobilidade das articulações do corpo, intercalando diferentes níveis (baixo, médio e alto), liberando sons vocais (que acompanhassem o movimento) e investigando também, aos poucos, as imagens que emergiam durante o trabalho (explorando corporalmente tais imagens que se revelavam).

Escolhi relatar esse laboratório pela potencia dos conteúdos que emergiram quanto imagem e modelagem e pela importância desses elementos para o restante da pesquisa.

O primeiro corpo identificado foi o que as mãos escreviam no corpo e no espaço como se precisassem dialogar com urgência, expressar coisas, esvaziar e preencher o espaço com suas próprias palavras, sua própria narrativa. Era uma sensação de forte troca com o mundo, de uma avalanche de palavras, conceitos e sentidos.

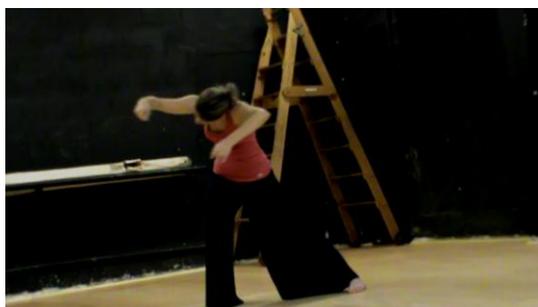


Figura 23: Laboratório Dirigido (Escrita)

O segundo corpo modelado foi o da “velha”. Era um corpo abaulado, com movimentos contidos e tensos, com forte expressividade das mãos e pés. Era um corpo que ouvia valsa e desejava dançá-la, mas não conseguia por seus limites físicos. Essa limitação lhe causava além de um forte saudosismo, frustração e angústia. A sensação que eu tinha era de experimentar um corpo rígido, que tem uma movimentação interna muito forte, mas que essa, por sua vez, não conseguia extravasar-se em gestos comunicantes, ficando aprisionada dentro dessa estrutura enrijecida.

O tema arquetípico da velha está relacionado, a meu ver, à morte (e a relação de finitude das coisas) ao seu poder, sua ira, sua sabedoria e suas lembranças. Poder-se-ia associar tal personagem, nesse caso, às mudanças que ocorrem no corpo (não reconhecimento de si), à raiva impotente e a memória. Assim também, para mim, essa velha desejava expressar-se livremente, mas se sentia enclausurada pela incapacidade de alçar voos. Era assim, um corpo rígido que tem uma mobilidade interna latente, mas que reconhece – erroneamente - a estagnação de formas (diferente de limitação de formas) como única. Ela também materializa nesse corpo o desejo por vasculhar memórias e (re) significá-las em narrativas a serem compartilhadas. Anda lentamente, gesticula com dificuldade, mas

tem necessidade de falar muito e bem baixinho. É uma espécie de ladainha interna. Ela tece sua memória, pedacinho por pedacinho, como uma colcha de retalhos.

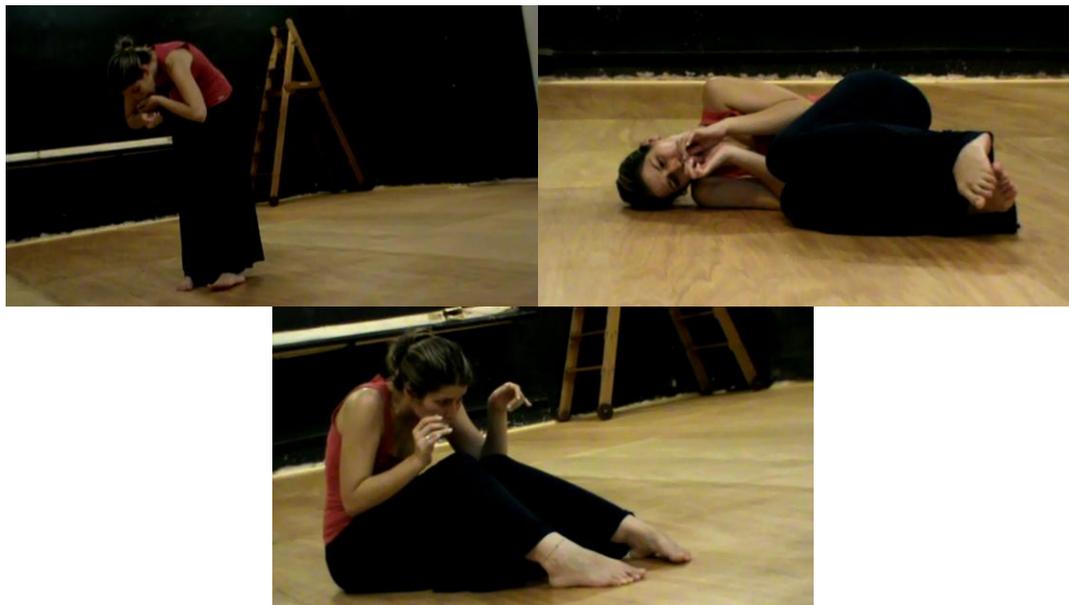


Figura 24: Laboratório Dirigido (Modelagem da Velha)

A Leny enfatizava a necessidade de explorarmos as ações cotidianas desses possíveis corpos cênicos. Por exemplo, se explorávamos a modelagem da velha, deveríamos “vasculhar” como que ela se deitava, como caminhava, falava – e se falava-, enfim, como ela agia em diferentes circunstâncias. Confesso que esse tipo de atividade é bastante difícil pra mim porque eu até tenho certa facilidade para modelagem de corpos, ainda mais durante uma atividade de improvisação dançada, mas “dar vida” a essas modelagens parecia-me bastante complexo.

O próximo corpo a ser modelado foi o de uma mulher sensual, jovem, que dançava em volta de uma fogueira (obviamente imaginária). Essa modelagem tinha intensa movimentação do quadril, corpo ereto e olhar imponente, bem como vestia saia rodada, tinha os pés descalços pisando na terra e cabelos soltos dançando com o vento. Muitos movimentos de giro; sinuosos, espiralados, provocantes. Era uma mistura de cigana, prostituta, escrava, meretriz; santa e puta ao mesmo tempo; que provocava o desejo do outro, que desejava, acima de tudo, o desejo do outro. Sua dança era a sua liberdade. Era dissimulada; sabia seduzir e persuadir, evocar e sacramentar suas crenças particulares.

Meu corpo, antes abaulado e tenso, com movimentações contidas e olhar cabisbaixo, que fazia pouco uso do espaço físico e sentia-se preso em suas próprias lembranças, agora vivenciava um corpo dilatado, expandido, que percorria todo o espaço da sala em giros livres e intensos.

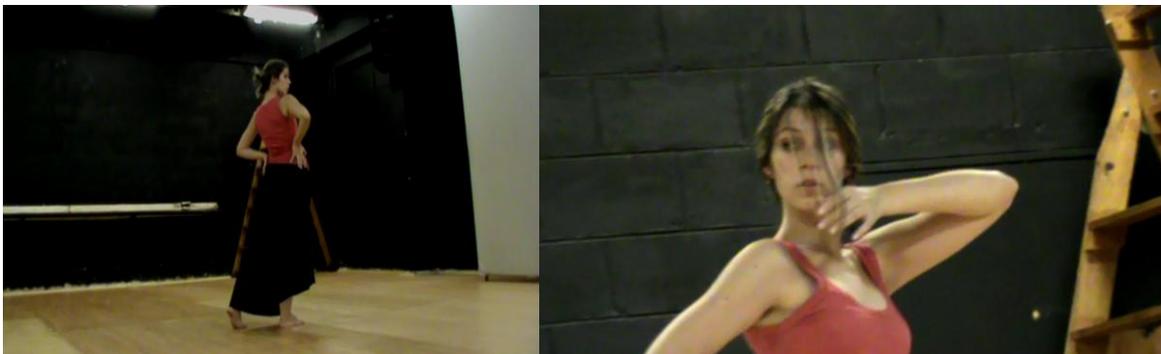


Figura 25: Laboratório Dirigido (Jovem sedutora)

Em seguida, o corpo jovem resgatava, aos poucos, um corpo já conhecido, revelado em trabalhos dentro do método BPI com a direção da Profa Dra Graziela Rodrigues. Era um corpo feminino que manipulava elementos (perfumes, remédios e venenos) e que morava numa casa pequena, rústica, solitária e isolada no alto de uma montanha. Esse corpo, que outrora recebera o nome de Zafira, (re) apropriava-se do meu corpo novamente.



Figura 26: Laboratório Dirigido (Zafira)

Percebo que havia um compromisso em entendê-la, em explorá-la, pois algo dela me parecia importantíssimo de ser investigado. Ela vivenciava uma sensação de intoxicação: era um asco muito grande por alguém ou algo, uma fúria incontida. Eu tinha dificuldade de entender se ela estava envenenada ou se desejava envenenar alguém. Algo de seus componentes a serem manipulados a invadia e perturbava. Era ao mesmo tempo uma curandeira que virava bruxa, uma alquimista que manipulava sua solidão. Dotada de forte intuição, carregava em suas mãos a capacidade de transmutação da matéria.

Para a minha surpresa, ao estudar o livro *Jung – Vida e Obra* de Nise da Silveira (1997) encontro que o trabalho alquímico (muito mais próximo desse corpo, por não ser propriamente uma alquimista, mas sim uma figura de transformação da matéria, de manipulação de conteúdos variados, que une os opostos, os princípios femininos e masculinos internos, realizando assim a realidade psíquica, ou seja, a individuação. Assim:

“A hipótese de Jung é que o alquimista projetava sobre os materiais manipulados acontecimentos em curso no inconsciente. Essas projeções se afiguravam ao alquimista propriedades da matéria, mas de fato, no seu laboratório, o que ele experiêcia era o próprio inconsciente [...] Debruçando-se compassivamente sobre a matéria, o alquimista estava inconscientemente procurando compensar o unilateralismo da posição cristã.”  
(p.120-121)

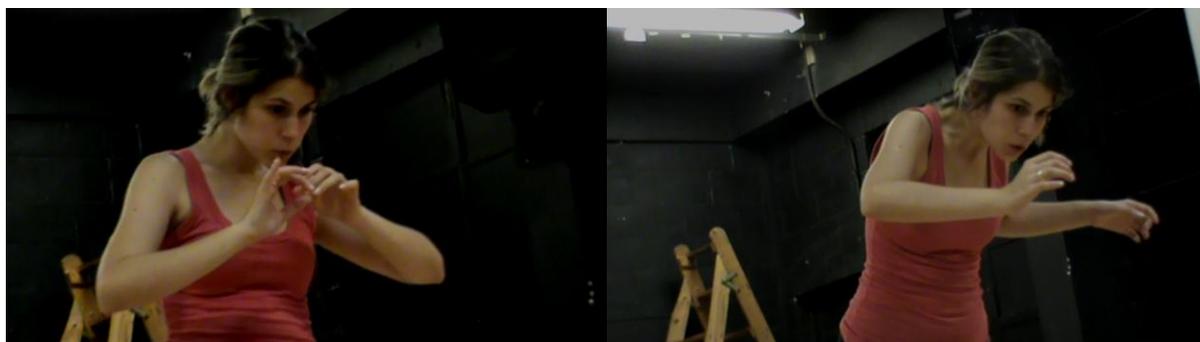


Figura 27: Laboratório Dirigido (Zafira)



Figura 28: Laboratório Dirigido (Zafira)

Dando “vazão” a esse corpo, outro (aparentemente complementar) passava a ser modelado. Esse “novo” corpo representava ainda uma mulher, mas agora com olhar mais cabisbaixo, mãos no ventre e tônus mais baixo. Esse corpo me marcou bastante. Não foi propriamente um corpo cênico, mas um corpo de enfrentamento e reconhecimento de temas pessoais

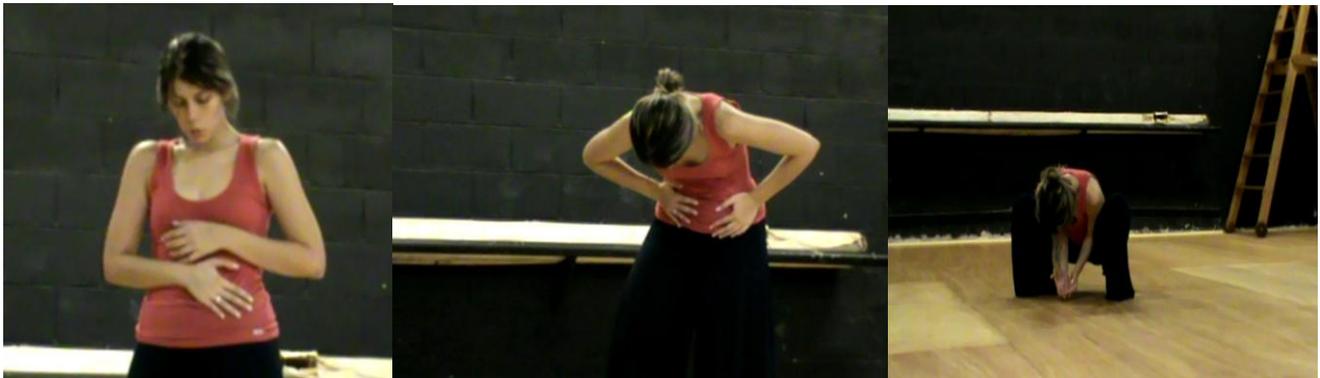


Figura 29: Laboratório Dirigido (parto precoce)

Essa mulher paria um feto mal formado, era um aborto espontâneo (nascimento precoce, de um ser ainda em formação). Eu visualizava mentalmente muito sangue saindo do ventre e encharcando

minhas mãos. Eu tentava colocá-lo para dentro novamente, mas todo o esforço era em vão. Eu tinha a sensação de estar esvaziando, perdendo parte de mim para o mundo.

Buscando o tema arquetípico do materno, encontro em *Os arquétipos e o Inconsciente Coletivo* de Jung (1976, p. 158) que, alguns dos atributos desse arquétipo são “a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação, mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal”.

No entanto, essa mãe, perdendo o filho para o mundo, filho que está mal formado, precocemente saída de seu ventre, dizia algo a mais. Procurando entender esse “a mais”, encontro ainda na mesma obra de Jung o complexo materno da filha. Ele expõe vários aspectos dessa relação mãe e filha e alguns deles devem ser citados por traduzir em palavras o que se vivenciou no corpo – físico e imaginário.

Assim, no complexo materno da filha encontramos a primeira subdivisão que é a *hipertrofia do aspecto maternal*:

“[...] o complexo materno na filha gera uma hipertrofia do feminino ou então uma atrofia do mesmo. A exacerbação do feminino significa uma intensificação de todos os instintos femininos, e em primeiro lugar do instinto materno. O aspecto negativo desta é representado por uma mulher cuja única meta é parir. O homem, para ela, é manifestação de algo secundário; é essencialmente o instrumento de procriação, classificado como um objeto a ser cuidado. A sua própria personalidade também é de importância secundária; frequentemente ela é mais ou menos inconsciente, pois a vida é vivida nos outros e através dos outros, na medida em que, devido à inconsciência da própria personalidade, ela se identifica com eles. Primeiro, ela leva os filhos no ventre, depois se apega a eles, pois sem os mesmos não possui nenhuma razão de ser [...] Um eros inconsciente sempre se manifesta sob a forma de poder, razão pela qual este tipo de mulher, embora sempre parecendo sacrificar-se pelos outros, na realidade é incapaz de um verdadeiro sacrifício.”  
(Jung, 1976, p.94)

Em seguida, opto por apresentar a *identificação com a mãe*. Assim,

“[...] produzir-se-á uma identificação com a mãe e um bloqueio da própria iniciativa feminina”. Dá-se então uma projeção da personalidade da filha sobre a mãe, em virtude da inconsciência de seu mundo instintivo materno e de seu Eros. Tudo o que nessas mulheres lembra maternidade, responsabilidade, vínculo pessoal e necessidade erótica suscita sentimentos de inferioridade, e as obriga a fugir naturalmente para a mãe, a qual vive tudo aquilo que as filhas consideram inatingível, digno de uma superpersonalidade: a mãe. Involuntariamente admirada pela filha, a mãe vive tudo antecipadamente em seu lugar. A filha contenta-se em depender da mãe, de um modo desinteressado e inconscientemente ela se esforça contra sua vontade a ascender pouco a pouco a uma posição de tirana da própria mãe, no início sob a máscara da mais perfeita lealdade e devoção. Ela vive uma existência de sombra, muitas vezes visivelmente sugada pela mãe, cuja vida ela prolonga como que através de uma permanente transfusão de sangue. (Jung, 1976, p.96)

E por fim, no que se refere à *defesa contra a mãe* (p.97), ainda indicando os aspectos negativos do complexo materno, temos que:

“Trata-se, de um lado, de um fascínio que, no entanto nunca se torna uma identificação, e, por outro, de uma exacerbação do Eros que se esgota, porém numa resistência ciumenta contra a mãe. Tal filha sabe tudo que não quer, mas em geral não tem clareza acerca do que imagina ser seu próprio destino. Seus instintos concentram-se na mãe, sob a forma de defesa, não se prestando, pois à construção de sua própria vida [...] De certa forma, tudo isso não pertence às realidades essenciais da vida, uma vez que seu fim último é constituído unicamente pela defesa persistente contra o poder materno. Em tais casos, podemos ver em todos os seus detalhes os atributos do arquétipo materno. Por exemplo, a mãe enquanto família, ou clã, produz uma violenta resistência ou falta de interesse por tudo o que representa família, comunidade, sociedade, convenção etc. A resistência contra a mãe, enquanto útero manifesta-se muitas vezes através de distúrbios da menstruação, dificuldade de engravidar, horror na gravidez, hemorragias e vômitos durante a gravidez, partos prematuros etc. [...] A partir da defesa contra a mãe verifica-se ocasionalmente um desenvolvimento espontâneo da inteligência, com o intuito de criar uma esfera em que a mãe não exista”. (Jung, 1976, p. 97).

A resposta a esse corpo seria então, dizer que ele é reflexo de complexos negativos maternos, que precisavam ser expurgados para liberar outras energias, mais amorosas e alegres.

No entanto, a imagem da mãe que tentava colocar o filho para dentro do corpo novamente não me deixava fechar hipóteses ainda.

Assim, dando continuidade à leitura, encontrei nos complexos maternos positivos, outras facetas desse corpo modelado e acredito que aqui, encerro minhas conceituações, guardando para mim, mais do que associações, sensações corporais fortes e instintivamente reveladoras.

“Trata-se daquele amor materno que pertence às recordações mais comoventes e inesquecíveis da idade adulta e representa a raiz secreta de todo vir a ser e de toda transformação; o regresso ao lar, o descanso e o fundamento originário, silencioso, de todo início e fim. Intimamente conhecida, estranha como a natureza, amorosamente carinhosa e fatalmente cruel – uma doadora de vida alegre e incansável, uma mater dolorosa e o portal obscuro e enigmático que se fecha sobre o morto. Mãe é amor materno, é a minha vivência e o meu segredo” (Jung, 1976, p.98)



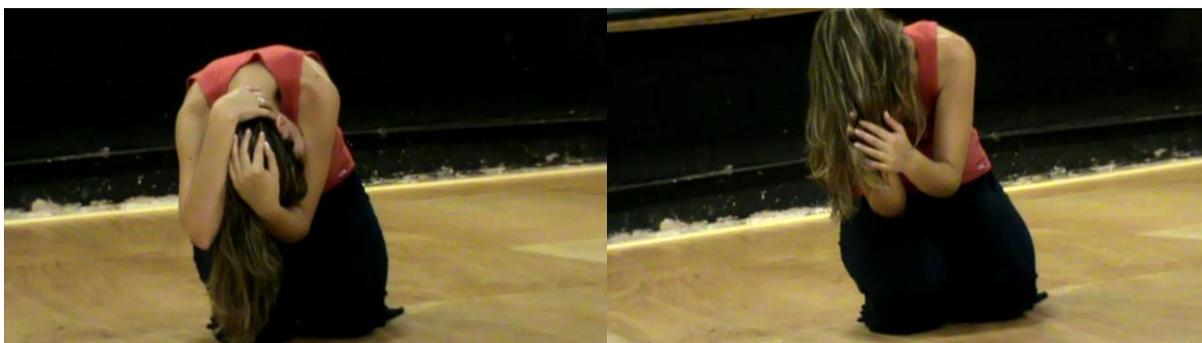


Figura 30: Laboratório Dirigido (Água/Lavadeira)

Visto que nada mais poderia ser feito, minha vontade era de lavar todo aquele sangue, tirar pela água a dor daquela perda. Meus cabelos tornavam-se aos poucos água. Todo o meu corpo se desfazia em água. As lágrimas que banhavam minhas mãos, meu ventre, minha alma. Esfregava-se a pele como se pudesse trocá-la por outra, tirar dela toda a dor das marcas deixadas por essa perda irreparável.



Figura 31: Laboratório Dirigido (Lavadeira)

Essa mulher, aos poucos, foi abrindo espaço para a criança. Retomava-se aqui o laboratório da criança, que brincava com uma bola. A bola, que anteriormente era material, nessa etapa era

imaginária, era uma bola de luz que expandia, continha-se, deslizava pelo corpo, movimentava-se arisca no ar. Era aconchegante e de alguma maneira, parte de mim.

Sobre o tema arquetípico da criança, vale citar que *criança interior divina* tem a inocência, a espontaneidade e o anseio profundo da alma humana por expandir-se e crescer. Às vezes, essa criança interior faz exigências muito intensas, apresentando-se por emoções, ansiedade, depressão, raiva, conflito, vazio, solidão ou sintomas físicos.

A força vital e natural desse arquétipo quer o nosso reconhecimento e ao ser ignorado pode acarretar sérias consequências quando adulto. Quando não fomos devidamente valorizados quando crianças, diminuimos o valor da criança interior e mantemos assim, as vivências de nossa infância e seu sofrimento.



Figura 32: Laboratório Dirigido (Criança)

A criança deu lugar a um homem, um homem grotesco, que bebia muito, que cuspiu no chão e andava com quadril projetado para frente, arrastando os pés. Sua roupa era suja, habitava um lugar escuro que parecia uma taberna. Era uma imagem “suja” para mim. Olhava para as mulheres e as provocava; era como se as possuísse com o olhar. Era uma figura fálica que me causava estranhamento e repulsa.



Figura 33: Laboratório Dirigido (Homem)

O último corpo modelado, de um trabalho corporal que somava mais de quatro horas em sala, foi uma jovem delicada, figura essa que lembrava demasiadamente o universo do balé clássico. Sua postura era altiva. Vestia uma saia longa e volumosa. Sua paisagem era um grande salão de baile. Seu corpo era esguio e seus longos cabelos estavam presos. Notei que era um corpo em suspensão, com semblante onírico. Era uma mistura de gueixa, ninfa e qualquer outra figura feminina forte e frágil, real e imaginária ao mesmo tempo.

A priori esse corpo me causou incomodo porque depois de vivenciar tantos corpos densos encontrar novamente as referências do balé me parecia regredir. Confesso que durante o trabalho me questionava sobre o valor daquelas formas, mas surpreendia-me em como ela se mantinha mesmo diante do meu incômodo. No entanto, aos poucos fui relaxando e tentando reafirmar dentro de mim que se esse corpo se manifestava havia uma razão de ser. Assim, procurei reconhecer o que emergia sem deixar que ele me paralisasse e continuei com a modelagem, atenta as sensações que ele causava em mim.

Percebi que ao se estudar a psique da mulher, os arquétipos femininos me ajudavam a perceber e clarificar determinados padrões da minha história pessoal, me alertando sobre os aspectos negativos carregados durante tanto tempo; bem como oferecia um modelo regenerador, capaz de cicatrizar feridas por meio dos aspectos positivos latentes na alma.

Neste trabalho os arquétipos femininos se sucedem em ciclos, complementando-se uns aos outros, servindo como pistas para a compreensão e integridade da minha trajetória. Percebi isso porque, num trabalho com fluxo de modelagens, as mulheres e suas várias etapas de vida estavam presentes enfaticamente revelando por meio de imagens e ações várias facetas minhas.

Ao término do laboratório, buscando literaturas sobre os conteúdos de tais modelagens, encontro vários textos sobre o arquétipo da donzela e entendo aqui a necessidade de dar vazão a essa figura.

Até então imaginei que ela simbolizasse o rito de passagem do balé clássico para a dança contemporânea e principalmente, da menina para a mulher. Aprofundando essa percepção tenho outras considerações, que não descartam a anterior, mas que complementam tal intuição. Os relatos que serão apresentados à seguir fazem parte de uma coletânea de textos sobre o tema arquetípico da donzela.



Figura 34: Laboratório Dirigido (Donzela)

A Donzela representa o aspecto da jovem em processo de amadurecimento, aquela que carrega a inocência vinda da infância, o desejo da aventura no descobrimento da vida, o desejo do amor romântico, e a que revela espontaneidade, curiosidade, vivacidade e alegria. Em seu aspecto positivo, a donzela necessita da orientação de uma mãe exterior/interior madura e capaz de alertá-la sobre os perigos da vida, sem superprotegê-la ou mimá-la.

A Donzela cai em perigo e degeneração quando possui uma mãe exterior/interior, imatura, ausente ou permissiva, que, incapaz de orientá-la corretamente, deixa-a ceder às armadilhas da vida. O resultado infeliz é muitas vezes a desqualificação, a prostituição e a degeneração das energias positivas da donzela.

A donzela e também a criança, representam a pureza virginal, a inocência, o momento anterior ao pecado original onde não há ainda a escolha pelo bem ou pelo mal – consciência e livre arbítrio.

A donzela também é fonte do desejo e ambição do mundo das sombras, o anjo decaído arquetípico que carregamos em nós. Ao possuir e corromper a alma pura da donzela, o mal toma sua energia vital, sua pureza, sua luz, seu destino divino.

No amor a donzela sonha com um príncipe encantado, capaz de completá-la e fazê-la feliz por toda a vida. Este é um sonho distante da realidade e a donzela precisará amadurecer e entrar em contato com os outros aspectos seus, para encontrar a completude e a integridade em si mesma, atraindo um homem igualmente maduro.

O modelo regenerador arquetípico para a donzela caída é o encontro com a Grande Mãe, aquela que ama, nutre e cuida; ganhando a autoconfiança em si mesma e na mãe interior, num modelo de força e afirmação, capaz de curar as feridas internas. A mulher que carrega a donzela ferida dentro de si precisará buscar o apoio e exemplo das mulheres fortes, e sair do estado de vitimização para lamber suas próprias feridas e curá-las.

O destino da donzela não é a vida casta das freiras e sacerdotisas, nem tampouco é a vida degradada das jovens corrompidas. Seu destino é desenvolver todos os aspectos do feminino, é caminhar por todos os arquétipos positivamente.

Assim, investigar a donzela me pareceu importantíssimo para um trabalho que aborda justamente um rito de passagem e a construção de uma identidade artística.



Figura 35: Laboratório Dirigido (Donzela)

#### **Relato IV – Ciclos de Vida**

Esse laboratório merece ser relatado pela importância na liberação da voz da personagem criança. Estarei descrevendo as etapas do laboratório para apresentar como que essa fala foi construída, bem como esse corpo foi sensibilizado para lidar com tantos novos relatos.

O “aquecimento” proposto pela Leny foi andar pelo espaço da sala de trabalho reconhecendo o ambiente.

Em seguida, ela solicitou que eu andasse apenas quando tivesse um objetivo, um foco, criando um caminho claro a ser percorrido. Era para trabalhar um olhar sem valores, sem julgamentos, apenas de observador, curioso. Os pequenos detalhes deveriam ser pistas e as curiosidades, buscas.



Figura 36: Laboratório Dirigido (Vestígios)

O próximo passo foi me relacionar com o chão, explorá-lo, me entregando a ele. Ainda de olhos abertos, as imperfeições do chão se misturavam às minhas próprias imperfeições. O chão de madeira tinha desenhos (da própria madeira) e eu os observava cuidadosamente, como se fossem pistas a serem decifradas. Em seguida com os olhos fechados, a indicação era de reconhecer o espaço, explorando texturas e formatos. Era a descoberta do espaço pelo tato.



Figura 37: Laboratório Dirigido (tateando o chão)

A Leny havia espalhado objetos e papéis pela sala e eu deveria encontrá-los aos poucos, à medida que eu ia explorando esse espaço.

Encontro um papel perdido no caminho. Toco-o, sinto-o, percorro-o pelo corpo até que o amasso sem saber seu conteúdo. O som do papel amassando era muito prazeroso.



Figura 38: Laboratório Dirigido (encontro com o convite)

A Leny me convida para abrir os olhos e sentar na cadeira. Ela, não mais Leny, torna-se uma personagem que me entrevistaria para um “pseudo” documentário. Nesse momento houve nítida estranheza da minha parte (eu me questionava o que ela estava fazendo), mas entrei na brincadeira e comecei a responder as suas perguntas (ainda que com dificuldade).

Ela inicia a “entrevista” perguntando minha idade, se eu sempre havia sonhado em ser artista, se eu lidava bem com a câmera etc. Em seguida ela me pediu para citar um marco de independência da minha vida. Eu, sem hesitar, respondi o mestrado. Ela completou a frase perguntando o porquê dessa resposta e eu disse que durante o mestrado comecei a me “colocar” mais, a me respeitar e conhecer mais. Completei dizendo que, se essa pergunta fosse feita algum tempo atrás, eu responderia que havia sido a graduação por ter saído de casa, por ter optado pela dança, por ter encontrado novas maneiras de me mover e expressar etc., mas que nesse momento, reconheço que o pesquisar-me, permitiu-me uma

liberdade inimaginável, tanto no que se refere à maneira de dançar como também na minha maneira de me colocar no mundo. Eu falei que não era o mestrado em si, era onde me permiti chegar com ele.

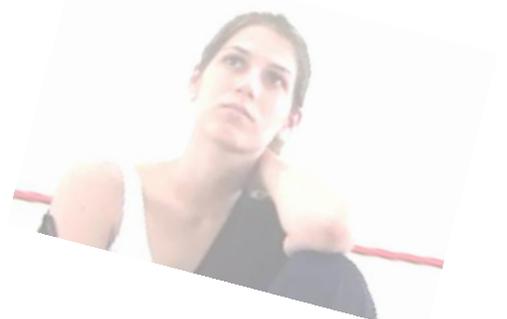
Falamos sobre segredo, mentira, omissão, desejo reprimido. Na verdade ela perguntava e eu tinha dificuldade de responder qualquer coisa dentro desses temas apresentados. A Leny me incomodava demasiadamente no lugar de entrevistadora, eu queria que ela falasse comigo de maneira amigável e isso foi interessante para que eu reafirmasse a minha dificuldade em ser avaliada, em participar de um teste, seja ele qual fosse.

Ela me questionou sobre a minha relação com a natureza. Depois perguntou fatos tristes da minha vida e eu continuava com dificuldade pra responder.

Comecei então, a falar do meu irmão; rememorava nossas brincadeiras de infância, nossa relação, nossas angústias compartilhadas e o momento em que nos afastamos (pré-adolescência). Percebi que eu me culpava muito por ter “o abandonado” por minhas amigas durante a adolescência, por exemplo.

Ela me perguntou em seguida uma situação de risco que eu me recordava. Novamente não conseguia pensar em nada; era um vazio de memórias que me angustiava, paralisava. Estar sendo interrogada me colocava numa situação de amnésia.

Solicitou que eu dissesse um exemplo de lealdade inquestionável e entramos aqui numa temática materna que rendeu muito tempo de conversa. Retomo aqui, por livre associação, uma imagem trabalhada em um laboratório dentro do método BPI, numa disciplina de férias da pós-graduação. Nesse trabalho, entre muitas lágrimas, reconheci uma ação que eu fazia com as mãos: minha mãe penteando meus cabelos pra fazer o coque para ir ao balé. Essa imagem me deixava bastante emocionada e rendeu uma investigação intensa junto com a Professora. Graziela. Essa imagem do cabelo, da minha mãe, do toque e da cumplicidade voltava nessa “entrevista” com tamanha intensidade que novamente me emocionava ao relatá-la.



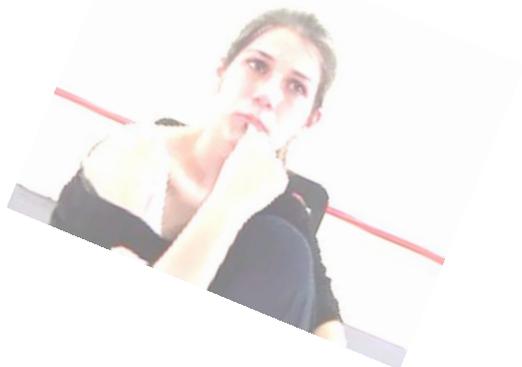
Aos poucos consegui me soltar e conversar de maneira “desarmada”. Falamos assim, sobre relações familiares, sexualidade e expectativas profissionais.

Ela me perguntou um fato de perseverança e eu respondi que era a dança e ela questionou o sentido dessa afirmação e eu respondi *“eu tinha tudo para não continuar e ao mesmo tempo, eu tinha tudo para persistir”*. Continuei dizendo que a dança é a minha maior curiosidade e hoje em dia, uma necessidade; é o que me faz querer estudar, acordar com vontade de trabalhar e principalmente, é o que eu acredito quanto ser humano. *“Tudo que eu tenho pra passar, de uma maneira ou de outra é permeada e transmitida por esse corpo em movimento”*. Hoje me sinto mais consciente do que eu quero com e da dança: *“ela já foi febre, ela já foi minha fuga, já foi meu pesadelo e minha maior alegria”*. Aqui se mostrava clara um relação de paixão pela dança.

Em seguida, falamos das referências em dança que me estimulam e as que desestimulam. Rememoramos professores, relações dentro da minha formação em dança. Comentei das idolatrias nesse meio, dos incentivos e principalmente, das descrenças. Falei da dor de não ser escolhida, não se sentir querida, capaz; o problema era ter que ser igual à referência que nos era imposta. Em seguida, a Leny, ou melhor, a personagem da entrevistadora me perguntou se hoje me vejo como referência para os outros e eu respondi que *“talvez, mas o que mais me chama atenção, é que hoje em dia eu não tenho ninguém pra me dizer se eu consigo ou não “ser”*. Hoje eu sou eu e não faço questão nenhuma de ser outra”

Falamos sobre meu medo de decepcionar o outro, de magoar o outro, colocando o “outro” sempre, ou na maioria das vezes, como prioridade na minha vida. É muito mais fácil me machucar do que aceitar que eu sou capaz de magoar o outro.

Ela me perguntou qual era a minha música preferida e eu não sabia responder, mas disse que gostava muito do tema principal do Lago dos Cisnes. Eu falei que era uma música que mexia comigo, que me emociona e que me transportava para outro tempo e espaço. Essa conversa rendeu outras tantas sobre o universo do balé clássico.



Quando ela me perguntou como seria fazer um documentário sobre a minha dança. E eu respondi que, se eu pudesse escolher uma imagem para iniciar o documentário, seria de uma rosa cheia de espinhos; *“você se fura, você a reconhece – seja pelo cheiro, seja pela textura -, você tira o espinho, toca nela com prazer, até que ela se despetala em suas mãos; daí você vê se planta outra ou se guarda amorosamente - apenas – a sua imagem. Bem provavelmente outra rosa não tenha o mesmo valor dessa primeira – e significativa - rosa”*.

Pra finalizar essa parte do laboratório fizemos um jogo de pergunta e resposta. Ela me propunha uma imagem e eu falava a primeira palavra que vinha na minha cabeça. Encerrávamos assim, a primeira parte desse laboratório.

A segunda etapa desse laboratório teve como objetivo principal explorar a modelagem da criança e ver o que ela poderia revelar naquele dia. Assim, iniciamos com um aquecimento que tinha como diretriz mobilizar o corpo a partir da gestualidade dos animais que já haviam sido trabalhados em laboratórios anteriores e ao mesmo tempo, cabia a mim, falar palavras que resumissem a minha semana; era então necessário que se movesse de uma maneira já conhecida e falasse coisas novas. O novo e o velho misturavam-se assim, desde o aquecimento.

Depois de um tempo explorando a voz e os movimentos de animais, retomamos a imagem da criança, em especial na sua relação com a bola imaginária. A Leny dialogava comigo como se fizesse parte da narrativa corporal que se construía durante a exploração desse objeto. A bola ia, vinha, rolava, pingava no chão, voava por cima da minha cabeça, enroscava-se no meio das minhas pernas, fazia-me rir e ficar exausta (lembrando que é uma bola, nesse momento, imaginária).

Em determinado momento eu recebi a indicação de que uma pessoa jogava várias bolas para mim e eu deveria pegá-las, ou melhor, estabelecer um jogo com essa pessoa (também imaginária). Aquelas bolas, que antes me alegravam começavam a me incomodar. Eu as jogava de volta com raiva porque elas vinham em minha direção e me acertavam (esse era o jogo que eu criava espontaneamente).

Começava então uma discussão sobre a propriedade da bola (eu e a criança imaginária). Eram duas crianças discutindo sobre quem era o dono da bola. A outra criança havia pegado a minha bola e eu estava desesperada querendo-a de volta. Eu falava que chamaria a minha mãe e ela retrucava dizendo que eu era medrosa. Ela me acusava de ter roubado a bola de outra criança e eu respondia em prantos que eu não havia roubado, mas sim que eu havia ganhado da minha avó. Ela me devolvia à bola e eu falava que só essa bola era minha porque as demais eram do meu irmão; justificava dizendo que era brinquedo de menino, mas eu havia ganhado no aniversário e que eu gostava muito dela. Eu relatava o medo de perdê-la para sempre. Confessei que, embora tivesse uma bola, não sabia o que fazer com ela.



Figura 39: Laboratório Dirigido (contato com a bola imaginária)

A Leny, sugerindo a voz da outra criança, me convida para brincar de jogar bola com ela. Eu estava eufórica por poder compartilhar a brincadeira com outra criança. Joguei uma bola muito alta e me diverti com a minha força, mas imediatamente me arrependi porque a bola poderia ter ido muito longe correndo assim, o risco de perdê-la novamente. Em seguida, ela jogou de volta para mim com a mesma força e a bola acabou indo no meio de uma floresta muito “perigosa”.

Ficamos discutindo quem teria coragem de buscá-la e, mesmo sem querer, sobrou para mim tal empreitada. Ela dizia que a sua mãe já havia dito que lá era um lugar muito perigoso e por isso ela não iria. Questionei-a sobre a sua mãe saber do perigo, se ela já havia estado lá e ela disse que não. Daí, perguntei como ela, sem ter estado lá, sabia do perigo da floresta e ela respondeu que era perigoso porque era proibido.

Aos poucos fui andando em direção àquele lugar desconhecido. Nesse caminho, encontrei inúmeros obstáculos, como um chão lamacento. Eu falava que não gostava de lama e ela respondia “*vai logo, para de ser menininha*”. Eu, embora furiosa, me gabava da minha coragem em ir sozinha buscar algo que era tão importante para mim. Eu temia o desconhecido, mas ele não me paralisava.



Figura 40: Laboratório Dirigido (busca da bola imaginária)

Em determinado momento, ouvi um ruído e em seguida, o ambiente era tomado por um silêncio tenebroso. Eu chamava pelos meus pais, mas ninguém respondia. Depois, identificava vozes que chamavam meu nome, eu respondia, mas ninguém me ouvia. Eu, embora tivesse a bola na mão, temia a solidão, temia o que viria em seguida.

Enquanto eu tentava sair dali sentia um vulto passar atrás de mim. De repente, apareceu um homem grande, de voz grossa, que me olhava fixamente. Ele me era assustador e fascinante ao mesmo tempo.



Figura 41: Laboratório Dirigido (Criança amedrontada)

O homem me interrogava perguntando o que eu estava fazendo na casa dele. Segundo ele, eu havia roubado sua maior preciosidade: sua pedra vermelha. Eu discutia com ele dizendo que aquele objeto de desejo era meu e não dele. Eu o encarava perguntando se ele não tinha medo de morar lá, num lugar com tantos bichos assustadores. Ele gargalhava de mim, dizendo que gostava de tudo aquilo e, quando pedi para que ele chamasse meus pais, disse-me que jamais faria isso. Fiquei apavorada. Comecei a correr para longe dele. Consegui, a muito custo, retornar para perto da minha casa.

Quando retornei, encontrei novamente a criança que havia jogado a minha bolinha na floresta. Ela perguntou onde eu havia deixado a bolinha e menti dizendo que não sabia do que ela estava falando (escondendo a bola na roupa), que havia perdido-a de vez (só para não ter que dividir mais a bolinha com ela). Logo em seguida falei que não falaria mais com ela (criança) porque estava muito brava pelo que ela havia me feito passar (mas continuava falando). Eu andava de um lado para o outro resmungando com ela.

Ela me perguntou sobre o morador da casa. Eu falei que era um homem muito grande, feio e que falava grosso. Disse que eu corajosamente havia superado o medo dele, mas que ela não aguentaria (na minha cabeça, oras a criança era uma menina, oras um menino).

A criança comentou que ouviu dizer que meu aniversário estava chegando e que a decoração da minha festa seria de um palhaço e eu disse que a minha mãe jamais faria isso comigo, que a festa seria de princesa e não de palhaço. Eu dizia - inconformada, que ela era igual a um palhaço: mentirosa, que ria enquanto eu chorava.

Eu insistia em falar que tinha um homem muito grande que queria me comer. Disse que precisava ir embora porque precisava tomar banho pra tirar a sensação daquele homem do meu corpo. Assim, terminava essa segunda parte do laboratório.





Figura 41: Laboratório Dirigido (Criança)

Quando fui procurar na obra *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* de Jung uma possível explicação para os conteúdos emergidos nesse laboratório, encontrei no tema arquetípico da criança algumas representações importantes que valem ser citadas.

“O motivo da criança não representar apenas algo que existiu no passado longínquo, mas também algo presente; não é somente um vestígio, mas um sistema que funciona ainda, destinado a compensar ou corrigir as unilateralidades ou extravagâncias inevitáveis da consciência. [...] Um aspecto fundamental do motivo da criança é o seu caráter de futuro. A criança é o futuro em potencial. [...] a criança prepara uma futura transformação da personalidade. O processo de individuação antecipa uma figura proveniente da síntese dos elementos conscientes e inconscientes da personalidade. É, portanto, um símbolo de unificação dos opostos, um mediador, ou tanto, um portador de salvação, um propiciador de completude. [...] A "criança" surge desta situação como um conteúdo simbólico manifestamente liberto do pano de fundo (da mãe), isto é, isolado, incluindo às vezes também a mãe na situação perigosa, quando é ameaçado, por um lado, pela atitude de recusa da consciência e, por outro, pelo *horror vacui* do inconsciente, pronto para devorar de novo todos os seus nascimentos, uma vez que o inconsciente produz estes últimos apenas ludicamente e que a destruição é uma parte inevitável do jogo. Nada no mundo dá as boas-vindas a este novo nascimento, mas apesar disso ele é o fruto mais precioso e prenhe de futuro da própria natureza originária; significa em última análise um estágio mais avançado da auto-realização [...] Criança significa algo que se desenvolve rumo à autonomia. Ela não pode tornar-se sem desligar-se da origem: o abandono é, pois, uma condição necessária, não apenas um fenômeno secundário.[...]

Chama atenção o paradoxo presente em todos os mitos da criança, pelo fato de ela estar entregue e indefesa a inimigos poderosíssimos, constantemente ameaçada pelo perigo da extinção, mas possuindo forças que ultrapassam muito a medida humana.[...] Ela representa o mais forte e inelutável impulso do ser, isto é, o impulso de realizar-se a si mesmo.” (Jung, 1976, 153-180)

Embora o arquétipo da criança possa direcionar consideravelmente tal análise do laboratório, uma frase que me chamou muita atenção foi “*era um homem muito grande que queria me devorar*”. Além de um medo infantil, o que essa frase revelava, a meu ver, era a descoberta da sexualidade, o limiar entre a menina frágil e a mulher desejada.

A terceira e última parte desse laboratório foi uma proposta da Leny: dançar as três etapas da minha vida (infância, adolescência e recente fase adulta). Assim, por meio de movimentações improvisadas perpasssei as três etapas de maneiras distintas. O fio condutor foi o cabelo. Não se tratava de imitar uma criança, por exemplo, mas sim, de interpretar as sensações, as memórias e os registros inconscientes de cada etapa da vida.

Mais do que descrever as movimentações de cada uma das três etapas, opto agora por trazer uma sucessão de imagens que possam apresentar tais modelagens melhor do que qualquer palavra aqui descrita.

## **A infância**







Figura 42: Laboratório Dirigido (Criança)



## A Adolescência



Figura 43: Laboratório Dirigido (Adolescência)

## A Fase Adulta







Figura 44: Laboratório Dirigido (Fase Adulta)

## **Relato V – Aprofundando as modelagens**

O último laboratório escolhido para ser relatado teve como objetivo explorar o fluxo de imagens e experimentar as paisagens sonoras propostas por um músico.

### **Descrição 01**

Interessante notar que, alguns corpos modelados continuavam estruturados (eixo, tónus, ações, emoções) da mesma maneira, outros tantos se mesclavam apresentando assim, outras maneiras de se apresentar na narrativa enfim, o rígido se desfazia e o novo surgia e reafirmava conteúdos. A velha, por exemplo, escrevia no corpo e isso lhe dava alívio. Essa mesma velha, que às vezes ficava mais jovem, tinha também forte ligação com o ventre, mesclando assim, três imagens.



Figura 45: Laboratório Dirigido (Fluxo de Imagens)

Não bastasse mesclar à velha, com a escrita, com a gestante, ainda havia a imagem da boca maquiada com batom vermelho. Eram vários corpos dialogando num mesmo momento em meu corpo. Em seguida a mulher que manipulava poções se manifestava e com ela um novo eixo, uma nova força e objetivo.

Era uma mulher que tinha o faro aguçado, assim como do felino anteriormente trabalhado. Era assim, uma velha que se tornava também jovem, que tinha olfato aguçado e conhecimentos vastos; tinha força e objetividade, mas em muitos momentos entregava-se a condição solitária.



Figura 46: Laboratório Dirigido (Fluxo de Imagens)

Era uma velha que tinha um pouco de bicho, um pouco de louca, muito de silêncio. Era uma mulher que carregava em si o peso das suas (muita vezes, sujas) memórias.

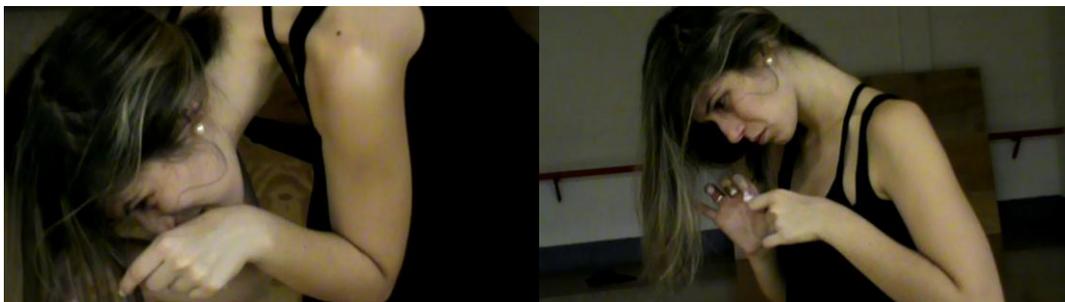


Figura 47: Laboratório Dirigido (Fluxo de Imagens)

Aos poucos, a Leny propôs que eu resgatasse o corpo da “lavadeira”, o corpo feito d’água, que lavava freneticamente como se assim pudesse tirar as marcas do passado. No entanto, dessa vez, esse corpo mais do que apagar a pele, experimentava o gozo de sentir a água escorrer pelo seu corpo, em movimentações fluídas, languidas, circulares e expansivas.

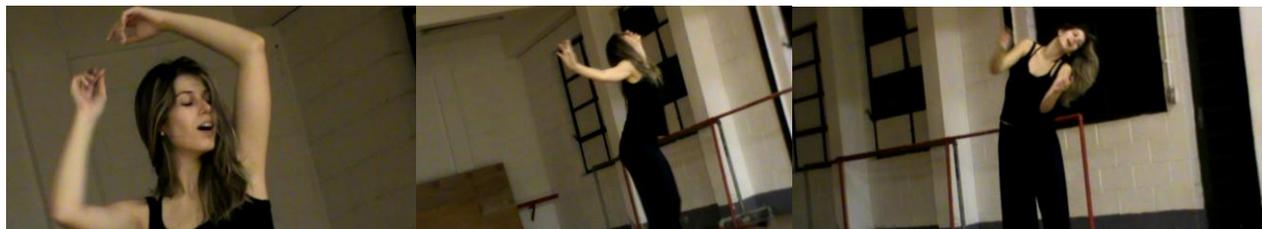


Figura 49: Laboratório Dirigido (água)

O mais importante desse laboratório, para mim, foi o desfecho desse fluxo de imagens. O corpo final era de uma mulher que se sentia solitária no centro de um palco e com as pessoas olhando para ela.

Optei por não racionalizar durante a atividade, deixei que aquele corpo se manifestasse de maneira livre e intensa e eu tentaria compreendê-la num outro momento, uma vez que essa sensação me soava estranha e assustadora ao mesmo tempo.

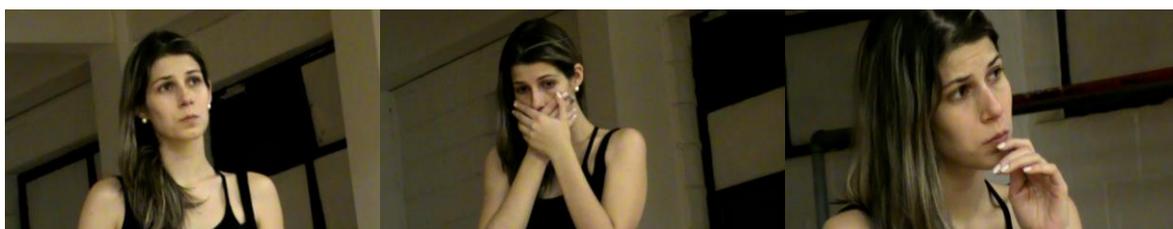




Figura 49: Laboratório Dirigido

Sentei-me no centro da sala, olhei fixamente para frente e era como se eu estivesse ao centro de um palco, embaixo de um foco central e muitas pessoas estivessem sentadas na poltrona do teatro olhando para mim. A Leny me estimulava a narrar sensações e imagens e eu dizia ver pessoas. Para mim era muito difícil falar qualquer coisa. Eu dizia que não era para aquelas pessoas estarem lá, vendo minhas fraquezas. Aquelas pessoas não mereciam o sacrifício da minha dor; era como se eu, para estar lá dançando para eles, precisasse passar por cima de mim e isso me deixava zozna, atordoada. Eu dizia que sorria em palco, mas por dentro estava machucada. E aqui, a essência do meu palhaço se manifestava e fechava uma narrativa madura sobre essa modelagem.

O relato descrito acima poder-se-ia ser a síntese de muitas das minhas experiências em Dança. Sentia-me perdida, sozinha, exposta. Fui então, dançar essa dor. Dessa dor, surgiu um corpo grotesco, repleto de caretas, tensões musculares e desalinhamentos do corpo. Era uma figura animalesca, inquieta e que repugnava o que via.

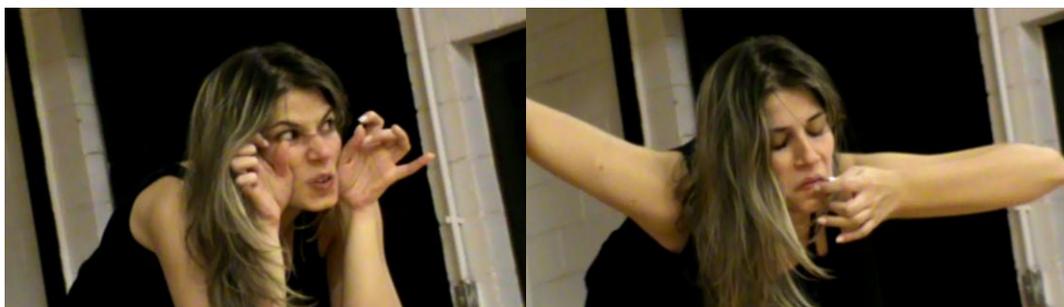




Figura 51: Laboratório Dirigido (memórias da Dança)

O que mais me chocou estava por vir. Essa figura grotesca tornava-se, de fato, um animal humanizado faminto. Esse animal estava em um lugar deserto sem opções de comida para saciar sua fome. Desesperado, olha para suas presas e deseja devorá-las. No entanto, o mesmo instinto que a faz desejar o faz regredir e se (auto) devorar para não machucar suas proles.

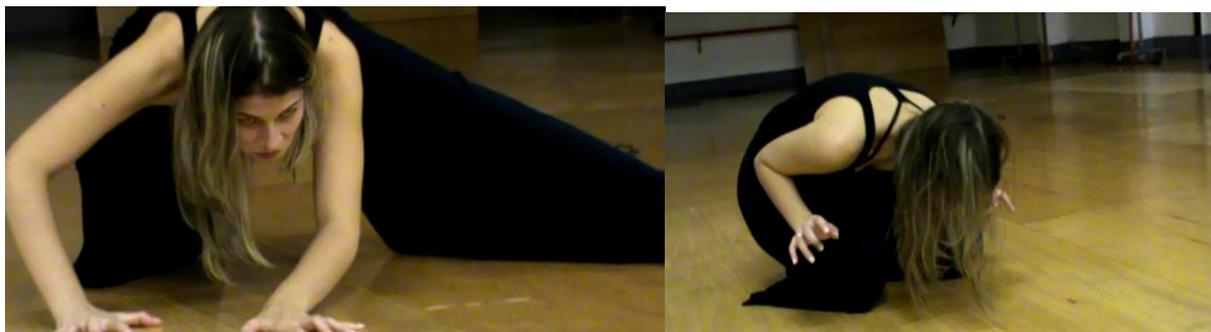


Figura 51: Laboratório Dirigido (animal faminto)

Esse laboratório termina com a modelagem da criança, que retoma o pavor da solidão no teatro. Ela estava perdida em um lugar escuro, sozinha. Esse local me fazia lembrar uma coxia de teatro, logo depois do terceiro sinal, no momento que antecede a entrada no palco.

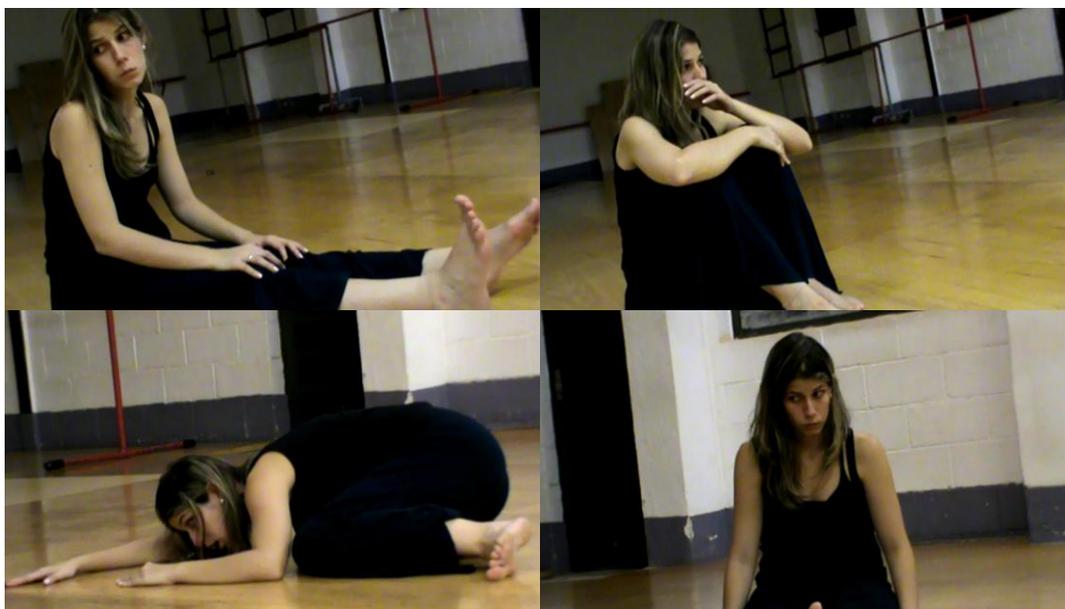


Figura 52: Laboratório Dirigido (criança)

A Leny me propunha buscar ajuda e buscar uma fresta de luz. O pavor da solidão e da escuridão, os poucos, ia se tornando uma curiosidade do espaço e uma esperança desmedida de encontrar alguém que pudesse me acolher e tirar dali.

Quando essa criança encontra a sua bolinha ela sente-se protegida, segura e feliz novamente. Mas, a sua última sensação é a de chamar e ninguém responder, o que a deixa novamente na condição solitária. O objeto de transição, que em alguns momentos bastou quanto acolhimento, aos poucos foi se tornando insuficiente para suprir o vazio que essa criança sentia naquele espaço e tempo determinado.



Figura 53: Laboratório Dirigido (criança)

## Descrição 2

O laboratório que descreverei a seguir teve como foco a construção das paisagens sonoras dos corpos modelados (daqueles que se mantiveram durante os tantos meses de laboratório).



Figura 54: Laboratório Dirigido (com música ao vivo)

O laboratório consistiu basicamente na investigação da paisagem sonora da *velha* e também, buscou perpassar outros corpos que fossem reverberados a partir dessa primeira modelagem. Nosso

intuito era apresentar o fluxo de imagens ao Fábio para que ele, a partir do contato com a estrutura dos laboratórios, pudesse iniciar a composição das trilhas, ou melhor, dos temas musicais dos corpos cênicos. Depois da velha perpassai as asas do pássaro e as mãos da escrita no espaço.

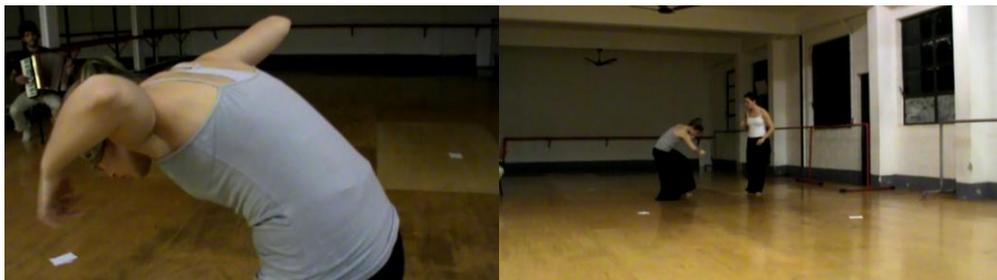


Figura 55: Laboratório Dirigido (modelagem da velha com paisagem sonora)

Essa pesquisa baseou-se então, na competência dos laboratórios como espaços de (dês) condicionamento, de reflexão e (re) construção das memórias, bem como propôs uma dança composta pelas elaborações de conteúdos pessoais em diálogo com experimentações do presente. A dança proposta aqui é então, aquela que, num primeiro momento, é caracterizada por uma forte imersão pessoal, um intimismo profundo, mas que num segundo momento, se torna um manancial de investimento e troca com o coletivo. Essa construção não se trata mais então, apenas, de uma autobiografia coreografada, mas sim de uma pesquisa cênica que é capaz de materializar questões humanas por meio do subjetivo, simbólico, reflexivo. Está aqui, nesse parágrafo, a síntese do processo vivenciado.



*Entre Penas:*

*Vivências Cênicas*

## “ENTRE PENAS” II: VIVÊNCIAS CÊNICAS

*“E eu queria lhe dizer uma coisa. Não esqueça filho. Uma rosa não é uma rosa. Uma rosa é o amanhã, uma mulher o canto de um homem. Uma rosa é uma invenção sua. O mundo é uma invenção sua. Você lhe dá sentido. Você o faz bonito. Você o cobre de cores”.*

A casa de Brinquedos - Toquinho

Esse espaço está reservado para uma breve apresentação dos trabalhos cênicos desenvolvidos coletivamente ao longo da pesquisa. Eles não são o produto final dela, mas com certeza fizeram parte do amadurecimento da mesma. Optei por relatar as etapas e, em seguida, apresentar os trabalhos por meio de imagens.

Tudo começou quando em Setembro de 2012 tive o privilégio de estar em Portugal palestrando sobre a minha pesquisa em um Congresso Internacional de Dança com o apoio da Unicamp. Além da experiência de estar em outro país pela primeira vez e de ser muito bem recebida pela organização do evento e pelas pessoas que estiveram na minha apresentação, o mais fantástico dessa viagem foi conhecer outra cultura, foi me reconhecer no outro, me encontrar no diferente de mim.

Quando retornei dessa vivência senti vontade de dançar todas essas novas sensações que habitavam o meu corpo. Dar continuidade à alteridade experimentada em Portugal parecia-me ser a meta naquele momento. Eu queria falar das ruínas, vilelas, castelos, vinhos, “pastéis”, fados, xales, mas principalmente, sobre e das pessoas que encontrei e observei; pessoas essas que tinham tanto e tão pouco de mim.

Paralelamente a esse desejo criativo eu estava lendo sobre Pina Bausch<sup>18</sup>, sobre dança-teatro e também, sobre o trabalho que ela desenvolvia com seus bailarinos. Ela, sua linguagem ousada e seus repertórios peculiares me pareciam fascinante.

Não bastasse o desejo por criar uma cena inspirada na viagem e o que ela representava quanto exercício de alteridade; não bastasse o encanto por Pina Bausch e o desejo de investigar “sua” dança-teatro em meu corpo; não bastassem os laboratórios corporais que já estavam modelando corpos cênicos; recebo aliado a tudo isso (“mundo conspirando a favor da criação”) o convite para fazer a abertura de dois festivais de dança, de duas escolas tradicionais de Campinas.

Assim, imediatamente convidei um bailarino (Tutu Morasi), um músico (Fábio Evangelista), uma cantora (Amanda Gonsales) e a Leny (atriz que já trabalhava comigo, dirigindo os laboratórios de improvisação) para trabalharem comigo em mais esse projeto. Assim, juntos, criamos uma cena de dança-teatro, que tinha entre suas trilhas um fado e que falava dos encontros e desencontros da vida. A vivência da cena foi bastante especial e a receptividade do público foi surpreendente.

Iniciamos o ano de 2013 e a qualificação dessa pesquisa estava próxima. Decidi apresentar uma parte prática, mas o grupo não poderia estar presente no dia marcado com a banca. Como, até então, o que eu tinha de estudo cênico era esse trabalho coletivo (os laboratórios eram para mim, ainda, apenas laboratórios), optei por confeccionar um filme de dança que contemplasse os conteúdos (imagens) do trabalho cênico coletivo e alguns aspectos já levantados nos laboratórios de improvisação.

Pedi assim, novamente, pra que esse elenco fizesse parte dessa etapa comigo. A Amanda Gonsales seria a minha “voz”; o Fábio Evangelista simbolizaria por meio da sua música a minha relação com a dança e o Tutu Morasi simbolizaria os afetos que permitem a travessia. Convidei

---

<sup>18</sup> Philippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch (Solingen, 27 de julho de 1940 — Wuppertal, 30 de Junho de 2009), foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã. Conhecida principalmente por contar histórias enquanto dança, suas coreografias eram baseadas nas experiências de vida dos bailarinos e feitas conjuntamente com ele. Várias delas são relacionadas a cidades de todo o mundo, já que a coreógrafa retirava de suas turnês ideias para seu trabalho. Entre os seus temas recorrentes estavam às interações entre masculino e feminino - uma inspiração para Pedro Almodóvar, em cujo filme, Fale com ela, Pina aparece em uma bela sequência de dança. Foi diretora da Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, localizada em Wuppertal. A companhia tem um grande repertório de peças originais e viaja regularmente por vários países.

também, o Robson Khalaf que é um competente fotógrafo para me ajudar com a captação de imagens e edição do vídeo, que por sua vez, convidou o Bruno Oliveira para ajudá-lo nessa empreitada, o Caio Sanfelice para orientar a direção de arte e a Leny Góes para ser nossa orientadora cênica.

Eles me cobravam um roteiro e eu resistia em fechar narrativas, pois buscava um produto que fosse, entre outras coisas, fruto do acaso e das relações construídas no momento da criação. Confesso que isso causou certa angústia na equipe. Passamos o Carnaval no Parque Ecológico de Campinas para a gravação desse vídeo. Percebi também, que eu tinha muita dificuldade em falar o que eu queria, precisava ou desejava para esse vídeo, pois, estava tão fascinada com a possibilidade de compartilhar experiências com essas pessoas que não me importava, no fundo, com o produto final; o que eu queria mesmo era viver intensamente o processo.

O vídeo que era pra ter no máximo 10 minutos acabou tendo 53 minutos. O que era pra ser clipe de dança (vídeo-dança) acabou se tornando um filme cuja interpretação da narrativa dava-se por meio da dança e da música. O que era pra ser uma síntese da cena inspirada na Pina e na minha viagem a Portugal se tornou uma obra autobiográfica extensa, densa e rica de sutilezas.

Assim, exploramos alguns temas (pessoais). Entre eles, posso citar as projeções de infância e as realizações do presente; a mitologia reinventada na figura do fauno e do jardim secreto; os enquadramentos simbolizados em molduras de quadros vazados; as memórias de infância e a figura maternal; a bailarina como referência feminina – beleza, virtude e graça - aqui associada ao divino da igreja católica e a infância na imagem da bailarina da caixinha de música; o outro como um agente de caos; o encontro e o despertar do desejo; a transição da menina para a mulher; o domínio da palavra e a autonarrativa; e por fim, a aceitação de si e de sua trajetória.

Alguns trechos do vídeo foram apresentados para a banca durante a qualificação do mestrado em Fevereiro de 2013. Três meses depois, em Maio, fomos convidados para apresentar o vídeo no Unidança (Festival de Dança da Unicamp). Além da apresentação do vídeo, fomos convidados também, para dançar a minha pesquisa, como grupo convidado. Não querendo negar esse convite, começamos aqui o terceiro trabalho criativo desse coletivo artístico.

Por mais que a criação fosse coletiva e a apresentação fosse feita por todos, a direção do projeto, a idealização e os convites acabavam centralizados em mim. Sendo assim, optamos por assumir essa narrativa da travessia da infância para a vida adulta. Definido esse tema, construímos um trabalho cênico que percorria as várias fases da vida dessa mulher (fases essas que eram uma recriação das minhas próprias memórias).

Ao término da apresentação (que tinha muitas cenas improvisadas) fizemos uma roda de conversa com o público. Algumas pessoas, em sua maioria estudantes da Unicamp, para a minha surpresa e alegria, estavam com seus olhos marejados; muitos deles comentavam que o trabalho era emocionante, rico justamente por falar para todos sobre todos. Na verdade, vale citar aqui, que todos os trabalhos cênicos desenvolvidos ao longo dessa pesquisa e também, muitas das aulas, palestras e oficinas que eu dei ao longo desse estudo, foram capazes de emocionar as pessoas. Acredito que tal reação seja um reflexo direto da minha emoção em compartilhar tais temas com eles e também, de certa maneira, uma identificação deles com o tema (travessia, rito de passagem, libertação).

Algumas pessoas associaram, por exemplo, a infância (e a figura maternal, aqui interpretada pela voz da Amanda) com o balé clássico (e as primeiras professoras de dança); a adolescência (encontro com o outro, aqui representado pela “descoberta” do homem, interpretado pelo Tutu) como o encontro com uma dança mais autêntica, mesmo que, ainda, com fortes referências de outrora; e por fim, a fase adulta (caracterizada pela escrita pessoal) com a autonomia expressiva do bailarino, que consegue enfim, libertar-se dos condicionamentos e entregar-se ao prazer da sua própria criação.

Esses retornos e essa vivência cênica direcionaram minha pesquisa e me fizeram ver que, por mais que eu me desviasse do foco principal (por estar encantada com as tantas possibilidades temáticas que se apresentavam para mim durante essa pesquisa) esse trabalho, na verdade, estava falando justamente sobre o (meu) rito de passagem e assumir isso, era de suma importância nesse momento.

O último trabalho cênico coletivo vivenciado durante a pesquisa foi à participação no show musical da Amanda cuja pesquisa temática se baseava nas perdas e nas memórias do indivíduo. Por afinidade temática, estética e afetiva o que era pra ser um convite de participação em breves cenas de dança, acabou se tornando uma troca riquíssima entre duas linguagens artísticas (canto e dança) e, principalmente, entre duas artistas que estavam sedentas de trocas e novas experiências.

Paralelamente, acho válido reforçar, eu trabalhava com a Leny nos laboratório de improvisação e criação, dava continuidade às minhas leituras e à escrita, fazia cursos (Rio Aberto e Espaço Mágico), participava de congressos e simpósios e, dava oficinas de dança criativa.

Essas quatro vivências cênicas não foram em absoluto a totalidade da pesquisa, mas foram momentos felizes de troca com artistas (e amigos) e com o público (sempre tão afetuoso). Foi também, e assim, uma sucessão de encontros com as minhas memórias, memórias essas que se recriavam a cada novo trabalho.

### **Dança-Teatro: “Para Pina, com amor”.**





Figuras 56: Registros do Trabalho Cênico “Para Pina, com Amor”. Fotografia: Gabriel Stockler

### Filme de Dança: “A Rosa”









Figuras 57: Registros do Filme de Dança “A Rosa”. Fotografia: Robson Khalaf

### Trabalho Cênico “Sobre Rosas Versos e Vinho”







Figura 58: Registros do Trabalho Cênico “Sobre Rosas, Versos e Vinho”. Fotografia: Ayesha Zangaro e Leonardo Lin.

### Show “Há na Memória um Rio”







Figura 59: Registros do Show “Há na Memória um Rio”. Fotografia: Robson Khalaf.

## *Capítulo 4:*

# *A Morte dos Cisnes*

- “Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa” -

Lispector

## CAPÍTULO IV: A MORTE DOS CISNES

*“Sigo o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra, tenho por dom a paixão, na queimada de tronco seco contorço-me as labaredas”.*

Lispector

### **Escolhas**

Na primeira etapa trabalhei com memórias corporais por meio da simbologia do corpo. Na segunda etapa investiguei a modelagem de corpos cênicos e os conteúdos intrínsecos neles e também, vivenciei algumas propostas coletivas de criação em dança.

Na primeira etapa observei o valor do processo de individuação para essa pesquisa, bem como reconheci alguns condicionamentos e enrijecimentos que se revelavam por meio das imagens mentais e físicas. Na segunda etapa algumas modelagens foram liberação de energia estagnada e representação de temas pessoais e outras, construções de corpos cênicos propriamente ditos.

Trago agora as duas últimas etapas da pesquisa, que consiste na criação da dramaturgia cênica do solo de dança (resultado da maturação de uma série de reflexões e etapas vivenciadas intensamente) e na elaboração – escrita e cênica - dos conteúdos emergidos ao longo processo.

Para a criação da dramaturgia cênica optamos (Leny e eu) por estabelecer uma série de diálogos entre as modelagens (que aos poucos se fortaleciam como corpo cênico, personagens propriamente ditos). Estávamos atentas ao fluxo das imagens que emergia desses encontros. Manteríamos então, as improvisações dirigidas, dando espaço para que cada personagem se manifestasse livremente.

As modelagens do pássaro, felino, palhaço, velha, criança, louca, lavadeira, gestante, escritora entre outros, precisavam ser compreendidos enquanto competência temática e cênica para que se escolhesse o que seria (apenas) material de reflexão e o que seria matéria prima para a confecção do

solo. Fomos obrigadas a dar esses títulos para cada uma das modelagens para que pudéssemos identificá-las, mas tínhamos clareza da flexibilidade de construção e transformação das mesmas; não nos prendendo assim, ao que a nomenclatura sugeria, mas sim, ao que o corpo apresentava.

O grande impasse estava em como apresentar tais corpos cênicos no solo. Deveríamos partir das subjetividades temáticas, dos corpos concretamente construídos, da trajetória técnicas e suas transformações, da escolha de modelagens pela afinidade entre elas; ou então, quem sabe, das descobertas teóricas que embasavam as práticas? Quais dessas escolhas deveriam contemplar a construção da dramaturgia cênica?

Meu maior desejo era esquecer que esse trabalho originou-se da transição da técnica clássica para a dança contemporânea porque nunca tive a pretensão de apresentar em cena as transformações técnicas, muito menos estéticas. O que eu realmente queria levar para a cena era um rito de passagem: uma menina que se descobre mulher; a forma rígida que se permite remodelar, enfim, uma narrativa simbólica desse tempo de travessia pessoal.

No entanto, como construir essa narrativa simbólica de uma maneira coerente e possível de ser apresentada para outras pessoas? Eu compreendo os conteúdos intrínsecos desse repertório vasto de imagens, mas e o outro, ele me compreenderia? Confesso que isso não me importava muito porque eu entendia que se eu passasse qualquer conteúdo simbólico com verdade o público absorvê-lo-ia de alguma maneira, ou ainda melhor, à sua maneira. No entanto, pegava-me (ainda) questionando: “será que a narrativa está simbólica (subjetiva) demais para a compreensão do público como um todo”. Como resolver isso?

Eu percebia que nem eu, que era a “criadora” da obra entendia tudo que ela tinha pra me passar então seria impossível prever o que outro absorveria dela. Mas, até então, eu não conseguia decidir isso sozinha e fui experimentando todas as indicações que me eram dadas – concordando mais ou menos com elas.

Depois de muitas experimentações, de muitas reflexões e discussões, de muitas trocas e questionamentos, fechei um repertório, uma narrativa e passei a ensaiá-la com a Leny e com o Fábio (músico). Foram meses de trabalho intenso de costura entre cenas e de construção de um sentido comum.

Nesse tempo de maturação do solo, sonhei com uma frase e acordei ansiosa para escrevê-la em um papel: *Pela Finita Beleza da Rosa*. Eu não entendia (ainda) o sentido desse título, mas resolvi acolhe-lo. Nesse tempo também, tive outros sonhos reveladores que me ajudaram a fechar conteúdos pessoais, me libertando da obra como uma projeção de mim e tornando-a, aos poucos, uma proposta cênica a ser compartilhada com o outro.

A seguir, apresentarei o primeiro roteiro “colocado no papel”. Opto por apresentá-lo para que depois eu possa descrever o que mudou e o que se manteve. A etapa seguinte desse roteiro foi um regresso “à solidão”. Nesses últimos meses retomei sozinha os meus ensaios para assumir o que eu realmente gostaria de levar para a cena e o que, de fato, se manteve – ou se transformou. Dessa segunda etapa trago algumas reflexões sobre os corpos cênicos trabalhados, sobre o processo, roteiro e construção cênica.

Segue então, o primeiro roteiro do solo, que foi escrito em Junho de 2013 em parceria com a Leny:

## **PRIMEIRO ROTEIRO**

O tema: Depois de analisar os corpos cênicos que “apareceram” nos laboratórios e as minhas escolhas de cenário, objetos cênicos, iluminação, narração etc. percebi que o tema norteador do solo é a “sombra”. Clarice Lispector, na obra *Água Viva*, tem-me ajudado muito nessa descoberta do subjetivo e potente. Penso que o título do trabalho cênico poderia ser: *Pela finita beleza da rosa*, título esse apresentado a mim em sonho.

A sombra: Quando, ao pesquisar os arquétipos de Jung, depois de definidos os corpos (eixo, tons e ações) li que a sombra é o um dos quatro principais arquétipos e que é o nosso self mais sombrio, que consiste na parte animalésca da personalidade. Entendo que, a sombra e a persona de Jung, estão presentes nesse trabalho. Sem que eu me prenda a eles, empresto deles a poética de se

observar. A Sombra me parece um arquétipo que reflete os elementos mais profundos da nossa psique no qual “sentimentos obscuros” que são comuns a todos estão em maior evidência.

O conceito de sombra é escuridão, algo aparentemente sombrio e desconhecido e, potencialmente perturbador (como muitas das nossas memórias). Ela encarna o caos e a selvageria da personalidade. Normalmente por não respeitar regras, a sombra, tende a descobrir novos caminhos de unir o caos ao seu mundo. É destacado pelo seu gosto do exótico que por outros, pode ser muito preocupante na sociedade moderna. A quebra de padrões, mesmo que uma busca da contemporaneidade, ainda é uma ousadia, rebeldia, de poucos. Entendo que é muito fácil ver a sombra nos outros, mais só ousadamente podemos vê-la em nós mesmos. Porém, quase sempre, quando a vemos em nós, negamo-la e mesmo não querendo projeta-la nos outros, ainda o fazemos. É como se ela tivesse vida própria. Quando menos a queremos, se projeta aos outros, se apresenta a nós. Nossa sombra pode aparecer em sonhos e alucinações, como também num tônus e eixo diferenciado. O encontro com a sombra sugere-me revelar os pensamentos mais profundos e medos de ser (normalmente em experiências oníricas). Também pode assumir a ação física direta quando a pessoa está confusa, atordoada, entregue ao momento, ao desconhecido.

O solo: Percebo que o solo trás como fio condutor a intimidade das memórias (como cicatrizes na “pele”) e os medos e superações da busca por um lugar. **Pertencer.** Talvez esse seja o verbo principal do trabalho. Pertencimento, essa é a busca. Aborda a descoberta da solidão, do contato consigo mesmo e principalmente, trabalha com as imagens inconscientes que se materializam em corpos cênicos.

O Fábio (músico que vem trabalhando comigo desde o início do mestrado) está compondo a trilha e tocará ao vivo o piano, acordeom e violino. A iluminação toda contemplará frestas de luz e sombras projetadas. O que se revela na escuridão? A ideia é que no fundo do palco estejam de um lado, os instrumentos e o músico e do outro lado, a construção simbólica de um canto de quarto, onde objetos de madeira trarão o mistério da “pouca luz” como poética de cena. Penso em araras com vestidos, molduras de quadro, cadeira, espelho, maquiagem, rosas, folhas secas, livros etc., tudo que remeta a um ambiente de profundo mergulho e contemplação de si (retomando aqui a temática da Imagem Corporal e do Narcisismo em especial).

A cena: Início me maquiando nesse canto espelhado (fundo direito do palco), iluminado tal como uma fresta de porta aberta desvelando o que se tem no espaço íntimo do outro.

A narração – ainda em off (textos de Lispector) trará questões como o espelho (desvelar-se), os padrões de beleza (na simbologia da rosa), a dor e a delícia de se estar exposto/ enjaulado (proteção e prisão) para observação e contemplação do outro (na solidão de ser “palco”, ser vitrine).

Em seguida caminho até o foco principal e início uma dança que mescla elementos do balé clássico e da dança contemporânea, trazendo o prazer de estar em palco, de ser admirado pelo outro. É uma sucessão harmônica de movimentos fluídos (tal qual uma valsa desconstruída). A construção e desconstrução do corpo em gestos amplos e contidos, fluídos e fragmentados.

Essa dança vai criando “asas” e à medida que esse pássaro vai aparecendo no corpo em movimento, pela ação focada dos braços. O foco (iluminação) vai se fechando e a sensação de estar engaiolado vem à tona. Debato-me com minhas “asas” e percebo o quão presa estou. Compõe essa cena então, os temas “liberdade” e “consciência do limite”.

Depois dessa primeira imagem, sugiro uma segunda, que é a do corpo abaulado, repleto de devaneios e paralisias. É meio velha, é meio louca, é meio gente feita de repetições e urgências. Esse corpo apresenta elementos mecânicos da ação humana (e da técnica/ formação em dança).

Em seguida construo o corpo de um felino (instinto) que lida com o objeto de desejo, que é um batom vermelho (estranhamento/ enfrentamento / aproximação / envolvimento / entrega). Esse batom que é saciado no contato com a boca, vira depois, quando manchado na mão e na vestimenta, um objeto de pavor e liberdade (sangue que escorre do corpo – sangue como um ritual “iniciático”). Essa cena contempla algumas reflexões: a busca incessante pela beleza, o prazer de gozar do novo, o desejo de rasgar-se, jorrar-se, abrir-se para a vida. E também, o medo do que está dentro de nós.

Desse felino, crio o um palhaço, que mais me parece uma figura animalesca (uso demasiado das extremidades do corpo – em especial as mãos e boca, a ânsia de ganhar novos espaços, de furar barreiras, de invadir e ser invadido). Essa figura (sensação do quadro *O Grito* de Munch e das obras

grotescas de Bacon) que é uma passagem para a redenção, trás consigo todos os desejos de transgressão.

É assim, uma mulher-bicho que tira os grampos do cabelo e com isso, descobre o movimento prazeroso movimento deles. Com os cabelos, encontra novamente a liberdade. É então permitido que se seja pele (que passa a ser a acamada mais profunda do corpo, como já dizia Paul Valéry). Ela descobre os movimentos do quadril, a força do olhar (foco). A dança é mais carne, mais chão, mais terra (metáfora para a descoberta de uma dança mais expressiva).

O último corpo cênico é o da água (como se todo o corpo pudesse se desfazer em água). Suas formas são mais curvilíneas e espiraladas. É uma ação movida por impulsos.

Despeço-me nesse momento da menina para me tornar, enfim, mulher. Despeço-me do peso da dança clássica – técnicas, rigores, formas e limitações - para ser corpo em movimento. Permito-me! Reencontro o prazer de tocar e ser tocada, o prazer de dançar abraçada com a música, o prazer de ser.

Sigo então para uma dança de síntese: perpasso todos os corpos cênicos, construindo um corpo integrado, que, mesmo contendo todas as marcas da minha história, trás consigo também, a deliciosa sensação do porvir.

Vale ressaltar que, ao longo da construção dos corpos, a cadeira é levada a novos espaços. Ela simboliza o momento de reflexão, de contato íntimo com o que se revela. Nesses espaços “entre”, nesses vãos de passagem, frases em off serão lançadas. Seus conteúdos abordam questões existenciais (ainda nas palavras de Lispector). Pelo outro, consigo me descrever.

A cena final é, basicamente, um rolo de Kraft (imagem de um pergaminho) esticado na beirada do palco. Pego o carvão nas mãos e escrevo com ele sensações, lembranças, palavras, formas, desejos etc. O significado maior é: eu escrevo meu próprio caminho. Essa escrita é feita no papel, no corpo e por fim, no espaço. Crio então minha própria grafia, e com ela, minha identidade. Assino meu nome em papéis, em meu corpo, no espaço. Enrosco-me (feito casulo) nesse rolo. Paraliso. Sinto medo de

regredir, de me prender novamente. A borboleta tentando novamente sair do casulo. Consigo sair dele. A liberdade me chama e eu vou ao encontro dela.

Sento-me novamente na cadeira, agora próxima das pessoas, e conto (agora com as minhas palavras, ao vivo) um pouco de que a pesquisa revelou para mim. Encerro a cena assim, despida de técnicas, formas ou grandes ações, apenas entregue ao momento, apenas em frente ao outro, compartilhando o que se foi e o que se deseja ser.

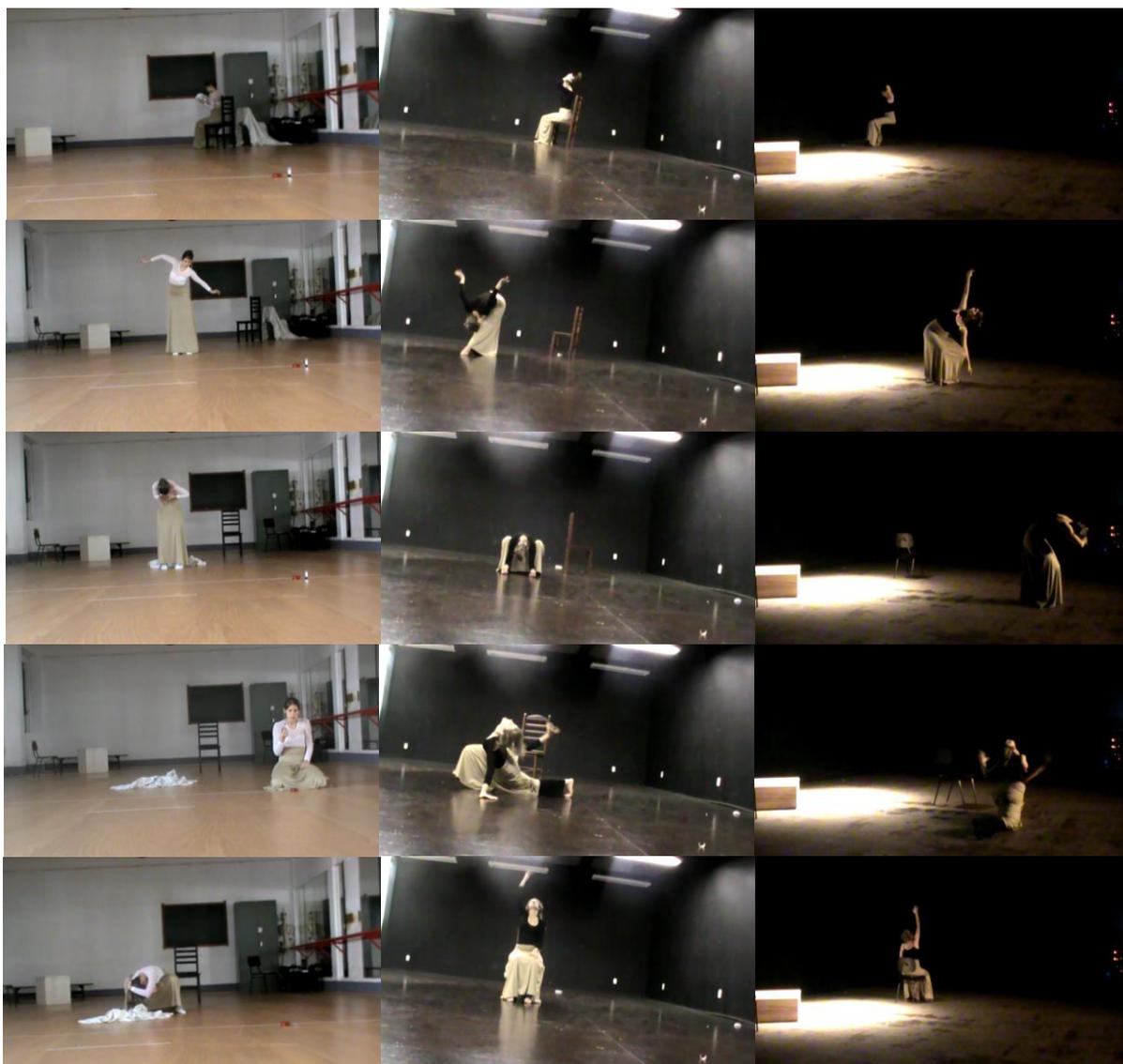


Figura 60 – Ensaios do Solo (na ordem: escrita, pássaro, velha, felino e depoimento)

Segundo esse roteiro o tema principal seria a **sombra** (mistério) e os elementos todos contemplariam esse lado oculto (desconhecido) de mim. No entanto, no exercício da escrita e na intensificação dos ensaios, principalmente sozinha ou apenas em diálogo com as trilhas compostas pelo Fábio percebi que, na verdade, o tema principal não era a sombra nem a persona, mas sim, a **psique feminina**, cujas nuances eram aqui, representadas por diferentes modelagens.

Cada modelagem, cada corpo cênico, davam-me pistas sobre quem sou, fui e desejava ser. Todas as modelagens (complementares em si) se baseavam no tema do **processo de individuação**, **revelando diferentes facetas de um mesmo corpo que busca sua identidade e autenticidades.**

## **SEGUNDO ROTEIRO**

Segue abaixo o segundo roteiro do solo de dança que foi escrito dois meses antes da Defesa do Mestrado:

### **Pela Finita Beleza da Rosa (roteiro da pré-estreia)**

*“O processo criativo , muito variado e misterioso, nem sempre ocorre do mesmo modo. Imagine um tema para ser dançado que não te dê sossego e que te ocupa, sem que consigas obter uma concepção clara da coreografia. Por meio da improvisação, tentas te aproximar da formulação definitiva; tu meditas, desenhas coreografias, convocas todo teu saber que acumulaste, para te ajudar. Mas nenhuma solução te satisfaz que, fruto do pensamento, da invenção e do trabalho, não oferece a natural evidência e o brilho da obra de arte perfeita. Quando te encontras na maior aflição psíquica e na mais profunda insatisfação, de repente, Deus ilumina o recinto e sua presença, quase perceptível, te traz a solução. Outra, talvez, do que a procurada, mas melhor, a melhor de todas; a única possível. A dança está pronta, seus caminhos, os passos, a movimentação, sua expressão e suas formas, seu ritmo interior e exterior, e só preciso me deixar conduzir e me entregar. Este momento de inspiração chama-o Deus ou intuição, significa a grande felicidade do dançarino. É tão sublime, que não dá para aguenta-lo mais do que por um segundo. - Harald Kreuzberg*

Estou novamente sozinha em uma sala de trabalho. Olho para o espelho que já não me desespera e vejo que não é mais, refletida ali, a mesma pessoa que se olhou – apavorada - há dois anos.

“Por onde começar?”. - retomo essa inquietação e respondo internamente, “Do começo. Simples!”. Simples? A máxima “o que quero com a minha dança?” precisava ser respondida ao término desse processo.

Assim, coube-me então, revisitar os corpos que foram modelados e os temas que foram apresentados, compreendê-los e principalmente, surpreendê-los – superando as expectativas iniciais.

Vivenciava então, uma retrospectiva, uma elaboração densa de conteúdos, emoções e experimentações.

Compor uma cena significa fazer escolhas, dar sentido àquilo que já nos faz sentido inconscientemente; é trabalhar com espaço, com o tempo, com as percepções; é dar fluxo à imaginação e potencializar as gestualidades; é se apropriar do tema e de suas representações para, conseqüentemente, ter boa presença em cena.

A competência do artista da cena está então, em saber tecer essa colcha de retalhos: em alguns momentos é necessário que aja tensão e conflito, em outros é importante que o corpo esteja harmônico e contemplativo enfim, que aja humanidade na representatividade.

## **O título**

“Rosa é flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doido. Quando profundamente aspirada toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado. O modo dela se abrir em mulher é belíssimo. As pétalas têm gosto bom na boca – é só experimentar”. (LISPECTOR)

Primeiro me questiono sobre o sentido do título. Como começar a pensar numa construção cênica sem entender o motivo principal dela? O título foi uma inspiração, literalmente um sonho que optei por tornar material de trabalho, mas pra que ele sustentasse o “peso” de um título, me era necessário entender os conteúdos ocultos nessa frase.

A rosa é a minha flor predileta desde a infância e fez parte de todas as cenas criadas durante a pesquisa. Percebo que a rosa tem pétalas frágeis e espinhos duros e doloridos, fazendo-a complexa desde a sua estrutura física. Ela é uma imagem enigmática e encantadora, que me desperta curiosidade e afeição.

Interessante mencionar que, durante essa pesquisa, reencontrei um livro que muito estimo. Ele foi um presente de Páscoa ganho no ano de 2003, ano em que eu pedi para a família não me presentear com chocolates por estar de regime para o exame da RAD<sup>19</sup>. Ganhei esse livro dos meus padrinhos (avós, de batismo e tia, de crisma). O nome desse livro é *A Linguagem das Flores* e foi editado por Sheila Pickles. Na dedicatória, escrita na contra capa do livro encontro as seguintes palavras: “*cada vez que você ler esse livro, ele irá falar a você o quanto te amamos*”. Cito esse livro porque encontrei nele belíssimas descrições sobre a rosa – e por ser ele, assim como outras tantas questões do mestrado, um grande afeto (por ser recebido das mãos de pessoas que muito estimo). Confesso que as descrições desse livro me inspiraram durante a construção final desse solo. Entre elas, poder-se-ia citar um poema de Robert Heerick (1591-1674):

“Colham botões de rosa enquanto podem,

O velho tempo continua voando:

E esta mesma flor que hoje lhes sorri,

Amanhã estará expirando”.

As boas sensações que a rosa desperta em mim já seriam suficientes para justificar sua presença nesse trabalho cênico, mas busquei a sua simbologia em diversas literaturas, a fim de aumentar o leque de conhecimento – e quem sabe, descobrir novos sentidos.

---

<sup>19</sup> RAD é a abreviatura da *Royal Academy of Dance of London*. . Maiores informações podem ser encontradas no site oficial: <http://www.rad.org.uk/>

Encontro que a rosa é à flor de maior simbolismo na cultura ocidental. A Rosa é associada a muitas deusas da mitologia; é símbolo de Afrodite e de Vênus (na ordem, deusa grega e romana, ambas referentes ao amor).

De acordo com o mito grego, Afrodite quando nasceu das espumas do mar, tal espuma tomou forma de uma rosa branca, assim a rosa branca representa a pureza e a inocência. Conta o mito que quando Afrodite viu Adônis ferido, pairando sobre a morte, a deusa foi socorrê-lo e se picou num espinho e seu sangue coloriu as rosas que lhe eram consagradas. Assim, na Antiguidade as rosas passaram a ser colocadas sobre os túmulos, sendo uma cerimônia chamada pelos antigos de “Rosália”. Todos os anos no mês de maio enfeitam-se os túmulos com rosas.

A rosa vermelha significa o ápice da paixão, o sangue e a carne. Para os romanos as rosas eram uma criação da Flora (deusa da primavera e das flores). Quando uma das ninfas da deusa morreu, Flora a transformou em flor e pediu ajuda para os outros deuses. Apolo doou vida, Bacus o néctar, Pomona o fruto, as abelhas se atraíram pela flor e, quando o Cupido atirou suas flechas para espantá-las, elas se transformaram em espinhos, criando assim, a rosa. A Rosa é, igualmente, consagrada a Isís que é retratada com uma coroa de rosas.

O miolo da Rosa – fechado - fez com que a flor significasse em muitas culturas o símbolo do segredo. Um costume medieval era de colocar uma Rosa no teto da sala de reuniões indicando que onde houvesse a flor no teto os assuntos deveriam ser mantidos em segredo. Logo surgiu o costume de pintar rosas no teto das salas e assim levou a decoração de muitas casas de arquitetura clássica.

Na Alquimia, a rosa representa o feminino e corresponde ao órgão sexual da mulher.

A cruz sendo símbolo masculino deu origem à palavra “Rosa-Cruz”, o primeiro símbolo da ordem Rosa-Cruz.

Na tradição Hindu, a deusa Lakshmi (deusa do amor) nasceu de uma Rosa.

Na Idade Média, o cristianismo adotou a Rosa como símbolo da Virgem Maria por significar a pureza. As rosáceas das catedrais góticas foram dedicadas a Maria como emblema do feminino – que fazia oposição à cruz. Os rosários originais eram feitos com pétalas de rosa. A palavra “rosário” deriva do latim “rosarium” que significa roseiral.

Inúmeros são os mitos sobre a Rosa e, em geral, ela simboliza a beleza e o amor, seja espiritual, carnal, virginal.

O que mais me chama atenção é que a rosa quanto símbolo é associado principalmente ao feminino. Sendo a psique feminina o tema principal do solo de dança, entender o valor da rosa para esse estudo é entender o feminino a partir das minhas próprias perspectivas, memórias, vivências e associações.

Compreendido o significado da rosa, faltava compreender o sentido da palavra *finitude* pra essa pesquisa. Aqui não procurei referencias, busquei a compreensão “dentro de mim”. A finitude, nesse contexto, pode estar associada ao encerramento de ciclos e/ou ao começo de novos e finitos outros ciclos.

Creio ser também, uma dura constatação da finitude da vida, mas também, e por isso, uma renovação da emergência de se viver plenamente.

*Pela finita*, pressupõe, talvez, e então, uma ode à beleza da rosa, mas também, e principalmente, ao fim dessa beleza e recomeço de uma nova beleza, não mais (apenas) estética, mas também (e principalmente) “afetuosa”; a beleza de um ciclo que se encerra depois de um processo bem vivido. É uma beleza que desperta curiosidade e profundidade: quem cultivou essa planta, a quem foi ofertada?

A rosa poder-se-ia então, para esse estudo, estar associada ao tema do narcisismo, profundamente cultivado ao longo da minha trajetória de formação em dança (principalmente, durante o aprendizado do balé clássico). O título condensa em si essa passagem do narcisismo ao desenvolvimento do corpo próprio. Simboliza ainda, a compreensão do balé e dos laços familiares como portos seguros; para se alçar voo, é necessário então, que aja um rompimento simbólico..

Compreender o fim das coisas, a meu ver, significa compreender o valor do instante, o valor dos afetos, o valor do dia a dia bem vivido; significa então, valorizar a nossa existência. É fato que estamos presos à nossa condição (p) única de *ser para a morte*. Sabemos que o fim da existência nos espera e espreita e que essa certeza nos angustia. No entanto, lançados na aventura da vida humana, tentamos esquecer as circunstâncias limítrofes por meio da busca do utópico prazer infinito. A arte, de certa maneira, tem a potencia de infinitude das coisas, mesmos sendo feita por um ser finito. Assim, a

intuição do infinito (ou melhor, fuga da certeza do finito) permite que a abstração nos torne, mesmo que – talvez - equivocadamente, seres de infinita potencia criativa. Sendo seres de criação, carregamos como legado humano, a competência de recriar o cotidiano, fazendo da vida uma obra de arte em eterno processo criativo. Cabe-nos então, escolher as formas, os movimentos, as nuances, as cores, as trilhas, os temas e os espaços mais apropriados para a construção da nossa narrativa particular.

“Sei da história de uma rosa. Parece-me estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais. De dois em dois dias eu comprava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra feita especialmente estreita para abrigar o longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra. Até que houve determinada rosa. Cor-de-rosa sem corante ou enxerto, porém do mais vivo rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. Parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta e das próprias pétalas que era como uma altivez que se mantinha quase ereta. Porque não ficava totalmente ereta: com graciosidade inclinava-se sobre o talo que era fino e quebradiço. Uma relação íntima estabeleceu-se intensamente ente mim e a flor: eu a admirava e ela parecia sentir-se admirada. E tão gloriosa ficou na sua assombração e com tanto amor era observada que passaram os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e túmida, fresca como flor nascida. Durou em beleza e vida uma semana inteira. Só então começou a dar mostrar de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que a troquei por outra. E nunca a esqueci [...] tinha tanto instinto de natureza que eu e ela tínhamos podido nos viver uma a outra profundamente como só acontece ente bicho e homem”. (LISPECTOR)

## **A escrita**

No primeiro roteiro tínhamos a cena da escrita como encerramento do trabalho. Aos poucos, fui percebendo que ela deveria iniciar a apresentação por se tratar justamente do que vivencio hoje, por ser o que tenho de mais concreto, que é a escrita no papel, no corpo e no espaço.

Esse corpo transborda palavras. E, por transbordar palavras, me transborda. Transborda de palavras ditas e deliciosamente sentidas; transborda de palavras sufocas pelo silêncio da fraqueza humana; transborda de palavras com o peso do não dito – e não vivido; transborda de palavras de

prazer, de gozo e desejo de humanidade; transborda gritos, vaias, risos, vômitos, sussurros, beijos, assopros e assobios, transbordando assim, vida.

Quais palavras são ditas? Quais as palavras que nunca são ditas? Quais as palavras que escolho para falar de mim? Quais as melhores palavras para descrever o meu trabalho? Quais as palavras proibidas? Quais as palavras realmente vividas? Palavras... Palavras!

## **O pássaro**

A imagem do pássaro me acompanha desde muito antes de se pensar em fazer mestrado. O pássaro fez parte do meu imaginário de criança (no contato com os já mencionados balés de repertório), já fez parte de exercícios de criação na graduação e reaparece agora para mim, com uma força ímpar, de criação e transformação. Ao dar vazão a esse pássaro, dou igualmente vazão a sonhos de infância, a projeções de voos futuros e a gestualidades genuinamente minhas.

O pássaro simboliza as entidades psíquicas de caráter intuitivo e mental (entidade sem corpo e alada). É um apropriado símbolo da transcendência. Pode ainda estar representando o self que surge como um princípio único, uma intuição da totalidade oriunda das profundezas do inconsciente. Por vezes é associado aos pensamentos autônomos que nos surgem para depois desaparecerem com relativa autonomia. É uma intuição profunda, a verdade invisível que se auto-realiza.

Na alquimia, o pássaro encontra-se vinculado ao medo da morte, à separação da alma do corpo; sendo que existem representações medievais em que a alma deixa o corpo do morto em forma de pássaro. Nos tratados alquímicos, aparece como um guia em direção à experiência interior e os alquimistas os consideravam como formas gasosas de matéria sublimada, de forma que os espíritos, os vapores e as substâncias evaporadas eram simbolizados por eles, usando representações distintas de suas espécies.

O pássaro Simorg é um pássaro mitológico de imensas proporções e de cor preta que representa a alma coletiva de todas as aves. Há também a fênix, ave lendária da mitologia grega, que morria, mas depois renascia das próprias cinzas. A fênix, antes de morrer, entrava em combustão, para depois renascer. Na mitologia germânica, os pássaros pertencem a Wotan e na mitologia greco-romana

a Apolo sendo que uma de suas características seria a capacidade de profetizar. Possui ainda o simbolismo de que seja um anjo.

Os pássaros simbolizam o poder que ajuda as pessoas a falar reflexivamente e, as leva a pensar primeiro e só depois tomar uma decisão com posterior ação. Eles representam o desejo humano de escapar da gravidade e atingir o nível dos anjos. O pássaro é tido frequentemente como a alma humana desincorporada, livre de suas restrições físicas.

Nos contos de fadas, aqueles que compreendem a linguagem dos pássaros são capazes de adquirir um conhecimento especial. Eles são o pensamento e a imaginação, transcendência e a divindade, como libertação do materialismo.

O pássaro ressurgiu durante os laboratórios de improvisação (de ambas as etapas) e se afirmou quanto corpo cênico em duas atividades realizadas por mim no Espaço Mágico (SP) sob a orientação do ator João Paulo Lorenzon. Quando percebi que essa modelagem acompanhava-me em atividades fora do espaço privado do laboratório tive a certeza de que ela seria uma imagem importante para a narrativa do solo; ela era uma imagem com “vida própria” que merecia ser mais bem investigada.

Para conhecimento, segue a descrição das duas atividades citadas anteriormente:

Em um dos encontros no Espaço Mágico me foi proposto sentar em uma cadeira no centro da sala, fechar os olhos e respirar profundamente (essa atividade, aqui adaptada para ser um experimento cênico, faz parte do solo de dança). Em seguida, três pessoas estariam, sucessivamente, manipulando meus braços, criando uma narrativa gestual (eles “usariam” assim, o meu corpo para criar suas próprias narrativas que seria generosamente compartilhada comigo). Depois, ainda de olhos fechados, fui convidada a recriar tal gestualidade com o estímulo da música (apresentar o que ficou no meu corpo daquela experiência). Não se fazia menção alguma à imagem do pássaro, mas eu acabei trazendo-o como direcionamento da vivência. Naturalmente, meus braços viraram asas e essas asas contavam uma narrativa sensível, de angústias e alegrias, de desejo incontido de voo. Vale mencionar que essa proposta foi inspirada numa oficina de butoh

que o ator João Paulo fez com Tadashi Endo<sup>20</sup> há algum tempo atrás e que foi livremente adaptada para o seu curso de teatro.

O outro exercício: uma pessoa deveria ficar no centro da sala enquanto outras duas se colocariam nas laterais da sala (uma de cada lado). A mim, que fui para o centro, caberia fazer movimentações circulares, dialogando com a música – observando o quanto as narrativas deles influenciariam ou não na minha movimentação. Um deles deveria profanar frases de estímulo e o outro de desestímulo; um investiria no meu voo e o outro me apresentaria todas as dificuldades do mesmo. Essa vivência me marcou demasiadamente por simbolizar as tantas “vozes de comando” que marcaram a história com a dança.

## **A Velha**

Engraçado notar como a velha representa para esse trabalho a paralisação, limitação, condicionamento, inquietação interna e também, o desejo de narrativa (muitas vezes saudosas, porém sábias).

A modelagem da velha começou em laboratório e foi a mais persistente. Em alguns momentos ela era saudosa, afetuosa, tecia suas histórias, as compartilhava com doçura, tinha uma fala mansa e sutil gestualidade. Em outros tanto momentos tinha um corpo pesado, enrugado, voz rouca e de poucas e amargas palavras. Ela esperava solitariamente a sua morte.

Do corpo abaulado, lento e tenso, surgiu uma movimentação fragmentada, rápida, repetitiva e cotidiana. O corpo da velha mesclava-se assim, ao corpo de uma mulher que materializava a “mecanização” gestual, com esquizofrênica movimentação. Do corpo limitado e aprisionado, passava-se então, como já dito, a um corpo fragmentado e descontrolado.

Ou pesquisa a simbologia do velho, encontro que se confia a ele a representação da sabedoria, de uma experiência que ultrapassa os dados adquiridos de uma vida individual. É o símbolo (assim como a imagem de uma avó afetuosa) da mulher que cuida, nutre, acolhe, ensina os caminhos e

---

<sup>20</sup> Tadashi Endo, artista multifacetado, que além de diretor e bailarino é um dos mestres da técnica do Butoh.

abençoa as jornadas. Mas também, como toda mulher, pode ter seus momentos de solidão e saudosismo, prendendo-se ao passado sem permitir que o presente, de fato, lhe presenteie com o novo.

A velha é aqui, então, tanto o acolhimento das memórias quanto o sufoco de se viver por e para elas; é o desejo de movimento e também a fragilidade e limitação física; é o rígido e estagnado de “fora” brigando com o exaustivo movimento de abertura do “dentro”; é desejo de nascimento (tal qual um pássaro saindo do ovo, a lagarta do casulo, um “ser” do ventre materno).

Interessante notar que, como já dito, essa velha se modela em diálogo com a figura de uma mulher descontrolada. A agitação por sua vez, agarra-se à ordem e ao controle, enfatizando a supressão do sentimento genuíno em favor as fórmulas racionais para o sucesso; desta maneira evita os pensamentos e reflexões profundas, preferindo as soluções superficiais, rápidas e fáceis. É a parte racional e controladora da mente.

No entanto, a figura das “loucas irracionais” - as Bacantes - de Eurípedes (tragédia grega) retrata as mulheres que dançam alegres e descalças em meio à natureza e que, impedidas disso, revoltam-se, ficando enfurecidas com a tentativa de um dos homens de controlá-las. Elas atacam os invasores, pois não permitem que ninguém descubra os segredos de seus rituais. Encontrei uma citação do livro *E a Louca tinha razão*, de Linda Leonard, que questiona “como podemos evitar ou controlar o aspecto destrutivo da louca? O primeiro passo é confrontar e aceitar as intuições sombrias e caóticas que provêm de nossos eus mais internos. Precisamos controlar os medos internos, os desejos proibidos e os anseios por êxtase, e celebrar a Louca”. (1993, p.42)

Não que seja uma velha, nem que seja uma louca, não são personagens propriamente ditos, mas são, acima de tudo, corpos do meu corpo, que reconhece padrões e condicionamentos, regras e comandos e que busca fervorosamente romper com tais amarra, libertam-se, enfim, dessa condição primeira de enquadramento (principalmente, dos enquadramentos de seus impulsos e desejos).

## O Felino

O felino, como já dito anteriormente no capítulo sobre os laboratórios, foi um corpo que persistiu, assim como todos os outros que estão compondo o solo nessa reta final.

Que esse animal é dotado de um instinto muito aguçado e que é ligeiro e articulado já se foi falado; a descoberta agora, durante a construção do solo, foi compreender as etapas vivenciadas por esse felino em cena.

Curioso citar que descobri a trajetória desse animal em cena depois de passar um tempo com uma gata, animal que nunca despertou meu afeto. Num breve, porém intenso contato com ela, eu pude vivenciar algumas etapas que metaforicamente podem ser associadas, por exemplo, ao processo afetivo humano. São elas: estranhamento, desconfiança, enfrentamento, curiosidade, aproximação, envolvimento, confiança, entrega e prazer.

Reconhecidas essas etapas, foi-se necessário explorar o valor desse felino para esse trabalho de experimentação cênica. Depois de muita investigação, entendi que o felino aqui, prepara para a transgressão final.

Lembro-me agora, de um artigo chamado *Nojenta?* escrito por Nina Lemos que fala da “agressão” vivida pela mulher na contemporaneidade. Ela trás de maneira bem humorada como que as mulheres são estimuladas o tempo todo a camuflar os odores naturais, envergonhando-se de seus processos naturais. Lemos cita o filósofo Mario Sergio Cortella, da PUC-SP, para afirmar tal “doença social” nas seguintes palavras: *“cada dia percebemos um aumento do processo de desnaturalização do corpo. Achamos que podemos barrar a natureza. A mulher não pode ter pêlos, cheiros, precisa tirar as marcas do tempo. Viramos pessoas de plástico. Isso nada mais é que uma recusa à aceitação da vida”*.

Achei válido apresentar esse artigo porque o felino tem justamente o faro bastante aguçado, faro esse que cheira o espaço e seu próprio corpo, buscando reconhecer-se por meio de seu próprio odor, contrariando os modelos sociais e respeitando os instintos naturais. Os sentidos, assim como o instinto, são marcas desse corpo cênico.

Começo o solo com o pássaro e toda a sua relação com o universo onírico – projeção de voo e aprisionamento na gaiola. Vivencio em seguida, a velha e a louca que fazem aqui a função de espelho, me colocando de frente com padrões e fragilidades e também, com a combustão interna que está prestes a rachar com a redoma que me protege e asfixia. Deparo-me a seguir com a modelagem do felino, que inicia sua cena embaixo do piano (música é o meu local seguro) e termina deliciando-se com um batom vermelho (símbolo da sensualidade e sexualidade feminina), deixando de ser assim um animal para se tornar uma mulher, que transgredirá normas e condutas por meio da modelagem do palhaço.

Esse felino, ao longo do palco, percorre todas as etapas anteriormente descritas. Sua relação aqui é com a maquiagem. O batom vermelho que num primeiro contato que causa estranhamento, num último estágio lhe proporciona um prazer intenso. Esse batom é passado na boca, no corpo, metaforicamente relacionada ao contato com a sexualidade feminina (sangue, boca, tato, pele).

O gato preto, imagem de felino que em alguns momentos se apresentava para mim em laboratório é associado na Idade Média, curiosamente, às bruxas. Interessante citar isso porque, o próximo corpo é o do palhaço transgressor que dialoga com a modelagem da mulher que manipula poções, uma espécie de bruxa, que aqui simboliza a alquimia, etapa final do processo de individuação (já apresentado no capítulo 3). O felino é então, de fato, o símbolo da passagem da menina frágil e guiada por normas de conduta para a mulher livre, guiada por seus próprios desejos e instintos.

## **O Palhaço**

Esses corpos cênicos já foram apresentados no capítulo sobre os laboratórios de criação então, o que trago aqui, é o diálogo entre eles nesse momento final do solo.

O palhaço, como já dito, simboliza a transgressão, o novo e espontâneo, o genuíno e autêntico. A feiticeira – transformação desse corpo - simboliza a união de opostos, a etapa final do processo de individuação. A feiticeira, na verdade, acabou se dissolvendo quanto corpo cênico e aproximou-se do

corpo sensual, liberto. Assim, colocá-los nesse momento da narrativa me soa interessante por representar o desfecho dessa psique feminina que vivenciou sonhos projetados na infância, formação moldada por referenciais externos, ruptura abrupta gerada pelo contato com objeto de desejo e agora, descoberta de si por meio do outro e da sua própria dança.

Mais do que interpretar esses dois corpos cênicos, o que busco nesse momento é identificar o que me move (conteúdo simbólico do palhaço) e o que eu crio para mim e para o outro (conteúdo simbólico da feiticeira, ou melhor, da mulher sensual) quanto obra cênica. Essa modelagem híbrida é a coragem que me faltava para assumir a minha dança e as minhas crenças, ou seja, para me assumir quanto artista autônomo e autêntico.

### **O desfecho da narrativa**

“Dobrei-me de repente em dois e para frente como em profunda dor de parto – e vi que a menina em mim morria. Nunca esquecerei este domingo sangrento. Para cicatrizar levará tempo. E eis-me aqui dura e silenciosa e heroica. Sem menina dentro de mim. Todas as vidas são heroicas.” (LISPECTOR)

Como encerrar esse solo?

Já se desejou acabar enrolada no rolo de Kraft como se estivesse regressando ao início da história, como se tudo que foi narrado não passasse de uma elaboração e então, só no final, esse corpo conseguiria sair do casulo.

Em outros momentos, desejou-se sentar diante do público e contar as impressões do processo, como se tudo que se dançou em palco fosse, na verdade, uma conversa entre amigos.

Pensou-se também em terminar ligando a luz do palco; eu sairia em seguida, natural e cotidianamente, deixando lá, no espaço cênico todas as liberações extravasadas em forma de dança, liberações essas fruto desse mestrado de caráter processual.

Por fim, a última das ideias foi iniciar uma dança fluida, prazerosa, que remetesse a minha busca por uma dança mais orgânica e sensível; essa dança terminaria com a escuridão do palco, “sobrando” apenas o som da minha respiração.

Agora, confesso que ainda não posso responder o desfecho dessa história; talvez só no momento da apresentação eu consiga “fechar” isso. Preciso ainda, viver diariamente esse fim para que ele possa ser, de fato, e só então, um final não apenas coreografado, mas sentido e construído com verdade – verdade essa tão nova para mim.

O que posso adiantar é que, qualquer que seja o final, com certeza ele contemplará essa busca por uma existência mais plena, compartilhada, sensível e única.

### **Mas afinal, do que se trata o solo?**

Para iniciar essa apresentação final do tema, vale retomar que nessa proposta, não se empresta sentimentos a um personagem para compô-lo, mas o impulsiona com suas próprias emoções, traduzindo a seu modo o tema pré-sugerido, atualizando-o e associando-o a uma história viva e vivida pela artista. Falo aqui de memória emocional, de uma presença cênica que contempla a vontade de estar e ser do artista.

“Pela memória, o passado não só vêm à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também desloca estas últimas, ocupando o espaço da

consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora”. (SÁNCHEZ, 2010, p. 34)

Assim, finalizando essa pesquisa no corpo – local onde ela começou, permaneceu e terminou – trago o conceito de individuação nas palavras da minha orientadora, a Profa Dra Elisabeth Bauch Zimmermann em seu livro *Corpo e Individuação* (2009):

“A oposição dos estados psíquicos está configurada em cada pessoa de um modo diferente. No entanto, é possível, observar regularidades no decorrer dos processos integrativos. A integração se dá na vivência simbólica unificadora durante a emergência das imagens. No caminho de individuação surgem, entre outros, os arquétipos do significado, do sentido mais profundo e abrangente da vida pessoal e coletiva. O velho sábio, o orientador espiritual, a velha sábia, a grande mãe são figuras características dessa etapa do desenvolvimento, e já falam de uma integração do Self com o eu. / O Self, também ele, é uma imagem arquetípica que, através, do confronto entre as duas dimensões da psique, a consciência e o inconsciente, integra e unifica a experiência psíquica. Designa a última etapa desse processo de autorregulação e atua como um imã em relação aos elementos heterogêneos da totalidade almejada. O Self não é apenas o centro da psique: representa o ser todo, cria uma unidade a partir das contradições de sua natureza. Essa experiência arquetípica é expressa nos sonhos e em visões através de muitos e várias imagens. Um símbolo frequente é a criança, que surge, às vezes, como uma criança divina ou mágica. O Self também costuma manifestar-se como um animal, uma figura hermafrodita, por um tesouro, uma pedra preciosa, uma bola de vidro, uma figura geométrica ou uma flor” (p. 159)

É sobre a psique feminina que se trata esse solo; é sobre o processo de individuação e sobre tudo o que ele representa para mim quanto conteúdo simbólico nesse momento. É um trabalho sobre

minhas memórias, sobre quem sou, fui e desejo ser; sobre um rito de passagem, um tempo de travessia, uma ousadia com certa dose de insanidade, paixão, euforia e alegria.

## **TERCEIRO – E ÚLTIMO – ROTEIRO**

### **Pela Finita Beleza da Rosa (pós-defesa)**

“Dançar é estabelecer um contato visceral com forças misteriosas da natureza; é chegar às máximas possibilidades de articulação do corpo humano em harmonia com os sons em volta. Dança é, muita além disso: acompanhar a música interior que torna divino o meramente humano, é ser ao mesmo tempo deus e demônio, pela sublimidade do movimento”

Adler Stern

Encerrada a pesquisa, defendida a proposta temática e o percurso por mim traçado, elaborados os retornos da banca e as últimas conversas com orientadora, busco agora, por fim, diante dessas tantas páginas de descobertas, um encerramento fiel ao que significou para mim a apresentação do solo de dança na noite da defesa desse mestrado. Sendo essa uma pesquisa de resgate e reconstrução de memórias afetivas, a oportunidade de estar em cena para dançar o que se vivenciou e aprendeu ao longo desses tantos meses de estudo é de suma importância assim como todas as bibliografias e relatos anteriormente citados.

Talvez não caiba nesse espaço descrever todos os valiosos retornos da banca nem tão pouco reforçar todas as inquietações apresentadas ao longo dessa dissertação, mesmo porque, muitas das considerações da banca já foram incorporadas ao texto (ou seja, questões já foram elaboradas e seus

conteúdos redigidos nos capítulos anteriores), mas acredito que caiba sim, colocar nesse espaço de conclusão, uma série de dados valiosíssimos que só foram reconhecidos por mim após a defesa (na vivência da cena propriamente dita).

Começo refletindo sobre o significado do termo “defesa”. Segundo o dicionário da língua portuguesa defender algo significa “proteger”, “tomar partido de”, “resguardar”, “resistir a um ataque”, ou ainda, “expor fatos e produção de provas em favor de um réu”. Defender uma pesquisa de Mestrado possa ser talvez, então, criar um espaço para contar sobre a pesquisa e permitir que questionamentos sejam gerados e sanados a partir de provas concretas e/ou reflexões fundamentadas num processo de construção de pensamento, fazendo com que um conteúdo seja defendido – e, portanto, melhor elaborado – a partir da troca com o outro.

A defesa de um projeto de pós-graduação normalmente gera angústia e ansiedade no candidato por significar – historicamente - um momento em que o pesquisador “se defende” de demasiadas críticas (possíveis falhas no resultado obtido). Em arte isso fica ainda mais aguçado porque grande parte das pesquisas é fruto de processos internos, de investimentos criativos - e, portanto, pessoais-, tornando as críticas ainda mais “pesadas”. No entanto, a defesa para mim, soava muito mais como uma oportunidade de expor criativamente uma série de descobertas ao invés de representar um espaço de ataques e/ou exposição – e essa sensação por si só já era um grande dado pra essa pesquisa por representar outro momento – muito mais maduro e confiante – da minha vida.

Defendi essa pesquisa no dia 13 de Dezembro de 2013. Como toda ela, esse dia carregava uma gama imensa de associações e conteúdos simbólicos. Há exatos 28 anos, minha mãe entregava no dia 13 de Dezembro de 1985 sua monografia de faculdade e eu nascia na manhã seguinte. Agora, nessa mesma data apresentei - no mesmo dia da semana (sexta-feira) - a minha dissertação (igualmente fruto de um grande amor – aqui pela dança) para no dia seguinte, (re) nascer então.

A defesa aconteceu às dezoito horas no Auditório do Instituto de Artes da Unicamp. A porta se abriu e a banca e convidados entraram no auditório (o mesmo local da matrícula e da formatura da Graduação em Dança) enquanto eu estava em palco escrevendo com um carvão em um rolo de papel Kraft ao som de um acordeom e de um violão (dois músicos tocaram ao vivo).

Foram aproximadamente quarenta minutos de apresentação. Ao término do trabalho cênico (que descreverei com mais detalhes a seguir), demos início à defesa propriamente dita. Confesso que me sentia muito feliz durante a colocação da banca; cada sugestão, cada orientação e cada questionamento levantado naquela noite me fizeram sentir orgulho de tudo que eu havia vivido ao longo desses dezoito meses de estudo íntimo e intenso. Poder compartilhar com pessoas queridas uma pesquisa que foi tão enriquecedora e reveladora para mim me fazia sentir uma profunda gratidão pela vida.

Nos dias seguintes me coube rever o texto à luz das observações da banca para entregá-lo à Pós-Graduação para a homologação do mesmo. Cito esse percurso para dizer que a última grande revelação se apresentaria exatamente nesse momento de resoluções práticas.

Vale citar que uma das sugestões (tanto na qualificação quanto no dia da defesa) da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Graziela Rodrigues era a de retomar (por meio das memórias) o dia do vestibular (em especial, a prova de aptidão em dança) e o início da graduação uma vez que, segundo ela, lá estavam os conteúdos mais significativos desse trabalho (resistência, coragem, determinação e paixão). Eu sabia que, de alguma maneira, ela tinha razão; entendia que essa transição havia sido muito importante para mim, mas ainda não havia conseguido resgatar exatamente o quê desse rito de passagem havia ficado em meu corpo.

Na semana que antecedeu a entrega final do trabalho para homologação vivenciei um dos momentos mais tristes da minha vida: o falecimento da minha avó materna. Essa perda me fez sentir um vazio imenso, uma saudade e um desamparo quase que insuportáveis. Busquei então, entre textos, correções, reflexões, lágrimas e inquietações, registros de momentos felizes ao lado dessa mulher que para mim foi – e é - tão importante. Encontrei uma foto do dia em que comemorávamos a minha entrada no curso de Dança da Unicamp. Nesse dia, pessoas queridas me pintaram com batom vermelho simbolizando essa conquista. Quando encontrei essa foto fiquei tão emocionada que não consegui conter as lágrimas. Muitas das sensações do laboratório passaram a fazer sentido a partir desse momento. Foram mais de seis anos vivenciando a doença da minha avó, sentindo e lamentando cada nova etapa de dificuldade por ela enfrentada; quanto mais eu buscava “movimento” na minha vida, mais eu presenciava a paralisia de uma pessoa que eu tanto amei (estou vivenciando a terrível necessidade de falar de alguém que amo conjugando o verbo no passado).

A sensação de impotência, de aprisionamento e ao mesmo tempo de surpresa ao ser tomada tantas vezes por uma fé e amor inabaláveis (durante os tantos anos acompanhando a doença), me fizeram entrar em contato com sentimentos profundos, de difícil descrição, porém de fácil explosão corporal durante os laboratórios.

Durante os laboratórios de criação do solo de dança, eu sentia necessidade de trabalhar com o batom vermelho, de borrá-lo em minha boca, de passá-lo pelo meu corpo justamente numa cena de transição de menina para mulher. Era um impulso criativo que eu ainda não sabia explicar o motivo. Busquei referências estéticas para justificar tal proposta e encontrei em obras de Pina Bausch<sup>21</sup>, por exemplo, elementos estéticos que me chamavam bastante atenção e que me pareciam bastante familiares. No entanto, eu tinha a clareza de que se tratava de afinidade e não de inspiração, uma vez que a pesquisa tinha como proposta o vasculhar das minhas próprias verdades e expressividades e não o imprimir em meu corpo competências alheias. O batom estava assim, em cenas da Wuppertal Dança-Teatro, mas também, nas memórias do meu corpo.

Retomando os registros da comemoração do ingresso na faculdade: Ao ver as fotos daquele dia tão feliz, dia em que meus grandes afetos marcaram meu corpo com batom vermelho simbolizando essa importante passagem da minha vida (que resultaria numa mudança de cidade, que me permitiria ser profissional daquilo que até então me era um sonho) eu entendi que muitas das inspirações desse trabalho não eram apenas insights criativos – nem tão pouco, readaptações de obras já vistas e admiradas-, mas sim, uma reconstrução das minhas memórias, um resgate profundo (e não menos criativo) de momentos que me representam um rito de passagem.

---

<sup>21</sup> Philippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch (Solingen, 27 de julho de 1940 — Wuppertal, 30 de Junho de 2009), foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã. Conhecida principalmente por contar histórias enquanto dança, suas coreografias eram baseadas nas experiências de vida dos bailarinos e feitas conjuntamente. Várias delas são relacionadas a cidades de todo o mundo, já que a coreógrafa retirava de suas turnês ideias para seu trabalho. Foi diretora da *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, localizada em Wuppertal. A companhia tem um grande repertório de peças originais e viaja regularmente por vários países.

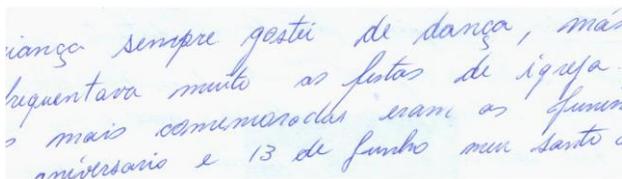
Não bastasse essa descoberta, senti vontade de reler um trabalho feito no primeiro ano de faculdade, dentro da disciplina de danças brasileiras, com a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Larissa Turtelli. Esse trabalho nos propunha investigar aspectos religiosos e festivos de nossas famílias para iniciar o “inventário do nosso corpo”, que é uma das ferramentas do método BPI da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Graziela Rodrigues.

Quando encontrei salvo nos arquivos do computador esse trabalho (realizado no primeiro semestre de 2005) pude perceber o quanto que eu o resgatava durante esses tantos meses de pesquisa, mesmo que de maneira - até então - inconsciente.

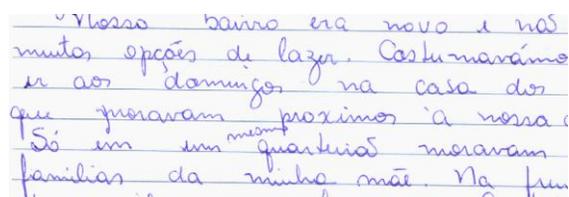
O trabalho realizado no primeiro semestre da Graduação em Dança propunha entrevistas com meus pais, irmão, tios e avós para coletar informações sobre suas crenças religiosas e a relação de cada um deles com dança a fim de compreender as minhas raízes e de que maneira elas reverberam em mim.

Na introdução, escrevi minhas expectativas com a dança, características pessoais (pontos fortes e fragilidades) e hoje, relendo-as eu sou capaz de perceber que muito se alterou (mesmo porque me sinto muito mais madura do que quando escrevi esses relatos há oito anos), mas principalmente, que muito se manteve discreta e profundamente em mim. É esse universo particular que pude trabalhar no espaço do laboratório.

A minha estratégia para essas entrevistas (além dos tantos bate-papos “cara a cara” com essas pessoas) foi entregar um questionário para cada um dos participantes e pedir para que escrevessem (como na associação livre - num fluxo contínuo de ideias e associações), tudo que eles recordassem sobre os temas propostos. Tive assim, a escrita, em especial a grafia pessoal, como estratégia de abordagem. Soa-me interessante notar que outra imagem presente no solo de dança que passa agora a fazer nítido sentido é justamente à escrita no corpo e no papel. No solo de dança a escrita cênica simboliza a identidade, o autoconhecimento e a necessidade de narrar, para se apropriar, às/das próprias experiências e para fazer parte, de alguma maneira, de um coletivo (por meio das palavras).



...iança sempre gostei de dança, mas  
frequentava muito as festas de igreja.  
... mais comemoradas eram os funerais  
aniversário e 13 de Junho meu santo



...nossa bairro era novo e não  
muitas opções de lazer. Costumávamos  
ir aos domingos na casa dos  
que moravam próximos à nossa.  
Só em um <sup>momento</sup> quartinho moravam  
famílias da minha mãe. Na fun

Figuras 61: Trechos das entrevistas. Na ordem: minha avó Antônia e minha mãe Ariadne

Ao reler esse trabalho outra questão me chamou atenção: Muito do que foi relatado por meus pais e avós estavam sendo intensamente trabalhados por mim nesse mestrado sem que eu me atentasse a isso; muitos dos relatos da minha mãe naquele momento da entrevista são os meus ditos no hoje e muito do que eu considero ser felicidade agora é o que elas (mãe e avó materna, principalmente) diziam ser felicidade para elas. Essas mulheres estão tão presente em mim que eu não fui capaz de ver isso até que uma delas partisse da minha convivência; a partir dessa perda, pude compreender o quanto sou feita delas e o quanto eu as faço ser quem são.

Essas últimas descobertas ensinaram-me que, para mim pelo menos, pesquisa é o que me mobiliza dia a dia, o que me move curiosa e apaixonadamente. Assim, passo a crer que sempre há mais a se descobrir, sempre há mais a se viver, sempre há mais a se compartilhar. Eu, mesmo depois de encerrada a pesquisa, de defendida a proposta, de corrigido o conteúdo dissertado, mesmo depois de aparentemente encerrado o processo, ainda consegui descobrir muito sobre mim e sobre a minha pesquisa.

Apreendi também, que as memórias estavam mais presentes nesse processo do que eu imaginava e que eu consegui - em parte sozinha e em parte profundamente amparada- retomar certos conteúdos internos e revive-los a luz da minha maturidade do hoje. Vi que nada é por acaso e que as fortes emoções, os grandes afetos e as decisivas escolhas nos acompanham sempre, mesmo quando não optamos conscientemente por isso.

Percebi que por mais que eu tenha vivenciado momentos de rompimento e transgressão, ainda reconheço fortemente em mim, muitas das pessoas que me formaram. Talvez, o mestrado tenha sido, se não o meu maior rito de passagem (como dito anteriormente), a minha maior ousadia e escolha porque significou entrar em contato com importantes dados pessoais e que, ao serem reconhecidos, me permitiu fazer escolhas mais genuínas, mais comprometidas com as minhas (ênfasis a palavra “minhas”) verdades.

Desta maneira, resgatar as memórias dessa travessia por meio das fotos de família e do (antigo) inventário do meu corpo (e principalmente, através da saudade – e do amor - que sinto pela/da minha avó) significou para mim, liberar certas energias estagnadas, dar vazão a emoções diversas e me apropriar da minha própria história.

Esses dados finais só confirmam o quanto os três eixos norteadores dessa pesquisa - os rastros (memórias), laços (afetos) e traços (língua artística) de mim - podem ser aproveitados como uma metodologia de trabalho de investigação e criação em dança e que, para mim nesse momento, foram mais do que um estudo, foram uma oportunidade de amadurecimento e autoconhecimento, sensível e rico.

### **A vivência cênica e as últimas considerações sobre o solo de dança**



Figura 62: Registros do dia da Defesa do Mestrado (fotos de Leonardo Lin)

O solo de dança “Pela Finita Beleza da Rosa” trouxe para a cena o rito de passagem da menina que almejava simbolicamente voar alto, mas que se via até então, aprisionada numa gaiola, para a mulher que descobriu que pode gozar a vida, de maneira livre e prazerosa, como numa dança “a dois”.

A dramaturgia propôs redirecionar e redimensionar muitas das minhas expectativas, vivências e sonhos. Não se tratava mais, por exemplo, de desejar apenas grandes – e utópicos - voos, mas sim também, de aterrar-me ao solo fértil buscando dentro de mim (em minhas memórias, afetos, caminhos e competências) as respostas para as questões que tanto me inquietavam (evitando assim, delegar ao outro a compreensão de mim mesma).

O narrador-personagem (nesse caso uma mulher) conta para o público (por meio de sua dança) sua trajetória (baseada em suas memórias afetivas) de vida, valendo-se para tal, de uma linguagem simbólica.

Ela escreve sua história em um rolo de papel (simbolizando um pergaminho, e assim, o seu destino) e também, em seu corpo (simbolizando as marcas – feito tatuagem - das tantas experiências vividas).



Figuras 63: Cena da escrita (Fotos: Leonardo Lin)

O início da história contempla as memórias de uma menina que, como já dito, sonha em voar alto, mas que tem – por meio de uma precoce maturidade - a consciência de suas limitações. Num primeiro ato transgressor ela rompe as amarras para vivenciar novos desafios – e desejos. Para essa

cena, temos simbolicamente a retirada dos grampos (aqui representando o rigor estético – castrador - do balé clássico). Essa cena retrata também, a temática do narcisismo (busca utópica da personagem pela perfeição e autoafirmação).



Figuras 64: Cena do Pássaro. Fotos Leonardo Lin.

Na cena seguinte, essa menina vê-se inquieta, rompendo com o corpo aprisionado, rígido e contido. Aqui há a primeira menção ao casulo (essa imagem será retomada no final da dança quando a personagem se enrola no rolo de papel) e a capacidade de romper com ele.

A personagem experimenta uma overdose de questionamentos ao entrar em contato com sua própria imagem. Assim, por meio desse encontro, ela vivencia várias emoções: estranhamento, encantamento, fúria, afeição, rejeição, identificação, entre outros.

A figura masculina que como uma sombra a toca, manipula e estimula representa aqui o encontro com o outro, com o novo, diferente e, por tudo isso, extremamente potente quanto criação.

O desfecho dessa cena se dá no momento em que ela abriga-se debaixo do piano (simbolizando o lugar seguro que a música representou para mim durante toda a pesquisa).

Dessa cena em diante temos a segunda transgressão do trabalho: travessia da menina para a mulher por meio do instinto e do reconhecimento dos afetos e dos novos desejos que a mobiliza.



Figuras 65: Máscara. Fotos: Leonardo Lin.

A personagem por meio do olfato reconhece nessa cena seu objeto de desejo e com ele, ou melhor, a partir do prazer que ele lhe proporciona, se torna enfim, mulher. Esse é o segundo desfecho transgressor do trabalho.



Figura 66: Cena do Batom. Foto: Leonardo Lin.

Em seguida, vivencia-se o último núcleo temático da dramaturgia da dança. Agora, já mulher, consciente de sua liberdade, ela dança de maneira plena. Essa cena contempla o prazer de estar viva. O figurino é todo na cor vermelha, representando aqui o sangue (passagem da menina para a mulher), a rosa (signo máximo do trabalho), a paixão, vitalidade, poder e o desejo. Ela dança pelo espaço num prazeroso diálogo (e relação) com a música.

Em determinado momento ela se enrola no rolo de papel (segunda menção ao casulo) e, quando parece retomar a condição de prisioneira de si mesma, rompe com o que lhe paralisava (rasga o papel que a imobilizava) e segue adiante (terceira transgressão), degustando um bom vinho e uma bela música, contemplando a doce loucura que é viver.



Figura 66: Cena da Rosa. Fotos: Leonardo Lin.



Figura 67: Defesa de Mestrado. Fotos: Leonardo Lin.



Figura 68: Dissertação de Mestrado (exemplares da banca).



Figura 70: Programa do Solo de Dança



Figura 69: Cartaz do Solo de Dança “Pela Finita Beleza da Rosa”

*Entre Penas:*

*Vivência da Cegueira*

### ENTRE PENAS III: VIVÊNCIA DA CEGUEIRA

“Agora é um instante. Já é outro agora. E outro. Meu esforço: trazer agora o futuro para já. Movo-me dentro de meus instintos fundos que se cumprem às cegas. Sinto então que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras; todas, águas abundantes. E eu, livre.”

Lispector



Figuras 71: Registros da Vivência da Cegueira

Nesse ano de 2013 tive o privilégio de conhecer um espaço artístico na cidade de São Paulo idealizado e dirigido pelo jovem ator João Paulo Lorenzon chamado Espaço Mágico (que é realmente um lugar mágico!) onde acontecem cursos livres de teatro durante todo o ano.

O curso em si já daria um capítulo dessa dissertação pela quantidade e qualidade do trabalho desenvolvido pelos “alunos” sob o olhar atento e criativo do João Paulo, mas gostaria de relatar aqui a vivência que fizemos nos dias 27, 28 e 29 de Setembro de 2013. Foram 48 horas de olhos vendados. Essa imersão aconteceu no espaço Iniciativa Gaia<sup>22</sup> na cidade de São Francisco Xavier.

Foram programadas vinte e sete atividades (entre elas acordar, dormir e se banhar de olhos vendados) para esses três dias de *vivência da cegueira*. Trago aqui uma sucinta descrição dessas etapas, atentando-me àquilo que mais me marcou e que teve maior importância para essa etapa final da pesquisa. Muitas das sensações e descobertas ainda se revelam para mim nas sutilezas do dia a dia.

Encontramos-nos (treze participantes e quatro monitoras) no Espaço Mágico numa sexta-feira à tarde e seguimos juntos para a cidadezinha de São Francisco Xavier/SP. Quando chegamos no Gaia já era noite e nos organizamos para pegar os colchões dos quartos e levá-los todos para o grande salão, pois a proposta era criar ali um espaço único de convivência.

Em seguida vivenciamos o que, para mim, foi uma experiência única. Sentamos todos em volta de uma fogueira e lemos, um a um, o que desejávamos daquele encontro “às cegas”. Lido o objetivo jogávamos o nosso papel com objetivos e expectativas na fogueira. Pegávamos então, em seguida, as nossas vendas e tampávamos nossos olhos iniciando naquele momento um pacto interno de perseverança. Não me recordo exatamente o que escrevi, mas trago comigo a sensação de desejar viver o hoje, o agora, e não viver presa no ontem e/ou no amanhã.

Seguimos para o jantar. Tudo passava a ser então, escuridão e silêncio interno – porque externamente falávamos muito, acredito que para conseguir lidar com todas as sensações que nos arrebatavam. O breve caminho dos quartos até a fogueira parecia-nos muito maior na volta, mais perigoso e misterioso porque não podíamos vê-lo (e a visão, é sem dúvidas, um sentido da segurança e preservação humana).

---

<sup>22</sup> <http://www.iniciativagaia.com.br/eventos-e-servicos/o-espaco/>

O jantar foi especial porque pela primeira vez na minha vida eu comia algo sem ver sua aparência. Nossas monitoras perguntavam-nos o que gostaríamos de jantar (davam algumas opções) e colocavam a comida em nossos pratos, indicando-nos o lugar do talher e do alimento. Desse momento em diante cabia a nós manipular o garfo, faca, colher, copo – e, principalmente, as emoções. O sabor da comida parecia muito mais aguçado e reaprender a comer (dês) condicionando o movimento de levar o alimento até a boca era estranho e surpreendente ao mesmo tempo.

Por fim, fomos dormir. Para esse momento final do dia, tínhamos como estímulo no quarto o filme “O Concerto”<sup>23</sup> que embora não víssemos, podíamos ouvir e imaginar as cenas. Todos dormiram antes de seu término; eu permanecia acordada e encantada com a trilha sonora.

No dia seguinte acordamos cedo (éramos acordados gentilmente pelas monitoras com aromas de ambiente) e seguimos para o café da manhã coletivo. Recordo-me de nunca ter comido um mamão com tanto prazer. Nesse café da manhã misturavam-se os deliciosos sabores das comidas, com a expectativa do dia, ansiedade de estar com os olhos vendados (e, a alegria de estar conseguindo mantê-los assim, mesmo com tanta vontade de tirar as vendas).

Fizemos uma aula de teatro onde as palavras tinham outro peso, outro valor, por serem ditas e interpretadas pela nossa imaginação, mais do que pela nossa razão.

Depois da aula houve um intervalo para o lanche e seguimos para uma caminhada bastante especial. Fomos organizados em filas e a proposta era “explorar” sensivelmente o caminho, orientados por nossos monitores. Durante a caminhada fizemos uma dinâmica de citar coisas imagináveis que poderiam estar no nosso caminho. Entre as citações estavam grandes pássaros, seres mitológicos,

---

<sup>23</sup> Sinopse do Filme “O Concerto”: “Há 30 anos atrás, o renomado maestro Andrei Simoniovich Filipov (Alexei Guskov) foi demitido da orquestra de Bolshoi, mas seguiu trabalhando por lá como auxiliar de limpeza. Um dia, ele acaba descobrindo que o Bolshoi foi convidado para tocar no Châtelet Theater, em Paris, e decide reunir seus antigos amigos para tocar no lugar da atual orquestra. Para integrar sua equipe ele pretende que a jovem e exímia solista de violino Anne-Marie Jacquet (Mélanie Laurent) os acompanhe. Se os planos derem certo, este tem tudo para ser um concerto muito especial e um verdadeiro triunfo”. Comédia Dramática dirigida por Radu Mihaleanu. Lançado em 2009.

plantas exóticas e nossa imaginação, fiel aos relatos, criava imagens oníricas maravilhosas que reverberavam em nosso corpo (que aguçava outros níveis de percepção).

Paramos de caminhar por um instante com o intuito de sentir a brisa. Esse momento foi lindo, pois pra mim, estávamos no alto de um penhasco, entre pássaros, olhando uma natureza exuberante que se revelava embaixo de mim (na verdade, vejo que era o que eu queria viver de olhos vendados, imagens essas fruto dos laboratórios). Vale mencionar que, depois de retirada à venda, pude ver o “penhasco” e me surpreendi por ser apenas uma muretinha no meio de árvores e muita grama.

Almoçamos juntos novamente e o sabor dos alimentos ficava cada vez mais aguçado. Todos os sentidos estavam ficando – lindamente – mais aguçados. Tivemos em seguida um momento livre onde, sentados na grama em roda, tomamos chá, conversamos, cantamos, nos deitamos no chão e ficamos imaginando tudo que nos rodeava. No começo era mais um bate papo, descontraído, entre os “recém-grandes” amigos (impressionante observar o quanto – no que se refere à qualidade, mais do que quantidade - nos aproximamos das pessoas ao aguçarmos nossos sentidos). O bate papo, depois de um tempo, foi se tornando uma proposta (coletiva e inconsciente) meditativa, pois precisávamos entrar em contato com todas essas novas sensações físicas e emocionais.

Outra atividade especial foi a “teia”. Ela, na verdade, era uma rede, um circuito de arborismo. Subimos, caminhamos, nos deitamos, nos apavoramos, deliciamos-nos e descemos de olhos vendados aprendendo a confiar como nunca em nossas monitoras. A sensação de estar no alto, no incerto e imprevisível, lidando com a fragilidade de não saber onde se pisa, remeteu-me a alguns laboratórios trabalhados com a Leny (imagem da corda bamba, por exemplo). Procurei registrar dentro de mim tudo que eu sentia ao estar lá no alto (vivenciava lá, um grande estímulo para os próximos laboratórios de improvisação).

Fizemos outro lanche e fomos tomar banho. Nesse momento cada “trio” seguia para o primeiro quarto (onde estavam os colchões no início) e se organizavam com banho, roupas e demais acessórios que agora deveriam ser escolhidos apenas pelo tato. Uma ação cotidiana e tão banal que é tomar banho, para mim, lá, tornou-se um grande desafio.

Quando me atentei sensivelmente à água escorrendo pelo meu corpo durante o banho senti uma gratidão tão grande pela vida que comecei a chorar. Era um deleite, um esvaziar de coisas inúteis,

um (re) conectar-se ao ventre materno. Era uma sensação de pureza e sensualidade, de entrega e gratidão profundas.

Assim que todos se arrumaram para o jantar, fizemos uma “conferência dos cegos” para compartilhar nossas experiências. Saciadas as trocas, fomos saciar a fome. Fomos a uma pizzaria fora do espaço “protegido”. Achei que a sensação de estar diante daquele que vê, sem ver, me faria sentir exposta e acuada, mas eu estava tão certa do que estava fazendo ali que essa diferenciação não me abalou; pelo contrário, soava-me engraçado e curioso (“o que estariam pensando de nós?”).

Quando retornamos da pizzaria, organizamos uma confraternização, uma festa coletiva. Na verdade, foi um espaço para dançar, beber e conversar livremente. Interessante notar que andando pelo espaço me sentia perdida e confusa, mas dançando, mesmo que entre rodopios e passos aparentemente complexos para uma pessoa de olhos fechados, me sentia segura e em paz, “em casa”.

No outro dia tomamos novamente o café da manhã juntos, fizemos outra aula de teatro (que nesse dia foi muito especial para mim porque o foco estava na expressividade do corpo e não na voz, ou seja, eu consegui aproveitar e usufruir mais da dinâmica proposta) e nos preparamos para o último ritual, onde estaríamos retirando as vendas. Essa última aula de “teatro”, que para mim significou uma rica experiência dançada, trabalhou com o toque, o encontro com o outro, o encontro consigo mesmo, com a possibilidade de dançar livremente tendo como estímulo os quatro elementos da natureza, entre outras coisas que guardarei comigo por muito tempo ainda.

Serenos, seguimos para a cachoeira. Nesse caminho, andávamos um atrás do outro, segurando no ombro do parceiro da frente, pés atrás de pés, cabeças atrás de cabeças, para nos sentir seguros. Eu tinha a sensação de estar em um grande corredor escuro, onde todos nós seguíamos igualmente inseguros para o desconhecido. Fiquei pensando que, por muito tempo na vida, caminhei dessa maneira: seguindo cegamente o outro. Era uma sensação de conforto por ter uma angústia compartilhada (todos estavam na mesma situação que eu) e ao mesmo tempo de estranhamento por me sentir com cabresto, limitada por um caminho já pré-determinado pelo outro.

Quando chegamos perto da cachoeira (o som da água me dava um alívio imensurável), fomos convidados a falar uma última palavra ainda de olhos vendados tirando em seguida à venda dos olhos (companheira de tantas descobertas – alegrias e angústias).

Lembro-me de ter falado a palavra “voo”. Quando tirei a venda fiquei muito emocionada porque o mundo parecia ter outras cores – muito mais intensas e belas - e as pessoas – que quando chegamos eram apenas conhecidas de curso – tornavam-se muito mais próximas de mim.

Mesmo com a água gelada, dei um mergulho seguro. O frio era tanto que acabei tomando “um choque”. Foi uma sensação de parto, de nascimento. Meu suspiro de frio era na verdade, um suspiro de vida.

Interessante notar que podemos conhecer as pessoas - e nós mesmos - pela visão (sentido bastante aguçado – e traiçoeiro, diga-se de passagem), mas que é muito mais rico e intenso conhecer o outro – e nós mesmos – por meio de todos os sentidos do nosso corpo.

O mais importante da cegueira para mim foi justamente aprender a conhecer o outro não só por meio dos meus olhos, mas por e com todos os meus sentidos. O cheiro, a textura da pele, a voz do outro passava a ser muito mais importante do que a roupa que ele vestia ou a maneira com que ele se movia, por exemplo. Foi uma oportunidade única de conhecer intimamente aquelas pessoas – e de me conhecer intimamente também. Depois dessa vivência, olhar nos olhos do outro tem um novo significado. Entender a minha arte e a minha relação com o público à luz dessa experiência representa abrir um espaço para novas trocas, novas maneiras de ser dança, encarando cada apresentação como uma oportunidade de tocar o outro de diferentes e potentes maneiras – e de ser tocado pelo outro igualmente.

Caberia a mim, depois dessas tantas horas de imersão, trazer esses aprendizados todos (silenciar, sentir, aprofundar, imaginar, compartilhar) para o meu cotidiano, para as minhas relações diárias, para as minhas criações, enfim, para a minha vida.

Para um pessoa que foi educada em frente ao espelho, estimulada a criar as mais belas formas com o corpo e seguir um rigoroso padrão estético e que, nesse momento, está buscando por meio da sua dança entender o real valor de estar com o outro, esses momentos compartilhados, sem visão e com muita sensação, representaram lindamente o fechamento de um ciclo de encontro profundo com o outro e consigo mesmo – e início de outro, mais criativo, autêntico e versátil.

# *Considerações Finais*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: O ABISMO DE ROSAS

"Não é fácil escrever. É duro quebrar rochas. Voam faíscas e lascas como aços espelhados [...] Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas".

Clarice Lispector

### JARDIM FLORESCENDO

Para escrever essas tantas linhas sobre o processo e principalmente, para conceituar o que já estava legitimizado em meu corpo, recorri a André Lapierre e Bernard Aucouturier em *Fantasmata corporais e práticas psicomotoras* (1984, p.9-41) para me ajudar nessa empreitada.

Para minha surpresa, percebi que, muitas das etapas que nós, homens e mulheres, vivenciamos ao longo da vida (fusão, espaço fusional, nascimento de uma diferenciação, autonomia, ruptura) eu havia vivenciado, inconscientemente, ao longo dessa investigação corporal. Acredito ter recorrido a essas etapas por precisar, de alguma maneira, resgatar certas experiências do passado pra transformá-las num presente mais consciente e permitir assim, um futuro, mais criativo.

Assim, posso dizer que eu vivi, ainda que sem perceber, uma **gestação** (de conteúdos e experiências), não necessariamente planejada, mas profundamente desejada.

No início da pesquisa havia uma **fusão** muito grande entre os resquícios da minha formação e o que eu era no hoje. Na verdade não se sabia o que eu era no hoje. Aliás, não se sabia dizer em que momento eu deixara – e se deixara! - de ser uma fusão do ontem para ser um sujeito desejante no hoje.

Durante o processo houve um **parto** brusco, onde precisei me recolocar diante de mim mesma e assumir minhas competências, fragilidades e buscas. Foi um parto doloroso onde precisei me afastar de tudo aquilo que – ilusoriamente - me protegia e nutria para encontrar o que de fato, poderia me

sustentar no agora. No entanto, ficava claro ainda, que eu só seria capaz – pelo menos por enquanto - de “sobreviver” criativamente na presença do outro. Trocar, tocar, sentir, relacionar não eram apenas objetivos, eram necessidades.

Aprendi por muito tempo por **imitação** sendo eu, um reflexo de ações alheias. Passei pela fase da ambivalência, da dualidade não reflexiva que fazia com que eu me escondesse num intelectualismo pragmático - que me fazia estar distante da subjetividade que tanto me salvaria quanto artista. Ao tentar teorizar sobre tudo e conceituar o que não se conceitua (ou melhor, se conceitua, mas é bem mais interessante quando se é sentido e maturado ou invés de ser justificado), deixava de viver esse “não tudo”, o efêmero revelador.

Importante notar que o intelectualismo é uma tentativa de resolução; uma fuga da afetividade, da emoção, da fusionalidade. O culto da objetividade, erigido em dogma pelo positivismo, tende a despojar a linguagem de qualquer conteúdo subjetivo e emocional. É uma linguagem “fria”, separada do corpo, que só veicula informações e abstrações. Que o acesso a esse tipo de linguagem seja necessário na nossa civilização, disso não discordamos, porém ele não deve apagar o outro lado da linguagem; uma linguagem corporificada, uma linguagem que “toca”, uma linguagem que pode servir de mediador, de reunificador, nesta fusionalidade à distância, da qual temos tanta necessidade por romper com nossa solidão, para preencher nossa falta do ser. (LAPIERRE & AUCOUTURIER, 1984, p. 39)

No que se refere ao ter e ser, penso que agi na contramão. Aprendemos antes a ser e depois a ter. Antes somos nossos **afetos** (fusão) depois temos um mundo material e afetivo que nos **alimenta e sustenta** (fusionalidade). Já eu, comecei minha trajetória tendo a dança e hoje reconheço que sou a minha dança.

No percurso dessa pesquisa o gesto, o olhar, a voz, a expressão facial e a expressividade corporal e o objeto em si, que nesse caso vejo como sendo a dança propriamente dita, foram sendo maturados, investigados e recriados à medida que o **espaço relacional** permitia novos encontros e, portanto, novas relações “fusionais”.

O **desejo** de trocar (dividir a imaginação) com o público, de compartilhar (criativamente) com companheiros de trabalho, de ser porosa ao outro, me fazia crer que existia uma dança diferente da que eu conhecia até então.

Paradoxalmente, encontrei no **desequilíbrio** o equilíbrio da pesquisa. Entendi que primeiro, assim como uma criança aprendendo a se locomover, aprende-se a sentar e observar e depois se levanta e se reconhece, em seguida experimenta o caminhar, passo a passo, com calma e atenção.

Inevitavelmente se cai. Levanta-se novamente, tromba-se, escorrega-se, titubeia-se; experimentando a vertigem e o descontrole de existir. Descobre-se assim, e por fim, que os melhores momentos desse processo são os que se experimenta pela primeira vez algo. É na **descoberta do novo**, no encanto do que se revela, na euforia de uma descoberta que se encontra a magia da criação em arte. Trata-se talvez, e assim, do frescor da descoberta e no ineditismo de cada encontro.

Ter a consciência de que é possível **superar** obstáculos – e sobreviver! - e que, vivenciar a solidão e o silêncio são importantes para o desenvolvimento – o que não impede de desequilibrar muitas vezes no meio do caminho e/ou pedir “colo” quando precisar - é de um dado importante para a nossa **formação**.

Talvez, só se conquiste a **autonomia** e a **identidade** com a clareza de que nossos afetos estão conosco, compõe conosco, mas que somos solitários em nossa jornada e que somos únicos em nossa **autenticidade**. Desta maneira, buscar novos repertórios e temas de vida, possibilitar novas associações e realizações torna-se parte do processo; torna-se algo acessível e de importante investimento, pois se acredita na dinâmica na vida e na construção diária do sujeito.

Reconhecer esse lugar íntimo e precioso da construção pessoal é permitir-se enfim, ser e não somente ter, silenciar-se em e por si, criar por e para si e também, claro, para o outro e, contemplar os instantes de felicidade da vida, recolhendo dele toda a força pra seguir em frente.

Plantar para colher; cultivar para depois, e só depois, usufruir dos saborosos frutos do seu trabalho.

## ROSAS COLHIDAS

“Grandes artistas são pessoas que encontram caminhos para serem elas mesmas em sua arte. Qualquer tipo de pretensão induz a mediocridade na arte e na vida”.

Margot Fonteyn

Reconheço o valor único desse exato momento; foram dezoito meses de mergulho profundo e parar essa escrita é, ao mesmo tempo, uma sensação de alívio e vazio.

Como será o dia de amanhã sem essa pesquisa uma vez que a curiosidade e da busca estão sendo (ainda) germinadas em mim? Creio que precisarei continuar cultivando-a por que uma vez que se abre para o mundo das sensações e descobertas, parece-me impossível – ou cruel demais – fechar-se novamente no mundo (somente) das razões e, ou então, das estagnações.

Faço então, uma retrospectiva de tudo que vivi e aprendi, do quanto me emocionei, do quanto me descobri e do quanto busquei desvendar o mundo das sutilezas e dos afetos e o quanto isso tudo foi importante para a minha autonomia criativa.

Resgato agora os três eixos dessa pesquisa (rastros, laços e traços) e busco a partir deles compreender aonde cheguei após a conclusão desse ciclo, não somente com o intuito de elaborar etapas da minha trajetória em dança, mas também, de reconhecer esses eixos como uma (possível) metodologia de trabalho.

Buscarei aproveitar esses três eixos da pesquisa tanto em futuros processos criativo quanto em oficinas, aulas etc. Minha proposta é que cada vez mais esses caminhos percorridos possam ser compartilhados e gerem novos “frutos”, novas “germinações”, em novos “jardins”. Foram feitas algumas experimentações durante o Mestrado (ministrei algumas oficinas tendo esses temas como norte das atividades propostas) e seus resultados foram muito satisfatórios.

Como já dito, os **rastros** representam aqui a minha trajetória, os meus aprendizados, as vivências, as experiências, os caminhos, escolhas e buscas da minha profissão e profissionalização,

principalmente. Trata-se aqui também, da simbiose entre a dança e a minha vida, estando diretamente relacionado ao tempo de formação (resquícios e transformações).

Como conceitos norteadores desse primeiro eixo poder-se-ia citar a cultura, memória e imagem corporal. A temática junguiana do Processo de Individuação - que é bastante citada ao longo da dissertação - estaria contemplada também nesse eixo. É assim, compreender o “hoje” tendo o “ontem” como uma referência, o “amanhã” como uma oportunidade e o “agora” como uma urgência.

Os **laços**, segundo eixo do trabalho, estão diretamente relacionados à afetividade, a competência de afetar e ser afetado, ao repertório pessoal e familiar. Também, está associado às referências e modelos formativos, às parcerias e trocas do presente. Trata-se aqui da memória corporal (afetiva), mas principalmente, da reflexão e observação dos afetos atuais (capacidade de afetar e ser afetado).

O último eixo é o dos **traços**. Entendo esse eixo como sendo, nesse caso, a construção de uma linguagem corporal própria (autêntica). Trata-se de não conhecer somente (certos) conteúdos coreográficos, mas principalmente, de investigar a corpografia<sup>24</sup> do artista. Trata-se da compreensão do que sou quanto dança; da qualidade dos meus gestos, da singularidade das minhas formas e da minha competência quanto artista (técnica, expressividade, relacionada também à presença cênica, criatividade etc.).

Foi importante citar ao longo dessa dissertação as escolhas e os caminhos que encontrei - e construí!- para trabalhar com esses três eixos. Foi um caminho “bordado à mão”. Posso dizer que o principal ganho foi entender o laboratório de criação como um espaço de (dês) condicionamento, de reflexão e (re) construção das memórias. Almejava-se assim, uma dança capaz de elaborar conteúdos

---

<sup>24</sup> “uma corpografia [...] é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória [...] inscrita no corpo, o registro de sua experiência [...] que fica inscrita, mas também configura o corpo de quem a experimenta” [Paola Jaques, portal vitruvius] ou então, “A corpografia seria uma espécie de cartografia corporal em que não se distinguem o objeto cartografado e sua representação. Uma ideia baseada na hipótese de que a experiência [...] fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente.” (Britto & Jacques, Revista de Psicologia, v. 21 – n. 2, p. 337-350, Maio/Ago. 2009). Aproprio-me dessas definições sobre o conceito de “corpografia” e o apresento como uma escrita das formas, linhas, curvas e tónus do corpo. Refere-se assim, aqui, à história do indivíduo inscrita em seu corpo (por meio principalmente de seu tónus, que aqui é apresentado como uma modelagem durante os laboratórios de criação).

personais e dialogar com experimentações do presente, construindo a partir das vivências e reflexões, uma linguagem cênica mais madura e autêntica.

A principal ferramenta utilizada dentro desse espaço criativo foi a modelagem de corpos cênicos. Esses corpos se diferenciavam por seus eixos, tônus muscular, paisagens sonoras, espaços imaginários, repertórios gestuais e conteúdos emocionais.

Essa tríade (eixos) ao ter como base a modelagem possibilitou que essa pesquisa - pautada na vivência do hoje em diálogo com os resquícios do ontem-, tivesse como legado uma metodologia de trabalho que considera a história de vida do indivíduo, seus afetos, paixões e desejos e também, suas qualidades técnicas e expressivas como grandes motivos para um processo criativo. A partitura dramática do produto cênico final comprova tal percurso.

Entender o valor do laboratório e da modelagem para essa pesquisa, bem como enfatizar o tema da memória e da individuação para esse estudo, significou mais do que descobrir um caminho potente para a criação do solo de dança “Pela Finita Beleza da Rosa”; significou também, desenvolver uma metodologia de trabalho a ser compartilhada em oficinas, aulas, direção de trabalhos cênicos, trocas com parceiros de trabalho etc.

Poder-se-ia dizer assim, que essa pesquisa entende o artista do corpo como um sujeito que oscila entre a vocação e a devoção. Essa pesquisa originou-se de inquietações pessoais e encerrou-se como uma proposta cênica e metodológica.

## **A ÚLTIMA PÉTALA**

Fiquei pensando na razão de citar tantas vezes e com tanta paixão trechos da literatura de Clarice Lispector. Cheguei à conclusão que ela consegue falar de si por meio da sua arte com uma autenticidade ímpar, uma intensidade única e uma verdade corajosamente encantadora. São essas as qualidades que, com deleite, reconheço nela e que busco trazer para o processo de criação em dança.

No entanto, agora, não mais me apropriando do que já foi dito, mas buscando reconhecer e elaborar o que se foi vivenciado, trago uma série de reflexões e aprendizados, tais como:

Aprendi que ser artista é muito mais do que ter um talento específico; é dedicar-se a um ofício criativo, é ter persistência e paixão, é ser zeloso e comprometido com a sua prática, é compreender seu papel social (ser crítico, sensível e visionário).

Aprendi que, se quer ser artista (além de saber dançar), é importante que se saiba “sentir” o mundo, fazer da vida a sua maior inspiração e não apenas entrar em um estúdio, sala de trabalho, palco ou qualquer outro espaço e ter a ingênua fala de que lá - e só lá! -, entre contagens e sucessão de passos, que a sua dança surgirá (ou ainda, ficar congelada em uma ideia utópica de que ter talento é o suficiente para se construir uma carreira sólida).

Aprendi que é necessário se compreender a própria trajetória de maneira crítica e sensível, os afetos como possíveis “grandes” inspirações e sua movimentação como uma materialização das suas inquietações e paixões internas, o que faz da minha dança uma extensão de mim, uma criação autêntica e potente capaz de tocar o outro porque me tocou antes.

Aprendi a valorizar, diversificar e potencializar as experiências e vivências, pois são esses momentos de troca com o mundo que me permitirão aumentar o repertório (seja ele gestual ou de vida) e reciclar (e conhecer melhor) minha expressividade. O “bom” bailarino não é o que abre mão da sua vida pela dança, mas sim, o que faz da sua vida, uma dança criativa e prazerosa.

Aprendi que assumir (e/ou construir) uma identidade artística é muito mais do que definir uma linha de pesquisa corporal; é trabalhar muito e com muita consciência, é observar o que emerge na prática, na troca com o público e com os companheiros de trabalho; é reconhecer as qualidades artísticas e onde se diferencia; é experimentar, ousar e arriscar diariamente, incessantemente, corajosamente.

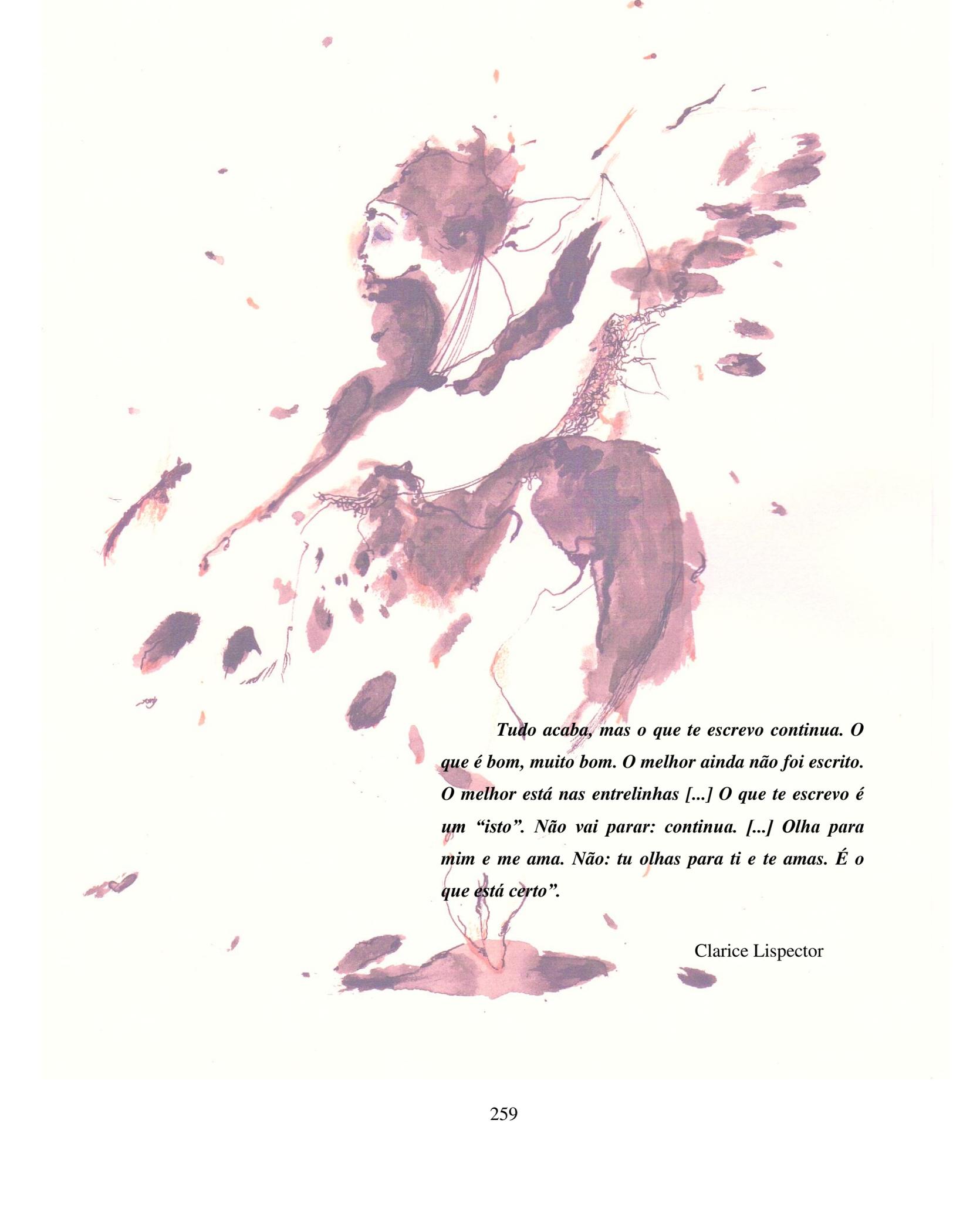
Aprendi que aliar teoria e prática não é fácil, não devemos nos iludir. É uma labuta diária para que o corpo dialogue com conceitos; para que as palavras dançam com os movimentos; para que o genuíno não seja sufocado pelo impresso; para que a voz do outro – seja ele mais ou menos famoso,

mais ou menos conceituado, mais ou menos coerente que eu - não cale a minha voz; para que a minha experiência tenha o mesmo (ou mais, espero!) valor do documentado e formatado.

Aprendi que muitos “nãos” virão; o universo da dança sempre foi e sempre será assim. No entanto, se escolhi dançar profissionalmente, tenho que aprender a lidar com os não da minha carreira. Alguns serão facilmente percebidos (não passar em audições, não ser aceito em determinado núcleo criativo ou de pesquisa, não fazer vingar um grupo de trabalho for falta de recursos financeiros, não ser contemplado em editais etc.) e a dor e decepção serão imediatos (mas sobrevive-se!). Outros, sutis e discretos, terão discursos de acolhimento, mas na prática, também fecharão portas e talvez nem percebamos na correria do dia a dia. No entanto, esses não disfarçados, nos acompanharão por muito tempo, como uma frustração ainda sem nome e quando precisarmos tomar uma iniciativa, acabaremos muitas vezes desistindo por falta de estímulos, estímulos esses que nos faltou nesses momentos mais sutis e mais cruciais. Então, a solução é não dançar? Não, a solução é ser criativo não só coreograficamente, mas também na maneira de se coloca quanto artista. Pesquisa-se, reinventar-se e principalmente, acreditar em si, são os maiores aprendizados que levo dessa pesquisa.

Aprendi que é importante que se invista em cursos, parceiras, contatos. Adquirir novos conteúdos, experimentar novas maneiras de se colocar no mundo é de suma importância, mas não se deve perder, em hipótese alguma, o desejo de profundidade. Se tratando de arte, qualidade precisa ser mais valiosa do que a quantidade. Esse foi um aprendizado doloroso e valioso.

A última e mais importante consideração: aprendi a amar a minha dança, a respeitar o meu corpo e a nunca desistir dos seus sonhos.



*Tudo acaba, mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas [...] O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua. [...] Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo”.*

Clarice Lispector



*Appendice*

### O Filme *Cisne Negro*<sup>25</sup>

O Filme *Cisne Negro*, a meu ver, é mais do que uma história sobre uma bailarina que quer ser reconhecida e faz de tudo para chegar onde deseja, ou então, um filme sobre como a obsessão e sucesso podem ser destrutivos. Não se trata apenas, também, de uma personagem estereotipada que busca a perfeição e enlouquecendo no processo. O filme de Aronofsky é um relato sobre Nina e, portanto, sustenta-se na complexidade do psiquismo feminino, que me parece muito mais fascinante, curioso e revelador que uma patologia a ser diagnosticada erroneamente pelo público.

Vale ressaltar quão difícil é analisar uma personagem porque ela, quanto um ser não existente, é um *não devir*, é algo estático por não ter desejo e se fechar em seu conteúdo único. O desejo nesse caso está direcionado ao espectador, que a cada nova cena, vivencia uma sucessão de porvires. Segundo Jorge Furtado, autor da *Ilha das Flores* (1989), é absolutamente inútil teorizar sobre personagens sem que se observe o psiquismo e a estrutura (estilo, tema, vieses, reflexões, etc.) do autor. Respeito tal colocação, mas, acredito que, analisar o autor antes de analisar a obra pode ser um ato falho. Segundo Nise da Silveira,

Os conflitos pessoais do artista, sua problemática emocional, não são decisivos para o conhecimento de sua obra. Lançarão luz sobre um ou outro detalhe, sobre a atração para este ou aquele tema. A autêntica obra de arte, porém, é uma “produção impessoal”. O artista é um “homem coletivo que exprime a alma inconsciente e ativa da humanidade”. (1997, p.143)

---

<sup>25</sup> Essas reflexões são fruto de uma série de palestras e debates sobre o filme *Cisne Negro* (2010) que aconteceram no Sesc Piracicaba no ano de 2011 e também, de um artigo denominado *Cisne Negro – psicanálise, cinema, mito e semiótica* (2012) do psicanalista Mauro Duarte.

Optando por entender então a obra de arte como domínio público, resolvi retomar passagens, rever cenas, elucidar conteúdos e principalmente, observar como que esses elementos reverberavam em mim, espectadora.

Nina é um reflexo da ascensão e queda de seus próprios desejos. A trama trata-se de um mito, ou seja, é produto dos mais íntimos conflitos e mais universais complexos humanos. O Mito do Cisne retoma um antigo conto europeu imortalizado no balé de repertório *O Lago dos Cisnes* (1877) do coreógrafo Petipa e compositor musical Tchaikovsky. O balé, o mito e o filme partem da mesma matriz: o desejo, sua impossibilidade, o recalque e o sintoma, a repulsa, sua recusa e consequente maldição que apresenta a finitude das coisas.

No balé, que é uma reorganização do mito, temos uma jovem, a Odette, que é cobiçada por um bruxo, Von Rothbart, repudiado e (portanto) vingativo a ponto de transformá-la em um cisne que pode a cada anoitecer, voltar à sua forma feminina. Há ainda um príncipe, Siegfried, que se apaixona pela jovem e, se verdadeiro esse amor, teria o poder de quebrar o feitiço. Para impedir o bom desfecho, a feiticeira Odille (Cisne Negro) seduz o jovem príncipe e impede a pureza do seu amor por Odette. Sendo impossível quebrar o feitiço, só a morte consola o Cisne Branco, que estaria fadado a viver na condição animal. Odette, impedida assim, como mulher, de viver plenamente o seu amor pelo nobre, opta por morrer, por fugir da realidade insuportavelmente triste e solitária.

Já no filme, temos Nina, bela, ingênua e virginal, que é cobiçada e enfeitada, não pelo bruxo, mas pela própria mãe, Erika. A não separação das duas, a simbiose e controle da mãe é tão claro que temos verdadeiramente uma maldição, um feitiço proferido pelo seu discurso castrador. Tal discurso se concretiza em Nina na forma de anorexia e manutenção do corpo e do psiquismo na condição infantil, bem como em um movimento de repressão sexual.

Nina, no filme, não é transformada em cisne, mas no ideal de “eu” da sua mãe. A figura do pai, referência masculina, não aparece no filme. A relação entre mãe e filha torna-se sádica e masoquista, pois uma vivencia o sintoma da outra. A mãe sente-se frustrada por abandonar sua carreira como bailarina diante do nascimento de Nina e projeta nela seu desejo de realização profissional, além de culpá-la pela impossibilidade de sucesso. Nina, por sua vez, assume essa posição, buscando a

perfeição e o sucesso como bailarina. Ela, fragilmente tem que suprir os desejos projetados da mãe, e é mantida, inconscientemente, sob seu controle.

Essa trama trás alguns símbolos a serem observados e discutidos, símbolos esses que também foram apresentados para mim durante os laboratórios (por isso a importância de citá-los nesse momento).

Seria talvez desnecessário frisar que a simples emergência de imagens arquetípicas não resulta em obras de arte. Essas imagens surgem cotidianamente nos sonhos e nas fantasias de todos os seres humanos. Entretanto, as obras de arte são raras. Faz-se necessário que a rudes imagens primordiais sejam elaboradas, ou melhor, transmutadas em formas que possuam certas qualidades, ditas artísticas. É preciso que essas formas apelem para os sentidos e falem a linguagem da época. A maneira como se realiza essa transmutação (processo criador) não foi jamais explicada por nenhuma psicologia. (SILVEIRA, 1997, p. 149)

O primeiro símbolo é o espelho. Enquanto objeto, função ou símbolo, o espelho permeia e traduz muito do movimento psíquico do filme, seja na personagem Nina ou então, no expectador que cria um diálogo com esse símbolo ao longo da trama. A própria história assume a função de espelho, pois se trata de uma releitura do balé de repertório O Lago dos Cisnes.

A primeira grande cena com esse símbolo aparece logo no início quando Nina está em seu quarto de ensaio e sua mãe aparece refletida (pernas, apenas) no espelho. Em seguida, aparece o espelho da cozinha, que numa cena, a mãe abraça e observa a filha. Na cena seguinte, Nina no metrô, se vê pelo espelho, indicando a relação simbiótica, confusa na separação frágil entre “eu-outro”, entre ela e a mãe. Assim, se apresentam – e desenvolvem- os espelhos ao longo do filme, culminando no espelho esfacelado do camarim (que aqui simbolizar o útero materno). A relação espetacular, o reflexo e a inversão, portanto, dão consistência a uma relação muito bem amarrada entre o mito, o filme e a psicodinâmica da personagem.

Nina reflete a posição do cisne branco, enfeitiçada por ser o “objeto de desejo” de sua mãe. Ela é ameaçada, contudo, pelo próprio medo de crescer, de desejar e se deixar fluir sexual e violentamente (em sua

relação com outros personagens da trama). Nina é tomada, como uma criança em processo primário, pela pulsão de morte. Continuar na posição simbiótica com a mãe, unir-se a ela, morrer ao ventre novamente.

Não há incomodo, estranheza porque até então não há desejo nem clareza de si, até que a ameaça de realização se instaura – possibilidade de estrelar o espetáculo, ou seja, ser amada por outro(s) que não sejam sua mãe. Assim, por não haver desejo, não havia também o conflito, portanto, não havia neurose alguma. Havia, na verdade, uma identificação patológica com o desejo da mãe naquilo que se pode chama de Falso Self. Não há situação de conflito ou surgimento de referenciais ou sintomas neuróticos até o momento que, na audição para protagonista, Nina se surpreende desejando. Esse momento do desejo acontece quando, ao entrar no camarim de Beth (até então, primeira bailarina da Cia), Nina busca, tal qual o bebê, o objeto pleno, total, o “falo”, ou seja, o batom e os brincos que rouba, num movimento de incorporação, e que lhe permitiram ser mais completa, crescer e ser enfim, uma mulher.

Interessante notar que a “perfeição” para encarnar o Cisne Branco é aparentemente fácil para Nina, pois a energia investida nesse trabalho parece muito bem adaptada com o Ideal de sua mãe (controle de seus desejos). Contudo, a personalidade espontânea e sensual necessária para o papel (Cisne Negro – sedutor; provocador; libidinal) seria destrutiva demais para o psiquismo da personagem de Nina. Aqui o conflito se desenvolve – e a pesquisa de mestrado nasce - afinal, surge um desejo que, até então, não deve ser realizado, mas que tem uma força ímpar para se realizar.

O filme apresenta a personagem Lilly, outra bailarina da Cia de Nina. Ela está longe de ser perfeita, ela mente, se atrasa, mas é desejada e capaz de desejar livremente, e por tudo isso, deveria - e se desejaria! - ser imitada. É o lado obscuro e espontâneo, sensual e impreciso que Nina deveria se entregar. É o que Leroy (coreógrafo) mais adora e sua mãe mais repudia. O conflito que isso gera tem seu clímax na entrega à agressividade - rompendo com a autoridade da mãe.

No entanto, o filme proporciona algumas dúvidas em relação ao psiquismo alucinatório de Nina. Será que ela é mesmo uma bailarina profissional? Numa cena de bar (que ela vai com Lilly num momento de transgressão do filme) ela diz ser dançarina (e não bailarina) e também, e outros momentos junto com o corpo de baile, ela não aparenta ter a posição ou a competência técnica necessária que a permitiria assumir o papel principal do balé. Estranhamente não tem nenhum prêmio, troféu ou medalha figurado em seu quarto.

Interessante notar que além de uma caixa de música depositada pela mãe, com o tema de Tchaikovsky, não há nenhuma outra referência ao balé no quarto de uma bailarina “tão” especial. Há somente a segurança e aconchego dos bichos de pelúcia. O treino dos *Fouettés* culminaria naquela lesão da unha de uma bailarina “tão” preparada? Tudo isso poderia nos levar, no mínimo, a perguntar sobre a possibilidade de tudo não se passar de um sonho de Nina, sonho este que realiza um desejo que nem seria dela, mas de sua mãe.

Na noite da estreia, antes de sair atrasada, acusa a mãe de nunca ter sido bailarina de carreira, de nunca ter saído do corpo de baile. Faz isso de forma agressiva, vingativa. No palco, ouve a seguinte frase “*O que está fazendo aqui? Seu lugar é lá atrás*”. Vemos incomodo de Nina ao perceber seu próprio rosto nas bailarinas do coro, além do tombo que isso acarreta. A angústia paranóide é tão grande que talvez seja o lugar onde realmente ela está, dançando no corpo de baile, alucinando ser a primeira bailarina.

O surgimento de Lilly desestabiliza Nina e ameaça levar tudo com ela, incluindo sua fixação pela dança. Aparentemente, em um instante, o mundo de Nina entra em colapso. Mas, a personagem não serve a fins exclusivamente destrutivos, ela também representa um potente - embora totalmente inesperado e indesejado - vigor para mudança, um incremento de energia, de fonte de sexualidade. Estas duas facetas da relação entre Lilly e Nina parecem ecoar as oportunidades bipolares que a abordagem metafórica do cisne representa, destrutiva, muitas vezes, mas eventualmente construtivo no equilíbrio exigido entre pulsão de morte e vida.

A psicopatia da mãe, segundo Duarte (2012), cujo nome Érika significa a grande governadora, protetora, amável, insidiosa, portanto, se enclausura na relação simbiótica – e talvez, incestuosa - com Nina (nome que dá alusão à palavra menina). Não há outro diálogo ou relacionamento fora do apartamento e com outra pessoa que não a filha, além de dois telefonemas, obscuros e fora de cena, para a secretária da companhia, que poderia bem ser uma formação alucinatória de Nina ou fingimento de Erika. Como em vários outros momentos, não há nada que prove o contrário. Há a instituição de um universo compreendido entre mãe e filha, tecido e conservado por Erika na tentativa de manter a filha em sua posição de submissão e infantilidade.

No que se refere à comida (anorexia e anemia) identifica-se passagens de chantagem emocional e dupla mensagem (cena do bolo: comer ou não comer) e o controle desiderativo (não se sabe se o desejo é da

mãe ou da filha, assim como a vontade de ser bailarina). Há um real universo formal instituído entre ambas, uma relação também especular na qual se vê o mesmo corte e mesmo arranjo no cabelo (novamente aqui, o coque de bailarina), imagem quase fundida no espelho, a tentativa de realização do próprio desejo frustrado no/pelo corpo da filha.

Há um elemento simbólico que, assim como o espelho, permeia o filme e que indica uma relação “semântica” entre Nina e Lilly. A tatuagem nas costas de Lilly são, de forma espelhada, dois ramos de lírio (*lily*, em inglês) e que, ao mesmo tempo, dão a impressão de duas asas, negras e abertas, tal quais as asas do personagem mítico e simbólico que a própria personagem assume (Cisne Negro). O lírio é reencontrado no quarto da mãe de Nina, nos temas do papel de parede do apartamento e, por vezes, nos ramalhetes enviados a Nina por Leroy (coreógrafo da Cia) parabenizando pela conquista e também, por fim, naqueles levados ao hospital para a ex-primeira bailarina Beth, em condolências pela sua derrocada. Símbolo antigo, o lírio tem seu valor também organizado pela questão do espelho, da inversão e do paradoxo, pois insinua ao mesmo tempo à castidade e a brancura, a sexualidade e fertilidade. Os opostos, mais uma vez, se encontram no mesmo objeto, fundamento do fenômeno simbólico, explicativo das pulsões conflitantes de vida e de morte, oponentes e mescladas no mesmo sujeito.

Para Duarte e também nas palestras que pude presenciar no SESC no ano de 2011, Nina personifica o psiquismo impedido de entrar em contato com o conflito, atalhada do desejo. É poupada, desde cedo, de pensar ou desejar outra coisa senão o perfeito, o Ideal de Eu, construído na relação com sua mãe, numa díade perigosa demais, que culmina com a degradação psíquica que acompanha, na vertente psicossomática, a degradação física. Não se vê Nina comer nada durante o filme além do glacê no dedo da mãe (alimentar-se da mãe) e do café da manhã, rosado e sem nutrientes, escolhido pela mesma (se alimenta do desejo da mãe). Cada vez mais pálida e recorrendo à automutilação, Nina se escava, coçando no lado esquerdo, como se, abaixo da coceira, encontrasse seu verdadeiro Eu, deixasse brotar suas asas que lhe permitiriam voar, ou seja, amar, desejar, ter prazer, viver. O lado esquerdo, não bastasse sua função de indicar o oposto, o sinistro, indica a relação com o passado e o inconsciente, a repressão dos impulsos, a relação com o real, tudo aquilo que Nina precisaria se livrar.

A relação com o corpo é fundamental para entender e construir uma compreensão dos seus sintomas e sua relação psicossomática. Nina claramente sofre com anorexia. Come feito um pássaro, falta-lhe o apetite

e muito provavelmente um processo anêmico potencializa essa situação doentia. Palidez e falta de apetite e câimbras aparecem. As câimbras, somadas ao estado de confusão e decomposição psíquica, desencadeiam e alimentam o processo alucinatório da cena do quarto, na qual aparenta se transformar no cisne: doem-lhe e travam as costas e as pernas não respondem mais, invertendo a articulação e terminando no tombo e perda de consciência. Não bastasse a introdução violenta de Lilly na vida e no desejo de Nina, intoxicando-a, vemos os vômitos constantes e olhos vermelhos, sinais de intoxicação de lírio, flor tóxica e psicotrópica, fechando os aspectos simbólicos.

O filme, como dito, é calçado sobre o psiquismo feminino, complexo e fascinante. A relação mãe e filha tornam-se pano de fundo depois de figurar, de forma explicativa, a primeira parte do filme. Nina assume a figura principal e protagoniza seu êxtase, seu desenvolvimento sexual e pode realizar o desejo de estreitar como protagonista (ser amada e protagonizar sua própria história). Este fato a desestabiliza e é o impeditivo maior da manutenção do estado simbiótico. Prova da impossibilidade de abster-se do amor da mãe, é Nina retornar, na última cena a ela, culminando na morte e na perfeição, pois acredita que realizou o desejo da mesma, sua única plateia.

Outra interpretação seria reconhecer que na noite de estreia há o desfecho fatal diante de um ego tão frágil. Na busca da perfeição e de realizar o desejo da mãe, Nina precisa representar ambos os cisnes. E assim o faz, com perfeição. Porém, ao representar o Cisne Negro rompe o contrato com sua mãe de filha meiga. Após entrar em contato com representações insuportáveis para si, Nina não encontrou recursos psíquicos para sobreviver. Em seu delírio, mata Lilly, o Cisne Negro. Entretanto, percebe que não consegue destruí-la, pois o conflito é interno. Desse modo, a ruptura torna-se real e ocorre no corpo. O Cisne Branco morre, de fato. Seria, segundo essa leitura então, a morte da ingenuidade, da submissão, para se deixar nascer, nem que seja pela dor, os desejos, os prazeres e as transgressões da personagem.

De qualquer maneira, a não apropriação de si, leva Nina a matar um lado de sua personalidade, lado esse que mobiliza desejos e que não sabe como controlar porque sempre foi condicionada a agir sempre conforme expectativas alheias.



*Ineos*

LENY GÓES (Direção da Etapa II - Laboratórios)

**Meu olhar, minha percepção do mesmo objeto de estudo.**

*“Mas aquilo que na aparência é claramente compreensível é penetrado e regido pela obscuridade”*

Heidegger

O fazer teatral é uma teia que faz fusão entre a dramaturgia e o corpo cênico, não distante da realidade da dança, pois *a dança trabalha por ela mesma [...] ela trabalha o corpo. Trabalha o espaço, trabalha o tempo, trabalha a percepção. A dramaturgia é o estudo deste trabalho múltiplo, deste entrelaçamento de matérias que não pode ser reduzido a um materialismo qualquer. Ela tenta captar os fluxos de circulação do sentido. A dramaturgia é um exercício de circulação.* (GATTI, 2005, p. 58).

Partindo deste pressuposto, o ritmo e o tempo destes se assemelham que, por sua vez, só é instaurado quando seus elementos se incorporam em uma única unidade.

Ao pensarmos nesta unidade, em primeira instância, é necessário salientar a preparação psíquico-física como um método adotado por alguns teóricos teatrais, como exemplo tem-se Constantine Stanislavski, que busca a pré-expressividade do ator transitando pelo universo físico e psicológico do mesmo.

O universo físico é caracterizado pela concretização das sensações em ação, de forma que esta tenha uma leitura totalmente materializada<sup>26</sup>; já o universo psíquico é aquele que se sustenta por memórias, sejam elas físicas<sup>27</sup> ou apenas construídas no planopsicológico.

Segundo Constantine Stanislavski, no livro Manual do ator:

(...) Não há ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que sinta, interiormente, algo que as justifique; não há uma única situação imaginária que não contenha um certo grau de ação ou pensamento; nenhuma ação física deve ser criada sem que se acredite na sua realidade, e, conseqüentemente, que haja um senso de autenticidade. Tudo isso atesta a estreita ligação existente entre as ações físicas e todos os chamados “elementos” do estado interior de criação. (1997, p.2),

Ou mesmo Gilberto Icle quando diz que,

A mente é o resultado emergente do funcionamento total do sujeito, num nível que engloba o biológico, mas que, todavia, o ultrapassa. Este funcionamento psico-fisiológico da ação é, portanto, uma estruturação da

---

<sup>26</sup> Partindo desse pressuposto da materialização para o psicólogo e filósofo, William James, o corpo encontra-se *sempre* interposto no processo das emoções, desempenhando uma função na comunicação de significados.

<sup>27</sup> Na perspectiva Jamesiana a sensação corporal é abordada como sendo a essência do processo emocional.

mente, na mais abrangente concepção da palavra, na qual o corpo, cérebro, psique e funcionamento formam estruturas orgânicas e inseparáveis. (2002, p.87)

Logo, percebe-se que ambos universos (físico e psicológico) são planos complementares, como vertentes BASE à preparação do ator de forma verdadeira. Por sua vez, essa transição entre os universos só podem ser ocorrem de forma adequada se o indivíduo tem uma consciência inicial de si mesmo, do material que sustenta a criação, seja em prol de uma peça teatral ou simplesmente de um processo de laboratório sem um caráter de espetáculo teatral.

Para esta conscientização a construção do conhecimento é necessária. No caso, o no âmbito teatral o conhecimento tem extrema importância à resignificação das ações cotidianas, a fim de estabelecer um novo universo a ser explorado, em outras palavras, segundo Icle a criação de uma “segunda natureza”. Que posteriormente será resignificada pelo personagem em criação.

Já no processo da dança clássica ou mesmo contemporânea não há um distanciamento do interprete/criador com o personagem, ou seja, muitas vezes o personagem, se não na maioria das vezes, posso assim colocar, é considerado como uma projeção do interprete/criador; logo quem fala, ou melhor, quem dança não é um personagem, mas sim o próprio bailarino.

Pensando neste processo cênico da Mestranda Natália Vasconcellos Alleoni, logo de início ao me explicar sobre essa relação autobiográfica em sala de trabalho, eu tive muito cuidado em recortar uma técnica teatral que seria interessante e complementar ao processo que, por sua vez, trabalharia a memória como alimento à criação cênica por meio da dança. Esta, como veículo artístico no diálogo com o inconsciente. Logo, o processo consistiu em algumas partes, alguns momentos. A primeira parte foi dividida em dois momentos essenciais para iniciarmos o trabalho.

## MÉTODO

1º momento: Processo Autobiográfico. – memória.

Foi de extrema importância o envolvimento da Natália, a fim de me fornecer informações, relatos, memórias, inquietações, frustrações a partir de suas vivências familiares, amorosas e profissionais extraídas por meio de laboratórios em sala de trabalho, pois o progresso do conhecimento autêntico é aquele que é construído por experiências<sup>28</sup>, por vivências, fatos, situações, sendo que todas essas informações são arquivadas na mente humana. Tive o cuidado para que todos os relatos fossem-me fornecido dentro do contexto/atmosfera cênica, no qual eu, enquanto provocadora, amarrava-os dentro dos possíveis arquétipos futuramente trabalhados. [As provocações se dão apenas até certo ponto para que não corra o risco de se tornar sessões terapêuticas].

Acho pertinente colocar aqui a necessidade de buscar informações reais e não partir de personagens fictícias. No caso, a personagem em questão é realista, pois a proposta inicial foi partir de suas próprias relações na infância, adolescência e fase adulta<sup>29</sup>, sendo que as memórias extraídas destas fases, lapidadas em laboratório, pudessem ser facilmente rearranjadas, desconstruídas e reagrupadas em movimentos, no intuito de concretizá-las, materializá-las enquanto ações e imagens.

2º momento: Levantamento dos arquétipos de Jung. – Intensificação e exploração psicofísica (se mágico).

---

<sup>28</sup> Segundo, Antônio R. Damásio, *aquilo que as disposições adquiridas incorporam é a sua experiência única dessas relações ao longo da vida. Essa experiência pode variar muito ou pouco em comparação com a de outras pessoas; mas é só sua. Apesar de as relações entre tipo de situação e emoção serem em grande medida semelhantes entre diferentes indivíduos, a experiência pessoal e única personaliza o processo para cada indivíduo.* (O Erro de Descartes: emoção, razão e cérebro, 1996- cap.7)

<sup>29</sup> Dentro da linguagem da dança as bailarinas, ao se colocarem em palco, não se expressam de forma interpretativa e sim representativa de si mesmo em sua grande maioria. Partindo deste pré-suposto foi de comum acordo trabalhar as vivências reais e posteriormente criar uma interprete das próprias memórias. Esta, podendo-se colocar tanto em 1ª pessoa como em 3ª pessoa.

O decorrente mestrado se dá pela parceria do campo da dança e da psicologia, devido a isso, neste momento do processo achei pertinente e interessante me há ter com todo o cuidado a área da psicologia para passar novos conteúdos a Natália. A respectiva orientadora da mestranda, Elisabeth Zimmermann, traz Jung para dialogar com a dança, ponto crucial levantado pela mestranda pensando no fazer artístico como facilitador ao inconsciente. Logo, foquei na busca dos arquétipos de Jung<sup>30</sup>, como forma de costurar o autor à concretude cênica.

Neste momento em específico, houve uma forte relação com minha pesquisa na Linguagem da Máscara, pois pensei na possibilidade de levantar características e caracteres das memórias da Natália - infância, adolescência e fase adulta, inerentes as simbologias dos arquétipos de Jung, no intuito de personificá-los por meio de conceitos da máscara neutra levantados por Jacques Lecoq, e alguns conceitos da máscara expressiva da commédia dell'arte.

Segundo Lopes,

O ator que atua sob uma máscara recebe desse objeto de papiér-maché a realidade de seu papel. Ele é controlado por ela, tem que obedecê-la sem reservas. Tão logo coloca a máscara e sente um novo ser fluindo dentro dele mesmo, um ser de cuja existência nunca antes suspeitara. Não é apenas o seu rosto que mudou, é toda sua personalidade, é a verdadeira natureza das suas reações, de forma que ele experimenta emoções que nunca poderia ter sentido ou simulado sem ajuda da máscara. Se ele é um dançarino, muda todo o estilo da sua dança, se ele é um ator, todos os tons de sua voz serão ditados pela máscara. (1991, p.53)

---

<sup>30</sup> Foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica. Jung propôs e desenvolveu os conceitos da personalidade extrovertida e introvertida, arquétipos, e o inconsciente coletivo.

Pensando como provocadora cênica, num processo metodológico ou mesmo numa pedagogia cênica abordei alguns conceitos da máscara<sup>31</sup> neutra como o vazio<sup>32</sup>, os elementos da natureza<sup>33</sup> e os animais humanizados<sup>34</sup> como veículo, como metodologia vinculada aos arquétipos coletivos de Jung, o qual, por sua vez aborda o *inconsciente coletivo* como *parte do inconsciente individual que resulta da experiência ancestral da espécie, ou seja, ele contém material psíquico que não provêm da experiência pessoal. Jung compara o inconsciente coletivo ao ar, que é o mesmo em todo o lugar, é respirado por todos e não pertence a ninguém. O conteúdo psíquico do inconsciente coletivo são os arquétipos. Que são uma forma de pensamento universal com carga afetiva, que é herdada.*<sup>35</sup>

Por meio dos temas arquetípicos tive o intuito de trazer à tona as memórias de infância, adolescência e fase adulta relacionadas a dança ou pontos cruciais que a Natália achasse conveniente.

Ao levantar esses arquétipos, aos poucos, a intérprete foi tendo contato com suas memórias, inquietações, sensações, registros corporais que cada vez mais se mostravam latentes e assim a mesma

---

<sup>31</sup> A linguagem da máscara vem como veículo facilitador ao processo, pensando em que “o homem desliza para o limite do Ego, transgride as fronteiras, convive com deuses e diabos, com a morte, com os seus próprios demônios”. Assim, temos a entrega, a relação de consciente e inconsciente.

<sup>32</sup> O vazio pelo viés da linguagem da máscara é necessário ao intérprete segundo Ariane Mnouchkine, *pois não é preciso carregar as personagens da história de todo um passado que as oprimi, antes mesmo de entrarem em cena. A situação exige do interprete (ato) que trabalhe o detalhe. O fato preciso. É aí, nas pequenas atitudes precisas e verdadeiras, que a personagem vai adquirir sua força de existência e que a emoção vai nascer* (pág. 43). Logo, o vazio será preenchido com a ação, emoção, no estado do presente.

<sup>33</sup> O trabalho com os elementos da natureza - terra, água, ar e fogo - constitui um dos temas centrais da máscara neutra. A natureza em jogo cênico se coloca inicialmente de maneira calma, em equilíbrio, fala diretamente com o neutro. Trata-se de uma viagem simbólica que vai do primeiro estado de calma ao estado extremo de revolução. (Corpo Poético - Jacques Lecoq, Jean-Gabriel Carasso, Jean - Claude Lallias e “O corpo-Pensamento na Mímica e no Teatro Físico” de Luiz Louis)

<sup>34</sup> Ao buscar os movimentos dos animais, a máscara liberta respostas corporais inusitadas, *permitindo uma exploração de gestos potencialmente expressivos. Nesse sentido, a máscara permite a experiência com o estímulo “animais”, a criação de um “estado animal”, numa conexão entre o corpo, as imagens e as sensações presentes durante as improvisações. (...) A máscara neutra é um facilitador para entrar num “estado animal”, reorganizando o corpo / tempo/ espaço. (O CORPO ATRAVÉS DA MÁSCARA NEUTRA E OS INSTANTES POÉTICOS de Daniela Gatti).*

<sup>35</sup> (...) Estes arquétipos e muitos outros presentes em nós, como a figura materna, a figura do irmão ou da irmã, entre outros, não podem ser destruídos e permaneceram em nós por toda a nossa existência, mas necessitam ser constantemente trabalhados. As principais estruturas formadoras de nossa personalidade são arquétipos. (Por Rodrigo De Souza em: <http://somostodosum.ig.com.br/conteudo/c.asp?id=1448>)

sentia-se a vontade na atmosfera cênica de trabalho. A confiança foi crescendo exponencialmente fazendo de nosso convívio em laboratório um gancho chave para a exploração física e psíquica.

Neste momento eu coloco um dado importante que foi a fala. Esse recurso normalmente não é natural da intérprete/bailarina e nesse ponto do trabalho a mestranda conseguia emitir a voz de forma complementar, como uma extensão dos movimentos.

Numa segunda etapa mais dois momentos foram importantes, no caso, a percepção do outro. A mesma sentiu a necessidade de reconhecer-se no outro, estar em relação, no caso, no 3º momento: Cena – Pina: estética poética (poética da cena) e no 4º momento: Video Dança – A individuação por meio da relação. (Coletivo).

E por fim a 3ª etapa que também tiveram dois momentos. Primeiramente deu-se o 5º momento: Sala de trabalho: Colcha de retalho e um novo olhar de mim mesma.

Neste momento houve novamente um isolamento, um resgate a sala de trabalho, no qual um recorte foi necessário para que pudéssemos esclarecer a partir das etapas anteriores, o que se agregou ao trabalho e o que apenas o alimentou. Foram estabelecidos, *à priori*, treze<sup>36</sup> arquétipos subdivididos em arquétipos familiares, arquétipos históricos e arquétipos de animais, a fim de investigarmos e explorarmos seus símbolos correlacionando-os com as memórias, e assim culminando num rearranjo de seis temas arquetípicos. Estes, por sua vez, ao longo de todo o processo permaneceram latentes e conseqüentemente por meio destes uma narrativa foi aparecendo.

Nesta fase o foco foi costurar um arquétipo ao outro, pensando na entrega cênica da Natália, para que não houvesse abruptas quebras (as que não fossem propositais) e assim a fizesse distanciar da linha de raciocínio da “personagem”. De forma proposital designei personagens linhas ao invés de

---

<sup>36</sup> O pai, a mãe, a criança, o herói, a donzela, o velho sábio, o mágico, a mãe terra, a bruxa, o malandro, o cão, o cavalo, e por fim o gato. (JUNG. C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2000).

personagens para que houvesse um pseudo- distanciamento, mas que ainda fossem projeções da interprete/criadora.

Em todo momento foi interessante perceber a expressão fácil, o envolvimento, o corpo na sua integridade reverberando as situações uma a uma, distinguindo naturalmente o tempo suficiente para construir e desconstruir o corpo cênico (psicofísico) e suas ações.

E posteriormente o 7º momento: O distanciamento da voz/ provocadora cênica.

Nesta fase, posso dizer que me mantive muito mais como observadora, já que a proposta de narrativa já havia sido construída. Foi um momento de maturação e busca da verdade cênica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como fluiu a provocação cênica no trabalho mestrado da Natália? Por que houve a necessidade da minha inserção no processo cênico?

Essas foram algumas questões que me moveram durante todo o processo junto a Natália, que de início parecia um abismo sem fim pela distinção das áreas e pela profundidade da pesquisa. Na ânsia de suprir uma expectativa de desejos, corpos e se mostrar verdadeira, entregue, ou seja, mais do que finalizar com uma narrativa clara, a cima de tudo foi externar uma verdade, a fim desta, ser a geradora e mantenedora de todo o processo.

Uma parceria que me proporcionou trocar olhares artísticos distintos e os quais se complementaram tornando a pesquisa viva, um vivência fusionada, um processo espetaculoso, visceral e contagiante! Uma história singular que conta um pouco sobre todos nós!

AMANDA GONSALES (Cantora – Participante das Vivências Cênicas)

### A arqueologia do artista

*“Atenta ao presente procuro, acho elementos significativos que, de alguma forma me chamam, me encantam. Junto, coleciono e num determinado momento encontro a forma”.*

SANMARTIN, Stela Maris “A criatividade e a criação em arte”.

Um mergulho nas nossas raízes, questões e origens que nem imaginávamos que existia, o processo criativo pode partir daí, da busca pela essência e potência do indivíduo que pode o fazer deparar-se com materiais que afetarão o seu modo de fazer arte e torná-lo, muitas vezes, mais intenso e verdadeiro. Conhecendo-nos, esbarramos em questões da raça humana e entramos em contato com nossa essência, dessa maneira pode-se ousar comunicar e dialogar com o outro. Potencializando-nos podemos ser inteiros no palco, ser, existir. Afinal, tudo o que se é na vida resulta no que se pode ser em cena, não se pode transmitir – verdadeiramente - uma emoção que nunca se sentiu. Não digo interpretar emoções, mas sim senti-las concreta e verdadeiramente. Deixar-se sentir, entregar-se, vivê-las ali naquele momento, carregadas pela nossa experiência de vida.

O processo de criação necessita ajustes, transformações, refinamentos e expressa àquilo que somos verdadeiramente, no cerne. Digo por mim, que dei vazão a um processo artístico que vinha cultivando há dois anos, mas que não sabia como levar para o palco, enxugar, tornar algo que poderia exteriorizar como arte. Em meu processo de criação sobre a temática das perdas, memórias e encontros, por exemplo, pude perceber que a intensidade de tal tema estava revelando-se para mim nesse

momento de mudança drástica em minha vida, aonde viria fazer um intercâmbio em Portugal. Essa vivência intensa de laços, trocas e compartilhamentos artísticos que antecederam minha vinda pra cá, afloraram ainda mais esse desejo de dialogar arte e vida e me impulsionou a tornar arte um tema vivido por todos: as perdas, memórias e encontros, e que estava vivo em mim naquele momento e que eu necessitava trabalhar para a cena. Esse desejo de fazer uma arte viva, tocante e tocada pela troca, eu acredito que seja a maior identificação com o trabalho da Natália. Levar assim, para o palco, aquilo que é latente em nós, aquilo que dialoga com nossa vida, para podermos estar nus em cena.

Foi interessante notar que isso acontece de forma natural, que aparece quando estamos disponíveis, quando trabalhamos com improviso, laboratórios e outros meios que te colocam no aqui e agora. O processo laboratorial que também compartilhamos, confluíu em materiais que já eram nosso e não mais de um interprete ou de outro, não havia separação, havia um ser, uma crença, um viver aquilo de forma tão profunda que precisava escapular, precisava de um palco, de ar para desabrochar e não sufocar. A arte, naquele momento, foi vivida como necessidade e não de forma alheia.

Vejo hoje o processo de criação assemelhar-se com o trabalho de um arqueólogo, vamos cavando e querendo descobrir vestígios, solucionar questões e encontrar explicações para temas da nossa vida, isso nos proporciona entrar em contato com a essência do ser humano e dessa maneira, poder usar a arte como uma ferramenta social, capaz de provocar questionamentos, sensações e revelações para aquele que a assiste.



*Fontes de Pesquisa*

## BIBLIOGRAFIA

ARCURI, Irene Gaeta. (2004). *Memória Corporal – Simbolismo do Corpo na trajetória de vida*. 1ª Edição. Editora Vetor. São Paulo (SP), Brasil.

BARROS, Laura Pozzana de (2008). *O corpo em Conexão – Sistema Rio Aberto*. 1ª Edição. Biblioteca EdUFF. Niterói (RJ), Brasil.

BERGSON, H. (1990) *Matéria e Memória Ensaio sobre a Relação do corpo com o espírito*. Editora Martins Fontes. São Paulo (SP), Brasil.

BAUMAN, Zygmunt (2003). *Amor Líquido – Sobre a fragilidade dos Laços Humanos*. 1ª Edição. Editora Zahar. Rio de Janeiro (RJ), Brasil.

BAUMAN, Z. (2001) *Modernidade Líquida*. Editora Zahar. Rio de Janeiro (RJ), Brasil.

CORBALLIS, M.C. (2009). *The evolution of language*. Annals of the New York Academy of Sciences, 29-43.

COURTINE, Jean-Jacques, (2008) *História do Corpo*. Editora Vozes. Niterói (RJ), Brasil.

DAMÁSIO, Antônio (1999). *O mistério da Consciência*. 1ª Edição [2000]. Editora Cia das Letras. São Paulo (SP), Brasil.

DOLTO, F. *A imagem inconsciente do corpo* São Paulo: Perspectiva, 2001

ECO, U. *Como Se Faz uma Tese*. 20ª Ed. Col. Estudos 85. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GIL, J. (2004) *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Editora Iluminuras. São Paulo (SP).

GIL, J. (1996) *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*. Editora Relógio D'Água. 2ª Edição [2005].

JUNG, Carl G. (1964). *O Homem e seus Símbolos*. 2º Edição Especial [2008]. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro (RJ), Brasil.

JUNG, Carl. G.. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 8ª Edição [2012]. Editora Vozes, Petrópolis (RJ), Brasil.

LAROSSA, Jorge (1998). *Pedagogia Profana – Danças, Piruetas e Mascaradas*. 5ª Edição. Editora Autêntica. Belo Horizonte (BH), Brasil.

LE BRETON, D. (2009). *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Editora Vozes, Petrópolis (RJ), Brasil

LELOUP, Jean-Yves (1998). *O corpo e seus Símbolos*. Editora Vozes Ltda. Petrópolis (RJ)

LEONARDELLI, Patrícia (2012). *A memória como recriação do vivido*. Hucitex Editora (FAPESP). São Paulo (SP)

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1945). *Fenomenologia da percepção*. 2ª Edição. Editora Martins Fontes. São Paulo (SP), Brasil.

MEIRA, Marly Ribeiro (2003). *Filosofia da Criação*. 3ª Edição [2009]. Editora Mediação. Porto Alegre (RS), Brasil.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. (2000). *Corpo Território do Sagrado*. 2ª Edição [2002]. Editora Loyola. São Paulo (SP), Brasil.

RODRIGUES, Graziela (1997). *Bailarino-Pesquisador-Interprete: Processo de Formação*. 1ª Edição. Editora Funart. Rio de Janeiro (RJ). Brasil.

SANCHÉZ, Lícia Maria Morais. (2010). *A dramaturgia da Memória no Teatro-Dança*. Editora Perspectiva. São Paulo (SP).

SILVIERA, Nise da. (1997). *Jung Vida e Obra*. Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro (RJ).

TAVARES, Maria da Consolação G. Cunha F. (2003). *Imagem Corporal – Conceito e desenvolvimento*. 1ª Edição. Editora Manole. Barueri (SP), Brasil.

TAVARES, Maria da Consolação G. Cunha F. (2007). *O Dinamismo da Imagem Corporal*. 1ª Edição. Editora Phorte. São Paulo (SP), Brasil.

ZIMMERMANN, Elisabeth. (2009) *Corpo e Individuação*. 1ª Edição. Editora Vozes, Petrópolis (RJ), Brasil.

### **Artigos e Textos da Mídia**

<http://vibre luz.blogspot.com.br/2013/06/couracas-reich.html>

<http://caosmose.net/candido/unisinos/textos/hermes.pdf>

[http://www.academia.edu/3158953/Madalena\\_Historia\\_e\\_Mito](http://www.academia.edu/3158953/Madalena_Historia_e_Mito)

<http://www.curriculosemfronteiras.org/vol13iss1/articles/icle-lulkin.pdf>

[http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa12/marialuciaguimaraes\\_proust.html](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa12/marialuciaguimaraes_proust.html)

<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Lilian>

[http://gepai.yolasite.com/resources/joseph\\_campbell\\_%20o\\_poder\\_do\\_mito.pdf](http://gepai.yolasite.com/resources/joseph_campbell_%20o_poder_do_mito.pdf)

### **Teses de Mestrado e Doutorado**

BARBOSA, Eduardo R. Lopes (2010) *O corpo representado na arte contemporânea: O simbolismo do corpo como meio de expressão artística*.

BARCELLOS, Adriana dos Santos Teixeira. *SONHO À CENA: Uma Proposta de Criação Coreográfica por meio de Imagens do Inconsciente* (UNICAMP, 2009) GATTI, Daniela. *Medéia: Um experimento coreográfico* (UNICAMP, 2005).

GATTI, Daniela. *Medéia: Um experimento coreográfico* (UNICAMP, 2005)

MACEDO, Vanessa Freitas de Paiva. *Frida Kahlo: Entre Chagas e Borboletas*. (UNICAMP, 2008)

MAURI, Renato Garibaldi. *As interfaces entre Imagem Corporal e a Representação Simbólica de Carl Gustav Jung* (UNICAMP, 2006)

VITIELLO, Júlia Ziviani. *Dança: Memória nos Corpos Cênicos* (UNICAMP, 2004)

### **Ficha Técnica do Solo de Dança “Pela Finita Beleza da Rosa”**

Criação, Pesquisa e Interpretação: Natália Vasconcellos Alleoni

Composição e Interpretação Musical: Fabio H. Menezes Evangelista e Eduardo Pereira

Ilustração (cartaz, programa e ilustrações da dissertação), cenário e máscara: Paula Chimanovitch

Registros Fotográficos e Arte Gráfica: Leonardo Lin

Orientação cênica e Apoio no processo criativo: Darleny Goes

Orientação do Mestrado: Elisabeth Bauch Zimmermann

Iluminação: Camilo Zupirolli Janeri

Parceiros de pesquisa cênica: Fábio Evangelista, Amanda Gonsales de Araujo e Tutu Morasi

Apoio no processo: João Paulo Lorenzon, Graziela Rodrigues, Regina Gaio e Sílvia Pinto.