



Mulheres de Pedra

Kamilla Mesquita

Figura 01 – coreografia Mulheres de Pedra
Foto: Juliana Schiel

Kamilla Mesquita Oliveira

**“Mulheres de Pedra: estudo das sensações de movimento
presentes na obra da escultora francesa Camille Claudel”**

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

Área de Concentração:

Artes Cênicas.

Orientadora:

Prof. Dra. MaríliaVieira Soares

Campinas

2010

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

OL42m	Oliveira, Kamilla Mesquita. Mulheres de Pedra: estudo das sensações de movimento presentes na obra da escultora francesa Camille Claudel. / Kamilla Mesquita Oliveira. – Campinas, SP: [s.n.], 2010. Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Marília Vieira Soares. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1 . Dança. 2. Escultura. 3. Movimento. 4. Claudel, Camille, 1864-1943. 5. Vianna, Klauss - Técnica. 6. Técnica Energética. I. Soares, Marília Vieira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
-------	--

Título em inglês: “Women of Stone: study of sensations of movement present in french sculptress Camille Claudel’s work.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance ; Sculpture ; Movement ; Claudel, Camille, 1864-1943.; Vianna, Klauss – Tecnic ; Energetic Tecnic.

Titulação: Mestre em Artes

Área de Concentração: Artes Cênicas

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Marília Vieira Soares.

Prof^ª. Dr^ª. Lucia Helena Reily.

Prof^ª. Dr^ª. Maria Alice Ximenes dos Santos.

Prof. Dr. Ernesto Giovani Boccara.

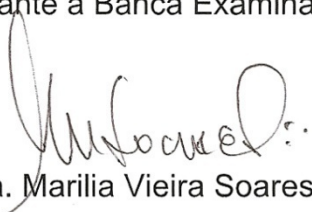
Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Helena Fonseca Ferreira Pires.

Data da Defesa: 27-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

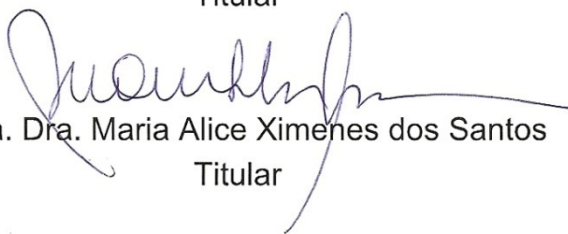
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Kamilla Mesquita Oliveira - RA 9036 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Marília Vieira Soares
Presidente



Prof. Dra. Lucia Helena Reily
Titular



Prof. Dra. Maria Alice Ximenes dos Santos
Titular

*Dedico este trabalho
aos amantes das formas em movimento,
em especial àqueles sensíveis às poéticas
criadas pelo corpo humano em movimento.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a construção deste trabalho. Meus sinceros agradecimentos à Professora Marília Vieira Soares pelos afetuosos incentivos e orientações ao longo do caminho. Agradeço também às Professoras Lucia Reily e Maria Alice Ximenes pela atenciosa leitura e valorosas contribuições.

Não poderia deixar de agradecer à Professora Daniela Gatti por apresentar, pela primeira vez aos meus olhos a obra de Camille Claudel, durante uma aula no Curso de Graduação em Dança - aquele momento fora o início não apenas de um processo criativo; mas também a abertura de todo um percurso como artista, na pesquisa e na criação.

Durante este caminho, tive a felicidade de ter por perto vários pares de olhos de amigos bailarinos, sempre amáveis e disponíveis a acompanhar o processo e ajudar no seu desenvolvimento por meio de suas preciosas críticas e sugestões. Foram tantos: Laura Pronsato; Fernanda Nascimento; Valeska Figueiredo; Gabriela Salvador; Jussara Miller; Joice Freire; Gabriel Lorca; Cátia Massoti; Isabela Razera; Cora Miller Laszlo – enfim, agradeço a todos pela cumplicidade artística.

Meus agradecimentos também ao sensível trabalho de demais colaboradores – Wanner Junior pelas primeiras orientações em relação ao figurino; Lucas Vega e Juliana Schiel pelas poéticas imagens fotográficas.

Além dos agradecimentos aos colaboradores diretos, agradeço imensamente a todos aqueles que teceram a teia de suporte emocional ao desenvolvimento deste trabalho. Agradeço a todos os meus familiares pelos estímulos e apoios, principalmente a meus pais: Graciano Camilo e Elizabeth por me ensinarem, dentre tantas outras coisas, a acreditar nos meus sonhos.

Agradeço aos dirigentes, funcionários e alunos da APAE-Campinas, que compreenderam com carinho minha menor frequência na instituição durante os últimos meses de pesquisa; e continuam me proporcionando a possibilidade de conciliar docência e vivência artística.

Agradeço a minhas queridas alunas de Danças Femininas pelos momentos de dança compartilhados, e também por me permitirem adentrar por tantos universos de aprendizagem a cerca da feminilidade, elemento este que se faz presente em cada instante deste processo.

E por último, mas de maneira alguma menos importante, gostaria de agradecer a Igor Capelatto, por inúmeras contribuições técnicas a este trabalho, mas principalmente pela constante e amorosa parceria, não somente na criação artística, mas em uma real e infinda parceria de vidas.

“Quando dança a menina se banha em luz...
O corpo fala mais alto do que o espírito,
mas é o espírito o tema do seu falar.”

Auguste Rodin

RESUMO

Esta pesquisa tem como foco central elaborar uma reflexão sobre o processo criativo em Dança nas possíveis interfaces entre as linguagens artísticas - Escultura e Dança - através da análise das relações de vizinhança presentes entre a obra da escultora Camille Claudel (França: 1864-1943) e a Dança Contemporânea. A exuberante presença de sensações de movimento nas obras de Claudel demonstra a possibilidade de relações entre Escultura e Dança, já que ambas trabalham com o movimento corporal, e/ou as sensações do mesmo como elemento primordial na criação expressiva. Teremos como base para a construção prática os elementos da Técnica Klauss Vianna e da Técnica Energética, cujos elementos serão utilizados como instrumentos metodológicos para a recriação das obras de Claudel no território da Dança Contemporânea.

Palavras Chave: Dança; Escultura; Movimento; Camille Claudel; Técnica Klauss Vianna; Técnica Energética

ABSTRACT

The main focus of this study is to develop a reflection on the creative process in dance in the possible interfaces between artistic languages - Sculpture and Dance - by analyzing the relations present in the work of sculptor Camille Claudel (France: 1864-1943) and Contemporary Dance. The lively presence of movement's sensations in the works of Claudel establishes the possibility of relations between Sculpture and Dance, as both work with the body movement, and/or the sensation of it as a key in expressive creation. As substruction, we have for the practice constructing the elements of Klauss Vianna's Technique and Energetic Technique, which fundamentals will be used as methodological tools for recreating works of Claudel in the territory of Contemporary Dance.

Keywords: Dance; Sculpture; Moviment; Camille Claudel; Klauss Vianna Tecnic; Energetic Tecnic

LISTA DE IMAGENS

Figura 01 – Juliana Schiel: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

Figura 02 – Juliana Schiel: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

Figura 03 – Juliana Schiel: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

Figura 04 - Camille Claudel: *A Fortuna*, 1898-1904. Coleção Particular (MAGNIEN – 2008, p.248)

Figura 05 – Camille Claudel: *A Tocadora de Flauta*, 1904. Coleção Particular
(BAYSER – 2008, p.43)

Figura 06 – Camille Claudel: *A Valsa*, 1889-1905. Poitier, Museu Sainte-Croix
(MADELIN – 2008, p.55)

Figura 07 – Camille Corot: *O Golpe de Vento*, 1870, Paris, Museu de Belas Artes
(MATHEY- 1976, p.7)

Figura 08 – Camille Claudel: *Sakuntala*, 1888, Paris, Museu Rodin. (MADELIN – 2008, p.59)

Figura 09 – Auguste Rodin: *O Eterno Ídolo*, 1889, Paris, Museu Rodin.

Figura 10 – Gericault: *Corrida de Cavalos em Epson*, 1821, Paris, Museu do Louvre.

Figura 11 - Camille Claudel: *A Valsa*, 1895, Coleção Particular. (ARMENGAUD – 2008, p. 84)

Figura 12 – Camille Claudel: *A Onda*, 1898-1900, Paris, Museu Rodin.
(ARMENGAUD – 2008, p. 87)

Figura 13 - Camille Claudel: *A Idade Madura*, 1893-1900, Paris, Museu Rodin.
(MAGNIEN – 2008, p.285)

Figura 14 – Camille Claudel: *A Idade Madura*, 1894-1900, Coleção Particular.
(MAGNIEN – 2008, p.287)

Figura 15 – Juliana Schiel: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

Figura 16 – Fotografia de Loie Fuller

Figura 17 – Raul Larche: *Loie Fuller Dançando*, 1900 (DUBY & DAVAL – 2006, p. 936)

Figura 18 – Pierre Roche: *Loie Fuller Dançando*, 1900 (DUBY & DAVAL – 2006, p. 936)

Figura 19 – Edgar Degas: *Pequena Bailarina de Catorze Anos*, 1881, Paris, Museu de Orsay (PELTIER – 2008, p.80)

Figura 20 – Auguste Rodin: *Retrato de Loie Fuller*

Figura 21 – Auguste Rodin: *Retrato de Isadora Duncan*

Figura 22 – Abraham Walkowitz: *Fotografia de Isadora Duncan*

Figura 23 – Camille Claudel: *A Verdade Saindo do Poço*, 1900, Coleção Particular (CHAPELLE – 1998, p. 155)

Figura 24 - Juliana Schiel: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

Figura 25 – Fotografias da Família Vianna: *Klauss Vianna; Angel Vianna; Rainner Vianna*

Figura 26 – Juliana Schiel: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

Figura 27 – Camille Claudel: *Mullher Agachada*, 1884-1885, Coleção Particular (CHAPELLE – 2008, p. 93)

Figura 28 – Camille Claudel: *A Tocadora de Flauta* ou *A Sereia*, 1905, Coleção Particular (MAGNIEN – 2008, p. 315)

Figura 29 – Auguste Rodin: *O Adeus*, 1906, Paris, Museu Rodin (CHAPELLE – 2008, p. 95)

Figura 30 – Fotografia de Camille Claudel (PINET & CHAPELLE – 2003, p.98)

Figura 31 – Camille Claudel: *A Prece*, 1891-1893, Museu Boucher-de-Perthes
(MAGNIEN – 2008, p. 233)

Figura 32 – Camille Claudel: *Cabeça de Jovem Sorridente*, 1888, Coleção Particular
(BUEL – 2007, p.33)

Figura 33 – Camille Claudel: Detalhe de *Cloto*, 1893 (MAGNIEN – 2008, p.10)

Figura 34 – Camille Claudel: *Auto-Retrato* (WAHBA – 2002, p.132)

Figura 35 – Camille Claudel: Detalhe de *Perseu e Medusa* (WAHBA – 2002, p.132)

Figura 36 – Lucas Vega: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

Figura 37 – Auguste Rodin: *Mulher Agachada*, 1881-1882, Paris, Museu Rodin
(TASSET – 2008, p.74)

Figura 38 – Camille Claudel: *O Homem Inclinado*, 1886, Coleção Particular (MAGNIEN – 2008, p.193)

Figura 39 – Camille Claudel: *Nióbe Ferida*, 1906, Poitiers, Museu Sainte-Croix
(MAGNIEN – 2008, p.325)

Figura 40 – Camille Claudel: *O Abandono*, 1886, Coleção Particular (MAGNIEN – 2008, p.226)

Figura 41 – Camille Claudel: *A Valsa*, 1889, Coleção Particular (MAGNIEN – 2008, p.245)

Figura 42 – Lucas Vega: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

Figura 43 – Camille Claudel: *A Implorante*, 1893, Paris, Museu Rodin (MAGNIEN – 2008, p.276)

Figura 44 – Kamilla Mesquita: *Diário de Bordo do Processo Criativo Mulheres de Pedra*

Figura 45 – Kamilla Mesquita: *Diário de Bordo do Processo Criativo Mulheres de Pedra*

Figura 46 – Kamilla Mesquita: *Diário de Bordo do Processo Criativo Mulheres de Pedra*

Figura 47 – Kamilla Mesquita: *Diário de Bordo do Processo Criativo Mulheres de Pedra*

Figura 48 – Kamilla Mesquita: *Diário de Bordo do Processo Criativo Mulheres de Pedra*

Figura 49 – Kamilla Mesquita: *Diário de Bordo do Processo Criativo Mulheres de Pedra*

Figura 50 – Camille Claudel: *A Valsa*, 1889, Poitiers, Museu Sainte-Croix
(MAGNIEN – 2008, p.239)

Figura 51 – Camille Claudel: *A Fortuna*, 1898, Coleção Particular
(PINET & CHAPPELLE – 2003, p.87)

Figura 52 – Camille Claudel: Detalhe de *A Idade Madura* (MAGNIEN – 2008, p.266)

Figura 53 – Camille Claudel: *A Mão*, 1885, Coleção Particular (BAUDIN – 2008, p.99)

Figura 54 – Camille Claudel: Detalhe de *A Tocadora de Flauta*
(PINET & CHAPPELLE – 2003, p.89)

Figura 55 – Lucas Vega: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

Figura 56 – Lucas Vega: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

Figura 57 – Ada Morgenstern: *Sequência de Olhares*, 2009 (MORGENSTERN – 2009, p.172)

Figura 58 – Lucas Vega: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

Figura 59 – Lucas Vega: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

Figura 60 – Juliana Schiel: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

Figura 61 – Juliana Schiel: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

Figura 62– Juliana Schiel: Foto da Coreografia “*Mulheres de Pedra*”

SUMÁRIO

I. Introdução.....	25
II. Capítulo 1 – Seres de Sensação.....	33
1.1. Da Pedra à Sensação.....	35
1.2. A Arte do Detalhe.....	42
1.3. Impressionismo: A Arte das Sensações.....	49
1.4. Sensações de Movimento.....	55
III. Capítulo 2 – Dança Contemporânea: Resgatando Preceitos Impressionistas.....	65
2.1 A Dança das Sensações.....	67
2.2. Camille Claudel e a Dança Moderna.....	78
IV. Capítulo 3 – Reesculpindo no Corpo.....	85
3.1. Escolhendo as Ferramentas.....	87
3.2. O Ato de Re-Esculpir.....	93
V. Capítulo 4 – Mulheres de Pedra: O Processo Criativo.....	99
4.1. A Leitura da Imagem.....	101
4.2. Sobre o Diário de Criação.....	103
4.3. A Técnica como Potencializadora do Processo de Criação.....	105
4.4. A Construção do Corpo Sensível: Temas Corporais.....	109
4.4.1. Presença.....	110
4.4.2. Cabelos: Punctuns de Feminilidade na Obra Claudeliana.....	116
4.4.3. Do Movimento Parcial ao Movimento Total.....	126
4.4.4. Nuances: do Peso à Leveza.....	127
4.4.5. Incubando Serpentes.....	130

4.4.6. Corpo Tremulante – Corpo Vivo.....	138
4.4.7. Conflitos e Equilíbrios: um Corpo que Dança.....	143
4.4.8. O Vôo Oblíquo.....	154
4.5. Punctuns Corporais.....	158
4.5.1. Primeiro e Segundo Vetores: Metatarsos e Calcânhares.....	160
4.5.2. Terceiro e Quarto Vetores: Púbis e Sacro.....	162
4.5.3. Quinto, Sexto e Sétimo Vetores: Escápulas, Cotovelos e Mãos.....	164
4.5.4. Oitavo Vetor: Sétima Vértebra Cervical.....	169
4.6. Olhares.....	171
4.6.1. Olhares Amantes e Olhares Solitários.....	172
4.6.2. Olhares Abertos.....	173
4.6.3. Olhares Petrificados.....	173
4.7. A Voz em Cena: Descoberta de Novos Punctuns.....	174
4.8. Múrmúrios.....	182
4.9. Panejamentos.....	184
VI. Capítulo 5 – Considerações Finais.....	191
5.1. Non-Finito.....	193
5.2. A Criação como um Ato Motriz.....	194
VII . Bibliografia.....	203



Figura 02 – coreografia Mulheres de Pedra
Foto: Juliana Schiel

INTRODUÇÃO

Descobrimos Bailarinas na Pedra

Ao longo da história da arte escultórica, as pedras tomam forma a partir de elementos históricos, ações vividas ou mitologemas que explicam as grandes angústias, dilemas, virtuosos e mazelas do ser humano. Enfim, as esculturas tornam-se produtos de temáticas diretamente relacionadas à vida e, portanto, ainda que aparentemente imóveis, propiciam àquele que a frui, rememorar ou construir uma sequência de eventos, sentimentos ou sensações nelas implícitas. Deuses e heróis contam suas histórias por meio de corpos expressivos eternizados na natureza.

Da mesma forma, ao longo da história da Dança, diversas foram as ocasiões nas quais as esculturas serviram de estímulo à criação coreográfica. Desde tempos arcaicos que as posturas de divindades são imitadas em danças rituais, assim como estas danças influenciam a escultura do mesmo período. No Renascimento, os primeiros ballets são inspirados em esculturas clássicas e muitas foram as bailarinas modernas, vanguardistas, tais como Isadora Duncan (Estados Unidos: 1877-1927) e Ruth St. Dennis (Estados Unidos: 1879-1968) que tiveram em esculturas suas primeiras inspirações para a quebra de paradigmas vigentes e instauração de novas concepções de dança.

Vejo-me no século XXI revivendo a necessidade deste processo de transposição da escultura em dança, instigada pela descoberta da obra de Camille Claudel¹. Os primeiros contatos com a obra da

¹ Camille Claudel nasceu em 08 de dezembro de 1864 em Tardenois- França, desde muito jovem já demonstrava genial talento para a arte da escultura. Em 1881, a família mudou-se para Paris. Camille tinha 17 anos. Algum tempo depois, tornou-se aluna de Rodin, sendo a primeira mulher a quem o escultor deu aulas. Deste contato entre mestre e aprendiz, nasceu um relacionamento amoroso, no qual Camille e Rodin influenciaram um ao outro no desenvolvimento de seus estilos. Camille tornou-se uma importante colaboradora das obras de Rodin, com seus comentários, concepção de diversos trabalhos e sua exímia habilidade para esculpir partes das esculturas do mestre, tais como pés e mãos. Rodin, não era casado, mas tinha um relacionamento anterior com Rose Beuret. Camille, após 15 anos, inconformada com o fato de Rodin não romper com Rose, terminou a relação com o escultor. Camille estaria grávida na época do rompimento e pouco tempo depois sofreria um aborto.

Frustrada em sua relação amorosa enfrentou sérias dificuldades como artista, pelo fato de ser mulher em uma sociedade e em um meio artístico essencialmente machistas. Camille enfrentou a solidão, a frustração profissional, o preconceito e a pobreza. Com o passar do tempo, foi desenvolvendo um distúrbio, o qual seria diagnosticado pela medicina contemporânea como *psicose paranoide*, caracterizada por alucinações persecutórias. Ela acreditava ser vítima de um complô para destruí-la, cujo autor seria Rodin. Camille produziu intensamente, mas destruiu várias de suas obras, imaginando que Rodin ou um de seus comparsas as roubariam. Logo após a

escultora francesa já me trouxeram comoções perceptíveis corporalmente; arrepios na espinha e movimentos “*quase involuntários*” – **movimentos** – eu percebia que as esculturas me provocavam movimentos.

Por tantas vezes me pegava “*dançarolando*” ao observar uma obra claudeliana; afinal o simples contato visual com uma foto da escultura em algum livro ou na tela do computador, já modificava o meu estado corpóreo, já me induzia a alguma postura, algum movimento, já me instigava o desejo de dançar.

No filme “*Camille Claudel*” do diretor Bruno Nuytten, há uma belíssima cena na qual um menino adentrando o ateliê de Camille pergunta-lhe, em meio ao deslumbramento e a inocência de criança – “*Como você sabia que havia ‘gente’ dentro da pedra?*” - Esta pergunta demonstra a sensação de vida que o menino percebe ao contemplar as esculturas. Devo confessar que sensação muito próxima a esta me acomete ao ver uma escultura claudeliana. Tenho a impressão de que uma bailarina fora descoberta na pedra²; e que agora livre de sua antiga prisão, dança pelo espaço, em uma paradoxal pausa pulsante, num tempo interminável regido pelo meu olhar; ou pela minha memória na qual as bailarinas de Claudel continuam dançando intermitentemente; ou ainda no meu próprio corpo, no qual as esculturas claudelianas se recriam, se transmutam e se ressignificam, enfim, é como se eu ousasse descobrir as bailarinas na pedra e transpô-las para o meu corpo, para a minha dança.

morte do pai, Camille foi internada pela mãe, em 10 de março de 1913 no Hospital Psiquiátrico de Ville-Evrard e no ano seguinte transferida para o Montdevergues Asylum, onde permaneceu por muitos anos, sem produzir artisticamente. Camille Claudel morre em 19 de outubro de 1943. (WAHBA – 2002)

² Faz-se aqui uma ressalva poética _ Ao longo de todo nosso trabalho, iniciando-se pelo próprio título: “*Mulheres de Pedra*” há uma referência metafórica à matéria pedra, visto o caráter mítico e simbólico que tal elemento exerce no imaginário humano, tendo-se uma variedade infindável de mitos das mais diversas culturas nos quais seres vivos se transmutam em pedra, em função de algum poder mágico, ou ao reverso, seres de pedra que ganham vida. E esta carga simbólica presente nas pedras nos influencia a tomá-las como referência poética. Mas queremos, aqui, deixar claro que este estudo de maneira alguma, exclui as obras claudelianas produzidas em outras matérias, tais qual argila, bronze, gesso e tantas outras. Pelo contrário, fazemos referência às mesmas, e sempre mencionamos na legenda das imagens a matéria utilizada, mas ousamos solicitar uma licença poética para chamar o processo criativo de tradução destas várias esculturas em movimentos cênicos de “*Mulheres de Pedra*”, afinal tratam-se de personagens femininas dançantes que transcendem a própria matéria das quais foram feitas, e simplesmente inspiram a capacidade de transmutação.

Na verdade, eu não as descubro, pois as bailarinas já estão ali, eu apenas as percebo e transformo minha percepção em movimentos de Dança, e assim, compartilho minhas percepções com os demais. E meu corpo se torna o elemento tradutor para o meio externo daquilo que vejo nas esculturas de Camille.

“A percepção artística acontece nesse instante de transformação singular que aponta para uma possível futura obra.” (SALLES - 2004, p.97)

Estas formas de percepção artística acontecem das mais variadas formas, pois o olhar do artista tende a captar no meio algo que lhe é familiar, ou que esteja em sintonia aos seus desejos. É como se o olhar fosse o fruto de uma escolha interna.

“Ao falar da descoberta poética guardada no olhar artístico não podemos deixar de nos lembrar de dois relatos. Um atribuído a Michelângelo: ele, passeando na rua, parou e ficou olhando para uma pedra. Quando alguém indagou o que ele estava olhando, respondeu: ‘Estou vendo um anjo sentado’. Conta-se também que um artista popular, quando perguntado acerca de como fazia seus ursos de madeira, respondeu: ‘Pego a madeira e tiro tudo que não é urso’”. (SALLES -2004, p. 91)

Enfim, grandes gênios artísticos, artistas populares, ou qualquer criança que contemple o céu em dias de vento cria suas formas, faz suas escolhas. Nuvens podem ser pássaros de grandes asas para alguns, ou girafas de longos pescoços para outros... Não há regras para a percepção artística, mas ela acontece em qualquer das suas linguagens e independentemente das matérias da qual é feita a obra, mas é a maneira sensível com a qual a vemos que nos permite florescer diante dos nossos olhos os anjos advindos das pedras ou os ursos abrigados na madeira. A obra de arte é uma fonte de inumeráveis possíveis formas motivadas e construídas por cada olhar que a vê.

“Feita de carreira de pedras, talhada no mármore, moldada no bronze, fixada sob o verniz, gravada no cobre ou na madeira, a obra de arte só é imóvel na aparência. Ela exprime um desejo de imobilidade, é uma pausa, mas como um momento no passado. Na realidade, ela nasce de uma mudança e prepara outra. Em uma mesma figura, há várias outras (...)” (FONCILON – 1983, p. 18)

E nesta multiplicidade de formas, meu olhar busca os instantes de transição de uma forma a outra, e nestes instantes encontra-se o movimento. Meus olhos buscam a dança, os instantes de movimento e de metamorfoses.

“(...) A expressão das variações da forma relaciona-se diretamente com o sujeito interpretante, que pode suscitar novas formas para uma mesma aparência, e com isso, movimentá-la.” (XIMENES - 2009, p. 163)

Meu olhar de bailarina movimenta as formas escultóricas, mas os movimentos já estão ali, o que busco é percebê-los de maneira a recriá-los no meu próprio corpo; redescobrimos formas; movimentando através da minha dança, a dança que já existe nas esculturas claudelianas.



Figura 03 – coreografia Mulheres de Pedra
Foto: Juliana Schiel

CAPÍTULO 1

SERES DE SENSAÇÃO

“A Arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras.” (DELEUZE & GUATARRI – 1992, p.228)

1.1 Da Pedra à Sensação

Comecemos então falando de sensações, estes seres invisíveis que nos invadem e nos acometem por vezes de maneiras sutis e quase despercebidas, outras vezes de maneiras avassaladoras. Sensações encontram fendas em nossos olhos, ouvidos, adentram pelos poros da pele, serpenteiam pelas terminações nervosas da coluna dorsal, enfim, de alguma maneira nos penetram e nos causam reações.

Fruir uma obra da escultora Camille Claudel é mergulhar em uma embriagante experiência de sensações. Mas deixemos claro, aqui, sobre a natureza das sensações às quais nos referimos. Falamos de ‘*sensações na arte*’, aquilo que se conserva, independentemente do seu autor, aquele componente da obra que adquire vida própria, se desloca do seu suporte e preenche todo o Tempo-Espaço. A sensação muitas vezes desafia este Tempo-Espaço e o ultrapassa, causando suas reações em outros diversos instantes, em outros inúmeros lugares. A sensação se erige em um ser de vida própria e dá vida à obra de Arte.

“A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.”
(DELEUZE & GUATARRI – 1992, p.213)

Baseamo-nos, neste sentido, no pensamento filosófico pós-estruturalista³, mais especificamente no trabalho de Gilles Deleuze (França: 1925-1995) e Félix Guatarri (França: 1930 -1992), grandes expoentes desta corrente filosófica; e grandes amantes das artes. E nestas relações estabelecidas entre arte e filosofia, faremos uso de alguns conceitos filosóficos para elucidar as relações existentes entre a obra de Camille Claudel e a Dança, a partir das sensações de movimento existentes na obra de Claudel.

³ O **Pós-Estruturalismo** francês marcou definitivamente as Ciências Humanas na segunda metade do século XX. A teoria teve a França e, especificamente, Paris como berço. Sua concepção era que não existiam as "verdades absolutas" identificadas pelos estruturalistas, pelo contrário, trata-se de uma forma de pensamento que se dispõe a reconhecer as multiplicidades, os movimentos, os devires.

DELEUZE & GUATTARI (1992) apontam em: *‘O que é a Filosofia?’* que dentre outras linguagens artísticas, a arte da escultura trata-se de um riquíssimo continente de sensações.

“Vibrar a sensação - acoplar a sensação - abrir ou fender, esvaziar a sensação. A escultura apresenta esses tipos quase em estado puro, com suas sensações de pedra, de mármore ou metal, que vibram segundo a ordem dos tempos fortes e dos tempos fracos, das saliências ou das reentrâncias, seus poderosos corpo-a-corpo que os entrelaçam, seu arranjo de grandes vazios entre um grupo e outro e no interior de um mesmo grupo, onde não mais se sabe se é luz, se é o ar que esculpe ou é esculpido.” (DELEUZE & GUATTARI – 1992, p.219)

Pedra, luz e ar se mesclam em composições múltiplas que ocupam tridimensionalmente o espaço e nele permanecem, espalhando sensações vistas e captadas em seus diversos ângulos, em seus inúmeros detalhes. A escultora Camille Claudel, com maestria esculpiu sensações que independentemente do Tempo-Espaço em que foram concebidas, causaram e causam reações significativas aos fruidores de sua arte.

“(...) os grandes afectos criadores podem encadear ou derivar em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre obras de um mesmo artista, ou mesmo de uma afinidade de artistas entre si.” (DELEUZE & GUATTARI – 1992, p.227)

Enfim, os seres de sensação erigidos na pedra por Camille Claudel, vibram e nos causam arrebatamentos diversos ainda nos dias de hoje. A obra de uma escultora francesa do século XIX causa sensações em uma bailarina contemporânea brasileira, ou seja, ainda que as linguagens artísticas sejam distintas e que o Tempo-Espaço seja outro, as sensações de movimento nas obras de Camille Claudel afetam magnificamente meus olhos de bailarina e me levam a perceber as relações que as esculturas de Claudel podem vir a ter com a Dança, por meio das sensações que aqueles corpos

de pedra transmitem em suas posturas e gestos vibrantes, ainda que ‘*aparentemente estáticos*’; possibilitam ao meu olhar a dança intrínseca nas esculturas.

“Viu-se então como o olho é inventivo, ou melhor, como a percepção elabora tudo o que nos entrega como resultado impessoal e certo da observação. (VALERY – 2003, p.79)

A escultura não apenas aparenta o movimento – ela torna-se movimento, tamanha a força com a qual a sensação de movimento é esculpida. A escultura não apenas representa a dança, mas torna-se dança, pois carrega em si as forças do movimento vivo e expressivo. Podemos notar a intensidade destas ‘*forças de movimento esculpidas*’ nas palavras de Alain Fournier (França: 1886-1914), escritor francês, contemporâneo de Camille Claudel, ao comentar sobre a obra *A Fortuna*.



Figura 04 – *A Fortuna*
Camille Claudel
Bronze
48 x 35 x 17,5 cm
Coleção Particular

“A dançarina, jogada para trás, a cabeça inclinada sobre um dos dois braços estendidos, dança. Como se estivesse fora do turbilhão de tecido, ela dança, com a ponta do pé que mal toca a roda sobre o mar, ela dança.” (FOUNIER-1907, apud CHAPELLE-1998, p.154)

É nítido que existe uma instigante força de movimento esculpida nesta obra e diversos são os elementos que a constituem, desde o eixo inclinado, a oposição dos braços, os panejamentos⁴, jogos de luz e sombra, enfim, uma riquíssima decomposição e recomposição de efeitos que remetem a uma só força – a *Força do Movimento*.

“(…) quase somente apenas um movimento, de uma esbeltez indizível – de uma fúria que faz pensar, pelo contraste, nesta Carmem adormecida no Luxemburgo – de uma sedução... e, sobretudo de uma alegria!” (FOUNIER-1907, apud CHAPELLE-1998, p.154)

O contraste de uma personagem que dança ‘*imóvel*’ nos faz pensar que as forças do movimento possam estar muito além do próprio movimento, ou seja, a sensação de movimento esculpida é o que nos faz visualizar todo o vigor da dança inebriante da personagem claudeliana; uma única postura que nos leva à percepção dos momentos seguintes, aos próximos gestos, aos novos movimentos desta dança eternizada em obra escultórica.

“(…) existe imobilidade para além do movimento; para além do estar em pé existe o estar sentado, estar deitado, para se dissipar enfim. (...) Em suma, não é o movimento que explica os níveis de sensação, são os níveis de sensação que explicam o que subsiste no movimento.” (DELEUZE – 2007, p.22)

Sobre estes níveis de sensação, percebemos, portanto, que a escultura pode trazer *níveis de sensação de movimento* tão intensos ao ponto de sermos capazes de identificar nítidas relações; e/ou semelhanças entre estas duas linguagens artísticas – Dança e Escultura. Observemos como exemplo

⁴ **Panejamentos** são efeitos escultóricos que transmitem a sensação de tecidos em movimento.

destas relações de vizinhança as poéticas palavras de Paul Claudel (irmão de Camille Claudel) que nos remetem aos valores primeiros da arte escultórica:

“A estátua, aquilo que, destacado do termo e do obelisco, se mantém em pé na ágora da Grécia Antiga, foi, alguma vez, corpo – corpos verdadeiros de mulheres e homens, exemplares duráveis do ser canônico. Da própria pedra com a qual a cidade foi construída, foram feitos esses habitantes imortais. (...) Possuem sua harmonia completa em si mesmas; visíveis por todos os lados, giram com os olhos e a luz que se deslocam. Seus dorsos, ao longo de todas as horas do dia, marcam o espaço aéreo e o monumento do sítio. De qualquer lado que a luz apanhe, encontra nelas o homem vivo inteiro.” (CLAUDEL, 1928, apud CHAPELLE – 1998, p.20)

Paul Claudel (França: 1868-1955) fora um poeta, e como bom poeta ele brinca com palavras que nos remetem a territórios diversos e nos mostram como seus olhos de poeta são afetados ao contemplar a escultura. Paul deixa claro existir para si a sensação de vida e movimento na arte da escultura _ **vida e movimento** _ corpos vivos que giram, ocupam espaço também se encontram na arte da Dança. Homologias, relações de contiguidade entre as duas linguagens nos fazem vislumbrar uma relação de *devires* entre ambas, algo que passa de uma a outra, mas que só pode ser precisado pela sensação.

“Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Não é nem um nem dois, nem relação de dois, mas entre dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois.” (DELEUZE & GUATTARI – 1997, p.91)

A escultura não deixa de ser escultura, mas passa a ser vista como dança também, em virtude do seu *devir*. E é nos alimentando das sensações de movimento das esculturas, que desenvolvemos o processo de criação em Dança, baseado no *devir movimento* latente na escultura. Tal qual o escultor capta as forças do movimento vivo e os transporta para o território da arte escultórica, nossa proposta

é captar as sensações de movimento das esculturas de Claudel e transpô-las para o território da Dança, consolidando assim as relações de *devires* entre linguagens artísticas distintas.

“(…) todo devir forma um "bloco", em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se "desterritorializam" mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a ‘faz fugir’”. (ZOURABICHVILI – 2004, p. 24)

As linguagens artísticas ao invés de permanecerem cada qual em seu território único, podem vir a se *retroalimentar*, recriando novos espaços que se intercomunicam, transpondo algo de um para o outro, num aparente caos criativo que combate a estagnação.

“O artista traz do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser de sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito. (...) trata-se sempre de vencer o caos por um plano secante que o atravessa.” (DELEUZE & GUATARRI – 1992, p.260)

E é justamente neste plano secante ao caos que queremos estar. Trata-se da experiência de recriar a dança na fronteira entre Dança e escultura. Dançar no limiar destas duas linguagens; criando uma nova possibilidade dentro da linguagem da dança - uma *dança com potência de fuga*. E tal potência de fuga se estabelece a partir do registro corporal das sensações. Afinal o que seria, por exemplo, da arte pictórica se as sensações não fossem minimamente registradas em pinceladas e enquadradas em telas de puro movimento? O que seria feito daqueles instantes? Perder-se-iam no tempo se os artistas não os capturassem, se não transpusessem em detalhes pictóricos as sensações do vento, dos raios de sol, de olhares e movimentos humanos. Pois é a partir da identificação minuciosa destes detalhes, destes focos de sensação, que serão construídas as ferramentas imprescindíveis à composição do corpo cênico, digno de qualquer contiguidade ao *devir dança* da obra claudeliana.

1.2. A Arte do Detalhe



Figura 05 – *A Tocaadora de Flauta*
Camille Claudel
Bronze
53 x 27 x 24 cm
Coleção Particular

Destacada pela própria escultora Camille Claudel, como uma de suas obras favoritas – a *Tocadora de Flauta* traz-nos delicados focos de sensação, desde seus meigos pezinhos que se acomodam um tanto tímidos por sobre o rochedo, joelhos que se recostam de maneira a tornar casta e sublime a posição de sentar-se ao vento... Vento este que não o vemos, mas quase o sentimos lançar ao ar nossos cabelos, tal qual lança a echarpe espiralada da bela flautista. Seios pequeninos se contrastam às fortes e grandes mãos da ninfa que seguram de maneira tão delicada a flauta. Os lábios em posição de um inebriante sopro _ *quase um beijo* de olhos cerrados. A cabeça pendida ao alto da diagonal ascendente que cria com seu dorso flutuante; outra diagonal se forma pela linha desenhada pelos antebraços. Diagonais que apontam para o alto, fazendo-nos flutuar ao som (*ouvido pelos olhos*) que emana não apenas da flauta, mas de todo o corpo ressoante da ninfa escultórica.

A Tocadora de Flauta é um ser de sensação latente e pulsante que invade nossos sentidos das mais variadas maneiras. Sentimos esta musicista em cada detalhe contemplado, e são os pequenos detalhes que constroem a grandeza desta e de toda a obra escultórica de Camille Claudel – uma exímia construtora de detalhes.

Façamos uso de uma nomenclatura – “*Punctum*” – emprestada do universo da fotografia, e que já é utilizada nas artes cênicas pelo professor e ator Renato Ferracini⁵. *Punctum* na fotografia é aquele detalhe da foto que afeta o espectador, causando-lhe a sensação pungente de algum *devir*.

⁵ **Renato Ferracini**, desde janeiro de 1993 é ator-pesquisador-colaborador integrante do LUME – UNICAMP, desenvolvendo pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas para o ator dentro de todas as linhas de trabalho do Núcleo. É Doutor pelo Departamento de Multimeios – UNICAMP. Hoje realiza Pós-Doutorado coordenando o projeto “Aspectos Orgânicos na Dramaturgia de Ator” - projeto esse inter institucional que agrupa nessa linha de pesquisa atores-pesquisadores do LUME – UNICAMP e ECA-USP.

“O conceito de Punctum, aqui, é emprestado de Roland Barthes, principalmente da obra *A Câmara Clara* (1984). É utilizado por Barthes para nomear um “detalhe” na foto que chama a atenção daquele que olha. Punctum, enquanto o que me punge, o que me toca, o que afeta. Claro que Barthes coloca esse conceito enquanto recepção de um olhar na foto, um detalhe expansivo e metonímico que leva o receptor da foto para estados outros, um estado-em-arte da foto.” (FERRACINI- 2006, p. 3)

Utilizando-nos destes vocábulos, poderíamos dizer que *A Tocadora de Flauta* está repleta de *punctuns*: os pezinhos, os joelhos, os seios pequeninos, as grandes mãos, os lábios, os olhos fechados, a cabeça pendida, as diagonais ascendentes, enfim, todo um conjunto de *punctuns* que nos pungem de maneira concomitantemente voraz e sublime.

Em todas as personagens claudelianas encontramos *punctuns de movimento*. Retomando o exemplo de *A Tocadora de Flauta*, percebemos nos desenhos diagonais, no flutuar do panejamento, na posição da cabeça, todo um agrupamento de detalhes que constroem um movimento leve e ascendente. Mas tal ascendência pode, também, vir a ser o instante anterior à queda. Afinal Camille nos mostra *punctuns* de sensações diversas, às quais podemos *senti-las* de diversas maneiras, mas é quase impossível não ser pungido por alguma sensação ao contemplar esta escultura.

Nessas composições de detalhes, nesses compostos infindáveis de sensações, procuramos identificar alguns dos principais *punctuns*, ou seja, focos expressivos de movimento na obra de Claudel e transpô-los para o corpo cênico, para a expressão destas sensações de movimento captadas na fruição das obras escultóricas.

É importante frisar que as sensações por nós descritas ou dançadas são aquelas identificadas por um olhar subjetivo da própria pesquisadora, e que embora coincida com as impressões e sensações de diversos outros fruidores, sempre terá algo de pessoal, visto ser um processo criativo baseado na

própria experiência da fruição das obras escultóricas e transposição das mesmas para o próprio corpo, sendo a pesquisadora, também, bailarina-intérprete deste trabalho.

Podemos dizer que esta pesquisa é dotada de um caráter *fenomenológico*⁶, visto que está centrada nas experiências e sensações da própria agente da pesquisa, mas não percamos também o foco de que a expressão destas sensações está estruturada de acordo com uma metodologia de análises de gestos e posturas que possuem direções, posicionamentos espaciais e outras características as quais nos levam a constatações extremamente concretas sobre as obras claudelianas e as relações das mesmas com o movimento.

Em algum momento, ou em diversos momentos da sua vida, é muito provável que Camille Claudel apreciara os movimentos rodopiantes de uma valsa, e talvez os tenha vivenciado, dançando, também. E destas vivências de fruição e/ou ação da própria valsa, Camille captara detalhes extraordinariamente expressivos desta dança e os transpôs para a escultura de maneira tão vivaz, ao ponto de vermos nela não apenas um casal em posição de dança, mas vemos realmente o rodopio incessante, a cada milímetro escultórico que contemplamos.

⁶ “A pesquisa fenomenológica parte da compreensão do viver e não de definições ou conceitos, e é uma compreensão voltada para os significados do perceber, ou seja, para expressões claras sobre as percepções que o sujeito tem daquilo que está sendo pesquisado, as quais se expressam pelo próprio sujeito que as percebe.” (COLTRO – 2000, p.39)



Figura 06 – *A Valsa*

Camille Claudel

Bronze

46,3 x 33 x 19,7 cm

Museu Saint-Croix

“Esta obra foi concebida para ser contemplada de todos os ângulos, sem privilegiar qualquer um deles, como uma concha marinha, já que Camille

inventa uma escultura rodopiante, tal como a dança, que obriga o espectador a mover-se para entender seus efeitos.” (CHAPELLE – 1998, p. 118)

As cabeças pendidas dos bailarinos, os eixos das duas colunas inclinadas e o contrapeso das mãos que marcam o centro do conjunto escultórico; pés que quase flutuam e músculos que sustentam um instigante volteio. Camille transpõe para a escultura todo um detalhamento expressivo da dança ao ponto de que para fruirmos adequadamente a obra, é necessário nos movermos ao redor dela, apreciá-la de todos os ângulos possíveis. E a cada detalhe descoberto, nos é sublinhada a sensação de movimento.

“*A Valsa* vive dos artificios da arte, um prodigioso movimento suspenso, de uma vida em estado puro fixada na matéria. Por essência a escultura é imóvel. Mas aqui a dinâmica é tão poderosa, seu movimento tão intenso que eles chegam a romper as barreiras temporais. (...) *A Valsa* atinge a dignidade humana da criação: pela arte, prolongar o desejo e a vida, no espaço e no tempo.” (CHAPELLE – 1998, p. 119)

Os dançarinos de Camille Claudel perpetuam o movimento da dança, ultrapassam qualquer paradigma de tempo ou espaço e continuam dançando, mesmo que aparentemente imóveis, pois dançam embalados ao ritmo ininterrupto da sensação.

Dança e escultura se confundem num universo de sensações nas quais identificamos estes elementos, estes pequenos detalhes expressivos, estes *punctums* de vida e movimento que são capazes de permear linguagens artísticas diversas, neste jogo de mútuas influências, relações de devires, enfim, líquidas fronteiras entre dança e escultura.

A dança que outrora foi o mote de inspiração e criação da escultora – tornou-se magnificamente escultura. E esta por sua vez, torna-se, agora, inspiração da bailarina que a recria na composição da sua dança.

Enfim, neste desencadear contínuo de focos de sensações de linguagens artísticas que pungem e provocam reações inspiradoras em outras linguagens, percebemos que o universo artístico se retroalimenta numa constante troca de devires. E tais inspirações se dão por meio de sensações captadas de maneira sutil, *micropercepções* de algum detalhe, de algum *punctum* que leva o artista a transformá-lo em outro *punctum* dentro da sua linguagem própria, levando à composição contínua de novos e novos *punctuns*, revelando o dinamismo e a infinitude característicos da arte.

“A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas.” (DELEUZE & GUATARRI – 1992, p.253)

1.3. Impressionismo: a arte das sensações

Ao falarmos de sensações criadas ou recriadas pela arte, é impossível não falarmos do Movimento Impressionista, o qual contrapõe o academicismo vigente na época a favor da expressão das sensações. O Impressionismo rompe decididamente com o passado e inaugura um novo caminho para a pesquisa em arte. Há controvérsias entre historiadores da arte quanto às datas de início e término deste movimento⁷, sendo que estas datas afinal serviriam de contextualização histórica e temporal, mas não de um dado verdadeiro ao artista, pois o movimento ainda ressoa seus efeitos na contemporaneidade. Arriscar-me-ia a chamar os impressionistas de *‘pais da modernidade’*, pois as rupturas advindas com este movimento revolucionaram toda a forma de ver, entender, fazer e principalmente de *sentir* a arte. Segundo as poéticas palavras de Mathey (1976), o movimento impressionista é como *“um sopro de ar puro, um ‘Golpe de Vento’ – dispersa as nuvens, as folhas mortas voam.”*

⁷ Como movimento organizado, o **Impressionismo** durou de 1874 a 1886, período que compreende a primeira e última exposição oficial deste movimento, mas as idéias impressionistas já rondavam o fazer e o pensar artístico anos antes da primeira exposição pública e anos após a última, influenciando diversos outros movimentos artísticos posteriores, sendo possível identificar as influências impressionistas, inclusive na arte contemporânea. (HARRISON – 2001)



Figura 07 - *O Golpe de Vento*

Camille Corot

Museu de Belas Artes

Ao contemplarmos a obra *O Golpe de Vento*, de Camille Corot (França: 1796–1875), pintor Romântico⁸ de relevante influência ao movimento Impressionista, quase sentimos o vento nos deslocando para o lado esquerdo. Nosso corpo frui a obra não somente com os olhos. Não percebemos

⁸ Optamos por ilustrar nossa linha de pensamento com uma das obras de Camille Corot, fazendo-se, portanto, de grande importância o esclarecimento que de acordo com o período histórico no qual se encontra e, em virtude das características predominantes da obra de Corot, é mais conveniente chamar sua obra de romântica, no entanto, a presente obra ‘Golpe de Vento’ já nos traz traços bem marcantes do Impressionismo, o que demonstra o caráter vanguardista de Corot. O pintor costumava fazer diversos esboços ao ar livre, durante a primavera e o verão, tais esboços eram verdadeiros registros de impressões paisagísticas que perseguia incansavelmente, e que no inverno, transcrevia esses esboços em composições cuidadosas, incorporando novas figuras. Tal processo de criação já carregava em si um germe da valorização artística das impressões.

a preocupação de Corot em registrar as árvores ou a paisagem, mas há o registro da sensação causada por uma rajada de vento momentânea que se eternizou na tela.

A arte impressionista traz esta característica marcante de eternizar um instante, e não um instante histórico, uma pose, uma postura estática; pelo contrário, são registros de sensações momentâneas, instantes que perspassam a vida, e se são registros de vida, torna-se imprescindível a sensação de movimento.

“A reivindicação que a pintura impressionista ainda faz a nossa atenção, por exemplo, não é a de que seus assuntos e motivos são invenções originais, mas de que os seus vários efeitos têm a sua origem na ‘verdade’ da sensação, seja o efeito caleidoscópico da luz solar sobre a água em movimento, seja o efeito de ocultamento da névoa sobre os campos. A sensação é supostamente ‘verdadeira’ por ser involuntária e, por conseguinte inquestionável.” (HARRISON – 2001, p. 30)

E é justamente a busca por esta *‘verdade da sensação’* que livra os artistas de pintarem, esculpirem ou dançarem um objeto, mas sim as sensações que aquele objeto pode causar. Assim como Corot não pinta árvores ao vento, mas pinta a sensação do vento; Camille Claudel não esculpe pessoas, mas esculpe as sensações que as acometem, como por exemplo, em ‘A Valsa’, o foco não é o casal, mas a dança inebriante que executam.

Na pintura, faz-se questão de deixar as marcas das pinceladas; na escultura vêem-se com frequência as marcas dos dedos que modelaram o suporte; as texturas naturais da pedra são visíveis e sensíveis ao tato. Há uma valorização da matéria-prima que não deixa de ser barro ou pedra, mas torna-se também personagem, um ser híbrido no qual prevalecem as sensações que nele se expressam.

Marcas das digitais do artista, na obra, são, literalmente, a valorização da identidade do artista; torna-se a partir de então cada vez mais visível a identificação de características pessoais, de estilos próprios expressos nas obras. Depois de algum tempo de intimidade com o estilo dos artistas é fácil reconhecer as diferenças e a identidade expressiva de cada um.

Grandes gênios artísticos de outros períodos anteriores ao impressionismo já haviam conquistado tal capacidade de diferenciação por meio do estabelecimento de uma identidade artística, mas é inegável que tal valorização das características próprias do artista torna-se mais presente a partir do impressionismo, quando podemos identificar mais facilmente a maneira como cada um explora as novas possibilidades das pesquisas e das sensações que começam a ser expressas de maneiras mais pessoais.

Na escultura, por exemplo, por mais que tenham características próximas, torna-se possível reconhecer as particularidades do modelado de Camille Claudel e August Rodin (França: 1840 -1917).



Figura 08 – *Sakuntala*
Camille Claudel
Mármore
190 x 110 x 60 cm
Museu Rodin



Figura 09 – *O Eterno Ídolo*
Auguste Rodin
Bronze
16 x 13 x 7 cm
Museu Rodin

Dois escultores tão próximos na arte e na vida, cujas histórias de amantes e de mestre e aprendiz se entrelaçam visivelmente em suas obras. As influências mútuas são marcantes, mas não anulam a identidade artística de cada um que se revelam nas formas e nos pequenos detalhes de suas obras.

“Rodin revelou a Camille os dois grandes segredos do modelado e do movimento. Ensinou-lhe que não há traços, mas volumes que o corpo não se compõe de superfícies planas, mas de saliências, onde por toda parte afloram sob a pele os músculos e os ossos: as formas não devem ser desenhadas em extensão ou em contorno, mas captadas em relevo e em profundidade, de modo que a estátua desabroche de dentro para fora.” (CHAPELLE – 1998, p.65)

Este modelado interno, que brota do interior para o exterior da escultura só é vislumbrado verdadeiramente pela sensação, característica impressionista, que nos acomete ao contemplar as esculturas claudelianas ou rodinianas. Ambas buscam este corpo interno, que por baixo da pele mostramos a existência de ossos e musculaturas pulsantes. Mas cada qual desvenda o interno a sua maneira, imprimindo na pedra suas identidades, suas maneiras de ver e sentir o corpo e seu movimento.

Camille traz com mais frequência a sutileza de detalhes, como podemos ver em *Sakuntala*, o entalhe minucioso dos cabelos, a suavidade dos gestos, o contato entre os dois corpos na escultura demonstram uma percepção feminina do encontro de dois amantes, enquanto Rodin em *O Eterno Ídolo*, expressa o momento com uma sensualidade mais direta, sem tantos detalhes minuciosos. Segundo CHAPELLE (1998), *Camille legitima sua gestualidade pelo lugar ou a ação, enquanto Rodin se contenta com o novo traçado de um movimento.*

Enfim, percebe-se por meio destes exemplos, que a arte impressionista revela muito além das identidades artísticas, toda a concepção de arte que cada artista abraça para o seu trabalho, desde as suas maneiras próprias de utilizar determinadas técnicas até as formas mais pessoais de expressar as sensações de seus temas artísticos.

“(...) (Sakuntala) sugeriu uma imagem alternativa do desejo sexual feminino, exemplo absolutamente excepcional na História da Arte do Século XIX. Claudel imaginava o desejo não como uma relação de força em que uma mulher se agarra em inferioridade a um homem que a domina, mas como desejo mútuo de dois corpos recíprocos. Ele, sensualmente esbelto, ajoelha-se ardentemente diante dela: ela, forte e musculada, entrega-se-lhe. O domínio que Camille Claudel possuía das técnicas de escultura e modelação deram uma presença física à sua concepção da sexualidade.” (DUBY & PERROT - 1994, p. 341)

Nas obras de Camille, é muito marcante a presença da feminilidade, e todas suas heroínas carregam, em seus corpos e gestos, poderosos signos de feminilidade, demonstrando as mais diversas facetas do feminino, e uma concepção muito particularmente feminina da sexualidade. *Sakuntala* é uma escultura inspirada por uma lenda indiana do século V, na qual dois amantes se reencontram depois da morte no Nirvana. Toda essa transcendência de um amor que ultrapassa os universos da vida e da morte, toda essa inteireza de um amor que é sensual, porém etéreo ao mesmo tempo; Camille esculpe o amor, o sexo, a meninice, a velhice; a solidão e o terror de maneiras magnificamente femininas.

“Não se deve esquecer que isso foi obra de uma mulher. A ternura e sensualidade que ela irradia expressam uma rara visão feminina do Amor. Sakuntala é um testemunho único nas Artes Plásticas” (Dominik- 2002, 12’ 42’’ – 13’)

Afinal, Camille abraça em pleno século XIX uma profissão predominantemente masculina, e ousa não somente esculpir, mas esculpir obras que refletem uma identidade pessoal extremamente feminina na sua obra.

“Camille Claudel tentou sustentar um lugar muito difícil para uma mulher nos fins do século XIX e início do século XX. Ser artista, livre e solteira era um escândalo, e mais ainda por ela investir na escultura, atividade até ali exclusivamente masculina.” (MORGESTERN - 2009, p. 80)

1.4. Sensações de Movimento

Aprofundemo-nos agora na questão do movimento na arte impressionista. Como já fora mencionado anteriormente este é um dos preceitos que regem o movimento artístico em questão. Afinal, com o advento da fotografia, o realismo estático já obtivera um meio tecnológico efetivo para sua produção. A arte deveria voltar-se então para captar aquilo que a máquina não é capaz de registrar: a sensação de movimento.

“Os impressionistas não estavam interessados em contar histórias, nem em pintar a moral, preferindo deixar estes temas para os acadêmicos. Em contrapartida, preferiam captar as impressões sensoriais. Acima de tudo, queriam suscitar sensações de luz, cor e movimento.” (LITTLE – 2006, p. 84)

Em conversas com Paul Gsell, Rodin defende a supremacia da arte em relação à fotografia no que diz respeito à expressão do movimento.

“É o artista quem diz a verdade e a fotografia que mente: pois, na realidade, o tempo não pára. E se o artista consegue produzir a impressão de um gesto que se executa em vários instantes, o trabalho dele é, certamente, muito menos convencional do que a imagem científica onde o tempo é suspenso de forma abrupta.” (GSELL-1990, p.61)

Façamos aqui a ressalva da fotografia como linguagem artística que também exerce o papel de captar com maestria as sensações de movimento do instante capturado pela máquina, e muitas foram as influências mútuas entre a fotografia e as artes visuais mais tradicionais (pintura, escultura) a partir do impressionismo. Mas entendemos que Rodin refere-se aqui à fotografia sem este caráter artístico, cerceada apenas como meio de registro. E o escultor ilustra seu pensamento com um exemplo bem interessante, citando as críticas, consideradas por ele injustas, ao pintor romântico Géricault (França: 1791-1824).

“Criticism Géricault porque em sua obra *Corrida de Cavalos em Epsom*, que está no Louvre, ele pinta cavalos galopando em alta velocidade com as patas traseiras e dianteiras simultaneamente levantadas. Dizem que a chapa fotográfica nunca mostra isso. (...) Ora, creio que é Géricault quem tem razão, e não a fotografia, pois os cavalos pintados parecem voar. (...) Somente esta verdade nos importa porque é ela o que vemos e o que nos impressiona.” (GSELL – 1990, p.61)



Figura 10 - *Corrida de Cavalos em Epsom*

Géricault

Museu do Louvre

Enfim, ao expectador não importa o fato de que quando as pernas dianteiras do cavalo chegam à frente, as traseiras já se colocaram sob o abdome outra vez. Afinal as quatro patas flutuantes no espaço nos trazem a sensação da velocidade do movimento – um quase vôo dos cavalos; e é esta a impressão que nos punge – a verdade artística que nos acomete.

As pinceladas e os modelados impressionistas buscam incessantemente essa sensação de movimento, que segundo Rodin é conquistada quando a obra expressa o instante de transição de uma atitude para a outra - o momento de metamorfose para os instantes em devir.

“É, em suma, uma metamorfose que o pintor ou escultor executa ao fazer seus personagens moverem-se. Ele representa a passagem de uma pose à outra - indica quão imperceptivelmente a primeira desliza para a segunda. Em sua obra ainda se discerne uma parte daquilo que foi, enquanto se descobre em parte o que vai ser.” (Gsell- 1990, p. 55-56)

Voltando-nos à obra de Camille Claudel, encontramos de maneira exuberante essas sensações dos instantes sucessivos. Em seus diálogos com o crítico de artes Mathias Morhardt, Camille declara como sua única teoria artística: o papel essencial do movimento como característica magna da grande arte.

Diante de uma escultura claudeliana, há sempre a nítida sensação de algum movimento em devir, sejam os incessantes rodopios do casal de *A Valsa* ou o imanente colapso das águas sobre as três banhistas na obra *A Onda*.

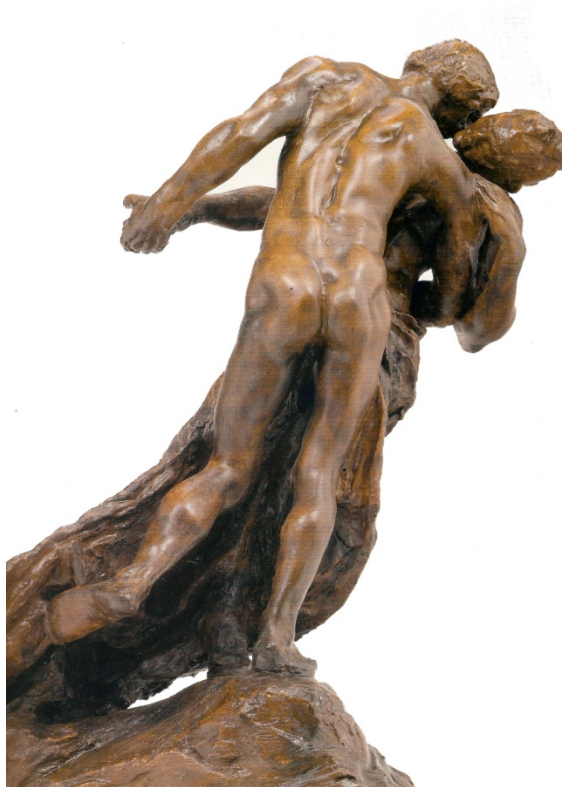


Figura 11 – *A Valsa*
Camille Claudel
Bronze
43 x 39,5 x 18,5 cm
Coleção Particular



Figura 12 – *A Onda*
Camille Claudel
Mármore/ Ônix/Bronze
61 x 48 x 61 cm
Museu Rodin

Camille utiliza o movimento de uma maneira muito peculiar, como um meio de metamorfose da própria anatomia, chegando até mesmo ao ponto da deformação de partes do corpo que sublinham as sensações a serem expressas pela obra.

“(…) para Camille, o movimento não só modifica e desfigura as formas, como a roda que ao girar, já não é redonda nem tem mais raios: o movimento devora a anatomia, ao alongá-la ou encolhê-la, e transtorna o equilíbrio. Camille apresenta os seres e as coisas nesta deformação que nelas imprime mobilidade e precariedade.” (CHAPELLE-1998, p.66)

Mãos, braços e pescoços exageradamente grandes, curvaturas excessivas dos torsos e outras tantas deformações trazem não apenas a ênfase expressiva dos sentimentos das personagens da obra, mas trazem também a expressão de movimentos que vão além das possibilidades anatômicas reais. Trazem a sensação de corpos que se movem no extremo limite de suas possibilidades, criando linhas de fuga na expressão do movimento além daquele que visualizamos – o movimento que está por vir, mesmo que para tal o corpo necessite de transmutações deformantes.

Através das sensações de movimento, por entre instantes sucessivos, no nítido desdobramento de gestos, Camille tem a capacidade de esculpir verdadeiras narrativas, produzindo movimentos que traduzem a sucessão de eventos. Seus personagens tornam-se capazes de contar histórias por meio do movimento escultórico. É como se a escultura claudeliana transpassasse a fronteira visual e invadissem o território da arte dramática, na qual seus personagens de pedra tornam-se verdadeiros atores de um drama. Um exemplo bem flagrante desta característica narrativa é a obra *A Idade Madura*, sobre a qual encontramos uma poética descrição por parte de CHAPELLE (1998).

“(...) a passagem da juventude à decrepitude, encarnada em uma única obra, pode ser lida da direita para a esquerda como uma caminhada vacilante entre a jovem suplicante e a anciã, num interminável desligamento de um braço que ainda se estende em direção ao passado e as garras da ave de rapina que já se apoderam do homem de meia idade.” (CHAPELLE-1998, p. 66)



Figura 13 – *A Idade Madura*

**Camille Claudel
Bronze**

114 x 163 x 72 cm

Museu Rodin

Em *A Idade Madura* há toda uma composição de movimento desde o gestual de cada uma das personagens até o posicionamento das três figuras no espaço, que formam uma poderosa diagonal capaz de nos revelar a passagem do tempo, a transição da figura humana masculina que se desloca de um ponto ao outro do conjunto escultórico, sem desfazer a tensão que persiste ao centro do conjunto: o vazio existente entre as mãos da jovem ajoelhada e a mão do homem nos traz simultaneamente as impressões dos momentos anteriores de quando estas mãos se recostavam afetuosamente; o deslizar dos quinze dedos no momento da despedida; e o progressivo distanciamento entre as três mãos que marcam o eixo central do grupo escultórico, por onde perpassam as sensações dos instantes anteriores e posteriores do drama interpretado pelas três personagens.



Figura 14 – *A Idade Madura*

Camille Claudel

Bronze

60 x 86 x 37 cm

Coleção Particular

“Se a pintura e a escultura podem fazer as figuras moverem-se, nada as proíbe de tentar até mais, e algumas vezes chegam a igualar a arte dramática ao representar, num único quadro ou num único grupo escultórico, diversas cenas sucessivas. (GSELL - 1990, p.62)

A capacidade de imprimir na pedra simultaneamente os momentos anteriores e posteriores; os seus movimentos deformantes que nos trazem uma nova percepção do corpo humano, e a expressão de cenas sucessivas em um único grupo escultórico são algumas das características mais marcantes do *devenir movimento* na obra de Camille Claudel que faz com que suas personagens ganhem vida diante dos nossos olhos apresentando-nos toda a essência e verdade do movimento expressivo.

Esta busca pela verdade do movimento fora talvez a busca mais fremente dos artistas impressionistas, e se estende até os dias contemporâneos como uma busca incessante do artista nas mais diversas linguagens da arte. Enfim, todos buscam revelar por meio de seus suportes próprios uma porta de entrada para as *verdades da sensação*, que suas formas, cores, sons e movimentos revelem a alma de suas artes, não, necessariamente, por meio da exatidão realista, mas por uma precisão outra, que somente a sensação é capaz de captar.

“(…) É que, em Arte, só é belo o que tem caráter. O caráter é a verdade intensa de qualquer espetáculo natural, bonito ou feio, e pode também ser chamada de verdade dual: pois é verdade interior traduzida pela verdade exterior. O caráter é a alma, o sentimento e a idéia expressos pelos traços de um rosto, pelos gestos e ações de um ser humano, pelas cores de um céu, pela linha de um horizonte.” (GSELL – 1990, p.34)



Figura 15 – coreografia Mulheres de Pedra
Foto: Juliana Schiel

CAPÍTULO 2

DANÇA CONTEMPORÂNEA: RESGATANDO PRECEITOS DO IMPRESSIONISMO

“Menos uma técnica ou um estilo, do que um estado de alma, o Impressionismo continua a ser um acontecimento atual.” (MATHEY – 1976, p.9)

2.1. A Dança das Sensações

No universo da Dança, não temos uma referência direta ao movimento impressionista, o termo *Dança Impressionista* não é comum dentro das nomenclaturas dos movimentos da dança. Na história da dança usa-se o termo Dança Moderna como o movimento imediatamente posterior ao Romantismo, revelando um grande vácuo, uma lacuna na linha do tempo histórica da arte da dança em relação às demais linguagens artísticas. Tal lacuna é algo interessante de ser observado, pois de fato existiu neste período um grande conflito de linguagens - enquanto as outras formas de arte já se aventuravam por caminhos vanguardistas, a dança ainda se prendia demasiadamente a padrões renascentistas e românticos, visto a predominância vigente do Balé Clássico. Mas, eis que em meio aos *tchutchus* (vestimenta característica do Balé Clássico) e sapatilhas clássicas surgem, ainda que um tanto tardias em relação às outras linguagens, duas desbravadoras bailarinas - Loie Fuller⁹ e Isadora Duncan¹⁰ - as quais podemos considerar como representantes destes preceitos impressionistas na dança.

Na virada do século XIX, Loie Fuller com seus tecidos esvoaçantes e seus efeitos luminosos causa um verdadeiro *furor sensorial* no público de dança da época, que, habituados ao balé clássico, se

⁹ Loie Fuller (EUA: 1862 -1928) atriz e bailarina norte-americana, considerada uma das pioneiras da Dança Moderna. Fuller combinava suas coreografias com trajes confeccionados em seda iluminados por luzes multicoloridas. Constituiu uma sólida carreira na Europa, tornando-se uma artista regular no elenco do Folies Bergère. Fuller morre em Paris, aos 65 anos de idade.

¹⁰ Isadora Duncan (EUA: 1877 – 1927) bailarina norte-americana cuja proposta de dança era algo completamente diferente do usual, com movimentos improvisados, inspirados, também, nos movimentos da natureza: vento, plantas, etc. Os cabelos meio soltos e os pés descalços também faziam parte da personalidade profissional da dançarina. Isadora consolidou sua carreira na Europa e morre de maneira trágica, na cidade de Paris, em um acidente de carro conversível, quando a sua echarpe ficou presa a uma das rodas enforcando-a.

deparam com uma nova concepção de dança na qual o corpo da bailarina não é mais o protagonista do evento, mas o meio para a expressão do movimento.

“(…) A dançarina aparece, mas, sobretudo desaparece nas volutas borbulhantes de seus véus, que lançados no espaço, voltam a se enrolar em torno de seu corpo, como que aspirados por um vácuo, um vórtex. O corpo encantava não se deixando encontrar.” (CORBIN & COURTRINE & VIGA -2008, p.510)

A dança de Fuller já não se preocupa com o virtuosismo técnico, mas com a exuberância do movimento existente além do corpo; e como este pode atingir de maneira flagrante o expectador. Para tal, Loie Fuller faz uso de um recurso bastante impressionista – a luz. Os jogos de luz e os tecidos tomam vida por meio dos movimentos do corpo, ou seja, o corpo é o agente principal da arte de Fuller e ainda que não seja o protagonista da cena, é o movimento corporal que dá vida às formas e cores que se transmutam durante a dança, numa explosão de constantes metamorfoses, infintos devires, ou seja, o corpo enche o espaço de formas efêmeras que traduzem a constante sensação de movimento.

“Loie Fuller sonda as propriedades do movimento – movimento dos corpos, mas também da luz. Com arremessos de véus, a dançarina procura antes de tudo visualizar a trajetória dos gestos no espaço. Noutras palavras, ela procura tornar visível a própria mobilidade, sem o corpo que a carrega.” (CORBIN & COURTRINE & VIGA -2008, p.511)



Figura 16 – Loie Fuller

O pioneiro trabalho de Fuller atraiu a atenção e respeito de vários artistas franceses da época, inclusive o escultor Auguste Rodin¹¹ e diversos outros escultores da época, que se inspiravam nas formas esvoaçantes da bailarina as quais se tornaram um tema inspirador para diversas obras escultóricas.

¹¹ Auguste Rodin (França: 1840 – 1917) escultor francês, iniciou seus estudos em desenho aos dez anos de idade. Em 1854, entrou para La Petite École para estudar desenho, mas no ano seguinte descobriu sua paixão pela escultura. Tentou ingressar três vezes na escola de Belas Artes, sendo rejeitado. Aos 18 anos trabalhava com diversos decoradores. Viajou para a Bélgica em 1870, lá morando até 1874. Nessa fase pintou paisagens, ilustrou com litografias satíricas a revista Le Petit Comique e participou da decoração do Palácio das Academias de Bruxelas. No ano de 1875 partiu para a Itália onde estudou a obra de Michelangelo até 1877, retornando à Bélgica e depois à França, onde consolidou sua carreira de escultor. Quando conheceu Camille Claudel, Rodin já tinha quarenta e três anos, e ela apenas dezenove. Camille e Rodin sustentaram um tumultuado caso amoroso durante cerca de quinze anos, sendo que por todo este período Rodin nunca se separou de Rose Beuret, com quem oficializou a união casando-se apenas no final da vida, aos setenta e sete anos de idade.



Figura 17 - Loie Fuller Dançando

Raul Larche

Figura 18- Loie Fuller Dançando

Pierre Roche

“A Bailarina americana ofereceu aos escultores novas formas que os influenciaram tanto quanto a dança de uma medusa cativara Paul Valéry: A libertadora, mais flexível, mais voluptuosa dança que existe é aquela de uma gigante medusa... Corpo de vidro loucamente suscetível, cúpulas de sedas ondulantes, coroas cristalinas, rápidas e tremulantes fitas, flâmulas, pregas e dobras desenhadas no Espaço... Nada é sólido em seus elásticos corpos cristalinos, sem ossos, sem juntas, sem ligamentos fixos, sem segmentos discerníveis...” (DUBY & DANVAL - 2006, p. 936)

Esta nova estética de corpos indiscerníveis; nebulosos veículos de expressão do movimento encantavam os olhos do público, em especial os próprios artistas impressionistas que buscavam em suas linguagens próprias expressar a paradoxal efemeridade e infinitude do movimento.

Auguste Rodin, Edgar Degas¹² e tantos outros artistas da época desenharam, pintaram ou esculpiram cenas de dança. As bailarinas tornam-se musas inspiradoras desta arte de representar o movimento vivo, o instante dançado que se eterniza na forma, ou ainda, a efêmera forma que eterniza um instante.

Mas façamos aqui uma breve consideração a cerca de um instigante contraste observado na grande maioria das representações de bailarinas neste período – nota-se que as técnicas utilizadas na representação das bailarinas estão em consonância com o período artístico vivenciado, mas a dança que predominantemente serve de modelo para muitos dos artistas é ainda uma dança de características renascentistas – o Balé Clássico. Ou seja, vemos técnicas inovadoras na pintura, na escultura; as pinceladas e os modelados se transformam de maneira arrebatadora, quebrando paradigmas vigentes, porém os pincéis e argilas representam por debaixo de suas rebuscadas técnicas vanguardistas, a graciosa bailarina clássica.

Não tomemos essa observação como uma crítica, afinal as bailarinas clássicas são neste contexto uma temática, assim como o são os cavalos ou as paisagens; e trata-se apenas de uma observação, a qual talvez não seja tão flagrante aos olhos de outros artistas, mas aos olhos de uma bailarina revela um detalhe no mínimo intrigante.

¹² Edgar Degas, pintor e escultor francês (França: 1834-1917), ligado ao impressionismo, destaca-se pelo estudo apurado do movimento e fica conhecido como o pintor das bailarinas. Nascido em uma família abastada, abandona o curso de direito e ingressa em 1855 na Escola de Belas-Artes. No ano seguinte vai estudar a pintura do Quattrocento na Itália, onde permanece até 1860. De volta à França, interessa-se pela pintura histórica e conhece Édouard Manet e outros impressionistas. Em 1870 é influenciado pelas cores do impressionismo, pela perspectiva paralela e pelas estampas japonesas. No ano seguinte, porém, abandona as paisagens rurais e adota o realismo em pinturas e desenhos. A partir de 1880, com a progressiva perda da visão, isola-se dos amigos e passa a se dedicar à criação de suas pequenas esculturas, principalmente nus femininos, cavalos e bailarinas. A mais famosa delas é *Bailarina de Catorze Anos* (1881).

Em um período de grande furor revolucionário nas artes, a dança avançava ainda timidamente nas suas transformações, visto ser a bailarina clássica, ainda no século XIX (e para muitos, talvez ainda o seja até os dias de hoje) a grande referência à imagem da Dança.

Parafraseando Paul Valery, em sua obra *“Degas: Dança e Desenho”*, quando diz na introdução do Capítulo – *“Da Dança”*: *“Por que não falar um pouco da Dança quando se trata do pintor das bailarinas?”* (VALERY – 2003, p. 33); da mesma forma aqui utilizamos a questão: *“Como não falar do ‘pintor das bailarinas’ quando se trata de Dança?”*- Afinal Degas com suas belas bailarinas seja nas pinturas ou nas modelagens reafirma aos olhares do público da época a beleza do movimento. Desenhar ou modelar bailarinas era para Degas uma eterna busca, ainda que aparentemente inatingível, pela verdade do movimento na arte, como pode ser observado em suas próprias palavras.

“Desenhar a figura de uma dançarina: com um pouco de talento você pode ser capaz de criar uma ilusão por um momento. Mas não importa quanto você trabalhe em sua interpretação, você terminará com não mais que uma frágil silhueta, destituída de sentimento, de massa ou volume, algo inferior ao perfeitamente acurado.” (DEGAS apud MARQUES – 1999, p. 15)

De maneira alguma criticamos aqui a escolha de Degas pelas bailarinas clássicas em seus estudos a cerca do movimento humano, mas é interessante observar este conflito de linguagens – uma obra de caráter impressionista retratando as agentes da dança ainda presas aos preceitos da dança clássica romântica, ou no máximo uma dança clássica de caráter romântico, ou seja, os movimentos de vanguarda adentravam os territórios das artes visuais, mas não ousavam perturbar o classicismo ainda preponderante no universo da dança. Mesmo com a presença de Loie Fuller no cenário da dança francesa, que timidamente já influenciava uma nova visão a cerca do corpo em movimento, as

bailarinas clássicas continuam a ser o principal mote de criação dos artistas visuais na representação da Dança.

A dança de Fuller ainda era tida como uma manifestação artística de caráter *marginal*, suas apresentações se davam em casas de espetáculos, como por exemplo, *Les Folies Bergère*; não adentrando os espaços mais tradicionais de arte, tal como a *Ópera de Paris*, onde se apresentavam os grandes balés clássicos.

Mas como já dissemos anteriormente, esta é apenas uma observação a cerca desta intrigante relação entre linguagens artísticas, mas não pretendemos neste momento, nos aprofundarmos nesta questão, primeiramente para não nos afastarmos do foco da presente pesquisa, e também porque vemos nesta questão apontada, um potencial mote para novas pesquisas.



Figura 19. Pequena Bailarina de Catorze Anos

Edgar Degas

Museu de Orsay

Uma confluência de linguagens já não tão contrastante é encontrada, por exemplo, em alguns dos desenhos de Rodin que tinha como hábito desenhar bailarinas; e embora também tenha desenhado muitas bailarinas clássicas, chegou a fazê-lo diversas vezes tendo como modelo também as bailarinas vanguardistas tais como Fuller e Isadora Duncan.



Figura 20 – Retrato de Loie Fuller por *Auguste Rodin*



Figura 21 - Retrato de Isadora Duncan por *Auguste Rodin*

Aliás, ao longo de nossas pesquisas deparamo-nos com dados biográficos do escultor bastante interessantes que se caracterizam como indicadores de uma forte proximidade entre as bailarinas Fuller e Duncan em relação à vida profissional e também pessoal de Rodin. Segundo Gilles Néret, em sua obra – *Rodin: Esculturas e Desenhos* - as relações de amizade existentes entre Rodin e as bailarinas permearam com maior intensidade os últimos anos de sua vida, revelando-se desde as constantes visitas que fazia ao estúdio de Isadora Duncan para esboçar seus alunos em estudos do corpo humano em movimentos, e até mesmo uma viagem que o escultor realizara para a Itália, em 1914, na companhia de Rose Beuret e da bailarina Loie Fuller. Vale aqui ressaltar que tamanha era a amizade do casal: Rodin e Rose, com Fuller, que foi justamente a bailarina que incitou Auguste Rodin a se casar com Rose Beuret em 1917, ao final das vidas deste velho casal.

Isadora Duncan, que costumava se referir a Rodin como “*a encarnação do Deus Pã*”, dançava para ele nos bosques de Vélizy; e cede-lhe o espaço do seu estúdio para que Rodin desenhasse seus alunos em movimento. Enfim, percebe-se que a ligação entre o escultor e as bailarinas de vanguarda da época favoreceu uma mútua influência em relação à concepção do corpo em movimento tanto na dança como nas artes visuais. E no caso de Isadora Duncan tal influência é bastante flagrante no processo de criação da sua obra. A bailarina fizera uso de preceitos impressionista na criação da sua dança, tal como os pintores que abandonavam os ateliês para pintarem ao ar livre com o intuito de captar os instantes e a luz verdadeiros; Duncan dançava ao ar livre, buscando perceber e transpor para o corpo os movimentos da natureza - transpor as sensações que a natureza provocava no seu corpo e transformá-los em movimentos. Enfim, as ondas do mar, o vento, as árvores tudo lhe servia de mote para o movimento corporal livre de amarras técnicas; e repleto de sensações. Movimentos simples, tais como andar, correr e saltitar recriados de forma a transmitir a sensação do vento, do vôo e da liberdade de dançar o que o corpo deseja expressar naquele instante.



Figura 22 – *Fotografia de Isadora Duncan por Abraham Walkowitz*

Neste processo de descoberta de uma nova dança, as bailarinas redescobrem o próprio corpo, buscando, nele próprio e nas sensações reverberadas pelo ambiente, novas concepções de movimento, que se guiam não mais por preceitos técnicos e padrões estéticos, mas pela expressão de sensações. Bailarinas de obras extremamente idiossincráticas, reveladoras de identidades artísticas muito pessoais, suas obras são inconfundíveis, ao ponto de que embora não tenham constituído técnicas codificadas, é possível identificar com clareza obras atuais que tenham influências destas bailarinas, e tal identificação não se dá por uma matriz de movimento específica, mas por um espírito ao mesmo tempo helenístico e vanguardista que emana de suas obras.

Enfim, a quebra de paradigmas, a utilização da luz, do movimento propiciado pelos *panejamentos dançantes*, a busca pelo meio externo e pelas sensações são alguns dos preceitos impressionistas que caracterizam as obras destas bailarinas vanguardistas, sendo que tais elementos já poderiam ser vislumbrados de certa maneira, anos antes, nas dançarinas escultóricas de Claudel.

“A música e a dança exercem um singular fascínio sobre as heroínas de Camille Claudel. No entanto, a coreografia ocidental, com suas pontas, saltos, spaccatos e entrechats, que tanto fascinaram Degas e o velho Rodin, jamais foi para ela uma tentação. Suas dançarinas ignoram qualquer proeza muscular e inovação espantosa vinte anos antes de Isadora Duncan, deixam suas pernas e pés invisíveis sob um pesado vestido plantado no solo.” (CHAPELLE-1998, p.68)



Figura 23 – *A Verdade Saindo do Poço*

Camille Claudel

Bronze

60 x 86 x 37 cm

Coleção Particular

É bastante provável, levando-se em consideração a época e os meios artísticos que Fuller e Duncan freqüentavam, que estas bailarinas tenham tido alguma influência direta ou indireta da obra claudeliana. Embora ambas sejam de origem norte-americana, ambas consolidaram suas carreiras na Europa, e viveram por anos na cidade de Paris – França. E conforme mencionamos anteriormente há registros bastante sólidos da proximidade que ambas tiveram com os artistas impressionistas da época, inclusive o escultor Rodin – que viveu ao longo de quinze anos um tumultuoso caso amoroso com a escultora Camille Claudel.

Consideremos também, neste contexto, que outra característica bem interessante dos artistas deste período era os encontros entre representantes de diversas linguagens artísticas, o que fortalecia as relações de devires entre as formas de arte: bailarinos, músicos, escultores, pintores, poetas, enfim, em todas as linguagens havia o interesse no mergulho profundo das sensações artísticas, resultando na busca da inspiração nas diversas formas de arte, havendo assim, influências das múltiplas linguagens umas nas outras.

2.2 Camille Claudel e a Dança Moderna

Instigada por esta possibilidade, ainda que bastante abstrata de alguma forma de influência da obra claudeliana no movimento de Dança Moderna, elaborei uma cronologia, baseada nos registros históricos, na qual busquei entrelaçar os principais acontecimentos biográficos destas três artistas: a escultora Camille Claudel e as bailarinas Loie Fuller e Isadora Duncan, a fim de verificar o quão próximo elas poderiam estar em relação ao Tempo-Espaço de suas vidas e suas obras. Seguem de maneira esquemática os principais dados encontrados no decorrer da pesquisa.

Cronologia: Claudel e as Pioneiras Bailarinas Modernas (Loie Fuller e Isadora Duncan)

1862 – Nasce Loie Fuller - EUA

1864 - Nasce Camille Claudel - França

1877- Nasce Isadora Duncan - EUA

1885 – Primeira exposição de Camille na Sociedade dos Artistas Franceses

1890 – Loie Fuller cria a peça a que seu nome ficaria ligado: The Serpentine Dance- (EUA)

1892 – Loie Fuller muda-se para a França

1896 – Camille expõe A Valsa (argila) no Salão de Art Nouveau

Loie Fuller é filmada, em sua peça: “The Serpentine Dance” pelos pioneiros cineastas Auguste e Louis Lumière

1897 – As Mulheres passam a serem aceitas na École des Beaux - Arts

Camille expõe na Sociedade Nacional de Belas Artes e na galeria de Samuel Bing

1898 – Morhardt publica no Mercure de France o artigo “Mlle. Camille Claudel”

1900 - Camille expõe três obras na Exposição Universal de Paris

Isadora vai para a França (Paris) e visita a Exposição Universal de Paris

Fuller está presente na Exposição Universal de Paris atuando como produtora da bailarina Sada Yacco_e sua Cia, que se apresentam durante a Exposição

1903 - Exposição de A Idade Madura (bronze) no Salão Nacional dos Artistas Franceses

1904 – Isadora Duncan abre na Alemanha, a sua primeira escola de bailado para crianças

1905 – Camille Claudel, faz sua última grande exposição – Exposição Camille Claudel na Galeria Eugène Blot

Paul Claudel escreve Camille Claudel: A Estatuária

1908 - Isadora compra uma casa e um estúdio enorme em Neuilly, na França

1910 – Exposição das Mulheres Pintoras e Escultoras no Grand Palais (contendo obras de Camille)

1912 – Paul Claudel escreve um artigo sobre Camille Claudel

Henry Marcel organiza uma exposição em Roma dos Bronzes de Camille Claudel pertencentes à coleção de Eugène Blot

1913 – Camille é internada em Ville- Evrard (França)

Isadora tem uma série de conferências "Ce que doit être la danse" com Rodin e outros artistas no Trocadero.

Artigo de Paul Claudel sobre Camille na revista L’Art Décoratif

1914- Isadora abre uma nova Escola em Bellevue, França. A escola torna-se conhecida como "Dionysion"

Rodin vem frequentemente a esboçar seus alunos

1917 – Morre Rodin

1919 - Isadora vende sua escola em Bellevue (França) e compra uma casa em Passy (França)

1921 – Isadora recebe a oferta de um contrato para abrir uma escola na Rússia

1925 – Isadora decide voltar à França - Paris

1927 – Morre Isadora Duncan. (França)

1928 – Morre Loie Fuller. (França)

1934- Exposição Retrospectiva Camille Claudel no Salão das Mulheres Artistas Modernas

1938 – Uma obra de Camille é exposta na Exposição das Mulheres Artistas Modernas

1943 – Morre Camille Claudel, aos 79 anos de idade – França

Nota-se a partir destes dados cronológicos que as três artistas foram de fato contemporâneas, e que permearam um mesmo cenário artístico, sendo que todas as três consolidaram o auge de suas carreiras na França, e curiosamente todas as três vivem seus últimos dias também em solo francês, sendo interessante destacar que os últimos trinta anos de vida de Camille Claudel se deram na clausura do internato, mas ainda assim, ao longo destes trinta anos sua obra continua a ser de certa forma, divulgada na França, por meio de artigos publicados e exposições contendo obras da escultora.

Um dado também muito interessante de se destacar no entrelaçar destas três cronologias foi em especial a Exposição Universal de Paris, em 1900, na qual há registros de que havia três obras da escultora Camille Claudel ali expostas, e que ambas as bailarinas – Fuller e Duncan – estavam presentes na exposição, ou seja, obras de Claudel e as duas bailarinas precursoras da Dança Moderna co-habitavam um mesmo espaço – A Grande Exposição Universal de Paris.

Mas independentemente do fato de ter havido ou não o contato efetivo das bailarinas modernistas com a obra claudeliana, percebe-se que as sensações de movimento emanadas das bailarinas de Camille são muito próximas das concepções de movimento presentes na Dança Moderna, com o uso do torso como foco de expressão, os eixos deslocados da coluna, movimentos em contração, enfim, inúmeros elementos da dança modernista podem ser captados na fruição das bailarinas de Camille. De uma maneira ou de outra, o devir dança perpassa a arte escultórica, tal qual o devir escultura habita a arte da dança, seja no período impressionista, como nos dias de hoje. E assim como os preceitos impressionistas estão presentes na Dança Moderna, o estão também na arte contemporânea como um todo, que na incessante busca de quebras de paradigmas os artistas contemporâneos buscam no universo das sensações, a força motriz para suas criações artísticas.

No contexto da Dança Moderna brasileira, encontramos precursores deste movimento no Brasil, que trazem muito deste espírito impressionista para a Dança. Klauss, Angel e Rainer Vianna¹³, bailarinos e pesquisadores do movimento expressivo, constroem toda uma nova proposta de vivência da dança, com o enfoque no conhecimento do corpo, suas partes, suas possibilidades expressivas potencializadas pela utilização dos sentidos do tato, a percepção dos movimentos sutis presentes na pausa, enfim a *Técnica Klauss Vianna*¹⁴ traz à dança o resgate de uma das prerrogativas impressionistas - o registro corporal das sensações. Igualmente baseada no universos das sensações, faz-se presente na construção deste trabalho a utilização de elementos da Técnica Energética. Trataremos de maneira mais pormenorizada destas duas técnicas corporais nas próximas etapas do trabalho.

Nossa pesquisa torna-se, portanto, uma confluência das homologias internas existentes entre a dança e a escultura impressionista de Camille Claudel. Utilizamos a técnica Klauss Vianna e a Técnica Energética como ferramentas metodológicas para a transposição das sensações de movimento das esculturas para o corpo, registrando neste '*suporte sensível*' - o corpo - que capta e recria por meio do movimento expressivo, os movimentos advindos da pedra. Como bailarina e agente da dança contemporânea, vejo-me na necessidade de re-atualizar preceitos impressionistas para a construção da minha arte nos dias atuais, acreditando como artista e pesquisadora que a verdadeira arte perpassa inevitavelmente o universo das sensações; e é explorando este universo de maneira ampla, relacionando as sensações visuais advindas da escultura e transpondo-as para outros domínios da sensação (tátil, sonora, cinestésica...) que faremos a recriação dos seres escultóricos de sensação da escultora Camille Claudel no território da Dança Contemporânea.

¹³ Abordaremos no próximo Capítulo deste trabalho dados relevantes as biografias e obras dos Vianna.

¹⁴ Klauss Vianna não se preocupou em sistematizar a sua pesquisa de ensino. Este papel coube ao seu filho Rainer que elaborou com a colaboração de sua esposa Neide Neves, a estruturação didática dos princípios trabalhados em sala de aula resultando no que nomeou de Técnica Klauss Vianna. (MILLER – 2009, apud <http://salaodomovimento.art.br/klauss-vianna>)



Figura 24 – coreografia Mulheres de Pedra
Foto: Juliana Schi

CAPÍTULO 3

REESCULPINDO NO CORPO

“Dançar é esculpir!” (Angel Vianna apud VICENZIA – 1997, p. 22)

3.1. A Escolha das Ferramentas

A prazerosa ousadia de dar vida cênica aos *seres de pedra* de Camille Claudel nos remete metaforicamente ao universo dos mitos e contos, onde diversas vezes seres vivos são transformados em pedra, ou ao contrário, seres de pedra tomam vida. Um exemplo interessante desta temática é o mito de Pigmalião e Galatéia.

“Pigmalião, rei de Chipre e escultor renomado, se apaixonou por uma de suas estátuas de mármore, chamada Galatéia. Louco de desejo por ela, suplicou a Afrodite que lhe concedesse uma esposa semelhante à sua obra de arte. Ao regressar ao palácio real, percebeu que a estátua fora animada pela deusa do amor.” (BRANDÃO – 1991, p.275)

Uma mulher de pedra que toma vida já fora no século XVIII inspiração para uma famosa bailarina da época, Marie Sallé (França: 1707 – 1756), bailarina da Ópera de Paris. Sallé, fazendo uso da técnica do Balé Clássico dançou uma estátua que ganha vida, e o fez de forma bastante revolucionária para aquele contexto artístico.

“Marie Sallé trouxe uma nova forma de expressão e caracterização à dança. A sua realização mais inovadora foi a coreografia de uma versão para balé da fábula de Pigmalião, realizada em 1734, em que ela representava o papel da estátua que magicamente desperta para a vida. (...) As pessoas lutavam na rua para a poderem ir ver ao Covent Garden.” (ANDERSON – 1987, p.29)

Marie Sallé resgata por meio do corpo, de maneira extremamente inovadora para a época, a poética inter-relação entre mito, vida e arte, na qual os seres mitológicos tomam vida através dos movimentos simbólicos de sua dança. E neste caso, a vivificação de um mito se dá de maneira ainda maior, pois Marie Sallé dá vida cênica à estátua que toma vida no mito, ou seja, a dança torna-se o simbolismo da metamorfose de um ser de mármore em mulher.

Sallé parte do universo da dança clássica como instrumental; como um *vocabulário corporal* utilizado neste processo de transposição da escultura para o corpo vivo em movimento. O enredo contado pelo corpo de Sallé é o mais importante, é o que permaneceu nos relatos históricos. Não sabemos exatamente quais os movimentos da dança clássica que ela utilizou; não sabemos se ela realizou *Pas de bourrées*, *jetés* ou *glissades*¹⁵, mas sabemos que ela dançou uma escultura que ganha vida. Este enredo poderia ser contado utilizando-se de qualquer outra técnica de dança, mas Sallé o fez por meio da dança clássica, levando-se em conta, é claro, que o Balé Clássico era a técnica de Dança preponderante na época, e que Sallé possuía um histórico muito marcante como bailarina nesta técnica.

Na atualidade, três séculos depois de Marié Sallé, eu, como bailarina, vejo-me no privilégio de poder utilizar um vocabulário corporal riquíssimo em possibilidades. Com o advento da Dança Moderna e da Dança Contemporânea, diversas são as pesquisas em técnicas de dança e instrumentais metodológicos para a criação destes vocabulários corporais a serem utilizados na criação. E nesta gama de possibilidades, fizemos uma escolha por basearmos-nos no trabalho de pesquisa em dança realizado pelos bailarinos e pesquisadores do corpo Klauss Vianna (Brasil: 1928 -1992), Angel Vianna (Brasil: 1928) e Rainer Vianna (Brasil: 1958 – 1995), trabalho este que vem sido reconhecido pela nomenclatura de Técnica Klauss Vianna. Tal escolha se deu a partir do contato teórico-prático com a Técnica Klauss Vianna, e a identificação de elementos deste trabalho que se relacionam com a nossa proposta de pesquisa, centrada na transposição de sensações.

¹⁵ **Pas de bourrée, Jeté e Glissade** referem-se à nomenclatura de movimentos do Balé Clássico.

Segundo MILLER-2007 Klauss Vianna, nascido em Belo Horizonte, iniciou sua formação em 1944, fazendo aulas de Balé Clássico com Carlos Leite, bailarino que criou a primeira escola de dança clássica na capital mineira. Klauss Vianna dançou no Balé Minas Gerais, também criado por Carlos Leite, tendo como colega neste período, a bailarina Maria Angela Abras (Angel Vianna), com quem viria a se casar e ter um filho, Rainer Vianna, que também se tornaria bailarino, coreógrafo e professor.



Figura 25 – Klauss Vianna – Angel Vianna – Rainer Vianna

Na década de 40, Klauss Vianna frequentava o ateliê do pintor e amigo Alberto da Veiga Guinard, então diretor da recém criada Escola de Belas- Artes, na qual Angel Vianna também realizara seus estudos nas artes plásticas, despertando uma especial paixão pela arte escultórica.

“Quando ingressou na Escola de Artes plásticas de Guinard, Angel descobriu que com a escultura, arte plástica com a qual teve maior afinidade, aprendia muito sobre o corpo humano e, conseqüentemente sobre a dança. Analisando as articulações, os músculos e o apoio dos corpos nas modelagens, ela ia, aos poucos, aumentando as descobertas sobre o próprio corpo.” (RAMOS – 2007, p.18)

Da mesma forma, as visitas de Klauss ao ateliê de Guinard também contribuíram imensamente para as pesquisas do bailarino em relação ao corpo.

“Acontecia de (Klauss) posar para o artista (Guinard), e nestas ocasiões, aproveitava para pesquisar no próprio corpo, a intenção anterior ao movimento – a preparação do corpo anterior à execução do movimento.” (NEVES – 2008, p.22)

Klauss e Angel tiveram contato com diversos artistas, como Amilcar de Castro, Yara Tupinambá, Maria Helena Andrés, entre outros, que muito contribuíram com os movimentos artísticos de vanguarda em Minas Gerais. Segundo Klauss, a vivência neste ambiente onde a liberdade de criação era incentivada contribuíra enormemente para o seu aprendizado sobre a Dança. O interesse pelas artes plásticas foi para Klauss e Angel uma constante em seus percursos artísticos.

“(Klauss) descobre Rafael, Da Vinci, Modigliani, observando nas pinturas e esculturas, as articulações, os músculos e o apoio dos corpos, num prenúncio do que seria sua própria técnica” (TAVARES- 2002 apud NEVES – 2008, p.22)

Em 1963 Klauss e Angel foram para Salvador-BA, convidados por Rolf Gelewski, então diretor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, para que atuassem como professores de Balé Clássico, na Universidade. Ficaram dois anos em Salvador e mudaram-se para o Rio de Janeiro, cidade que sempre fascinou Angel.

Klauss desenvolveu seu trabalho, ao lado de Angel, com a idéia de que toda pessoa tem sua dança dentro de si, mas que é necessária uma grande consciência do próprio corpo – músculos, articulações e ossos – para que o artista não reproduza movimentos, e sim crie os próprios.

Seu método foi sendo construído ao longo de mais de 40 anos de trabalho, com a ajuda de Angel, seu filho, Rainer Vianna e demais colaboradores.

Após vários trabalhos realizados na cidade do Rio de Janeiro, em 1965, os Vianna montaram um Espaço próprio para o desenvolvimento de seus trabalhos e práticas pedagógicas. Este Espaço recebeu o nome de Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação, sendo um centro de pesquisa em todas as áreas das artes e do corpo.

Após o falecimento de Klauss e Rainer, Angel dá continuidade ao trabalho desenvolvido pelos Vianna, atualmente como diretora da Faculdade Angel Vianna, desde 2001, no Rio de Janeiro, sendo esta instituição tida, no cenário artístico e cultural do país como um ponto de excelência na formação em Dança, além de outros Espaços Artísticos criados por diversos outros artistas do corpo que beberam das fontes viannistas, e atualmente desenvolvem trabalhos artístico-educacionais relacionados à Técnica Klauss Vianna, mantendo vivo este trabalho tão rico em possibilidades.

E foi justamente neste âmbito de múltiplas possibilidades de aplicação da Técnica Klauss Vianna que vislumbrei a possibilidade de aplicar elementos e preceitos da mesma no desenvolvimento do trabalho de pesquisa e criação *Mulheres de Pedra*. Tal qual Klauss e Angel se alimentavam das experiências vivenciadas no ateliê de Guinard para seus estudos sobre a Dança, eu também busquei cruzar estes caminhos da dança e da escultura por meio da vivência corporal das imagens escultóricas das bailarinas de Claudel no meu corpo de bailarina, mineira e contemporânea.

Outra técnica que também foi utilizada no decorrer do processo de criação, foi a Técnica Energética, sistematizada pela Professora Doutora Marília Vieira Soares, orientadora da presente pesquisa. A Técnica Energética, da qual falaremos como mais detalhes no próximo capítulo,

também teve grande influência da Técnica Klauss Vianna no seu processo de sistematização. A Professora Marília vivenciou corporalmente a Técnica Klauss Vianna por meio de aulas práticas com o próprio Klauss e também com o seu filho Rainer Vianna, no período em que ambos lecionavam na cidade de São Paulo. A professora Marília somou elementos da Técnica Klauss Vianna a elementos do chamado Método Energético – o qual se trata de um método de direção teatral baseado nos pontos geradores de energias localizados ao longo do corpo; e tal fusão de estudos, resultou em um rico trabalho de preparação do ator-bailarino para a cena, de maneira a potencializar a expressividade do corpo cênico de maneira global: a expressão do movimento, a expressão da voz e a comunicação entre o ator-bailarino e o público.

Enfim, estas duas técnicas corporais – Técnica Klauss Vianna e Técnica Energética – foram as principais ferramentas utilizadas neste processo de re-esculpir as bailarinas claudelianas num corpo vivo, que dança e que atua cenicamente de maneira a buscar uma relação com o expectador, buscando que o público seja também afetado pela dança captada das esculturas de Claudel, que outrora pungira tão arrebatadoramente o meu olhar de bailarina.

3.2. O Ato de Re-Esculpir

O estudo do movimento consciente, as oposições, os vetores de movimento, os espaços existentes nas articulações, enfim, todo este refinamento da percepção propiciado pela Técnica Klauss Vianna, traz à dança o resgate de uma das prerrogativas da nossa pesquisa - o registro corporal das sensações, ou seja, o corpo materializa as mesmas por meio do movimento cênico da dança.

Retomando a questão anteriormente abordada - os *punctuns* - os detalhes expressivos na obra de arte, encontramos na Técnica Klauss Vianna toda uma sistematização de direcionamentos ósseos, vetores de movimento e temas corporais que nos auxiliam imensamente na identificação dos *punctuns de movimento* existentes nas obras escultóricas, e como ativar tais *punctuns* na construção do corpo cênico. Tal ativação de um *punctum corporal* pode vir a ser a ativação de uma determinada musculatura, o direcionamento de algum vetor ósseo, ou seja, algum detalhe encontrado no meu próprio corpo que remeta à sensação captada a partir da escultura.

A sensibilidade aos detalhes do próprio corpo foram os princípios de toda a pesquisa de Klauss Vianna, como podemos perceber, por exemplo, em suas próprias palavras.

“A cada dia inventava uma historinha: ‘Hoje vou ser o orgulhoso!’. E observava que músculo atuava: a reação muscular a partir de uma idéia. A intenção anterior ao movimento.” (VIANNA -2005, p.20)

Essa busca pela musculatura que ativa a intenção de ‘*orgulho*’ no movimento, leva à identificação de um *punctum* importante para a organização de todo o corpo que se torna capaz de

mover-se pelo espaço sem perder a intenção de um ser ‘*orgulhoso*’. Ou seja, a partir da tomada de consciência e ativação de uma parte específica do corpo, toda a estrutura corporal se organiza a favor da intenção desejada. É como se encontrássemos a peça chave de um quebra-cabeça; aquela peça principal que nos leva ao encaixe das demais peças, e a formação do todo.

O trabalho de Klauss Vianna privilegia esta pesquisa ‘*aparentemente*’ isolada das partes do corpo. ‘*Aparentemente*’, pois todas as temáticas corporais vão se interligando no decorrer do processo, mas a princípio uma parte do corpo, será eleita para o trabalho de pesquisa de suas possibilidades de movimento, seus direcionamentos, e a partir deste estudo pormenorizado desta parte específica, conhecemos o potencial que a mesma tem de ativar *punctuns* expressivos na construção de um corpo cênico integrado.

“Ao trabalhar isoladamente uma articulação, ao dissociar as partes do corpo, pouco a pouco recupero a percepção da totalidade. (...) A dissociação torna-se útil à associação.” (VIANNA- 2005, p. 101)

Observando, por exemplo, a escultura *A Tocadora de Flauta* de Camille Claudel, são inúmeros os detalhes pungentes, como já mencionamos anteriormente, mas podemos eleger *punctuns* que nos levam à recriação deste corpo de musicista flutuante.

Um dos *punctuns* que poderia ser citado, talvez o mais marcante, consiste na *oposição dos cotovelos*¹⁶. Com a soltura do peso da cabeça e o eixo inclinado lateralmente, os cotovelos se posicionam numa mesma linha diagonal, porém em direções opostas, cada um tem um vetor de movimento lateral (na direção para fora do eixo mediano do corpo), e tal oposição resulta na dilatação deste corpo cênico, e na valorização do objeto do meio, ou seja, é a oposição existente entre os

¹⁶ Trataremos de maneira mais pormenorizada dos temas corporais e vetores de movimento no Capítulo IV.

cotovelos que realça a ação de tocar a flauta. Ainda que os dedos se movam de maneira delicada e suave o corpo permanece dilatado; e mesmo que o corpo se movimente pelo espaço, explorando outros eixos, continua transmitindo a sensação de leveza e ascensão.

É claro, que muitos outros *punctuns* podem vir a ser identificados, mas escolhemos este apenas a título de exemplificação do processo vivenciado de utilização da técnica Klauss Vianna para transposição dos *punctuns* da escultura para o corpo. Um estudo mais detalhado desta metodologia será abordado nas próximas etapas deste trabalho.



Figura 26 – coreografia Mulheres de Pedra
Foto: Juliana Schiel

CAPÍTULO 4

MULHERES DE PEDRA: O PROCESSO CRIATIVO

“A Criação não está só no produto, mas no percurso (...)”
(MILLER- 2007, p.97)

4.1. A Leitura da Imagem

“Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a. Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos que nunca o tínhamos visto realmente. (...) Mas o desenho de um objeto confere ao olho certo comando alimentado por nossa vontade. Neste caso, deve-se querer para ver e essa visão deliberada tem o desenho como fim e como meio simultaneamente.” (VALÉRY- 2003, p.69)

Parafraseando Paul Valéry poderíamos dizer que há uma enorme diferença entre ver uma coisa “passivamente” e vê-la “dançando-a”. É como se a visão fosse ampliada para todo o corpo, e todos os músculos e articulações virassem um órgão ocular que mira o objeto em todas as suas minúcias, reconhece no objeto detalhes dantes despercebidos pelo olho passivo, e redesenha as formas, não com lápis ou pincéis, mas com o próprio órgão de mira, que não é mais apenas o olho, mas todo o corpo – um corpo sensível – que observa os caminhos internos da figura analisada, um corpo que procura entender a lógica de como aquela figura se estrutura e se equilibra no Espaço; um corpo capaz de visualizar tensões e relaxamentos, oposições e direcionamentos, enfim, um corpo que se relaciona de tal forma com a *Imagem Inspiradora*, que passa a sentir e pressentir suas intenções; para onde ela quer ir... Aonde e como pretende chegar...

O processo de dançar as esculturas claudelianas pode ser comparado ao processo descrito por Valéry no desenho. Com o passar do tempo, a percepção da imagem vai refinando-se de tal maneira que nos é possível precisar as tensões e as musculaturas específicas que precisam ser ativadas para a manutenção de determinada postura; mas o mais encantador neste desafiante processo de movimentar essas imagens ao ponto de construir verdadeiros sequenciamentos coreográficos, é que nos leva a desenvolver a percepção do que estaria além daquela imagem, de quais seriam os caminhos a serem percorridos pelo corpo nos instantes anteriores e posteriores àquela imagem.

“Ler a Imagem não é apenas copiá-la pela forma, mas desvendar os possíveis caminhos que levam à sensação de movimento captada. E neste caso, a descoberta das possibilidades de caminhos implica no processo de criação. Pois à medida que nos desvinculamos das formas e mergulhamos no universo de possibilidades imerso por entre os panejamentos ou crispado das pedras, descobrimos mais e mais material que alimente a nossa busca pelos movimentos ali encontrados em constante devir...”

(26 de Agosto de 2009 – Diário de Bordo)

Ao longo do processo de leitura da imagem escultórica e reconstrução desta imagem no corpo cênico, foram diversas as vivências durante o percurso; e o presente capítulo será dedicado justamente ao compartilhamento do processo de criação do trabalho coreográfico *“Mulheres de Pedra”* por meio da explicitação dos caminhos percorridos na utilização de elementos da Técnica Klauss Vianna e da Técnica Energética no processo de criação.

Serão compartilhados trechos do Diário de Bordo, dos processos de concepção musical e figurino e estímulos poético-criativos, tais como cartas de Camille Claudel e narrativas mitológicas que permeiam as obras de Camille e se fazem presentes no meu percurso criativo. Este capítulo também é dedicado ao reconhecimento aos demais artistas que ao longo de todo o processo colaboraram das mais diversas formas para a construção deste produto artístico, enfim, *“Mulheres de Pedra”* é fruto de um processo colaborativo, repleto de nuances, avanços, retrocessos, dúvidas e escolhas que serão compartilhadas nas próximas páginas deste trabalho.

4.2. Sobre o Diário de Criação

“É preciso registrar, antes de tudo, que este diário de bordo inicia-se tardiamente, afinal a viagem iniciara-se há pelo menos cinco anos, quando conheci a obra de Camille Claudel por meio de uma indicação bibliográfica da Professora Daniela Gatti¹⁷, no meu último ano de Graduação (...). Alguns experimentos prévios já foram realizados, desde então, neste caminho de recriação da obra claudeliana em dança, mas a partir de hoje, ponho-me a registrar esta nova etapa do processo (...).”

(30 de Março de 2009 - Diário de Bordo)

Este se trata de um trecho retirado da primeira página do meu *Diário de Bordo*. Ao longo de todo o processo criativo, pus-me a registrar por meio de palavras algumas sensações, imagens, idéias fugazes, conceitos, citações bibliográficas e notações poéticas de sequências coreográficas. Enfim, este caderno de capa dura, acompanha-me desde março de 2009, estando quase sempre presente em minha bolsa, ora na minha mesa de estudos, e por várias vezes na cabeceira de minha cama. As frases nele escritas têm um ar de poesia, ao mesmo tempo em que carregam uma áurea de confissão, de confusões mentais, delírios, descrições de sonhos, desabafos, mas nenhum segredo. Pelo contrário, a proposta de escrever um Diário de Criação é justamente compartilhar o processo vivenciado, mesmo sabendo que por muitas vezes os escritos tornam-se demasiadamente pessoais, de maneira provavelmente ininteligível para terceiros, mas é justamente o registro destes momentos nebulosos e fugazes que me permite agora recontar a “estória”.

É justamente folheando o diário que vou encontrando trechos aqui e ali, que me ajudam a construir um quebra-cabeça, e elaborar uma unidade. É como se olhasse para trás e visualizasse minhas próprias pegadas, seguisse meu próprio rastro. E vejo que por tantas vezes caminhei em círculos, segui

¹⁷ Doutoranda em Artes Cênicas pela UNICAMP, tendo obtido seu título de mestre na mesma Instituição, Daniela Gatti é Graduada pela Universidade do Estado de Santa Catarina no curso de Licenciatura em Artes Cênicas. Atualmente, é professora concursada pela Universidade Estadual de Campinas, atuando como docente no Curso de Graduação em Dança.

caminhos errôneos, regressei, hesitei entre possibilidades, fiz escolhas e chego a algum lugar presente, que não necessariamente constitua-se no fim, afinal o processo criativo é um eterno devir.

Mas vou descrever a viagem percorrida até aqui, e para tal, serão constantes as citações de trechos do meu *Diário de Bordo*, na tentativa de aproximar o leitor às imagens criativas por mim vivenciadas; e também para que o leitor tenha a dimensão mais ou menos cronológica do processo criativo, embora, as citações aconteçam numa ordem não cronológica, mas sempre datadas, o que por sua vez, também possibilita a documentação deste caráter totalmente não linear do processo criativo, mas que utiliza o tempo de uma maneira peculiar, fazendo uso eficiente de suas constantes idas e vindas.

“Um diário, lembra Klee (1990, p.74), não é uma obra de arte, mas uma obra do tempo. Pode-se, portanto afirmar que esses documentos guardam o tempo contínuo e não-linear da criação.” (SALLES - 2004, p. 20)

O Processo Criativo “*Mulheres de Pedra*” é um constante processo de traduções. Mitos, angústias e paixões traduzidas nas pedras. Crispados, volumes e modelados traduzidos em movimento. Dança traduzida em Escultura. Escultura traduzida em Dança. Devires traduzidos em outros devires, constituindo um infindável caminho tecido por intercâmbios, interfaces, encontros de elementos que se co-afetam ininterruptamente.

“Nos documentos de processo são encontrados resíduos de diversas linguagens. Os artistas não fazem registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará. (...) observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório.” (SALLES- 2004, p.114)

4.3. A Técnica como Potencializadora do Processo de Criação

“A técnica de qualquer arte é, por vezes suscetível de abafar, por assim dizer, a centelha de inspiração num artista medíocre; mas a mesma técnica nas mãos de um mestre pode ativar a centelha e convertê-la numa chama inextinguível.” (Marília Pera - 1998, apud SALLES - 2004, p.107)

Impossível não mencionar na descrição deste processo criativo a utilização de determinadas Técnicas Corporais as quais foram de fundamental importância tanto para a sistematização deste estudo, como também nos serviram como um alicerce de organização do processo de criação.

Destaco aqui as contribuições inestimáveis do grupo de *Processo Criativo do Salão do Movimento 2009/2010*, do qual tive o prazer de integrar-me como membro durante o período de Abril de 2009 a Março de 2010.

O curso de Processo criativo tem a duração de um ano e tem o objetivo de desenvolver um processo de criação em dança a partir dos princípios da Técnica Klauss Vianna, com a orientação da Bailarina e Professora Jussara Miller.¹⁸

É importante destacar que todos os membros do grupo já tinham uma experiência prévia com a Técnica Klauss Vianna de no mínimo um ano de trabalho, o que possibilita um estudo mais sistemático dos elementos da técnica na criação, visto que tais elementos já foram anteriormente vivenciados corporalmente.

Ao longo destes doze meses de estudo, além da vivência semanal propiciada pelas aulas técnicas do curso regular da Técnica Klauss Vianna, mensalmente eram realizados encontros cujo foco

¹⁸ Jussara Miller Bailarina, coreógrafa, diretora e educadora somática. É graduada, mestre e doutora em Dança pela Universidade Estadual de Campinas/SP – UNICAMP. Em 1988 iniciou sua pesquisa sobre o movimento consciente, tendo como professores: Klauss Vianna e seu filho Rainer Vianna. Posteriormente foi professora da *Escola Klauss Vianna*, em São Paulo e diretora/coreógrafa/bailarina da “*Cia. de Dança Quase Mudo*” (1994-1999). Atualmente, é diretora/fundadora e professora do Salão do Movimento, um espaço de pesquisa e criação em Dança em Campinas que, desde 2001, proporciona atividades que têm como foco a reflexão do corpo e o estudo do movimento, direcionado a adultos e crianças.

era a aplicação dos elementos desta técnica no processo de criação. A cada um destes encontros, o estudo era focado em determinado elemento da Técnica – sobre os quais falaremos com mais detalhes adiante.

Torna-se necessário destacar, também, que esta forma de condução sistemática do processo de criação é baseada na Técnica Klauss Vianna, mas trata-se aqui, de uma criação didático-criativa da Professora Jussara Miller, que a cada mês conduzia as vivências corporais e reflexões a partir de cada tema corporal (Presença, Articulações, Peso, Apoios, Resistência, Oposições, Eixo Global) e, posteriormente a partir dos vetores de Força do Movimento (Metatarsos; Calcânhares; Púbis e Sacro; Escápulas, Cotovelos e Mãos; e Sétima Vértebra Cervical), sendo que a cada mês, baseados nos estudos práticos vivenciados, cada membro era encorajado a criar uma sequência coreográfica cujo mote criativo fosse o elemento corporal enfocado no estudo, sendo que a cada encontro, as sequências elaboradas por cada membro eram compartilhadas com todo o grupo, que democraticamente tinha a liberdade de contribuir com os demais colegas-criadores por meio de críticas e sugestões.

Tal metodologia de exploração sistemática dos elementos técnicos é muito interessante, pois permite ao bailarino-criador sistematizar o próprio percurso criativo, além de se permitir descobrir todas as possibilidades criativas contidas em cada elemento da Técnica.

“(...) A cada etapa, um tema corporal é escolhido como caminho para acessar o corpo. É bem verdade que há o cuidado de focar, realmente o tópico escolhido, porque se a criação ficar muito solta pode-se ficar preso naquilo que sempre se faz ou se gosta de fazer, o que chamo de vício de movimento. Entretanto, quando fechamos o foco em um tema, abrimos para novas possibilidades. Portanto, o processo técnico é facilitador para a vivência do corpo em criação.” (MILLER- 2007, p.103)

Ao longo do processo criativo eram focadas questões não somente técnicas, mas também estéticas dentro do processo de criação coreográfica, levando-se em consideração além da criação dos movimentos, a relação dos mesmos com a proposta criativa do bailarino-criador, as escolhas musicais, o figurino, enfim todo o conjunto constituinte de uma unidade expressiva na obra coreográfica.

Ao final deste ano de processo foi realizada uma apresentação de conclusão deste curso, na qual foram exibidos os quatro trabalhos resultantes deste processo. Embora os resultados coreográficos se constituíssem em três solos e um duo; todos os membros do grupo relataram a experiência vivenciada no decorrer do processo como sendo um processo verdadeiramente grupal, no qual cada bailarino-criador desenvolveu sua própria leitura dos elementos técnicos dentro do contexto da sua criação, porém todos envolvidos num clima de trabalho colaborativo, visto que todos os membros do grupo participaram de alguma maneira do processo criativo dos demais.

Além da vivência e aplicação da Técnica Klauss Vianna dentro do processo criativo *Mulheres de Pedra*, não poderia deixar de mencionar também a vivência sistemática da Técnica Energética, que foi uma valiosíssima contribuição no que diz respeito à descoberta da Voz Cênica.

A Técnica Energética – sistematizada pela Prof. Dra. Marília Vieira Soares¹⁹, a partir do Método Energético do Prof. Miroel Silveira²⁰ associado a diversos elementos da Técnica Klauss Vianna, é uma técnica corporal que busca, através da ativação dos chakras, (que são pontos energéticos espalhados ao

¹⁹ Marília Vieira Soares é graduada em licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1985), Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1996) e Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2000). Atualmente é doutora concursada da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: Técnica Energética, Dança Contemporânea, Dança Indiana Estilo Odissi, Dança Moderna, Delsarte, Expressão Corporal, Técnica do Movimento Consciente, Klaus Vianna, e História da Dança e Gênero. Professora Colaboradora do Arquivo Miroel Silveira - ECA-USP; Professora Coordenadora do Grupo de Pesquisa Ar Cênico.

²⁰ Professor Miroel Silveira (1914 - 1988) foi diretor teatral e professor da ECA (Escola de Comunicação e Artes) na Universidade de São Paulo.

longo da coluna vertebral, segundo a filosofia do Yoga) ativar expressividades específicas tanto na movimentação corporal quanto na utilização da voz em cena.

Ao longo das próximas etapas deste trabalho explicitaremos com maiores detalhes os elementos das técnicas corporais acima mencionadas e como se deu o processo de utilização das mesmas dentro do nosso processo de composição cênica.

Na descrição do processo criativo, além das referências às técnicas utilizadas, seria impossível não mencionar e descrever algumas observações acerca das esculturas claudelianas, afinal são elas a inspiração poética, o mote de toda esta criação, e ao longo do processo, foram concomitantemente realizadas análises das esculturas também a partir das sensações evocadas pelos temas corporais e pelo processo de vetores advindos do estudo e da vivência da Técnica Klauss Vianna, e dos *punctuns* geradores de estímulo para a voz cênica a partir da Técnica Energética. Enfim, a análise das esculturas deu-se não apenas pela observação das imagens, mas principalmente na prática do movimento.

Analisei as heroínas de Camille, colocando-me na mesma posição delas, admirando-as e imitando-as, tentando ler no meu próprio corpo, como se sustentam aqueles corpos esculpidos. Foi na sala de trabalho, em meio ao suor e ao cansaço físico; às dores e prazeres provocados pelo movimento corporal que mais claramente tive a percepção das lógicas corporais que com tamanha veracidade revelam as sensações de movimento na obra de Camille Claudel.

4.4. Construção do Corpo Sensível: Temas Corporais

“Esse corpo presente possibilita o estado ‘ao vivo’, ou seja, do corpo vivo, espontâneo e atento aos acontecimentos e sensações do tempo presente.”
(MILLER- 2007, p. 62)



Figura 27 – *Mulher Agachada*
Camille Claudel
Gesso Patinado
36 x 36,5 x 24 cm
Coleção Particular

4.4.1. Presença

“Uma Mulher Agachada; um corpo em cócoras com as mãos tentando esconder o corpo de algo – talvez dos pensamentos e emoções que lhe acometem... escondendo o corpo de si mesma.

E como se guiados pelo som ascendente dos instrumentos repletos de vento que ressoam na música, os cotovelos se erguem, levando o corpo numa torção ascendente, mas as mãos só se desvinculam do corpo no próximo toque mais forte da música, como se o corpo as atirasse para o meio externo, e estas se tornam apoios – apoios estes que passam a sentir o chão; acariciam-no e despedem-se dele, ocupando, espalmadas, o espaço; tocam-se uma a outra por alguns instantes, até encontrarem o braço direito que conduz como uma ponte estreita até o torso; então, uma das mãos encontra o seio esquerdo e a outra, em oposição, busca a altitude; a direção para cima. O cotovelo conduz um círculo do torso, mas a mão direita insiste em buscar o alto, quase como se sustentasse um corpo prestes a cair...

O toque da música suaviza-se e o direcionamento ósseo dos cotovelos assume o controle do movimento, conduzindo a maleabilidade do torso; e fazendo surgir aos poucos a Tocaadora de Flauta que utiliza as mãos de maneira leve e dedilhada, até que as mesmas se fixem próximas aos lábios, numa expressão aflita, num retrato de olhos tristes que perfuram o Espaço.”

(30 de Março de 2009 – Diário de Bordo)

Toda esta sequência coreográfica foi trabalhada a partir de um dos temas corporais presentes na Técnica Klauss Vianna – o Tema *Presença* – o qual se relaciona à construção de um corpo sensível, um corpo aberto aos estímulos fornecidos pelo ambiente, aos movimentos internos do corpo, às sensações táteis, enfim, é a construção de um corpo ativo que se faz presente na cena - um corpo atento às suas sensações no tempo presente.

“O que se observa é a sensibilidade permeando todo o processo. A criação parte de e caminha para sensações e, neste trajeto, alimenta-se delas.”
(SALLES- 2004, p. 53)

O exercício do tema corporal *Presença* trouxe-me a possibilidade de abrir meu corpo às sensações advindas do meio, meus movimentos internos, a minha própria respiração, o contato da minha pele com o chão, o contato entre as diversas partes do meu próprio corpo, e a maneira como todas aquelas sensações se casavam às imagens claudelianas à medida que meu corpo ia traduzindo em sensações corporais as sensações captadas outrora pelo olhar. A visão vai se traduzindo em tato e cinestesia. Meu corpo sente a maneira como meu olhar captou a imagem daqueles outros corpos de pedra.

“No caso específico desta cena, vale ressaltar o papel das mãos e das sensações táteis como verdadeiros punctums ativadores de uma organicidade cênica do corpo que dança. Neste caso, os dois elementos: mãos e tato se relacionam de maneira íntima, pois embora a sensação tátil esteja presente por toda a extensão do corpo, as mãos são, geralmente, as mais comuns portas-de-entrada deste sentido. E é a parte do corpo humano, neste caso fazendo uma analogia ao trabalho do escultor, que também mais comumente, fazem a ponte entre o escultor e seu suporte; é através das mãos que o escultor sente a sua matéria-prima e a transforma.”

(30 de Março de 2009 – Diário de Bordo)

O tato, o toque, as mãos, inevitável não eleger e interligar tais sentidos e partes corporais neste trabalho. A Escultura é uma arte de todo o corpo, mas não há como negar o protagonismo das mãos.

“A escultura é a necessidade de tocar. Antes mesmo de aprender a olhar, a criança já brande as mãozinhas vivazes. A alegria quase maternal de possuir, agora duráveis entre seus dez dedos, essas formas arredondadas, essas belas máquinas vivas que ela vê se mover ao seu redor é esse o desejo que aparece primeiro, satisfeito pelos primeiros brinquedos e bonecas.” (Paul Claudel apud CHAPELLE- 1998, p.18)

Sabe-se que Camille era uma exímia escultora de mãos e pés, e que por diversas vezes o Mestre Rodin delegara a ela a função de esculpir mãos e pés de suas grandes obras. Camille esculpia com primor essas partes corporais tão expressivas e significativas na comunicação de suas personagens com o meio externo. As esculturas de Camille verdadeiramente se relacionam com o meio externo através de pés e mãos expressivos que verdadeiramente pisam; verdadeiramente tocam; e nos pungem pelo seu toque.

“No estudo publicado em 1898, falando sobre a colaboração de Camille no ateliê de Rodin, Morhardt precisa: ‘Rodin encarregou-a especialmente de modelar as mãos e os pés de muitos de seus personagens. Atualmente encontram-se ainda na Rue de L’Universite várias mãos, umas elegantes e esbeltas, outras nodosas e crispadas, que o mestre conserva preciosamente, como peças da mais rara perfeição’.” (CHAPELLE - 1998, p. 100)

Buscar uma presença corporal é de certa maneira me moldar, me esculpir, retirando do meu corpo tudo que é supérfluo, deixando habitar meu corpo apenas o que é essencial – ele próprio e suas sensações. A importância do tato e as sensações reverberadas no corpo cênico são *punctuns* ativadores de uma organicidade corporal, da revelação de verdades cênicas no corpo que dança.

“A mão que toca o chão, que toca o corpo, que toca o espaço também se transforma por meio destas ações, tornam-se mais expressivas na condução do movimento... a mão que modela o próprio corpo, o próprio rosto, o ato de se auto modelar conduz ao modelado de um novo corpo - de outro estado cênico de expressão.”

(08 de Abril de 2009 – Diário de Bordo)

O corpo abriu-se principalmente para as sensações do toque das mãos no chão e no próprio corpo, mas outro estímulo importantíssimo para esta cena foi atentar para minha própria respiração. O ar que ora dilata, ora retrai o meu volume corporal, a variação pulsante da minha tridimensionalidade no espaço. Esse ar que entra e sai, inspirou-me a necessidade de sons que representassem este elemento, fazendo-se, portanto a primeira das escolhas musicais – sons de flauta – que por sua vez casaram-se perfeitamente com os movimentos representativos da escultura *A Tocadora de Flauta*.

A flautista alia o sopro e os movimentos dedilhados. Mãos e ar unidos num movimento único em prol de uma melodia. O movimento de tocar a flauta, neste trabalho coreográfico, é um movimento simples com algumas poucas variações, mas que invoca a inteireza de um corpo que toca, entregando-se ao vento e doando o próprio ar interno para a criação musical, e de olhos fechados doa-se totalmente ao som exalado de seu instrumento. Enfim, meu corpo tenta traduzir a presença e a totalidade captada no sonoro corpo da flautista claudeliana.

A Tocadora de Flauta, embora possua pernas humanas, é também intitulada algumas vezes por Camille de *A Sereia*. Este ser mítico vai nos servir de inspiração para diversos outros momentos coreográficos no decorrer do trabalho, o que torna relevante aqui uma breve análise deste mito.

A Sereia é um ser mítico bastante complexo, que se relaciona ao mundo marítimo ou ao mundo aéreo, visto que as sereias são metade mulher e metade peixe, e em algumas variantes do mito possuem asas. Enfim, pertencem a universos aquosos e etéreos, sem a firmeza telúrica da realidade.

“Como se originam de elementos indeterminados do ar (pássaros) ou do mar (peixes), configuram criações do inconsciente, sonhos alucinantes e aterradores em que se projetam as pulsões obscuras e primitivas do ser humano.” (BRANDÃO – 1991, p.378)

A Sereia, obra esculpida por Camille em 1905, talvez tenha alguma inspiração mitológica, visto que Camille era uma sedenta leitora de mitologia e literatura, e teve desde a infância acesso a uma farta biblioteca mitológica organizada por seu pai.

Ao longo de nossas pesquisas encontramos uma possível musa inspiradora desta linda obra - a sereia Lógia, uma das ninfas que forma a tríade de sereias numa das variantes deste enigmático mito.



Figura 28 - A Tocadora de Flauta ou A Sereia
Camille Claudel
Bronze
53 x 27 x 24 cm
Coleção Particular

“Vaidosas, quando não surgiam marinheiros costeando-lhes a ilha, apareciam solitárias, experimentando um colar ou contemplando-se ao espelho. Eram hábeis músicas e cantoras: Partênopo dedilhava a lira; Leucósia cantava e Ligia tocava flauta.” (BRANDÃO – 1991, p.376)

Uma figura feminina que seduz, mas que não concretiza o próprio prazer, afinal a sereia é frígida, pois é mulher só da cintura para cima, e peixe da cintura para baixo. Ela deseja o prazer, mas não pode tê-lo. É sedutora e casta. Encontrando-se sempre no limiar de universos, a sereia representa uma figura instigante que concilia o lirismo e a tragédia. É a flautista solitária, sem suas vítimas, nem suas irmãs. Sereia que se transmuta em mulher. Revelando, ao longo deste trecho coreográfico, as feições de uma mulher aflita e de olhos tristes – *O Adeus* – um retrato de Camille Claudel esculpido por Rodin.



Figura 29 – O Adeus

Auguste Rodin

Gesso

38,8 x 45,2 x 30,6 cm

Museu Rodin

4.4.2. Cabelos: *Punctuns* de Feminilidade na Obra Claudeliana

Ainda dentro do Tema *Presença*, torna-se impossível não falar do uso dos cabelos ao longo deste trabalho, afinal, as sensações por eles propiciadas, seja pelo toque dos cabelos na pele, ou a percepção do peso dos cabelos, enfim, trata-se de uma parte integrante do meu corpo, e que se constitui de uma fonte pungente de sensações e imagens extremamente relacionáveis à obra claudeliana.

Aurora; Sakuntala; Hamadriade; Cloto; Medusa... São tantas as deidades femininas esculpidas por Claudel, e tantas as faces femininas retratadas na pedra. Menininhas, Velhas, Ninfas, Górgonas, enfim um panteão de criaturas extremamente femininas, mas não de um feminino padronizado, mas um feminino extremamente personalizado ao contexto de cada uma dessas criaturas. E podemos dizer que o modelado dos cabelos nas personagens claudelianas caracterizam de fato detalhes pungentes da feminilidade em sua obra.

Os atos de cobrir, soltar e prender os cabelos, no decorrer da coreografia, foram inspirados justamente pela diversidade de modelados dos cabelos nas obras de Camille, elemento este que muito me impressionou desde os primeiros contatos com a obra da escultora.

Camille Claudel tinha cabelos longos que lhe caíam até a altura dos quadris, e uma de suas poucas vaidades era enfeitar os cabelos com fitas. Este ato tão sutil e feminino foi delicadamente transposto para suas obras, cujos cabelos ou a ausência deles nunca podem ser ignorados, tratando-se de algo elementar no conjunto expressivo da obra. Desta forma, eu também não poderia ignorar meus próprios cabelos, afinal são eles também parte do meu corpo, e muitíssimo me auxiliaram como *punctuns* de novas sensações ao longo do trabalho.



Figura 30 – Camille Claudel

“Sinto o incômodo dos cabelos que insistem em escaparem das presilhas, mas acredito que isto seja natural, afinal eles também querem dançar... eles exigem que o movimento se intensifique em força e dinâmica, visto que eles aumentam o peso da cabeça – e formam fios que chicoteiam o espaço – serpentes inebriantes de uma Medusa em fúria (ou talvez em desespero)!”

(15 de Abril de 2009 - Diário de Bordo)

Procurando fazer uso do fato de que os cabelos sempre se soltavam durante os ensaios, resolvi definitivamente assumi-los como parte do corpo que dança, e dar vida aos fios que vão se expandindo, contraindo, chicoteando ou acariciando o Espaço de acordo com a dinâmica coreográfica na qual estão inseridos. E esta foi uma experiência muito produtiva, tendo resultado na descoberta de um elemento desencadeador de novas possibilidades expressivas. Possibilidades e qualidades estas precisadas pela sensação do toque e do peso que foram sendo captados pelo resto do corpo em contato com os cabelos soltos, trazendo, principalmente mais densidade ao movimento.

“É impressionante como a mesma seqüência de movimentos pode assumir qualidades tão distintas... Outro tônus instaura-se no corpo, corpo este que parcialmente velado pelos cabelos vai assumindo novas dinâmicas.

As mãos, por exemplo, já não mais acariciam o solo, mas se esfregam a ele de maneira quase animalesca, como se buscassem a presa perdida no solo, e aos poucos essas mesmas mãos vão como que tecendo uma cortina de cabelos em torno do corpo – rede de proteção e prisão de Cloto, essa velha fiandeira do destino, aprisionada no seu próprio poder. Iniciam-se então, movimentos parciais com os dedos e com as mãos, explorando os vazios e os fios desta cortina de cabelos.”

(27 de Junho de 2009 – Diário de Bordo)

Não apenas nestes trechos coreográficos acima descritos, mas ao longo de todo o trabalho os cabelos participaram da construção do corpo cênico e também da construção dramatúrgica. As variações de forma do meu próprio cabelo ajudaram a construir um enredo, obviamente não linear, mas um enredo coreográfico que possibilitasse ao menos a tentativa de revelar a riqueza de nuances do feminino na obra de Camille Claudel.

A primeira imagem evocada, de cabelos totalmente cobertos, inspirada em *A Prece*, foi fundamental para o desenvolvimento da concepção do figurino, sobre o qual falaremos com mais detalhes num próximo momento.



Figura 31 - A Prece
Camille Claudel
Bronze
45 x 31,5 x 38 cm
Museu Boucher-de-Perthes

A Jovem de Coque e Cloto caracterizam esses extremos de uma mulher polida, sempre bem penteada e a mulher quase animalesca que exhibe sua farta cabeleira.



Figura 32 – Jovem de Coque
Camille Claudel
Bronze
35 x 20 x 20 cm
Coleção Particular

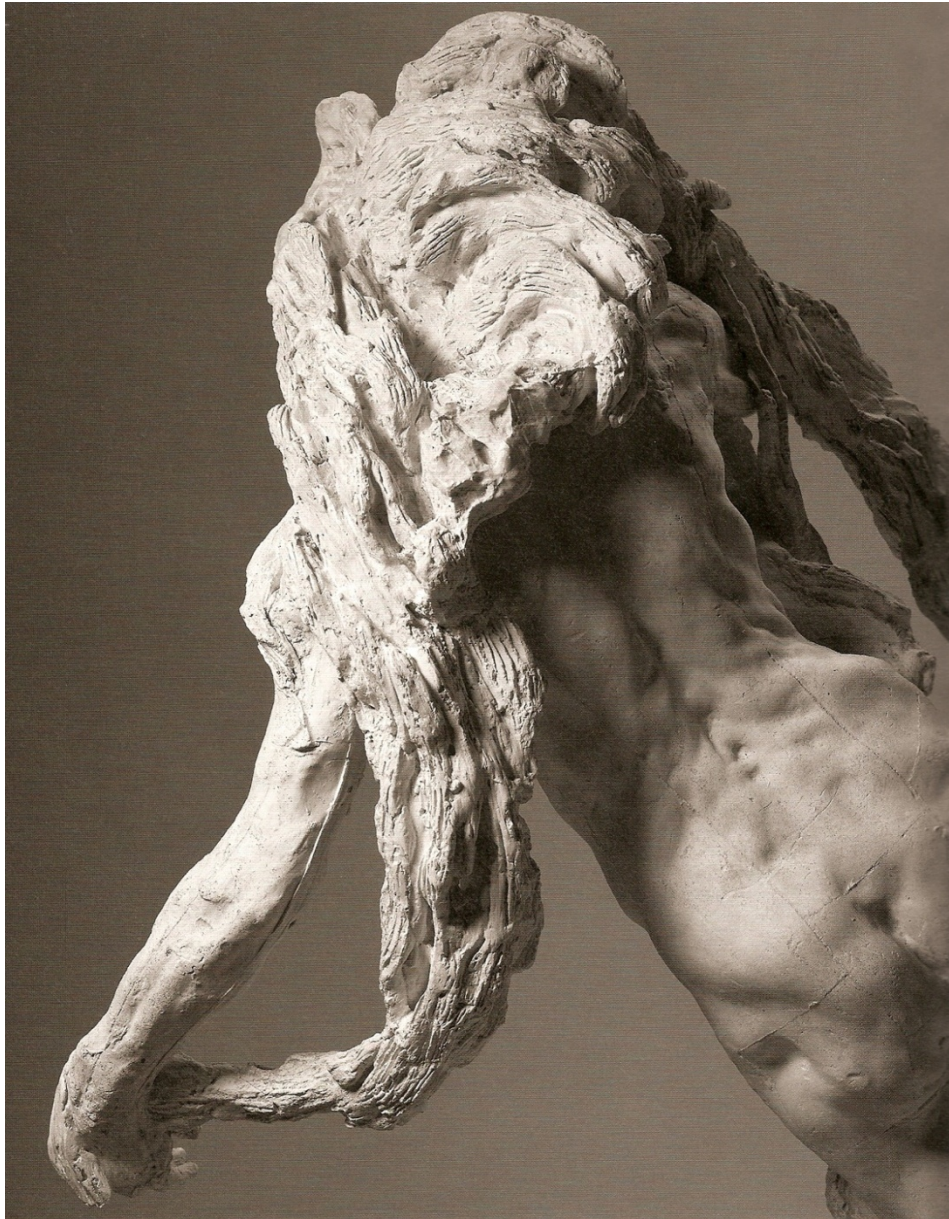


Figura 33 – Detalhe de Cloto
Camille Claudel
Gesso
89,9 x 49,3 x 43 cm

“(…) As cabeleiras das heroínas claudelianas entram em floração e proliferam a ponto de asfixiar as cabeças sob um amontoamento selvagem.”
(CHAPELLE - 1998, p. 70)

O *Auto-Retrato* de Camille, no qual a escultora modela seu próprio rosto com um amontoado de cabelos disformes ao alto da cabeça também é revisitado em determinado momento coreográfico.



Figura 34 – Auto-retrato
Camille Claudel
Gesso

E não poderíamos deixar de mencionar *Perseu e Medusa*. Nesta obra Camille esculpe suas próprias feições na cabeça decapitada de Medusa cuja cabeleira se constitui de um emaranhado de serpentes eriçadas.



Figura 35 – detalhe de Perseu e Medusa
Camille Claudel

“Qual é essa cabeça de cabeleira sanguinolenta que Perseu levanta atrás de si, senão a da loucura? Mas por que não haverei de ver nela antes uma imagem do remorso? Este rosto na extremidade deste braço erguido, sim, creio reconhecer seus traços descompostos. O resto é silêncio.” (Paul Claudel, *Minha Irmã Camille*, 1951; apud CHAPELLE – 1998, p. 168)

O mito de Medusa também permeia diversos momentos coreográficos, o que nos traz aqui a necessidade de realizar ao menos uma pequena descrição de uma das diversas versões do mito.

“O mito de Medusa se transformou muito desde suas origens até a época helenística. De início, a Górgona, apesar de monstro, era uma das divindades primordiais, pertencentes à geração pré-olímpica. Depois foi tida como vítima de uma metamorfose. Conta-se que Medusa era uma jovem lindíssima e muito orgulhosa de sua cabeleira. Tendo, porém ousado competir em beleza com Atena, esta lhe eriçou a cabeleira de serpentes e a transformou em Górgona.” (BRANDÃO- 1991, p.471)

Narra o mito, que o sangue que escorre da metade esquerda da cabeça decapitada da górgona é um veneno mortal e que o sangue que escorre da metade direita é um remédio capaz de ressuscitar os mortos. Morte e cura, beleza e horror se mesclam nesta figura mítica que Camille representa com tamanho vigor técnico e um paciencioso trabalho de detalhes que compõem esta obra magnífica, a qual ousou dançar colocando meu corpo e meus cabelos a serviço destas imagens múltiplas de uma feminilidade ora suave, ora aterradora, mas sempre pungente.



Figura 36 – coreografia Mulheres de Pedra
Foto: Lucas Vega

4.4.3. Dos Movimentos Parciais ao Movimento Total

“Movimentos parciais dos dedos; dedos da Tocadora de Flauta dedilhando tristemente seu instrumento que aos poucos vai se esvaindo, restando entre os dedos somente o gesto de súplica. A Implorante, com seus longos braços pedintes e seu torso inclinado ganhar espaço e vai se expandindo pelo nível médio até ganhar a verticalidade, na qual movimentos parciais de mãos, cabeça, tornozelos vão somando-se até a construção do movimento total que aos poucos modela no Espaço A Fortuna, que aos poucos vai retomando a leveza dos movimentos da flautista que em movimentos circulares do tronco solta os cabelos, e estes vão sendo apropriados novamente pela figura da Fortuna que retoma seus movimentos articulados, incluindo desta vez os cabelos num emaranhado de movimentos parciais que se somam freneticamente na construção de um movimento total e inebriado pelo chicotear dos cabelos... Vai-se a partir de então se reconstruindo novamente a primeira seqüência coreográfica, mas desta vez com os cabelos soltos...”

(Dia 27 de Junho de 2009 – Diário de Bordo)

Esta seqüência coreográfica foi construída a partir do Tema Corporal *Articulações*, o qual foi explorado como um momento de transição entre a primeira e terceira seqüências coreográficas, as quais constituem-se praticamente dos mesmos movimentos, porém imbuídos de qualidades de movimento bastante adversas. O tema articulações propicia a exploração das possibilidades de movimento existentes em cada articulação do corpo isoladamente – o que caracteriza o *Movimento Parcial*; e a exploração de diversas articulações de maneira simultânea- o que caracteriza o *Movimento Total*.

Cada articulação eleita para o movimento, ora os dedos, ora os punhos, ora a cabeça, enfim cada parte do corpo torna-se um *punctum* de movimento no exercício do Movimento Parcial; preparando o corpo para a mobilização de várias articulações no Movimento Global que exige maior consciência e controle do corpo para coordenar vários focos motores ao mesmo tempo.

O corpo vai tomando consciência do encontro de cada uma de suas dobradiças e da maleabilidade integral do corpo na ativação de cada uma dessas articulações de maneiras isoladas ou simultâneas.

“Além da consciência do modo de conexão entre dois ou mais ossos e sua mobilidade, o esqueleto vai ganhando uma dimensão de suporte do corpo como um todo, como um sistema integral, uma parte interfere na totalidade.”
(MILLER- 2007, p.64)

4.4.4. Nuances: do Peso à Leveza ...

“A partir da cortina de cabelos de Cloto, os movimentos parciais das mãos vão aos poucos conduzindo à formação integral da Moira, cujos pesados pés começam a deslizar penosamente pelo chão. Ao iniciar um lento giro, Cloto desmorona até o nível médio, onde se inicia um trabalho de sustentação e queda, explorando principalmente o peso do crânio, até que progressivamente passa-se para uma dinâmica de impulsão na qual surge novamente a figura de A Fortuna, uma nova impulsão releva numa breve passagem a inebriada bailarina de A Valsa, que segue o percurso espiralado de uma Medusa, em desespero, que após a queda sustenta ainda o peso dos cabelos serpentiantes para o alto, até que os braços, num leve movimento de descida, suavemente se despedem dos cabelos que vão deslizando em uma lenta cascata; o peso do crânio novamente impulsiona movimentos circulares que levam o corpo todo em trajetória para um canto solitário do Espaço, no qual as mãos se reencontram com os cabelos que vão se espiralando em direção ao alto, e ainda por meio dos movimentos circulares do crânio essa grande espiral vai se enrolando ao topo da cabeça; rendem-se os cabelos (Auto-Retrato), aprisionam-se as serpentes.

O corpo entrega o peso ao chão, tal qual uma donzela entrega-se ao amante... Simplesmente entrega-se... E em meio aos deslizes e carícias pelo chão, surgem pernas e braços que se sustentam e caem novamente pesados ao chão. Mas em um desses jogos de entrega suave e abrupta ao solo, o corpo se auto- modela em uma nova imagem, desta vez rodiniana – Mulher Agachada.”

(Dia 29 de Julho de 2009 – Diário de Bordo)

O trabalho com o Tema Corporal *Peso* trata da tomada de consciência da variação de tonicidade da musculatura. Através do trabalho das diversas possibilidades do uso do peso descobrimos inúmeras possibilidades expressivas. O peso do corpo é utilizado ora a favor da força da gravidade, ora desafiando-a, ou ainda utilizando o peso de determinada parte do corpo para impulsão do mesmo pelo Espaço.

“Possibilita-se assim, a variação da tonicidade da musculatura, dando o ‘colorido’ do movimento, fugindo da ‘mono-tonia’ do movimento.” (MILLER – 2007, p.67)

O trabalho com o Tema Corporal *Peso* trata-se da tomada de consciência da variação de tonicidade da musculatura. Através do trabalho das diversas possibilidades do uso do peso, descobrimos, a impulsão pelo Espaço, e a nodosa sensação de peso. Surgem, portanto, diversas personagens claudelianas nesta seqüência coreográfica, dentre as quais, gostaria de dar destaque à densidade da figura de *Cloto*.

“Cloto, no mito, é a figura emblemática do destino. As três Moiras, filhas da noite, dispõem da vida. Cloto é aquela que fia o destino, ordena o tempo. Ela mostra o começo da vida, seu percurso e seu fim, recolhe o passado para desenhar o futuro, expõe um devir sem esperança.” (CHAPELLE- 1998, p.122)

Esta aterradora velha do destino tem como poder a tessitura dos fios da vida, que representados pela cabeleira parecem pesar demasiadamente sobre aquele velho e frágil corpo. Os fios da vida se transmutam na perpétua prisão da moira. Conforme já mencionamos anteriormente o uso dos cabelos soltos foi de grande importância nesta cena, pois trouxe a sensação de maior densidade ao movimento.

Os mesmos cabelos são utilizados para realçar a sensação de peso em alguns movimentos de impulsão do crânio pelo Espaço, a suspensão do corpo aparentemente erguido pelos cabelos, ou ainda a suave leveza dos braços que deixam os cabelos caírem lentamente ao encontro do corpo.

Mesmo depois de presos os cabelos continuam a conduzir o movimento, como se o emaranhado de cabelos torcidos no alto da cabeça deixasse o crânio tão pesado de maneira a não restar outra escolha ao corpo, do que a entrega do seu peso ao solo, e a partir deste jogo de entregas e suspensões do chão o corpo resgata a figura ainda nodosa e densa de uma *Mulher Agachada*.



Figura 37 – Mulher Agachada
Auguste Rodin
Gesso
31,9 x 28,7 x 21,1 cm
Museu Rodin

4.4.5. Incubando Serpentes

“No Trabalho de hoje, as peças foram se encaixando com maior facilidade. Fica cada vez mais clara a questão de nuances expressivas do Tema Apoio.

Utilizo o apoio ativo da cabeça para me transferir à posição de recolhimento, a qual chamei de ‘incubação da serpente’. É como se adentrasse uma serpente emergida do solo para dentro da minha testa. A imagem da serpente ilustra bem as sensações corporais deste tema apoio nesta composição, pois trazem esta relação com o solo, as expansões a partir dele, as sinuosas torções possibilitadas pela utilização do apoio ativo.

A partir daí, dá-se início a uma progressão de apoios específicos que vão construindo novas imagens: apoio da mão direita; apoio da mão esquerda; apoio de ambas para a sustentação do apoio da cabeça no chão... Apoios ativos das mãos ao longo do próprio corpo até a formação da Niobe Ferida que em sua ínfima torção se transmuta em um relance na postura do Gigante, que com seu longo pescoço inclinado apóia passivamente o peso do crânio sobre o joelho, escondendo no corpo encolhido, os segredos de suas feridas internas. O apoio das mãos propicia o rodopio desta imagem, até que de costas o corpo vai emergindo para o nível alto, impulsionado pelos apoios ativos, e através do apoio das mãos nos seios, vai-se construindo a imagem da bailarina de A Valsa, essa dançarina solitária e totalmente inebriada valseia pelo espaço utilizando-se de apoios precários, até que eu uma queda brusca retorna ao nível médio e numa extensão ampla da coluna, o topo do crânio apóia-se no chão e revela a imagem de uma Medusa Decapitada.

(Dia 26 de Agosto de 2009 – Diário de Bordo)

O trabalho com o Tema Corporal *Apoio* foi essencial para este trabalho, pois explorando as possibilidades de apoio do corpo no solo, ou ainda partes do corpo que se apóiam no próprio corpo, vai-se descobrindo o potencial do corpo tanto na sua maleabilidade quanto na sustentação de determinadas posturas. O tema apoio é um *punctum* fundamental para a manutenção da pausa cênica, pois através do apoio ativo de determinada parte, o corpo adquire estabilidade para se manter na mesma posição por longos períodos de tempo.

A Utilização dos apoios pode-se dar a priori de duas maneiras: o *Apoio Passivo* – quando não utilizamos pressão na superfície de contato; e o *Apoio Ativo* – quando ao contrário, pressionamos a superfície de contato ativando a musculatura. Tomo aqui a liberdade de criar uma metáfora, comparando o *Tema Corporal Apoio* com os movimentos de uma serpente, que se desloca com maleabilidade e rapidez pelo solo a partir do contato sinuoso do seu corpo com o chão, mas também é capaz de num bote, sustentar grande porção do seu corpo fora do chão, apoiando apenas a parte posterior da sua cauda. E ainda seu bote muitas vezes não se dá em linha retilínea, mas em linha sinuosa, ou seja, mesmo tendo pouca superfície de contato para seu apoio, a serpente é capaz de movimentar sinuosamente as porções de seu corpo elevadas do solo. Enfim, a vivência do tema *Apoio* me traz esta sensação de estabilidade que propicia a flexibilidade.

“A utilização dos apoios ativos pode levar-nos a uma exploração das possibilidades de flexibilidade da coluna vertebral, levando-nos inclusive às torções. E justamente o uso de prolongamentos e torções me faz lembrar as esculturas claudelianas; torções ínfimas que contêm algo de um momento seguinte.”

(22 de Agosto de 2009 – Diário de Bordo)

A utilização do *Apoio Passivo* tem um caráter expressivo muito importante, pois transmite a sensação de entrega do peso do corpo ou parte deste. No caso deste trabalho, por diversas vezes utilizo o *Apoio Passivo* de determinadas partes do corpo, enquanto outras partes se apóiam ativamente ao solo para manterem a sustentação daquela postura.

Podemos destacar aqui o exemplo da representação corporal da figura escultórica *Gigante*. Na construção desta imagem, apoio passivamente o peso do crânio sobre um dos joelhos, enquanto um dos pés e as duas mãos apóiam-se ativamente ao solo para sustentar a postura, e propiciar-lhe o giro em torno do próprio eixo.



Figura 38 – O Homem Inclinado
Camille Claudel
Gesso
43.2 x 19 x 28 cm
Coleção Particular

Outro exemplo que concilia apoios ativos a apoios passivos é a imagem de *Niobe Ferida*. Na construção desta imagem, fiz o uso de diversos apoios ativos das mãos ao longo do corpo, como se estas penosamente escalassem a estrutura corporal, até que uma das mãos se apóia ativamente em um dos seios e o outro braço junto ao crânio se pendre passivamente para o outro lado, apoiando-se o crânio em um dos ombros. Esta postura de equilíbrio desafiante não seria possível se não houvesse o Apoio Ativo dos pés ao solo, principalmente o metatarso oposto ao lado pendido.



Figura 39 – *Niobe Ferida*
Camille Claudel
Bronze
88 x 49 x 51,5 cm
Museu Saint-Croix

“Niobe casou-se com Anfião e foi mãe de sete filhos e sete filhas. (...) Orgulhosa de sua prole, a imprudente Niobe dizia-se superior a Leto, que só tivera dois: Apolo e Ártemis. Irritada e humilhada, a mãe dos gêmeos pediu-lhes que a vingassem. Com suas flechas certas, Apolo matou os meninos, e Ártemis as meninas. (...) A infeliz mãe, desesperada de dor e em prantos, refugiou-se no monte Sípilo, reino de seu pai Tântalo, onde os imortais a transformaram num rochedo, que no entanto, continuava a derramar lágrimas. Do rochedo de Niobe, por isso mesmo, corre uma fonte.” (BRANDÃO - 1991, p.175)

Esta escultura foi a última obra de Camille Claudel e visivelmente apresenta a mesma postura da mulher nua de *O Abandono* (uma variação da obra *Sakuntala*), com a diferença de que em *Niobe Ferida*, a figura feminina não se apóia no homem, mas num galho de árvore, marcando o abandono e o desamparo sofrido pela mulher.



Figura 40 – O Abandono
Camille Claudel
Bronze
43 x 36 x 19 cm
Coleção Particular

“No grupo de minha irmã (O Abandono), o espírito é tudo; o homem ajoelhado não é mais que desejo; com o rosto levantado, aspira, abraça, mais do que se atreve a segurar, este ser maravilhoso, esta carne sagrada que, de um plano superior, lhe coube como sorte. Cega, muda pesada, ela cede a esse peso que é o amor; um dos braços pende separado, como um ramo que termina no fruto; o outro lhe cobre os seios e protege este coração, supremo asilo da virgindade. É impossível ver algo ao mesmo tempo mais ardente e mais casto. E como tudo isso, até os frêmitos mais secretos da alma e da pele, estremece com uma vida indizível! O Segundo que antecede o contato!” (Paul Claudel – apud CHAPELLE- 1998, p. 184)

Observamos a presença do Apoio Passivo do crânio da figura feminina em ambas as imagens, mas é impressionante como Camille utiliza uma mesma postura com significâncias tão distintas. Em *O Abandono* Camille esculpe a mulher apaixonada que se entrega ao amor; e em *Niobe Ferida* apresentamos uma mulher rendida ao peso da dor e da solidão.

Outra possibilidade do uso do Tema Corporal Apoio foi a utilização de apoios precários, a exploração expressiva da instabilidade (embora haja um controle corporal dos apoios). Utilizamos este recurso na representação da figura feminina da obra *A Valsa*, como se a bailarina solitária sem o apoio do amante valsasse de maneira descontrolada em decorrência da vivência do abandono.



Figura 41 – A Valsa
Camille Claudel
Arenito Inflamado
40,5 x 37,5 x 18 cm
Coleção Particular

“Octave Mirbeau se interroga sobre a Valsa: ‘Eu não sei para onde eles vão, se é para o amor, se é para a morte; mas o que sei é que se sente desse grupo uma tristeza pungente, tão pungente que ela só pode vir da morte, ou talvez do amor mais triste ainda que a morte.’ (MORGENSTERN - 2009, p.128)

Desta dança inebriada de tristeza pungente, o desequilíbrio final leva meu corpo à queda; e numa posição invertida o topo da cabeça busca o apoio do chão, revelando a cabeça decapitada da górgona Medusa.



Figura 42 – coreografia Mulheres de Pedra
Foto: Lucas Vega

4.4.6. Corpo Tremulante - Corpo Vivo

“A partir da imagem de degolamento da górgona, os dedos trêmulos encaminham-se para a altura dos lábios, e a sensação de tremor passa a habitar todo o corpo, que em movimentos em oposição, direcionam as trêmulas mãos pelo Espaço, como se quisessem alcançar algo totalmente inalcançável... recupera-se o tema apoio associado ao tema resistência num movimento serpenteante pelo nível médio, e a partir de então o corpo recria a imagem de a Implorante que pela primeira vez declama na íntegra as frases à mãe, dantes apenas fragmentadamente sussurradas ou gritadas... o corpo tremulante aos poucos cessa as últimas forças e entrega-se ao solo.

(03 de Março de 2010 – Diário de Bordo)

Este trecho coreográfico foi tardiamente estruturado, passando por diversas mudanças. Muitos movimentos foram elaborados, reelaborados, e muitos outros descartados, mas trata-se de um trecho coreográfico de extrema importância dentro deste processo criativo, pois foi durante as diversas reelaborações do mesmo, que foram se construindo outras decisões estéticas que envolvem o processo criativo como um todo, pois na elaboração deste trecho, houve a necessidade de um estudo exaustivo das possibilidades de uso da voz, da escolha das falas, inclusive em outros trechos coreográficos, e principalmente o estudo do tempo cênico de cada uma das cenas, o que por sua vez influenciou bastante na pesquisa e nas escolhas musicais.

Enfim, esta cena clímax foi uma grande influência para diversas escolhas estéticas ao longo do processo, e se o leitor acompanhar as datas relativas ao processo desta cena verificará que não há uma ordem cronológica perfeita, afinal o processo criativo não necessariamente segue uma cronologia lógica, mas se faz num outro tempo, repleto de avanços, insights súbitos e retrocessos...

“Poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. (...)” (SALLES - 2004, p.26)

Mas um dado muito importante manteve-se ao longo de todo o processo desta cena e por consequência de todo o trabalho: a busca pela sensação. Foi exatamente este o ponto que impulsionou o trabalho a partir do tema corporal resistência... Um corpo que buscou expressar a sensação do frio e do tremor, pesquisando as diversas possibilidades corporais e vocais de expressão destas sensações. Sobre a utilização da voz, explicitaremos de maneira mais pormenorizada este processo num próximo momento, afinal utilizamos outra técnica cênico-corporal para o desenvolvimento deste trabalho – *A Técnica Energética* – mas não podemos deixar de apontar o Tema Corporal *Resistência* como um legítimo *punctum* de ativação cênica deste *Corpo que Dança e Fala*.

“Nesta exploração do tema resistência, me ocorre a exploração maior da qualidade de movimento trêmulo, até mesmo por ser esta a sensação que muitas vezes a minha musculatura capta ao exercitar corporalmente este tema. Para tal, tentarei resgatar as falas referentes à carta de Camille Claudel a sua mãe, na qual ela descreve o Frio que tem sentido dentro do asilo)

(16 de Setembro de 2009 – Diário de Bordo)



Figura 43 – A Implorante
Camille Claudel
Bronze
28,4 x 30,3 x 16,5 cm
Museu Rodin

Embora seja uma imagem constante em diversos momentos coreográficos do nosso trabalho, neste momento específico a figura de *A Implorante* tem um notável destaque. Essa mulher nua de joelhos suplica algo, e parece entregar-se ao sofrimento, pendendo já a cabeça e o tronco, mas mantendo estendidos os braços numa ínfima e triste súplica.

“Inclinada sobre o vazio, com os joelhos presos ao solo, estirando-se em súplica, seu equilíbrio oscila, não pode evitar a queda eminente. A obra desvenda assim sua profundidade. Ela prevê um futuro. (...) Por isso a escultura não significa o que dá a ver, mas, para além do visível, o que ela antecipa de uma queda. Camille suspendeu o impulso da jovem à expressão de um gesto.” (CHAPELLE- 1998, p.150)

Toda esta questão de representar um instante, um gesto que já contenha em si o momento seguinte vem de encontro com a teoria Rodiniana dos *‘Instantes Sucessivos’* – a arte de esculpir em uma única imagem os momentos anteriores e posteriores ao gesto eternizado.

“Primeiro, observe que o movimento é a transição de uma atitude para outra. Essa simples afirmação, que soa como um truísmo, é na verdade, a chave do mistério.” (Auguste Rodin – apud GSELL - 1990, p.54)

E a teoria de Rodin, por sua vez encontra uma possível equivalência no universo da Dança – chamada por Klauss Vianna de *‘Intenção e Contra-Intenção’* – que traz tanto ao movimento quanto à pausa a qualidade de continuidade, de inteireza expressiva do movimento.

“Temos que criar espaço para as alternâncias. (...) Na ida de um gesto está contida também a vinda: é o que chamo de intenção e contra-intenção muscular”. (VIANNA - 2005, p. 67)

E a conquista desta capacidade de incluir nos movimentos e/ou nas pausas o movimento seguinte, se dá a partir da vivência do Tema Corporal *Resistência*.

“(....)Algo que me fascina na exploração deste tema corporal, é o quanto ele nos traz a sensação de tridimensionalidade, de musculatura viva; de um eterno movimento a suceder-se...”

(22 de Agosto de 2009 – Diário de Bordo)

“Com o treino de resistência, utilizamos a tensão dos músculos antagonistas em sinergia com os músculos agonistas, possibilitando a ‘vida’ do movimento, até mesmo na pausa, ou seja, mesmo quando estou em pausa, trata-se de um resultado do movimento de tensões opostas equilibradas. Na pausa há um movimento interno, com uma atenção e prontidão musculares em que o corpo ganha outra dimensão, ou melhor, uma tridimensão, o que poderíamos chamar de presença cênica.” (MILLER – 2007, p.70)

O Tema *Resistência* traz-nos a possibilidade da descoberta do potencial cênico do corpo. O tônus muscular se torna diferenciado do tônus cotidiano, o movimento se amplifica, tornando-se mais denso, mais expressivo. A vivência deste Tema Corporal, talvez tenha sido a mais difícil ao longo deste processo criativo, pois exige além do preparo físico, uma concentração extra-cotidiana ao corpo, na percepção de toda a sua *Tridimensionalidade, Intenções e Contra-Intenções* coexistentes no movimento.

Além disso, este foi o momento da criação no qual mais frequentemente vivenciei o exercício do desapego criativo. Conforme mencionei anteriormente, este trecho coreográfico teve inúmeras versões que foram sendo descartadas, e substituídas por outras, num movimento constante de avanços e retrocessos. Mas acredito que este exercício de reconstrução exaustiva da cena contribuiu para que ela se tornasse mais madura, mais essencial, desprezando movimentos e palavras a ela não condizentes, e descobrindo a verdade cênica dentro deste corpo dançante.

“(...) Construir é Destruir. ‘Acumulação e eliminação representam o processo pelo qual acabamos chegando ao que desejamos’, explica Chaplin (1986, p.72). A necessidade de destruição ou eliminação para que a construção seja possível é sempre lembrada como um dos instantes que provocam mais dificuldades para os criadores.” (...) um artista Não só deve ser valorado pelo que é capaz de criar como também pelo que é capaz de sacrificar.” (SALLES - 2004, p.150)

4.4.7. Conflitos e Equilíbrios: Um Corpo que Dança

O tema corporal oposições é muito pertinente ao meu trabalho, afinal grande parte das esculturas claudelianas, senão todas elas constroem linhas de oposição impressionantes. Aliás, são exatamente essas linhas de oposição que facilitam bastante a leitura da imagem escultórica e a recriação da imagem para o corpo em movimento. Explorando a oposição entre dois ou mais pontos, o corpo gera energia cênica no seu entremeio. Faz-se a Dança!”

(30 de setembro de 2009 – Diário de Bordo)

O Tema Corporal Oposições está presente em todos os momentos coreográficos deste trabalho, sendo impossível eleger um único momento no qual ele se evidencie mais. São forças opostas que se fazem presentes no corpo, e por meio destes jogos de oposição, abrem-se espaços nas articulações, o corpo torna-se *de fato* ‘tridimensional’, dando vida ao movimento.

“Duas forças Opostas geram um Conflito que gera o movimento. Este, ao surgir, se sustenta, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no Espaço”
(VIANNA - 2005, p.78)

O estudo das Oposições está diretamente relacionado ao estudo dos vetores de força do corpo, sobre o qual trataremos com maiores detalhes num próximo momento deste trabalho. É por meio da vivência das oposições que sensibilizamos nosso corpo para a conquista da consciência dos direcionamentos ósseos. Embora de maneiras sutis, nossos ossos podem ser direcionados para frente; trás; lados, acionando musculaturas específicas, que organizam e fazem autônomo este corpo que pesquisa e descobre em si, a sua própria dança.

“Desse equilíbrio de forças opostas e complementares nasce a minha dança.”
(VIANNA - 2005, p. 118)

Proponho-me a fazer, portanto, um estudo das *Oposições* existentes em algumas das imagens escultóricas que utilizei ao longo deste processo criativo. Para tal ilustrarei com imagens de estudo retiradas do meu Diário de Bordo, a fim de aproximar o autor do processo vivenciado.

Início pela *Mulher Agachada*, umas das imagens iniciais do trabalho *Mulheres de Pedra*.

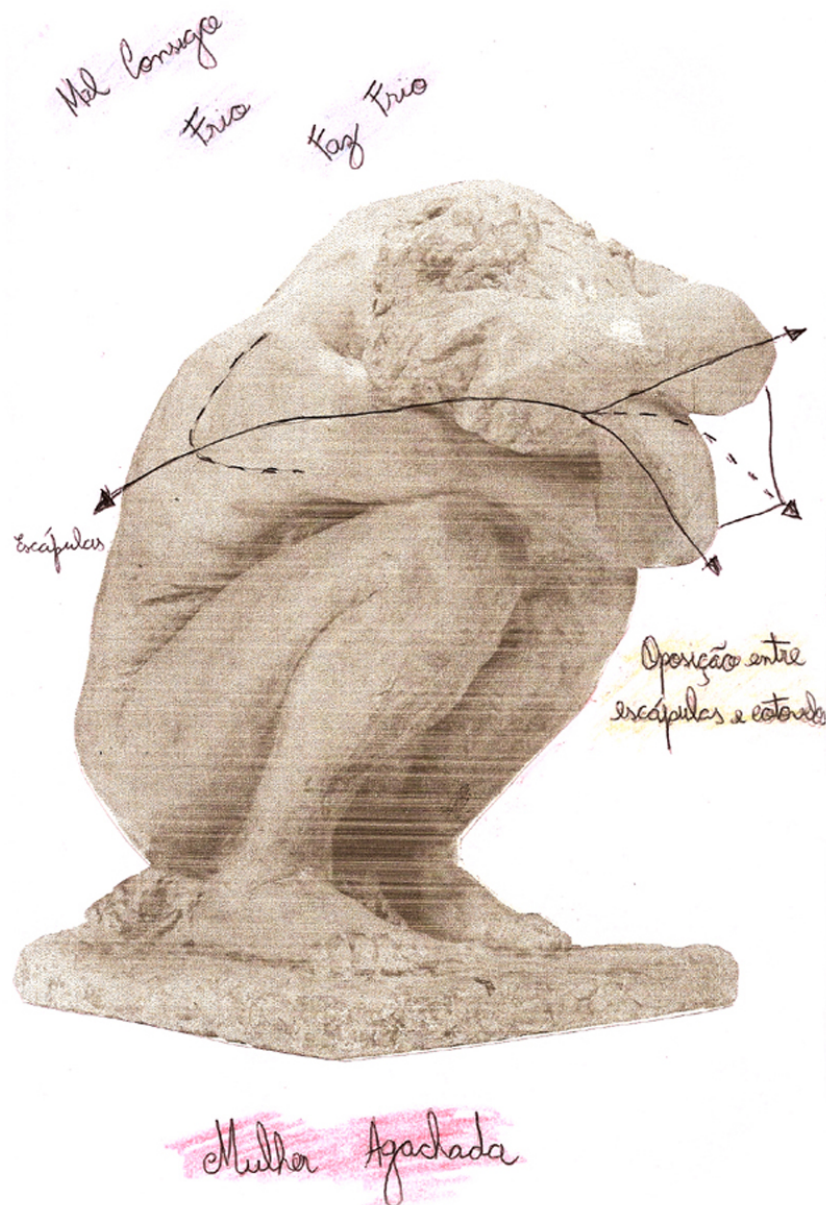


Figura 44 – Diário de Bordo
06 de Outubro de 2009

Esta é uma posição inicialmente de recolhimento, mas que já tem uma pulsão de Oposição bem presente entre escápulas e cotovelos, caracterizando um recolhimento ativo; uma mulher nua que tenta se esconder de ameaças externas, ou talvez internas.

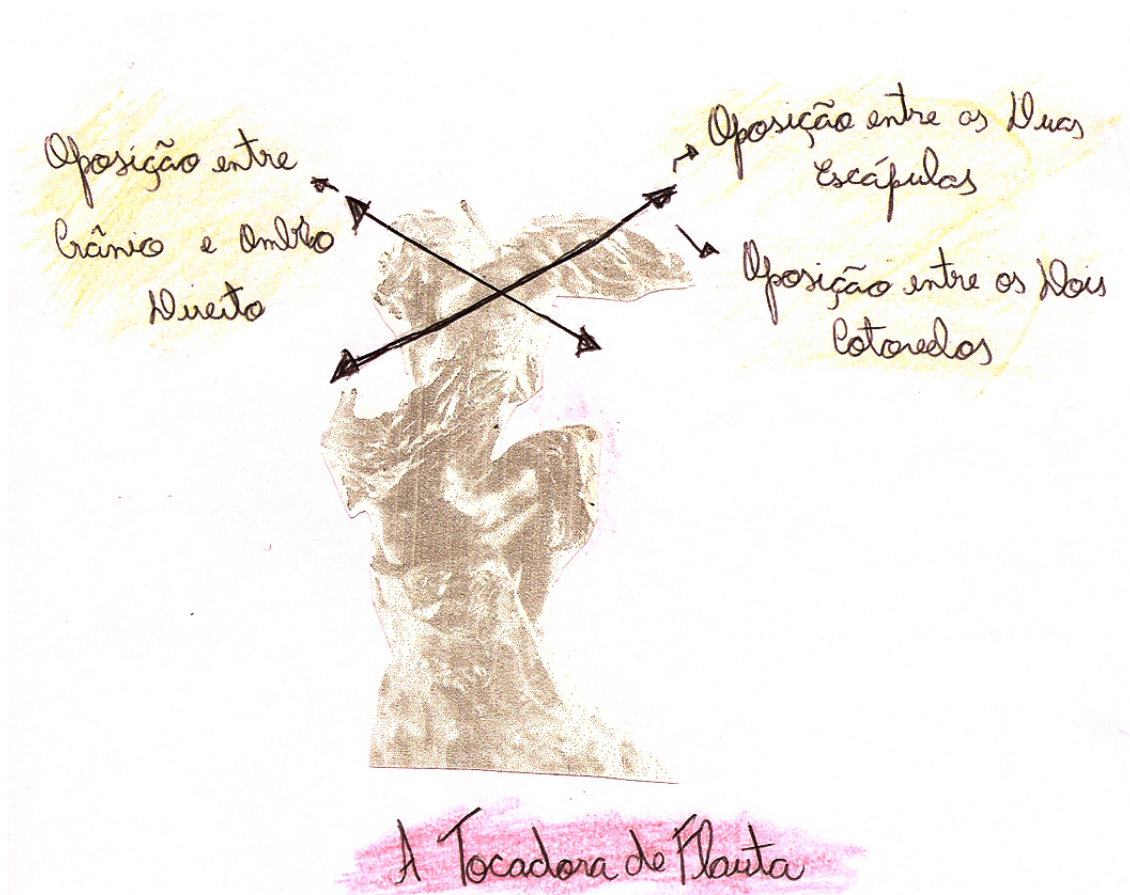
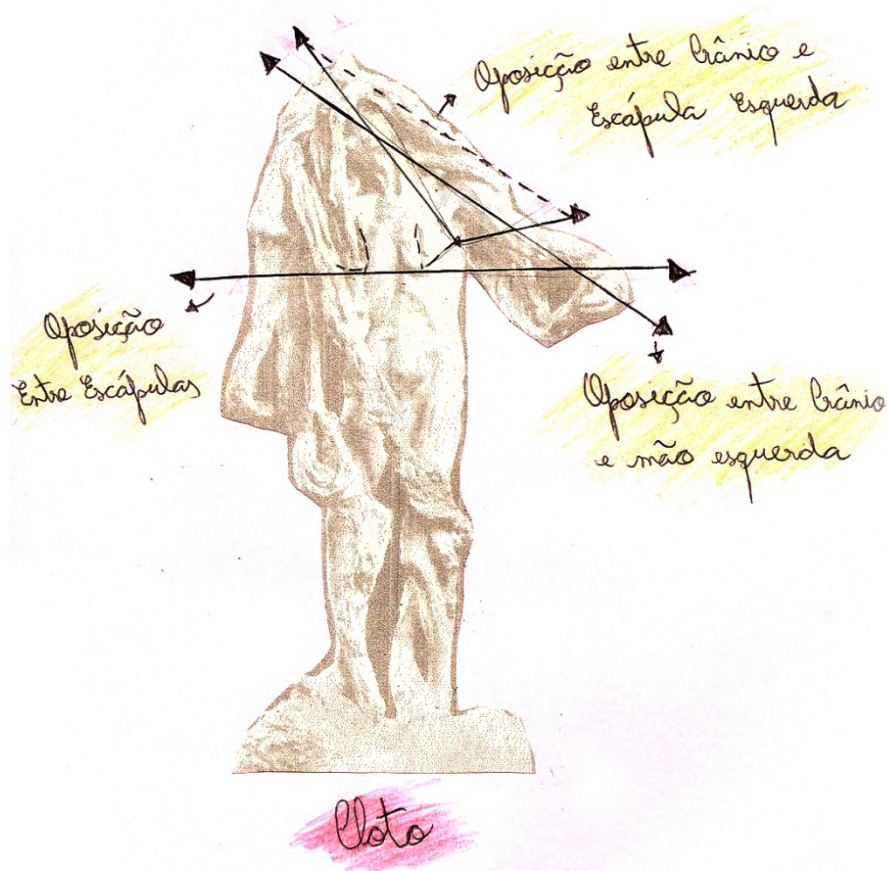


Figura 45 – Diário de Bordo
06 de Outubro de 2009

A *Tocadora de Flauta* pende graciosamente o crânio para um dos lados, criando uma linha de oposição entre crânio e ombro direito, linha esta paralela à linha diagonal criada pela flauta metálica. Outra interessante linha de oposição a ser analisada é a linha criada pela oposição entre as duas escápulas e os cotovelos da flautista, tal oposição expande o corpo da ninfa e também coincide com a diagonal ascendente realçada pelos esvoaçantes tecidos desta leve e etérea musicista sentada ao vento.



*Figura 46 – Diário de Bordo
06 de Outubro de 2009*

A mórbida velha do destino traz em seu corpo carcomido uma série de oposições das quais podemos destacar a oposição entre crânio e escápula esquerda, cuja linha se amplia numa diagonal ainda maior que abrange a oposição entre crânio e mão esquerda. Nota-se também uma visível dilatação deste corpo, principalmente na região da cintura escapular; caracterizando, corporalmente, a oposição entre as escápulas, e sensivelmente, o esforço desprendido pela moira para carregar a cabeleira que pesa sobre sua cabeça.

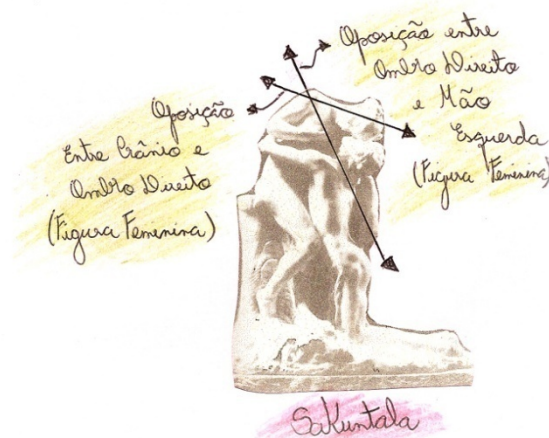
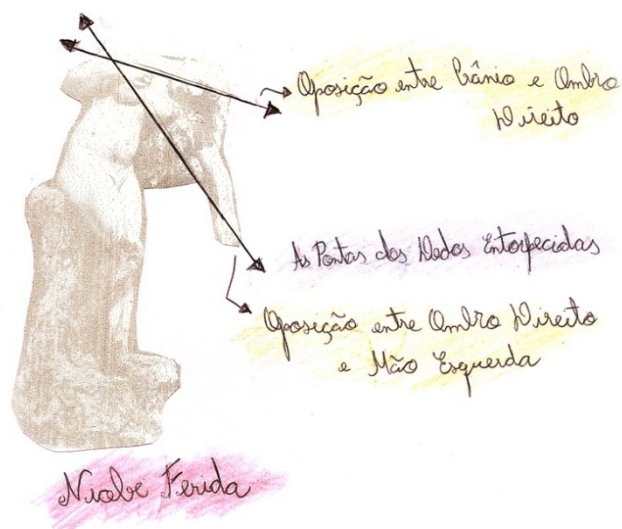


Figura 47 – Diário de Bordo
06 de Outubro de 2009

Na análise conjunta destas duas obras percebemos que os jogos de oposições são basicamente os mesmos na representação da figura feminina, ambas pendem o crânio para o lado esquerdo, criando uma linha de oposição entre crânio e ombro direito; e igualmente coincidente nas duas esculturas está a diagonal resultante da oposição entre ombro direito e mão esquerda. Mas ainda que os jogos de oposição sejam os mesmos, a *Niobe Ferida* retrata a solidão e a dor, enquanto *Sakuntala* exprime em imagem escultórica, um afetuoso encontro entre amantes.

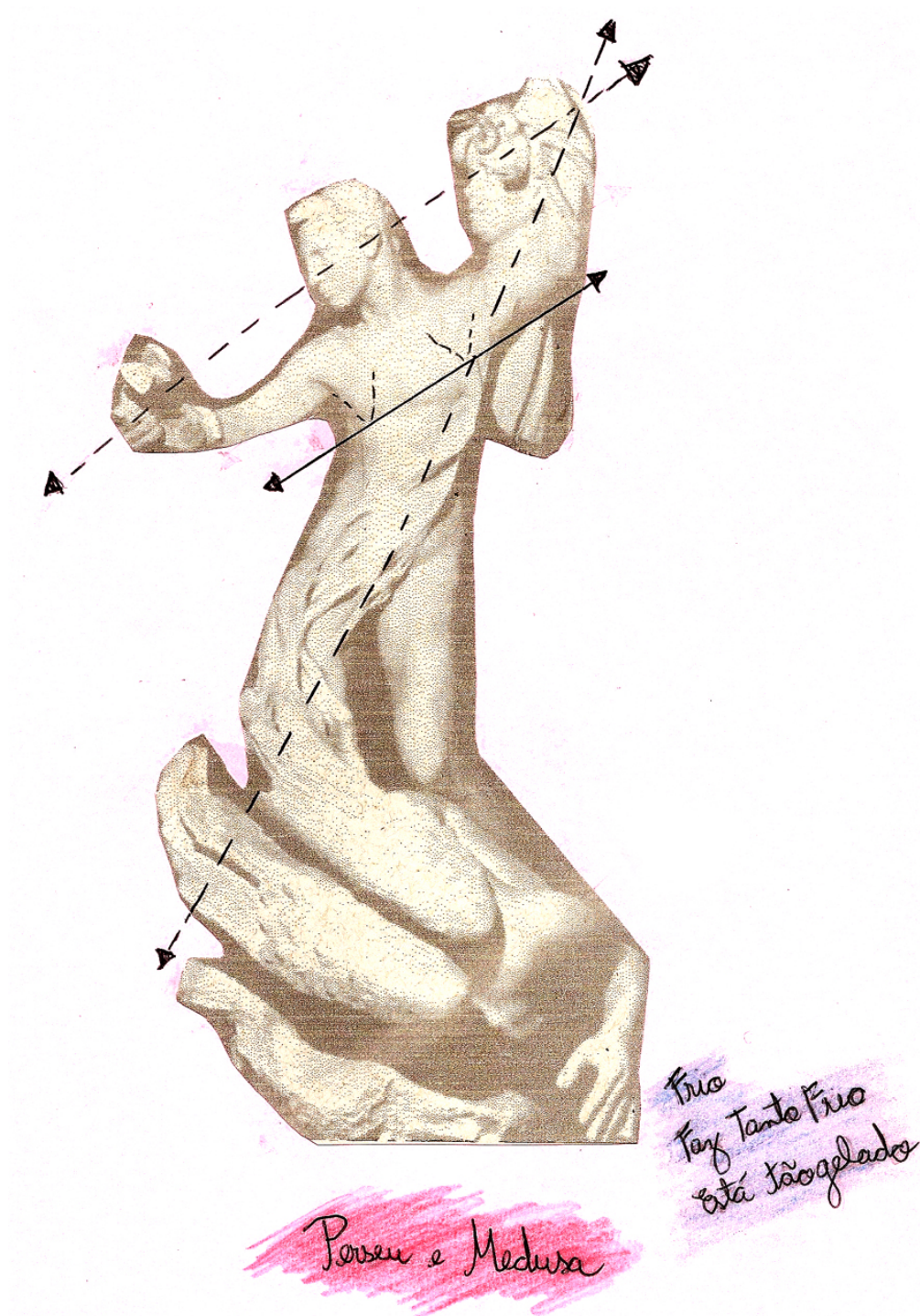


Figura 48 – Diário de Bordo
06 de Outubro de 2009

“Perseu está de pé, com a perna direita mais à frente, apoiado sobre ela, e com a esquerda um pouco mais para trás, como se tivesse de passar sobre o

corpo de Medusa, que se encontra entre suas pernas, a seus pés. A cabeça decapitada de Medusa está apoiada no braço esquerdo dele, sobre um pano que pende do seu ombro e que desce pela frente, ocultando-lhe o sexo e chegando até o corpo de Medusa. Ele mantém a cabeça empunhada por cima, pelos cabelos, e sua mão parece misturar-se à cabeleira de serpentes, estando algumas delas enroscadas em torno de seu antebraço. A cabeça de Medusa é mantida um pouco acima da cabeça do próprio Perseu, um pouco mais atrás, porém próxima à dele.” (MORGENSTERN – 2009, p.57)

Camille cria, por meio de seus jogos de oposições linhas diagonais que valorizam elementos específicos e concomitantemente todo o movimento grupal da obra. Esse jogo de oposições pode ser flagrado tanto nas esculturas de personagens únicas, como também nos seus grupos, nos quais as oposições criam verdadeiros jogos cênicos entre as personagens escultóricas.

Em Perseu e Medusa, podemos destacar um interessante jogo de oposições criado corporalmente pelas escápulas e pelas mãos de Perseu, que dilatam o corpo do herói e criam uma interessante linha diagonal formada pelas mãos de Perseu, e a cabeça do próprio herói. Em uma das mãos Perseu segura o suporte do escudo e na outra a cabeça decapitada de Medusa. Mas Camille esculpe Perseu segurando sua arma e seu troféu de tal maneira que os três pontos: escudo; cabeça do herói e cabeça da vítima; traçam uma magnífica diagonal ascendente que realça a sensação de movimento do conjunto escultórico.

Outra diagonal interessante é aquela formada pelos panejamentos que cobrem o corpo de Perseu subindo-lhe também ascendentemente dos pés à mão que segura a cabeça da górgona. Esta linha reforça a oposição existente entre pé direito e mão esquerda do assassino e ressalta o próprio ato de degolamento, ampliando a distância do corpo e da cabeça decapitada da vítima.

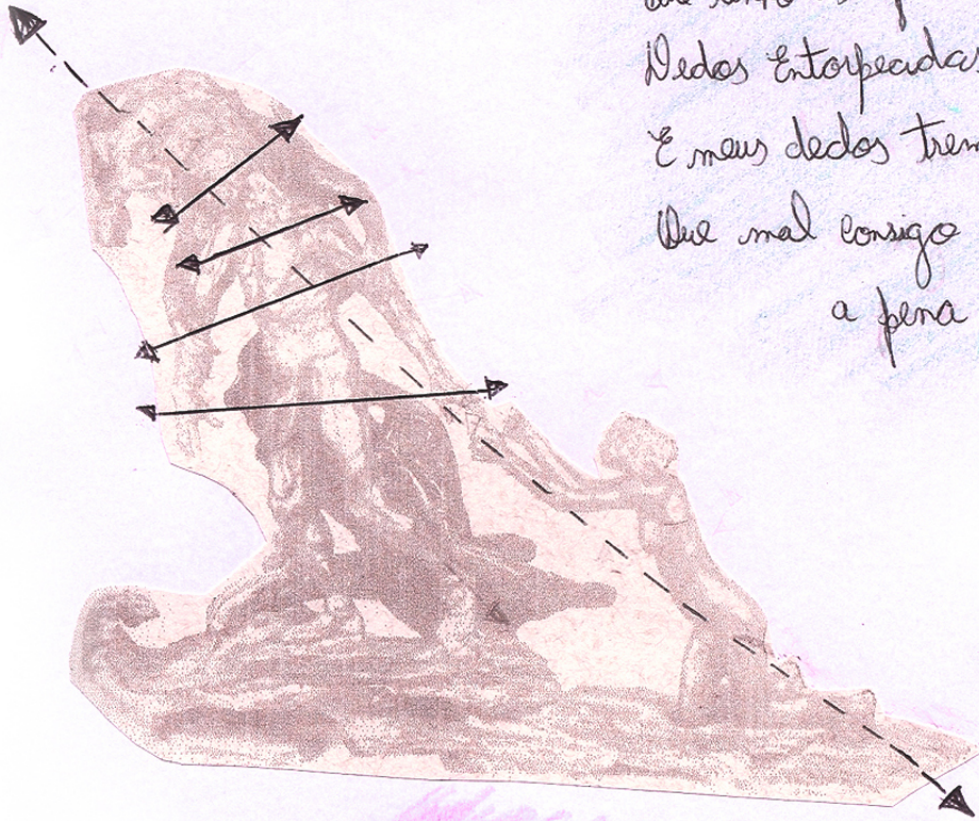
“No corpo de Perseu, o panejamento, vindo da fogueira das asas abatidas eleva-se em altas chamas que encerram seu sexo como túnica de Nessus²¹. Participa da conquista póstuma de Medusa do corpo de seu assassino, tal como as serpentes de sua cabeça se enrolam em torno do braço vitorioso e como o seu sangue derramado vem juntar-se ao mesmo leito da chama devoradora.” (MORGENSTERN – 2009, p.57)

Estas duas diagonais ascendentes culminam num ponto de encontro, que sem dúvida trata-se de um dos *punctums* mais expressivos do conjunto escultórico – a cabeça de Medusa com cabelos de serpentes e olhar petrificado.

²¹ Nessus, como os demais Centauros, era filho de Ixidon e Néfele, a “Nuvem”. Nessus, tenta violentar Dejanira, é então ferido por Hércules que acerta seu coração com uma de suas flechas envenenadas com o sangue da Hidra de Lerna. Nessus, já expirando, entregou a Dejanira sua túnica manchada com o sangue venenoso da hidra. Explicou-lhe que a indumentária seria para ela um precioso talismã, um filtro poderoso, com a força e a virtude de restituir-lhe o esposo, se por ventura este, algum dia, tentasse abandoná-la. Admoestada pelo indiscreto servidor do marido de que este certamente a esqueceria, Dejanira lembrou-se do filtro do amor, ensinado e deixado por Nessus e mandou ao esposo a túnica envenenada. Ao vesti-la, a peçonha infiltrou-se-lhe no corpo. Tentou arrancá-la, mas a indumentária fatídica se achava de tal modo aderente às carnes, que estas lhe saíam aos pedaços. Alucinado de dor, lançou-se sobre uma fogueira parecendo carbonizado. (BRANDÃO - 2000, p.167)

Querida Mamã,

Demorei muito para escrever-te
Pois fiz tanto frio que mal
Podia manter-me de pé
Está tão gelado
Que tento as pontas dos
Dedos Entorpecidas
E meus dedos tremem tanto
Que mal consigo segurar
a pena...



A Idade Madura

Figura 49 – Diário de Bordo
06 de Outubro de 2009

“Sobre um solo movediço de maré noturna, os três protagonistas tomam seu lugar em diferentes níveis, a jovem ajoelhada abaixo, o homem maduro no plano médio, a velha sobre um promontório vitorioso. A ação segue a diagonal ascendente de que a artista tanto gostava, estirada como um arrimo de frontão grego, a partir da mão do homem que não acaba nunca de se desprender do sol de um corpo.” (CHAPELLE -1998, p.142)

Em *A Idade Madura* fica bem evidente a utilização da diagonal ascendente, criada pelas três personagens. Mas se ampliarmos nossa percepção; podemos identificar diversas outras linhas diagonais transversais à diagonal ascendente, traçadas pelos jogos de oposição presentes nos corpos das personagens: mãos, ombros, cotovelos, escápulas que se opõem e dilatam os corpos deste seres capazes de narrarem em uma única composição de gestos, toda uma longa história. As oposições revelam-nos instantes múltiplos decorridos ao longo das linhas criadas pelos pontos opostos. Linhas de oposição criam uma verdadeira *linha do tempo*.

“(…) A Idade Madura é uma obra autobiográfica, na qual Camille Claudel retratou sua ruptura com Rodin. Rose Beuret é o destino arrastando o homem rumo à velhice, e à morte. A linha do tempo é tecida pelo Destino. Ela é tanto uma eternidade quanto uma instantaneidade. Ela brinca com esse instante.” (RIMBAULT- 2002 – 33’14’’ – 33’42’’)

4.4.8. O Vôo Oblíquo

“A bela Tocadora de Flauta vai levemente se transmutando em uma Niobe que gira desesperadamente com uma de suas mãos no seio e outra que busca o solo, busca ao alto, som de trovão e a imagem se paralisa; e ao som de uma nova trovoadas transmuta-se na bailarina de A Valsa; mais um trovão; e surge A Fortuna que em seu desafiante eixo nos revela o momento anterior à queda...”

(31 de Janeiro de 2010 – Diário de Bordo)

O tema corporal *Eixo Global* foi muito interessante no decorrer deste processo, pois este tema favorece a integração do corpo com a gravidade na conquista do equilíbrio em posturas extremamente desafiantes neste sentido; e ainda a exploração expressiva da situação corporal de desequilíbrio.

“No trabalho técnico de hoje, trabalhamos o jogo de oposições corporais, necessário na manutenção de eixos inclinados do corpo, e no momento da improvisação, percebi o quanto o jogo de equilíbrio pode ser expressivo, visto ser resultado de um intenso jogo de oposições... e como o desequilíbrio (o qual pode ser também resultante do jogo de tensões acumuladas na manutenção do equilíbrio) pode propiciar o deslocamento do corpo pelo espaço e a descoberta de novas dinâmicas de movimento.”

(12 de Novembro de 2009 – Diário de Bordo)

No estudo deste Tema Corporal é dada especial atenção à coluna vertebral, tratando o eixo central do corpo do alinhamento das três esferas corporais: crânio, caixa torácica e bacia. Na construção de um *Eixo Global* equilibrado procuramos alinhar as três esferas e manter este eixo estável. Mas logicamente, dentro do trabalho de dança o eixo pode ser deslocado de diversas maneiras, ou seja, a postura não se torna uma estrutura fixa, mas ao contrário, com o desenvolvimento do controle do *Eixo Global*, o corpo adquire a capacidade de adaptação em variadas posturas, inclusive aquelas cuja manutenção do equilíbrio seja de altos graus de dificuldade, um corpo que possua a consciência do seu eixo global, equilibra-se mais facilmente em posturas diversas.

As personagens de Camille Claudel, raramente estão em uma posição de *Eixo Global* equilibrado; pelo contrário, as heroínas de Camille exibem majestosas posturas de eixo inclinado, as quais desafiam magnificamente a gravidade.

Curiosamente, sabe-se que Camille possuía uma pequena deformidade física, tendo uma perna um pouco menor que a outra, Camille apresentava certa dificuldade na marcha, e talvez esta vivência constante de um equilíbrio titubeante tenha favorecido a sensibilidade da escultora para com a beleza contida no desequilíbrio.

“Assim como Cocteau sustenta que toda grande poesia coxeia, Camille, a coxa, desafia a lei monótona do equilíbrio. Seu vô oblíquo repousa sobre um centro de gravidade deslocado. Todas as heroínas de Camille Claudel são concebidas em equilíbrio precário, a ponto de despencar.” (CHAPELLE - 1998, p.70)

Dentre tantas musas em vô inclinado, destaco *A Valsa* e *A Fortuna* cujas posturas são basicamente as mesmas. As colunas vertebrais das duas figuras femininas das esculturas sustentam cabeças, caixas torácicas e bacias, de maneira a construir diagonais que ascendem ao Espaço, dando-nos a sensação de um eterno vô; e concomitantemente de uma premonitória queda

“A mulher que dança *A Valsa* inclinou-se para trás sob o peso do dançarino e a única coisa que a sustenta é este braço de homem que lhe cinge a cintura. Mais tarde, *A Fortuna* retoma este mesmo abandono ao revés e, já sem o socorro do braço masculino, oscila sobre a roda da sorte. (...) Todas as heroínas de Camille Claudel eternizam um lapso de graça que precede a queda.” (CHAPELLE - 1998, p.70)



Figura 50 – *A Valsa*
Camille Claudel
Bronze
 46,4 x 33 x 19,7 cm
 Museu Sainte-Croix



Figura 51 – *A Fortuna*
Camille Claudel
Bronze
 48 x 35 x 17,5cm
 Coleção Particular

A Fortuna é uma das imagens mais recorrentes nesta composição coreográfica, estando presente de diferentes maneiras ao longo de todo o processo, revisitada em vários trechos coreográficos. Não posso negar que pessoalmente é uma das imagens que mais me afeta no que diz respeito à sensação de movimento.

“(...) A Fortuna, essa deidade cega cujos pés estão sempre instáveis, estando um sobre uma roda que gira e o outro sempre no ar. Figura flagrante do instante, da instabilidade, do transitório, e por isso mesmo, tão inspiradora para a dança, pois representa o momento que sempre está por vir...”

(27 de Junho de 2009 – Diário de Bordo)

*“A Fortuna é a divindade que distribui, a seu bel-prazer, os bens e os males, tanto aos indivíduos quanto às nações. Para figurar essa condição representavam-na cega, com um pé sobre uma roda que gira e o outro no ar.”
(PUGLIESE – 2005, p. 106)*

A relação entre *A Fortuna*, deusa do destino, e a dançarina de *A Valsa* é inevitável. Ambas cegas se entregam ao desconhecido, sendo que uma oferta o seu eixo aos braços masculinos que lhe apóiam e lhe conduzem não se sabe para onde, enquanto a outra se lança ao girar imprevisível da roda da sorte.

Belíssimos eixos inclinados de equilíbrio que nos afetam deliberadamente, fazendo-nos imaginar para onde giram, para onde voam, para onde dançam estas deidades? E como eu, na linguagem da Dança, poderia instigar no expectador sequer uma pequenina faísca deste afeto abrasador contido na obra de Camille Claudel? Neste momento da criação surgiram muitas angústias, principalmente em relação à manutenção destas posturas de equilíbrios desafiantes. Como demonstrar corporalmente que a estabilidade em determinada postura não significa rigidez?

“Quero dançar o instante seguinte... Quero que o expectador vislumbre formas além daquelas que meu corpo esculpe no Espaço, mas sem uma previsibilidade óbvia de movimento. O que desejo é uma eterna poética em devir – a sensação ínfima de movimento que capto das esculturas claudelianas.”

(18 de Novembro de 2009 – Diário de Bordo)

Conquistar estabilidade sem perder a expressividade do movimento – movimento este, que permanece presente mesmo na pausa. Em especial, neste momento da criação foi de suma importância o estudo corporal mais detalhado dos vetores de movimento, que propiciam a descoberta de *punctuns corporais* que possibilitam a conquista de um corpo consciente, capaz de explorar a instabilidade do eixo, sem perder o controle do equilíbrio e, principalmente sem perder a expressividade – um corpo cênico capaz de expressar, minimamente, a força do movimento presente na obra claudeliana.

4.5. Punctuns Corporais

O Estudo do Processo de Vetores de movimento, evidenciados na Técnica Klauss Vianna trazem ao bailarino possibilidades de novas descobertas corporais e expressivas, por meio de uma maior cumplicidade com o próprio corpo. Mapeando sensivelmente o corpo, descobrindo ‘*pontos-chave*’, direcionamentos ósseos e musculaturas específicas, o bailarino conquista os tais *punctuns corporais*; ou seja, o reconhecimento e o domínio de determinadas ações estruturadoras do movimento que lhe permitem potencializar a expressividade do movimento.

“O trabalho de direções ósseas está mapeado em oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo. (...) Os vetores de força têm suas respectivas funções, ou seja, cada direção óssea aciona musculaturas específicas, funcionando como alavancas ósseas numa ação organizada que dirige e determina o movimento. (MILLER – 2007, p.76)

Tais vetores se tratam de oito pontos, oito ações a serem trabalhadas em oito regiões específicas do corpo humano. Ao longo do processo de estudo destes vetores, realmente é dada uma

atenção específica a cada um deles em cada etapa do processo, mas à medida que tais vetores vão sendo incorporados, e se tornam cada vez mais naturais na rotina do bailarino, este é capaz de acionar conscientemente vários vetores concomitantemente, ou seja, os vetores de força geralmente exercem ações conjuntas na realização dos movimentos. Ao mesmo tempo em que movemos membros superiores, sustentamos o peso nos membros inferiores; ou ainda, ao mesmo tempo em que realizamos um giro, atentamos para algum posicionamento específico do crânio, e/ou dos dedos das mãos. Enfim, todos os vetores de força, todas estas oito regiões corporais estão extremamente relacionadas, mas por questões didáticas, agrupamos esses oito vetores em quatro grupos, levando em consideração as relações de proximidade e inter-relação das cadeias musculares destes pontos específicos, dentro da estrutura corporal.

Portanto trataremos conjuntamente, num primeiro momento dos vetores localizados nos pés (metatarso e calcanhares); num segundo momento trataremos dos vetores localizados na região da bacia (púbis e sacro); num terceiro momento enfocaremos os vetores situados na região da cintura escapular (escápulas, cotovelos e metacarpos); e por último abordaremos o vetor localizado na coluna cervical (sétima vértebra cervical), responsável pelo alinhamento do crânio.

Partiremos da base do corpo (pés) e finalizaremos no ponto mais alto (cabeça); sendo que todo este mapeamento corporal será realizado levando-se em conta a visualização destes vetores nos corpos das esculturas claudelianas, e o processo de transposição destes mesmos vetores para o meu próprio corpo na construção do movimento cênico.

4.5.1. Primeiro e Segundo Vetores: Metatarsos e Calcanhares

“Estabilidade, base, raízes, prontidão... Uma peça piramidal de mármore se transforma em um pé vivo, repleto de veias, tendões, músculos. O pé está em prontidão. As mãos alvas e femininas esculpem um másculo e vetorizado pé de mármore.”

(28 de Novembro de 2009 – Diário de Bordo)

Camille Claudel, ainda muito jovem, por volta de seus dezenove anos de idade é recomendada por Alfred Boucher²², até então seu mestre em escultura, para ter aulas com Auguste Rodin. Em um dos primeiros encontros de Camille com Rodin, a jovem escultora solicita ao mestre uma peça de mármore, para realizar um novo trabalho. Rodin admirado com a ousadia de Camille; visto as altas exigências técnicas para lidar com tal matéria-prima, concede-lhe uma peça piramidal de mármore, com a qual Camille esculpe uma simples, porém, estrondosamente expressiva região do corpo humano – um pé.

Esta obra deteve de tal maneira a atenção do mestre, que Rodin não somente admirou a obra da jovem escultora, como também lhe dedicou sua assinatura. Tal fato, naquele momento soara como um elogio e um voto de confiança à autora da obra, visto que seria a única maneira da obra de uma jovem e desconhecida escultora ser destinada à exposição.

Ao deparar-me com este dado ao longo da pesquisa biográfica de Camille Claudel, confesso que frequentemente, vinha-me à mente a questão: *‘Por que Camille escolhera esculpir justamente um pé para chamar a atenção do mestre?’*

Já mencionamos anteriormente, o fato de que Camille era uma exímia escultora de pés e mãos, e são estas partes do corpo significativamente difíceis de serem representadas na escultura, visto a

²² Alfred Boucher (1850 – 1934) escultor francês, mentor de Camille Claudel e amigo de Auguste Rodin. Em 1883 Boucher muda-se para a Itália e recomenda suas alunas particulares para Rodin, dentre elas a jovem Camille.

riqueza de detalhes (dedos, unhas, veias, tendões) nestas peças relativamente pequenas. Enfim, não encontro uma resposta para a escolha de Camille, talvez o alto nível de dificuldade no ato de esculpir um pé fosse um bom motivo para esta escolha, mas independentemente dos motivos que a levaram a tal, esta foi uma escolha formidável, pois Camille revela sua proeza na representação do movimento, pela base primeira do mesmo.

Aquele alvo pé de mármore nos revela, metonimicamente, um grande corpo em movimento. O pé de mármore sustenta o peso de um corpo imaginário. Dentro da Técnica Klauss Vianna, o estudo dos vetores de força, inicia-se, geralmente, pelos pés, sendo que nesta região coexistem dois vetores distintos, porém na grande maioria das vezes complementares. Os vetores do primeiro e quinto metatarsos atuando juntamente com o vetor calcanhar, formam o “*triângulo do pé*”, o qual oferece uma base segura para o corpo, tanto em pausa, quanto em movimento. Os vetores dos pés são utilizados quase que ininterruptamente durante a dança, trazendo estabilidade para os movimentos e em especial, por meio da ativação destes vetores, ações cotidianas muito simples, podem tornar-se movimentos cênicos de extrema expressividade, como por exemplo, o caminhar.

Pode-se, portanto, destacar como um momento bem marcante da utilização destes vetores as caminhadas realizadas durante todo o trabalho coreográfico, com um devido destaque à primeira cena, na qual apenas o simples caminhar e a voz constroem a movimentação da cena.

Outro exemplo interessante a se destacar é a transposição em dança da imagem da escultura *A Fortuna*. Para a conquista do equilíbrio nesta posição, são ativados os triângulos dos dois pés, tanto do pé direito que está em contato com o chão, a base de apoio deste movimento; como também o pé esquerdo que está no ar, cujos vetores de força garantem o tônus necessário para a projeção e sustentação da perna esquerda.

“Intensifica-se a estabilidade com a tensão constante entre quinto e primeiro metatarsos, e o calcâneo, os quais empurram o chão. Quando não temos o chão como apoio, exercemos esse mesmo vetor pelo espaço, com os pés dirigindo o movimento das pernas, garantindo-lhes o tônus adequado.” (MILLER- 2007, p.78)

4.5.2. Terceiro e Quarto Vetores: Púbis e Sacro

Na região da bacia, encontram-se dois outros vetores de força: o púbis e o sacro. Estes dois vetores estão diretamente relacionados com o encaixe da bacia; e como não falar de quadris nas obras claudelianas? Como não falar desta região do corpo tão diferenciada no corpo feminino?

Os quadris claudelianos expressam a feminilidade não somente por suas formas, mas também pelos posicionamentos. Mulheres sensuais, que lançam lateralmente suas ancas desenhando silhuetas sinuosas, tais como a bailarina de *A Valsa* e *A Fortuna*; mulheres amedrontadas que contraem seus corpos, encaixando e quase escondendo suas bacias, tais como a *Mulher Agachada* ou as três mulheres de *A Onda*; ou ainda mulheres que repousam suas bacias levemente inclinadas para trás, sentando e deleitando-se com o som de seu instrumento, no caso da *Tocadora de Flauta*.

A observação destas ancas que se movem de diferentes maneiras em cada obra da escultora; trouxe-me a possibilidade de criação de movimentos ora leves, ora densos, ora sinuosos, representativos das diversas energias femininas presentes na obra de Claudel. Sendo assim, a utilização

dos vetores de força presentes nesta região do corpo foi muito importante para a exploração destas diferentes qualidades de movimento.

Na técnica Klauss Vianna, tendo-se como referência a posição em pé, o terceiro vetor (púbis) é direcionado, na maioria das vezes para cima, o que aciona a musculatura abdominal; e consequentemente, o quarto vetor (sacro) é direcionado para baixo, complementando a ação de encaixe do quadril. Na posição sentada, estes direcionamentos se invertem, ou seja, direcionamos púbis para baixo e sacro para cima, garantindo assim a sustentação ereta da coluna. Estes dois vetores – púbis e sacro – atuam em sinergia, um complementando a ação do outro. E é justamente este trabalho conjunto destes vetores que favorece com que o bailarino trabalhe concomitantemente as regiões anteriores e posteriores do seu corpo, conquistando uma *tridimensionalidade expressiva*, capaz de realizar o conceito de *intenção e contra-intenção do movimento*, já mencionado anteriormente, ou seja, o movimento contínuo, integrado aos movimentos anteriores e posteriores da construção coreográfica.

“Com o quarto vetor (sacro), despertamos a presença e a projeção das costas. Ganha-se estabilidade e base de equilíbrio com referência à musculatura posterior (quarto vetor). Já com o terceiro vetor (púbis), o foco está no abdome, garantindo a percepção da pelve como dirigente do movimento.” (MILLER- 2007, p.83)

No que diz respeito às variações expressivas propiciadas pelas possibilidades de direcionamentos dos vetores da bacia, poderíamos citar como exemplo a construção em dança da imagem da escultura *Cloto*. Neste caso, para salientar a densidade de movimento de um corpo velho e tenebroso, utilizei o direcionamento exagerado do osso púbis para cima e do osso sacro para baixo,

provocando uma báscula anterior da bacia que potencializasse a sensação de peso neste momento coreográfico.

Em outros momentos, o posicionamento equilibrado destes mesmos vetores sem exageros, provocava o efeito contrário de leveza e estabilidade do movimento.

“O trabalho dos terceiro e quarto vetores é muito eficiente na tomada de consciência do centro corporal; o que propicia maior controle do movimento, com o alinhamento das três esferas (crânio, caixa torácica e bacia) e uma leveza impressionante do corpo que passa a ocupar com maior vitalidade o Espaço.”

(01 de Fevereiro de 2010 – Diário de Bordo)

4.5.3. Quinto; Sexto e Sétimo Vetores: Escápulas, Cotovelos e Mãos

Na dança costumamos nos referir à bacia como o centro de equilíbrio do corpo, enquanto a cintura escapular trata-se do nosso centro de leveza, a região de onde surgem os movimentos da região torácica, braços e mãos. Em grande parte das vezes esta região está relacionada aos movimentos mais gestuais, pela ação dos braços e das mãos. Inevitavelmente é uma região do corpo extremamente expressiva, visto que por vezes, um simples gesto pode conter uma carga simbólica muito maior que muitas sequências de movimentos totais.

Camille Claudel soube, com maestria, eternizar diversos gestos repletos de expressão. Torsos retorcidos, braços que flutuam ou se estendem em súplicas, mãos delicadas ou crispadas que por vezes tocam, e por tantas outras buscam, em vão, tocar.



Figura 52

detalhe: A Idade Madura
Camille Claudel



Figura 53 – A Mão

Camille Claudel
Bronze
4 x 10 x 4,5 cm
Coleção Particular

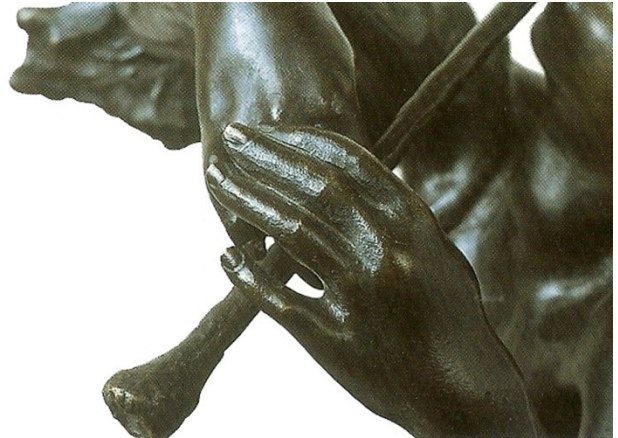


Figura 54 – detalhe: A Tocadora de Flauta

Camille Claudel

Na região da cintura escapular existem três vetores de força: escápulas, cotovelos e metacarpos, sendo que a ação destes três vetores é extremamente inter-relacionada, ou seja, a ação de qualquer um dos três vetores interfere e/ou complementa a ação dos demais.

“Com o quinto vetor, direcionamos as escápulas para baixo e para os lados, opondo os acrômios e conquistando, dessa forma, a lateralidade dos ombros e a ampliação da cintura escapular.” (MILLER- 2007, p.83)

O vetor das escápulas é aplicado direcionando-se as escápulas para baixo e para os lados. Na ativação deste vetor em ambas as escápulas simultaneamente, presenciamos o tema corporal *Oposições*, visto que as escápulas se opõem, ampliando a região escapular e potencializando a expressividade das costas.



Figura 55 – coreografia Mulheres de Pedra
Foto: Lucas Vega

O vetor dos cotovelos consiste no direcionamento lateral dos mesmos, sendo que este direcionamento irá complementar o direcionamento lateral das escápulas, ou seja, os movimentos dos braços como um todo estão intimamente relacionados ao posicionamento das escápulas. E da mesma maneira que mencionamos anteriormente, na aplicação simultânea deste vetor nos dois cotovelos, faz-se a presença de uma oposição entre cotovelos, independentemente da posição em que estejam os

braços. Esta oposição entre cotovelos foi amplamente utilizada em diversos momentos coreográficos do trabalho *Mulheres de Pedra*.

“O sexto vetor consiste na direção lateral dos cotovelos, possibilitando ao úmero complementar a direção das escápulas, resultando na ampliação do espaço da articulação escapuloumeral e na conseqüente rotação do úmero para dentro.” (MILLER- 2007, p.85)



Figura 56 – coreografia *Mulheres de Pedra*
Foto: Lucas Vega

“O metacarpo consiste em cinco ossos metacárpicos localizados na mão, onde se aplica o sétimo vetor. O metacarpo deve, nesta perspectiva, ser girado para fora, direcionando a rotação externa do antebraço, complementando, portanto, a torção do braço. O sétimo vetor dá função às mãos e estabelece a unidade entre escápulas, braços, antebraços e mãos. (...) Com a ativação do sétimo vetor, observamos a funcionalidade e a expressividade das mãos. (MILLER- 2007, p.86)

Já mencionamos anteriormente a maestria de Camille Claudel na representação das mãos em suas esculturas, e o quanto estas mãos se caracterizam como elementos pungentes na obra claudeliana, da mesma maneira, não poderiam deixar de ser partes do corpo extremamente significantes para a expressão do corpo na dança.

Ao longo do processo coreográfico *Mulheres de Pedra*, a utilização expressiva das mãos foi algo constante. As mãos, não apenas, são fundamentais para a complementação das ações dos demais vetores da cintura escapular, dando totalidade aos movimentos dos braços, mas também assumem funções diversas na construção cênica.

As mãos ora criam gestos, ora servem como apoios do corpo no chão, tocam o próprio o corpo, manuseiam objetos cênicos, realizam verdadeiras ações cênicas (tais como soltar ou prender os cabelos; manusear o figurino); enfim, estas partes do corpo relativamente pequenas, são de suma importância na construção de um corpo cênico integral. Mãos são por tantas vezes as partes do corpo cujas ações estabelecem ou recebem os vínculos de relação com o meio externo.

4.5.4. Oitavo Vetor: Sétima Vértebra Cervical

“O oitavo vetor é aplicado na sétima vértebra cervical, direcionando-a anteriormente pela ação do músculo longo do pescoço. Essa alavanca leva o crânio posteriormente, alinhando-o na linha gravitacional do eixo global. Este vetor proporciona a sustentação da cabeça e a flexibilidade da coluna cervical. (MILLER- 2007, p. 86)

“Hoje, na aula técnica, o foco foi o oitavo vetor (...) É difícil dominar o peso desta grande bola de pensamentos, mas nos instantes em que consigo, sinto que os movimentos se tornam fluidos e verdadeiros.

(08 de Abril de 2009 – Diário de Bordo)

A vivência do oitavo vetor (sétima vértebra cervical) é extremamente significativa não somente no alinhamento do crânio às duas outras esferas corporais (tórax e bacia), mas também na execução de movimentos com eixos globais flexíveis, visto que o peso do crânio pode ser utilizado como um *punctum* gerador destes movimentos, dirigindo a flexibilidade da coluna na exploração do espaço.

“(...) acredito ser este o vetor (oitavo vetor) o que tenho mais dificuldade de trabalhar. A cabeça repleta de pensamentos que não consegue se equilibrar ao centro... de certa forma, vou tentar aproveitar este desequilíbrio para o meu processo criativo, já que as esculturas claudelianas raramente se encontram no eixo central de equilíbrio, tendo quase sempre suas cabeças pendidas; esferas pensantes entregues ao Espaço.”

(01 de Abril de 2009 – Diário de Bordo)

Além desta questão estrutural do alinhamento da coluna, por meio do encaixe correto e flexível do crânio; o oitavo vetor é de grande contribuição na questão expressiva, visto que o encaixe adequado da esfera do crânio favorece a potencialização do uso da voz em cena, e da expressiva utilização dos focos visuais.

“Este vetor proporciona espaço na cavidade da traquéia, melhorando o uso das cordas vocais. Nota-se uma amplitude no campo visual, modificando a posição dos olhos com a direção do olhar, utilizando-o como apoio no espaço.” (MILLER – 2007, p.87)

Em relação ao uso da voz neste trabalho, não apenas o oitavo vetor, mas muitos outros elementos da Técnica Klauss Vianna foram utilizados na construção das cenas faladas, e utilizamos também elementos da Técnica Energética os quais foram muito efetivos para uma maior conscientização da potência da voz que habita o corpo, e como esse corpo integral repleto de ossos, músculos, cabelos, olhos, cordas vocais; enfim um corpo inteiro e consciente de sua inteireza pode fazer-se presente em cena. Falaremos de forma mais detalhada do processo vivenciado em relação à utilização da voz, num próximo momento deste trabalho, nos atendo agora de maneira mais pormenorizada às nuances expressiva do olhar.

4.6. Olhares...

São tantos os olhares encontrados nas obras de Claudel – olhares de amor, olhares de dor, olhares que buscam e suplicam, ou simplesmente se fecham na cega escuridão. Mas todos os olhares nos dizem algo, e na tentativa de transpor alguns destes olhares para meu próprio olhar, os olhares claudelianos foram minuciosamente observados, e neste constante jogo de captação e re-criação, os meus olhos se tornam simultaneamente interpretantes e intérpretes dos olhares esculpidos por Camille Claudel.



Figura 57 – Sequência de Olhares

*Montagem com detalhes do olhar de diversas fotografias de Camille Claudel
e de uma de suas obras- Perseu e Medusa (detalhe do olhar de Medusa)*

MORGENSTERN – 2009, p172

4.6.1. Olhares Amantes e Olhares Solitários

Na obra de Camille Claudel, os olhares fechados são constantes. Suas mulheres, mesmo aquelas que estão nos braços de seus amantes, não os fitam diretamente, mas preferem fechar os olhos e priorizar o sentir dos braços másculos que as tocam.

“(...) Sakountala e a mulher que dança A Valsa fecham seus olhos no amor, atentas ao seu próprio prazer, tentando captar uma voluptuosidade efêmera.” (CHAPELLE – 1998, p.71)

Muitas das heroínas solitárias de Claudel também mantêm seus olhos fechados, mergulhando nas sensações de seus próprios corpos. No universo da dança, costumamos chamar esta ação do olhar como foco interno, quando o olhar diminui sua atenção direta ao meio externo, ou muitas vezes esta atenção é realmente anulada, com o fechamento total das pálpebras, intensificando assim, a percepção das sensações corporais por meio dos demais sentidos, ou seja, ainda que os olhos não mirem o meio externo, o corpo mantém-se atento às informações advindas do mesmo, através das demais sensações captadas pelo corpo.

“Suas mulheres solitárias fecham da mesma forma suas pálpebras (...). Com este gesto de fechamento, todas elas recusam ao mundo, e só encontram a paz em sua noite interior.” (CHAPELLE – 1998, p.71)

4.6.2. Olhares Abertos

São raras as heroínas claudelianas que escancaram suas pálpebras em um olhar que de fato mire; que de fato veja. Dentre estas raras mulheres de olhares abertos, poderíamos citar a jovem suplicante de *A Idade Madura* que olha em vão o homem que jamais voltará a olhá-la. Na Dança chamamos esta ação do olhar de foco direto, quando o intérprete foca objetivamente o olhar para algo ou alguém no Espaço.

“Neste universo de olhos fechados ou mortos, heroínas ergueram seu olhar para o mundo exterior, para dizer a dor ou o medo (...) o amor escarnecido (...) a inocência estupefata.” (CHAPELLE – 1998, p.72)

4.6.3. Olhares Petrificados

Dentre os olhares claudelianos não poderíamos deixar de citar os olhares petrificados, aqueles olhos que se encontram bem abertos, mas que não olham diretamente para nada, aparentando visualizarem algo para além da matéria, tal qual a cabeça da górgona que do alto do braço vitorioso de Perseu mira o horizonte com um olhar perdido não se sabe onde. Os olhos que dantes transformavam em pedra todos que os mirassem, agora, tornam-se eles próprios petrificados. Na dança chamamos este ato do olhar de foco externo, quando os olhos não focam diretamente algo ou alguém; mas visualizam longinquamente o horizonte.

4.7. A Voz em Cena: Descoberta de Novos Punctuns

Ao longo das pesquisas biográficas de Camille Claudel, deparei-me com diversas cartas que a escultora escrevia antes e, principalmente, depois de sua clausura no hospital psiquiátrico. Encontram-se documentadas diversas correspondências que Camille trocava com Rodin, ainda no período de romance entre eles; algumas cartas de cunho profissional endereçadas a marchands; e muitas cartas endereçadas ao seu irmão Paul Claudel e a sua mãe Louise-Athanaise. Em cada uma dessas cartas encontram-se vestígios dos sentimentos mais diversos; desde declarações amorosas, descrição de obras, até depoimentos dolorosos do sofrimento vivenciado no cárcere das *casas de alienados* – como normalmente Camille se referia aos hospitais psiquiátricos.

As palavras escritas por Camille tais como suas imagens escultóricas também permeavam constantemente minha mente ao longo da vivência dos laboratórios; e por diversas vezes a execução de determinada movimentação me remetia a determinados trechos das cartas de Camille, sendo que ao longo do processo, tal consonância entre palavras e movimentos foi se tornando tão evidente, que foi inevitável a inclusão da voz nas construções cênicas.

“Stanislavski (1983, p.142), por sua vez, discute a potencialidade da palavra para o ator: não é apenas um som, é uma evocação de imagens.” (SALLES - 2004, p.71)

A primeira destas imagens evocadas no decorrer do processo foi a imagem do frio. As palavras de Camille em uma das cartas para sua mãe, relatando o frio que sentia no hospital, veio à tona durante os laboratórios do tema corporal *Resistência*, nos quais a vivência de movimentos cuja força muscular exigida era tão forte ao ponto de provocar tremores, instigou-me a idéia de fazer uso de tal movimentação tremulante remetendo à sensação de frio.

“Querida Mamãe,

Demorei muito para escrever-te, pois fez tanto frio, que mal podia manter-me de pé. Está tão gelado, que tenho as pontas dos dedos entorpecidas e meus dedos tremem tanto, que mal consigo segurar a pena.” (Camille Claudel – apud WAHBA 2002 – p.13)

A partir deste momento do processo criativo, houve a inclusão de outras falas, também advindas de trechos de cartas de Camille Claudel, e conseqüentemente houve a crescente necessidade de pesquisar no meu próprio corpo os *punctuns* necessários para a potencialização da voz; visto que grande parte da minha formação em dança foi extremamente focada na movimentação corporal, priorizando o treino de movimentos em silêncio, sem o uso da voz, gerando uma grande dificuldade para a execução das duas coisas – falar e dançar - ao mesmo tempo.

Dentro da própria técnica Klauss Vianna, muitos foram os elementos técnicos que me auxiliaram nesta conquista de re-conexão da voz ao corpo, tais como o apoio do *triângulo do pé*, que traz estabilidade ao corpo em cena; a ativação dos vetores da bacia (púbis e sacro) que trazem tônus muscular ao abdome; e a ativação simultânea, dos vetores do pé e da bacia, que propiciam a tonificação da musculatura do assoalho pélvico (períneo), musculatura essa, muito importante como base de sustentação de toda a musculatura envolvida na respiração e na fala.

Ainda acerca da respiração, podemos destacar a utilização dos vetores da cintura escapular para a acomodação dos pulmões e do diafragma, de modo a utilizar toda a potência desta musculatura. E ressaltamos também a importância do oitavo vetor (sétima vértebra cervical) cuja ativação é responsável pelo alinhamento do crânio, e consequente ampliação das cordas vocais, contribuindo também para uma maior potência da voz. Enfim, todos estes *punctuns corporais* são de suma importância para conquista de uma voz mais potente em cena, mas não poderia de forma alguma deixar de mencionar as contribuições mais específicas de outra técnica cênico-corporal - *A Técnica Energética* - que complementou valiosamente o trabalho de construção deste corpo cênico que se expressa não somente pelos movimentos, mas também pela voz; trazendo-nos uma nova perspectiva de concepção do corpo, na qual não há dicotomia entre voz e corpo; e o uso da voz passa a ser entendido como uma extensão sonora da expressividade corporal ativada pelo *estado cênico* conquistado.

“Na concepção da Técnica Energética, a fala é uma consequência, ou melhor, dizendo, é movimento corporal. Portanto, assim como o pensamento, a fala é uma ação corpórea, que se manifesta no último momento da ação física, por isso, vem carregada de intenções e expressividade.” (SOARES – 2000, p.61)

A Técnica Energética se trata de um método de preparação do ator-bailarino para conquista de um *estado cênico*, que lhe possibilite maior expressividade, capacidade de improviso e jogo de relações, sendo esta *potencialização das atitudes cênicas* (sejam elas a dança, o jogo teatral, o uso da voz, ou qualquer outra linguagem) guiada pelo uso consciente e, por isso mesmo potencializado, da *energia*. Partindo-se do conceito de que *energia* é a capacidade de produzir trabalho, entendemos aqui a cena como o trabalho do ator- bailarino; e a *energia* por ele despendida para a produção desta cena permeia todo o espaço cênico, desde seu próprio corpo, a relação do seu corpo com os objetos cênico,

com os outros atores, e principalmente com a platéia. Preencher todos estes espaços e atingi-los verdadeiramente com a *energia cênica* é um grande desafio, ou seja, não se trata apenas da impostação da voz ao ponto dela ser audível por toda a platéia, mas trata-se na verdade, de um preenchimento energético que agregue o corpo e a palavra num ato expressivo único com força suficiente para pungir o expectador.

“As artes cênicas também são uma forma de trabalho. Elas não criam instrumentos, mas preenchem a existência humana nos níveis mais profundos da psique em sua relação com os instrumentos, com o mundo exterior, com a natureza e os outros seres humanos através da criação de imagens. Não se trata de tornar visível o invisível, mas de dar outra dimensão à vida humana invertendo as relações de tempo e espaço, mostrando as relações de contigüidade entre o mundo interior e o mundo exterior do indivíduo. Nas artes cênicas comprime-se o tempo para expandir o espaço interno do expectador.” (SOARES – 2000, p.59)

Para que tais transformações e preenchimentos sejam realizados, sabemos que esta *energia cênica* deve existir, e de fato existe, mas muitas vezes sentimos que as relações energéticas não se dão de forma totalmente satisfatórias, com algumas sensações fugazes de que atingimos tal *estado cênico*, mas logo perdemos esta sensação e não sabemos exatamente como resgatá-la. A Técnica Energética é uma possibilidade de tomada de consciência e reconhecimento da origem corporal, dos *punctuns* geradores de diferentes estados energéticos, por meio de um estudo dos *pontos de energia* presentes no corpo humano.

Através da conscientização e das formas de ativação destes *pontos de energia* _ que na Técnica Energética possuem analogia com os *Chakras de Energia*_ podemos potencializar o uso energético de forma consciente, explorando todo o potencial expressivo que cada um destes pontos nos oferece.

Chakras são, segundo a filosofia Yoga, canais dentro do corpo humano por onde circula a energia vital que nutre órgãos e sistemas. Existem várias rotas diferentes e independentes por onde circula esta energia. Os chakras são os pontos onde essas rotas energéticas estão mais próximos da superfície do corpo. Os Chakras principais do corpo (Básico; Esplênico; Umbilical; Cardíaco; Laríngeo; Frontal e Coronário) tratam-se de sete pontos localizados ao longo da coluna vertebral, e cada um destes pontos relaciona-se intimamente às principais glândulas do corpo humano.

Neste trabalho não cabe a discussão se existem, ou não existem os *chakras de energia*, mas o que pretendemos aqui é localizar determinados pontos corporais que devidamente ativados, seja por uma contração muscular, ou um direcionamento ósseo, ou ainda uma atenção redobrada na consciência deste ponto corporal, enfim uma estratégia que possa auxiliar a conquista de um estado cênico diferenciado que esteja em consonância às necessidades estéticas da cena em questão.

A partir das vivências laboratoriais das possibilidades expressivas dos *chakras*, focando na utilização dos mesmo para a expressividade da voz, optei pela exploração de dois *chakras* específicos, em virtude das qualidades expressivas potencializadas pelos mesmos – o *Chakra Cardíaco* e o *Chakra Laríngeo*.

O *Chakra Cardíaco* está localizado na região do osso esterno e tem uma íntima relação com a glândula Timo.

“A glândula Timo está situada no peito, entre pulmões, atrás da parte superior do esterno. Sua existência é bastante mutável, porque está associada ao crescimento, atingindo seu maior tamanho na puberdade e vai gradualmente desaparecendo depois dessa fase. Contudo, ela persiste e algumas células secretoras permanecem a vida inteira.” (SOARES – 2000, p.56)

Este *chakra* caracteriza-se como o centro das emoções. Todos os *chakras* possuem nuances diversas de energias expressivas; visto a capacidade que os *chakras* possuem de realizar movimentos em giro em sentidos diferentes; e em cada sentido que o movimento da energia é ativado; resultará em expressividades diferenciadas.

“Os chakras possuem dois tipos de movimento: centrífugo e centrípeto, que modificam a qualidade do movimento expressivo.” (SOARES – 2000, p.43)

Tal diferenciação de sentido do giro da energia do *chakra* poderia ser transposta, dentro da estrutura corporal esquelética, como uma projeção anterior ou posterior do osso esterno. A projeção anterior corresponderia ao movimento centrífugo da energia do *chakra*; e a projeção posterior, corresponderia ao movimento centrípeto desta mesma energia. Sendo que cada projeção óssea, caracteriza-se como um *punctum corporal* com consequências expressivas características.

“O sentido centrífugo (do *chakra* cardíaco) traduz emoções de alegria, de felicidade, e a relação com o mundo externo e com o outro. Em sentido contrário é a fonte do espírito trágico, da individuação, da dor, da solidão, do pranto.” (SOARES – 2000, p.58)

No trabalho vocal de *Mulheres de Pedra* é inegável a utilização do espírito trágico, até mesmo pela significação contida nos trechos das cartas de Camille que narram acerca de momentos de profundo sofrimento e solidão.

“As casas de loucos são lugares especialmente feitos para o sofrimento. Não se pode fazer nada, principalmente, quando nunca se vê ninguém.” (Camille Claudel apud WAHBA – 2002, p.15)

Em relação ao outro ponto energético eleito - o *Chakra Laríngeo*- este localiza-se no centro do pescoço, entre terceira e sétima vértebras cervicais, e relaciona-se com as glândulas tireóide e paratireóide. Esta região está intimamente ligada à comunicação, e também possui nuances expressivas.

“É o Chakra da vontade, da racionalidade, da mímica, do cômico, da piada em seu movimento centrífugo. Inversamente é a fonte da ira, da vingança, do ressentimento, do ciúme, do desprezo, da futilidade, do irracional, da loucura.” (SOARES – 2000, p.59)

Faz-se presente em *Mulheres de Pedra* a utilização também desta região energética como *punctum corporal* para a exploração da voz de maneira a expressar em dados momento a ira, e a alusão à loucura.

Neste caso utiliza-se a projeção óssea contrária – a sétima cervical é direcionada para trás, comprimindo-se o espaço da garganta, tornando a voz uma espécie de *sussurro rosnado* – um som repleto de raiva e ressentimento, tal como as palavras de Claudel:

“A imaginação, o sentimento, o novo. O imprevisto que surge do espírito desenvolvido é proibido para eles. Cabeças Fechadas, cérebros obtuso, eternamente negados à luz!” (Camille Claudel apud BUEL-2007)

Mas esta região corporal também é amplamente utilizada, ao longo do trabalho, com o seu direcionamento anterior, ou seja, projetando-se a sétima vértebra cervical para frente e ampliando-se o espaço da garganta, o que aumenta a potência da voz e a capacidade energética do corpo de estabelecer comunicação com o expectador.

Como já foi mencionado anteriormente, na grande maioria das vezes, diversos *punctuns corporais* atuam conjuntamente, o mesmo acontece em relação a estes *punctuns vocais*, ou melhor,

punctuns corporais relacionados à voz, visto que não cabe nesta perspectiva de trabalho, uma dicotomia entre voz e corpo.

No caso deste trabalho cênico, utilizamos a relação entre os dois *chakras* – cardíaco e laríngeo – ambos com projeção anterior, o que potencializa não somente a voz, mas também a comunicação gestual, tornado mais expressivos os movimentos das mãos.

Enfim, a combinação das duas técnicas – Técnica Klauss Vianna e Técnica Energética – na criação e construção dramatúrgica deste trabalho cênico, foi uma experiência muito interessante, pois revela verdadeiramente que a voz não está concentrada apenas nas cordas vocais; pelo contrário, a voz habita e se origina de todo o corpo; tornando-se também movimento. E quando é construída cenicamente essa unidade, descobre-se um corpo capaz de falar e uma voz capaz de dançar; ou seja, revela-se um corpo integral.

4.8. Murmúrios...

“Que outra imagem melhor que a de uma onda poderia traduzir a lenta e inexorável usura do vivente? O mar se impõe como um parentesco originário, o das águas de onde surge a vida, mas também a morte – a morte que permanece no centro de uma misteriosa fascinação; pois a morte seduz. Ela exerce uma misteriosa atração, convoca o vivente a juntar-se ao mundo das sombras. (...) É ainda através do mar que, confundidas com a música da onda, as Sereias fazem ouvir seu canto falaz – sedução perversa que leva para a morte.” (CHAPELLE - 1998, p.146)

Ar e água. O som melodioso da flauta da sereia e o som das ondas marinhas; estes foram os primeiros sons que me vieram à mente nos primeiros laboratórios: sons de vento, sons de flauta, sons de água... Muito antes de estes sons tomarem forma de trilha musical já habitavam meus ouvidos desde a concepção dos primeiros movimentos corporais.

Num período bastante intenso de laboratórios, as esculturas claudelianas chegaram a habitar por vezes meu sono, permeando discreta ou escancaradamente as imagens dos meus sonhos. Numa destas noites sonhei com uma chuva que caía em pingos bem sonoros e repletos de ecos, e estas gotas foram se tornando cada vez mais constantes, transmutando-se em uma tempestade com ventos e sonoros trovões que cortavam o céu em feixes prateados. A tempestade era constante até inundar todo o espaço que anteriormente era apenas uma cratera de terra seca. Esta grande cratera inundada torna-se o continente de um grande mar, pois toda aquela água vinda da chuva passa a se movimentar em grandes ondas, e numa destas ondas gigantescas visualizo em um rápido momento as três banhistas claudelianas que desaparecem nas espumas do mar.

Estas imagens oníricas acompanharam-me por diversos laboratórios silenciosos, nos quais estudava possibilidades de movimento sem utilizar músicas, até que certo dia, em meio às pesquisas musicais, encontro sons de flautas orientais que me fascinaram, e cujos toques, encaixavam-se quase que perfeitamente as primeiras sequências de movimento elaboradas, sendo necessários apenas alguns pequenos ajustes. Tal sincronicidade foi algo impressionante; pois parecia que aqueles sons de flauta haviam sido compostos para a minha movimentação; para a movimentação da minha *sereia flautista*.

“Discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. O artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico.” (SALLES- 2004, p.35)

Muitas foram as sincroniciades vivenciadas ao longo deste processo criativo, mas com certeza o encontro com aqueles sons de flauta foi uma das maiores contribuições do acaso a minha criação. A partir do encontro com estes primeiros sons, tive novamente a ajuda de um grande colaborador – Igor Capelatto – que ao longo do processo, de acordo com as sequências coreográficas que iam sendo adicionadas; ele passava a incluir novas sequências de sons inspiradas nas referências sonoras advindas das imagens daquele sonho chuvoso.

A trilha foi se modificando diversas vezes ao longo do processo de acordo com as necessidades de tempo e qualidades de movimentos instigadas pelas novas movimentações; resultando enfim, em uma mixagem de sons diversos, desde etéreos murmúrios de vento até sóbrios e telúricos sons eletroacústicos. A trilha sonora do trabalho coreográfico *Mulheres de Pedra* complementa as narrativas expressas nos movimentos, colaborando na construção dramatúrgica do trabalho como um todo.

4.9. Panejamentos

“O panejamento feminino, constitui uma constante singular na arte de Camille. (...) Uma Loie Fuller com vestido em leque foi encontrada em seus arquivos.” (CHAPELLE -1998, p.73)

Tecidos que dançam em consonância ao movimento dos corpos. Os panejamentos dançantes encontrados na obra de Camille foram de grande inspiração para a concepção do figurino do trabalho *Mulheres de Pedra*, mas tal processo de concepção não foi nada simples, visto a complexidade em criar uma vestimenta que enfatize os movimentos sem velar demasiadamente o corpo, visto que nossa proposta era justamente revelar o corpo vivo das esculturas no meu próprio corpo. Meu desejo de revelar regiões tais como costas, braços e pernas, já era presente desde o início do processo, afinal, ao contemplar as obras de Camille, estas regiões me chamavam muita atenção, principalmente pela minúcia de detalhes. As costas claudelianas repletas de pequenas vértebras e costelas que saltam aos nossos olhos; pernas e braços nus que traduzem uma sensualidade e uma entrega fascinantes.

A idéia da nudez em cena fora cogitada em algum momento, mas como desprezar a sensação esvoaçante sugerida pelo voluptuoso sári de espuma da bailarina de *A Valsa*, ou a helenística echarpe de *A Tocadora de Flauta*? Por outro lado, havia uma preocupação em fugir aos clichês. Não queria um figurino que remetesse às vestimentas hospitalares, camisas de força ou outras coisas do gênero que fizessem alusão direta ao internamento de Camille Claudel. Da mesma forma, também não queria recorrer a aventais brancos ou qualquer outra vestimenta associada ao ofício da escultura. Afinal, não podemos negar que o trabalho coreográfico *Mulheres de Pedra* contém diversas alusões relativas à biografia de Camille Claudel, mas é um trabalho prioritariamente a cerca de sua obra. Enfim, este foi

um processo repleto de questionamentos, no qual felizmente tive o auxílio de competentes colaboradores.

Num primeiro momento, tive uma valiosa contribuição por parte do artista plástico Warner Junior Reis que me auxiliou amplamente nas primeiras pesquisas relativas aos figurinos da época e a art nouveau²³, movimento artístico que influenciou de certa forma a presença dos panejamentos na obra claudeliana. Mas vale também ressaltar que tais recursos não eram utilizados pela escultora como mero enfeite, mas como detalhes pungentes de sensação de movimento nas suas obras. Destas primeiras pesquisas, utilizamo-nos de pequenos detalhes que remetem à moda do final do século XIX, adotando no figurino detalhes de pequenos babados e drapeados.

“Mas em suas obras da maturidade, Camille não procura evocar o tecido ou a roupa íntima. Seu panejamento não desempenha um papel decorativo, ele amplia com audácia a significação da obra.” (CHAPELLE - 1998, p. 73)

Num segundo momento, tive o auxílio do artista plástico e cineasta Igor Capelatto que fazendo uma compilação dos diversos detalhes que eu ia expondo acerca dos meus desejos em relação ao figurino; esquematizou de maneira funcional estratégias para que conquistássemos os efeitos desejados.

Na concepção da primeira cena, eu gostaria que o figurino se constituísse em um vestido com capuz negro – inspirado na escultura *A Prece* – e que o mesmo se transmutasse em questão de segundos

²³ O Art Nouveau (Arte Nova) foi um estilo estético essencialmente de design e arquitetura que também influenciou o mundo das artes plásticas; seu estilo é marcado, algumas vezes, pela decoração elaborada e superficial e pelas formas curvilíneas ou sinuosas. Era relacionado com o movimento arts & crafts e que teve grande destaque durante a Belle époque, nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX. A fonte de inspiração primeira dos artistas é a natureza, as linhas sinuosas e assimétricas das flores e animais. O movimento da linha assume o primeiro plano dos trabalhos, ditando os contornos das formas e o sentido da construção. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL disponível em www.itaucultural.org.br)

num vestido na cor bege, o mais próximo possível da tonalidade da minha pele, este grande e sensível órgão tátil.

Aproveitando-se de um vestido que já tínhamos em mão, Igor fez alguns testes e constatou que bastava incluir uma saia dupla para que um mesmo vestido fosse utilizado nas duas propostas: cor negra com capuz; e a cor bege num modelo bastante feminino (saia rodada, detalhes em drapeado, pequenos babados e amplo decote nas costas). Posteriormente à estruturação do figurino em esboços, o mesmo foi confeccionado.

O produto final do figurino teve um efeito bem interessante, valorizando os movimentos das costas, braços e pernas que são facilmente revelados pelos decotes ou pela maleabilidade dos tecidos; além do efeito das saias duplas possibilitarem não somente a mudança de cor, mas também um efeito muito interessante de claro e escuro que remete de certa forma, aos jogos de luz e sombra utilizados nas esculturas.

É importante mencionar também que o figurino, por meio das sensações de peso e movimentação dos tecidos, foi um estímulo criativo muito importante principalmente na criação das últimas cenas, nas quais busquei explorar os efeitos propiciados pelo flutuar das saias nos movimentos em giro, e a retomada da vestimenta negra nos instantes finais da coreografia, criando um desfecho circular ao roteiro dramático do trabalho coreográfico *Mulheres de Pedra*.



Figura 58 – coreografia Mulheres de Pedra
Foto: Lucas Vega



Figura 59 – coreografia Mulheres de Pedra
Foto: Lucas Vega



Figura 60 – coreografia Mulheres de Pedra
Foto: Juliana Schiel

CAPÍTULO 5

Considerações Finais

“(...) O artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento. No entanto, o inacabado tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera obras em cadeia infinita. (...) O objeto ‘acabado’ pertence, portanto, a um processo inacabado.” (SALLES- 2004, p.78)

5.1. Non-Finito

Mulheres de Pedra é um trabalho coreográfico de aproximadamente dezesseis minutos de duração, um período de tempo finito na contagem cronometrada do relógio, mas um período infindável para mim como criadora.

Utilizando aqui, como analogia metafórica a expressão escultórica: “*Non-Finito*”; poderíamos dizer que *Mulheres de Pedra* é um trabalho coreográfico com este caráter; um caráter de inacabamento; ou melhor, um produto finalizado de um processo que nunca chegará ao fim.

Non-finito é uma técnica escultórica que literalmente significa um trabalho inacabado; esculturas que se apresentam inacabadas porque o artista trabalhou apenas parte do bloco de pedra, resultando numa figura com partes aparentemente faltantes. Esta técnica foi muito utilizada por grandes escultores renascentistas, tais como Donatello, Michelangelo; e amplamente revisitada pelos escultores impressionistas, inclusive Rodin e Camille Claudel.

A escolha estética dos escultores por uma obra *aparentemente inacabada*, provavelmente, tenha relação com o caráter infindo do processo criativo. Uma obra que jamais chegará ao fim permanece inacabada aos olhares mais distraídos, mas na verdade o inacabado é, talvez, a maneira mais próxima de se representar o infinito.

É como vislumbrar um arbusto. No exato momento em que nossos olhos o captam, nossa mente já prevê o crescimento do mesmo em uma frondosa árvore, o crescimento dos galhos, o nascimento das folhas e dos frutos, enfim, o arbusto é uma obra *non-finita* da natureza. E mesmo que por ventura este arbusto nunca se transmute em árvore; em nossa mente ele será uma obra em eterno devir.

Tal infinitude do processo de criação é encontrado de maneira especialmente flagrante nas artes corporais, visto a efemeridade do movimento corporal, a constante transmutação da matéria corpo. *Mulheres de Pedra* tem um roteiro não-linear que apresenta seu *desfecho*, porém eu como criadora sei que tal desfecho não seria o fim da obra, mas apenas uma pausa, e que mais cedo ou mais tarde, as esculturas claudelianas, ainda que de maneiras transformadas, ou ainda camufladas, continuarão habitando minhas obras coreográficas que estão por vir, permeando novos processos criativos, influenciando, talvez as obras de outros artistas, e transformando a obra finita em novos devires.

“(...) Talvez por isso seja tão difícil encontrar o fim. Pois desejo um fim que nunca se acabe...”

(18 de Novembro de 2009 – Diário de Bordo)

5.2. A Criação como um Ato Motriz:

“Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de idéias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la (Italo Calvino - 1990 apud SALLES - 2004, p.42)

Refletindo acerca do processo de pesquisa artística vivenciado, reafirma-se aqui o caráter motriz da criação, visto que ao longo do processo, idéias vão se agregando umas às outras, e destas idéias surgem novos conceitos e novas indagações; e destas novas indagações surgem novas hipóteses;

e das novas hipóteses surgem novas possibilidades; e o processo segue desta maneira, sempre se recriando, numa contínua metamorfose.

Dentro deste movimento criador, reflexão e produção artística se entrelaçaram constantemente ao longo do percurso, e tal qual o produto artístico está em constante devir, estarão também as reflexões teóricas que não se findam nas últimas páginas deste trabalho, mas permearão novas discussões teóricas, sejam estas de minha autoria ou de autoria de outros artistas que venham a utilizar algum trecho desta pesquisa como mote, argumento ou complemento para novas pesquisas. O fazer e o pensar artístico são verdadeiros atos em devir; sendo que, de maneira mútua, o infindo devir de um contribui para o infindo devir do outro.

Vale aqui destacar que ao longo do processo de construção de conceitos e reflexões artísticas, muito valiosas foram as leituras humanísticas, com um destaque especial aos estudos a cerca de Filosofia e suas relações com as Artes. Tais leituras ajudaram-me, de maneira imensurável, no desenvolvimento da minha capacidade de expressão escrita e, conseqüente possibilidade de transmissão das minhas experiências artísticas, por meio da presente obra bibliográfica; a qual espero, poderá ler lida; sensível e cognitivamente compreendida; e recriada por demais artistas.

Mas embora qualquer conclusão, qualquer conceito, qualquer afirmação que aqui se faça presente seja passível de futuras transformações, visto o caráter motriz da arte; e por conseqüência o são também as discussões em torno da mesma; serão feitas aqui algumas considerações finais a cerca da pesquisa vivenciada.

Iniciamos este trabalho discutindo acerca das sensações no âmbito das artes; e reafirmamos ao final do processo o caráter essencial das sensações seja no ato de apreciação artística quanto no ato da criação. É pungido por alguma sensação que o artista é impulsionado a criar, e a sua obra, imbuída de

sensações é capaz de pungir outrem, que por sua vez se deixa afetar por alguma sensação advinda da obra.

As sensações de movimento advindas das obras claudelianas pungiram a mim como fruidora deste *espetáculo de movimentos petrificados*; e impulsionada por estas sensações de movimento, pus-me a recriá-las no meu corpo, criando assim uma nova obra cujo processo de construção também não se daria se não fosse a abertura do corpo ao universo das sensações.

Neste processo de transposição das sensações escultóricas para o universo da Dança, encontrei na Técnica Klauss Vianna e na Técnica Energética elementos facilitadores no processo de re-criação das sensações de movimento das esculturas claudelianas para o meu corpo; e tal processo se deu por meio da análise das esculturas e identificação nas mesmas de *punctuns de movimento escultórico*, ou seja, detalhes expressivos na obra escultórica que pungissem meu olhar, e que lhe sublinhassem a sensação de movimento expressa pela obra. Este detalhe expressivo seja ele, alguma postura, algum gesto, algum olhar, enfim, algum destes detalhes petrificados passa então a ser estudado no meu próprio corpo, através da vivência laboratorial de criação, tendo como estímulos as imagens das esculturas de Claudel e os elementos (Temas Corporais, Vetores de Força do Movimento, Chakras de Energia) advindos das Técnicas Corporais vivenciadas (Técnica Klauss Vianna e Técnica Energética). A partir destes estudos laboratoriais, vão sendo criados mecanismos corporais, aos quais chamo de *punctuns corporais na dança*, ou seja, pequenos detalhes, pequenas ações, sejam elas uma determinada contração muscular, ou um determinado direcionamento ósseo, que trará ao meu corpo, de maneira integral, a prontidão cênica necessária para a re-criação das sensações captadas por mim na obra claudeliana, para a minha própria obra cênica.

Ao longo destes estudos das possibilidades de transposição do devir movimento das esculturas para a minha dança, certamente aprendi um pouco mais acerca do universo da escultura, seja

pelas leituras, pelas constantes apreciações e análises, e até mesmo por algumas rápidas vivências com o barro que tive o prazer de experienciar ao longo deste período de pesquisa, colocando-me na posição de aprendiz de um curso de cerâmica para iniciantes. Nestas vivências com a cerâmica, compreendi minimamente a magia existente no olhar criador do ceramista ou do escultor que passa a vislumbrar prováveis formas naquela massa amorfa de argila, e o que antes era apenas caos passa a virar formas, e estas formas vão se imbuindo de novas sensações a partir do momento em que minhas mãos vão ganhando experiência técnica, e no entrelaçamento do olhar criativo e da proeza técnica as formas vão se tornando aptas a não habitarem somente minha imaginação, mas passam a habitar um espaço concreto no espaço, limitado pelo espaço físico na obra acabada, mas ilimitado às inúmeras possibilidades de sensações dela advindas, visto a presença de possíveis novos e infindos olhares a acolherem-na em apreciação.

Mas ainda que tenha aprendido um pouco acerca da linguagem escultórica, considero-me demasiadamente leiga no assunto, podendo, no entanto afirmar, que após a vivência desta pesquisa tornara-me minimamente uma boa apreciadora desta arte. Já em relação à linguagem da Dança, confesso que não imaginava aprender tanto sobre a dança, analisando, estudando e criando coreograficamente a partir de esculturas. Enquanto esta pesquisa era apenas um projeto, obviamente acreditava que ela contribuiria para o meu crescimento como bailarina, mas sinceramente, o impacto da presente pesquisa em minha formação foi muito além de minhas primeiras expectativas. *Mulheres de Pedra* foi um trabalho de pesquisa que me fez aprender muito sobre a própria linguagem da Dança. Neste sentido, tomo emprestado aqui um exemplo de Cecília Salles presente em sua obra “*Gesto Inacabado*”, com o qual muito me identifico.

“O cineasta e roteirista Kurosawa (1990, p. 252) explica como aprendeu algumas singularidades do processo de escritura de um roteiro ao adaptar um romance para a linguagem cinematográfica (...). Ele diz que, graças ao trabalho de adaptar um romance, adquiriu nova consciência sobre a matéria de que são feitos filmes e roteiros. E ao mesmo tempo, foi capaz de incorporar muitas formas de expressão próprias do romance em um trabalho cinematográfico.” (SALLES - 2004, p.69)

De maneira muito similar ao processo vivenciado pelo cineasta Kurosawa, a mim também fora revelada uma nova consciência acerca das estruturas da própria dança a partir desta “adaptação” da escultura para a dança; além do fato da minha dança, a partir de então tornar-se mais rica, visto a incorporação mais eficaz de características muito presentes na escultura, como por exemplo, a pausa; a tridimensionalidade; que passam a ser mais presentes desde então na minha dança.

Mulheres de Pedra foi um trabalho que muitíssimo contribuiu para a minha formação em Dança em todos os âmbitos possíveis, seja como bailarina intérprete, criadora e pesquisadora. Mas muito além das contribuições acadêmicas, *Mulheres de Pedra* ampliou minhas percepções acerca não apenas dos corpos representados nas esculturas, mas as esculturas levaram a bailarina à melhor perceber o próprio corpo. A obra de Claudel fez com que eu reafirmasse meus votos de paixão à arte de maneira de geral, mas principalmente à arte da Dança.

Enfim, a cada instante deste processo de pesquisa e criação; a cada escultura analisada, a cada movimento corporal criado, ou melhor, dizendo, *re-criado*, eu como bailarina, redescobria e a reafirmava dentro de mim e da minha arte o magnífico espetáculo expresso pela matéria da arte da dança – a infinda capacidade expressiva de um corpo em movimento.

“(...) não há um só músculo do corpo que não expresse variações interiores. Cada um fala de alegria ou tristeza, de entusiasmo ou desespero, de calma ou raiva. Braços que se esticam, um torso que se abandona podem sorrir com tanta doçura quanto olhos ou lábios. Mas para poder interpretar todos os aspectos da carne é preciso que se esteja pacientemente treinado em soletrar e ler as páginas desse belo livro.” (Rodin apud GSELL- 1990- p. 20)



Figura 61 – coreografia Mulheres de Pedra
Foto: Juliana Schiel

BIBLIOGRAFIA

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Jack. **A Dança**. São Paulo: Editorial Verbo, 1987.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário Mítico Etimológico da Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1991.

BUEL, Romaric Sulger. **Camille Claudel : A Sombra de Rodin**. Belo Horizonte : Museu de Artes e Ofícios, 2007.

CASSAR, Jaques. **Dossier Camille Claudel**. Paris: Maisonneuse & Larose, 2003.

CHAPELLE, Reine-Marie Paris. **Camille Claudel: esculturas, desenhos e pinturas**. Belo Horizonte: Edições, 1998.

CHAPELLE & PINET. **Camille Claudel: Le génie est comme um miroir**. Paris: Gallimard, 2003.

CORBIN & COURTRINE & VIGA. **História do Corpo/ As Mutações do Olhar: O século XX**. Vol. III. Petrópolis: Vozes, 2008.

DELEUZE G., **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE G. & GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Volume 4, São Paulo: Editora 34 LTDA. 1997.

DELEUZE G. & GUATTARI, F. **O que é Filosofia?**. São Paulo: Editora 34 LTDA. 1992.

DUBY & PERROT. **História das Mulheres no Ocidente**. Porto: Afrontamento, 1994.

DUBY & DANAL. **Sculpture: from Antiquity to the Present Day**. Koln: Taschen, 2006

FONCILON, Henry. **A Vida das Formas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

GARDNER, Howard. **Mentes que Criam**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

GSELL, Paul. **Auguste Rodin/A Arte: Conversas com Paul Gsell**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

HARRISON Charles. **Movimentos da Arte Moderna: Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

JAEGHERE, Michel. **Camille Claudel: La Femme; L'Artiste; L'Insoumise**. Paris: Musée Rodin, 2008.

LITTLE, Stephen. **Ismos: entender a arte**. Singapura: Lisma, 2006.

MAGNIEN, Aline. **Camille Claudel**. Paris: Museu Rodin, 2008.

MARQUES, Luiz. **Degas e o Movimento**. São Paulo: Ed Marca D'água, 1999.

MATHEY, François. **O Impressionismo**. São Paulo: Verbo, 1976.

MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo: Sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

MORGENSTERN, Ada. **Perseu, Medusa & Camille Claudel: Sobre a Experiência de Captura Estética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

NERET, Gilles. **Rodin: Esculturas e Desenhos**. Lisboa: Paisagem, 2005.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna: Estudos para uma Dramaturgia Corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.

PUGLIESE, Márcio. **Mitologia Greco-Romana: Arquétipos dos Deuses e Heróis**. São Paulo: Madras, 2005.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: A Pedagoga do Corpo**. São Paulo: Summus, 2007.

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado**. São Paulo: Anna Blume, 2004.

SOARES, Marília Vieira. **Técnica Energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo**. Campinas: Unicamp, 2000.

VALERY, Paul. **Degas: Dança e Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VICENZIA, Ida. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

WAHBA, Liliana Liviano. **Camille Claudel: Criação e Loucura**. São Paulo: Rosa dos Ventos, 2002.

XIMENES, Maria Alice. **A Saia Motriz: um Percurso nos Mistérios da Representatividade e Vestimenta Espanhola**. Campinas: UNICAMP, 2009.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Campinas: IFCH – UNICAMP, 2004.

Artigos

ARMENGAUD, Jean-Pierre. **Le Silence de la Mer**. Paris: Museu Rodin, p.84-87, 2008.

BAUDIN, Julia. **Les Vestiges du Jour**. Paris: Museu Rodin, p.96-99, 2008.

BAYSER, Patrick. **C.C. 12 Journées de la vie d'une Artiste**. Paris: Museu Rodin, p.24-49, 2008.

COLTRO, Alex. **A Fenomenologia:um enfoque metodológico para além da Modernidade**. São Paulo: Caderno de Pesquisas em Administração, v.1, n.11, p.36-45, 2000.

FERRACINI, Renato. **Codificar para recriar: a Busca do Punctum**. Florianópolis: Urdimento, v. 1, n. 1, p.39-47, 2006.

MADELIN, Olivier. **L'Extase et L'Agonie**. Paris: Museu Rodin, p.50-59, 2008.

MAGNIEN, Aline. **Dans 'l'Isolement ou elle vit avec son Art'**. Paris: Museu Rodin, p.163-327, 2008.

PELTIER, Martin. **A Nous deux Paris**. Paris: Museu Rodin, p.76-84, 2008.

TASSET, Jean-Marie. **Naissance d'un Mythe**. Paris: Museu Rodin, p.72-75, 2008.

Referência Videográfica

Camille Claudel, DVD, COR, 175 minutos, França. 1988, diretor: NUYTTEN, Bruno.

Camille Claudel, DVD, COR, 48 minutos, França. 2002, diretor: RIMBAULT, Dominik.

Referências da Internet

DICKSON, Samuel. **Isadora Duncan**, Disponível em <http://www.sfmuseum.org/bio/isadora.html>, acessado em 13 de maio de 2009.

DOWNEY, Charles T. **Water Color of Loie Fuller**, disponível em <http://ionarts.blogspot.com/2004/06/watercolor-of-loe-fuller.html>, acessado em 13 de maio de 2009.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Art Nouveau**, disponível <http://itaucultural.org.br>, acessado em 13 de maio de 2009.

LIMA, Patrícia. **Loie Fuller, a Deusa da Luz**. Disponível em <http://patilima.wordpress.com/2008/07/15/loie-fuller-a-deusa-da-luz>, acessado em 13 de maio de 2009.

MILLER, Jussara. **Salão do Movimento**. Disponível em <http://salaodomovimento.art.br/>, acessado em 13 de maio de 2009.

MUSÉE RODIN. **O Eterno Ídolo**. Disponível em <http://www.musee-rodin.fr/images/resbapos/moulages/printemps.jpg>, acessado em 13 de maio de 2009.

SCHOLARS RESOURCE. **Works by Museum: Musée Du Louvre**. Disponível em <http://www.scholarsresource.com>, acessado em 13 de maio de 2009.

Figura 62 – coreografia Mulheres de Pedra
Foto: Juliana Schiel

“..Eu os recebi manquitolando, com um velho casaco surrado, um velho chapéu de Samaritaine, que afundava até o nariz. Enfim era eu. Eles se lembrarão da velha tia alienada. Assim irei aparecer nas suas lembranças – no próximo século...”

(Camille Claudel)

