



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

ANNA CECÍLIA DE OLIVEIRA SILVA

MULHERES EM MIM:
trajetória dançada do corpo metafenômeno

Belém - Pará
2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

ANNA CECÍLIA DE OLIVEIRA SILVA

MULHERES EM MIM:
trajetória dançada do corpo metafenômeno

Memorial apresentado ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará para obtenção do título de Mestra em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos Criativos em Artes

Belém - Pará

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

Silva, Anna Cecília de Oliveira
Mulheres em mim: trajetória dançada do corpo metafenômeno / Anna Cecília de Oliveira
Silva. - 2017.
96 f. : il. color. ; 30 cm.

Inclui bibliografias

Orientador: Professor Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das
Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2017.

1. Dança. 2. Processo criativo. 3. Estudo do corpo-dança. 4. Corpo como suporte da
arte. I. Título.

ANNA CECÍLIA DE OLIVEIRA SILVA

Mulheres em mim: trajetória dançada do corpo metafenômeno

Memorial apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Artes pela Comissão Julgadora, composta pelos membros:

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar
Universidade Federal do Pará
Presidente

Prof^a. Dr^a. Waldete Brito Silva de Freitas
Universidade Federal do Pará
Membro Externo

Prof^o Dr. Robson Carlos Haderchpek
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Membro Externo

Prof^a. Dr^a. Ana Flávia Mello Mendes
Universidade Federal do Pará
Membro Interno

Dedico este trabalho à
todas as mulheres
emergidas de minhas memórias,
de quatro patas, dual, instintiva,
braba, sábia, mãe, louca, bruxa,
selvagem.

AGRADECIMENTOS

Um processo criativo como o que se debruça este memorial, é sempre resultado de muitos encontros, sejam eles efêmeros, demorados ou eternos. Gratidão a todas as pessoas que confluíram comigo neste percurso.

Minha mãe, Ana Maria, por ser tão assídua às minhas memórias com as mulheres. Inspiração primeira e última.

Meu pai, Raniere Moreno, por se mostrar base, a mais forte que eu poderia ter; por fazer de meus sonhos os seus e respeitar minhas escolhas, sempre!

Andrew Coelho, por ser a minha referência familiar nordestina em terras paraenses; por vibrar à cada conquista e sofrer à cada crise junto comigo; por todo amor e preenchimento do nosso lar com sua música aos fins de semana.

Cesário Augusto Pimentel de Alencar, meu (des)orientador, por caminhar do lado, segurar minha mão e não soltar nunca; pela generosidade, paciência, lealdade e zelo com meu trabalho. Me faltam palavras para expressar minha gratidão à você, prof. Obrigada, obrigada, obrigada!

Todos que contribuíram com suas poéticas para desdobramento da minha: Aline Rickmann Folha, por compartilhar seus *abismos* e pensar meu figurino. Juan Silva e Tarik Coelho por me socorrerem na qualificação, fotografando e iluminando, respectivamente. Sônia Lopes, pela disponibilidade e inteireza feminina ao me iluminar na estreia. Cassia Thaís, amiga de todas as horas, pela delicadeza ao confeccionar as gavetas e os fichários. Nina Azzarini, por toda dedicação na feitura do figurino. Martín Pérez, pela parceria artística estabelecida nos corredores do mestrado; por todas as fotos e exposições. Carol Castelo, minha irmãzinha, confidente, que com toda sua demanda abarcou a minha; por ser meu olhar de fora e acreditar em mim quando eu já desacreditava.

Minha turma de mestrado (2015.2), pelo compartilhamento de aflições, cafés e happy hours.

Núcleo Companhia Moderno de Dança, em especial Suzana Luz, pelas fruições e movimentos proporcionados.

Minha banca, Ana Flávia Mendes, por me acolher em sua família cênica e por me inspirar ao dividir seus devaneios de artista pesquisadora. Waldete Brito, pelo espaço concedido em sua casa, o Espaço Experimental de Dança e por todas valiosas sugestões na escrita. Robson Haderchpek, pela prontidão aos meus chamados e contribuição em minha formação artística e acadêmica.

Bianca Bazzo, por estar perto em terras distantes e por me presentear com o livro “Mulheres que correm com os lobos” anos atrás.

Todos os profissionais do Programa de Pós Graduação em Artes – UFPA. Professores, pelos atravessamentos na pesquisa. Técnicos administrativos, pela eficiência e lembretes por e-mail quanto à prazos a serem seguidos, revistas abertas para publicações e eventos. Bolsistas do laboratório de informática, pelas inúmeras vezes que me salvaram dos problemas tecnológicos acarretados em meu computador. Seguranças, em especial o da noite, por se mostrar empático e impreterivelmente me perguntar em quantas andava minha prática artística.

Todas as mulheres, das lembranças mais remotas, da família, da infância, artistas, professoras, mães, amigas, da graduação, do mestrado, de Natal, Belém e todos os lugares que estive e até os que não estive.

Muito obrigada!

O corpo se lembra, os ossos se lembram, as articulações se lembram. Até mesmo o dedo mínimo se lembra. A memória se aloja em imagens e sensações nas próprias células. Como uma esponja cheia de água, em qualquer lugar que a carne seja pressionada, torcida ou mesmo tocada com leveza, pode jorrar dali uma recordação (ESTÉS, 2014).

RESUMO

SILVA, Anna Cecília de Oliveira. **Mulheres em mim**: trajetória dançada do corpo metafenômeno, 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Essa escritura reporta a investigação teórico-prática do processo criativo denominado de “Mulheres em mim”. O estudo nasce no âmbito da dança e busca compreender como o corpo, entendido enquanto organismo pulsante da pesquisadora, pode ser modificado em seu estado psicofísico durante a efetuação de artifícios metodológicos úteis a vivências laboratoriais de criação, sendo denominado para esta pesquisa de corpo metafenômeno, conforme significado aplicado ao termo por José Gil. O material disposto no memorial, assente em ocorrências insurgidas durante à investigação e abrange conteúdos que se referem, sobretudo, à transcursão do trabalho artístico desenvolvido, abordando temas procedentes na composição de rotas poéticas, dos procedimentos metodológicos aplicados operacionalmente, da relação do corpo com o espaço e da preparação corporal. Para tanto, são convocados autores como a linguista brasileira Cecília Salles, o filósofo moçambicano José Gil, o ator e teórico brasileiro Renato Ferracini, o diretor polonês Jerzy Grotowski, as pesquisadoras no âmbito da dança, Patrícia Leal e Ana Flávia Mendes, entre outros estudiosos, a subsidiarem em tais alocações. A exploração pretende indicar, ao invés de adotar, criar ou fixar impositivamente paradigmas voltados a modos de consecução de um processo criativo em dança, ponderações sobre o assunto, considerando o lugar de onde a pesquisadora fala, o de intérprete-criadora.

Palavras-chave: Mulheres. Criação. Laboratório. Corpo-psique. Espaço.

ABSTRACT

SILVA, Anna Cecília de Oliveira. **Women in me**: Body danced trajectory metaphenômeno, 2016. Dissertation (Master in Arts) – Graduate Program in Arts, UFPA, Belém.

This writing reports the theoretical-practical investigation of the creative process called "Women in me". The study is born within the scope of dance and seeks to understand how the body, understood as a pulsating organism of the researcher, can be modified in its psychophysical state during the accomplishment of methodological artifices useful to laboratorial experiences of creation, being called for this body metaphenomic research, According to the meaning applied to the term by José Gil. The material presented in the memorial, based on occurrences insurged during the investigation, covers contents that refer, above all, to the progression of the artistic work developed, addressing themes derived from the composition of poetic routes, the operationally applied methodological procedures, the relation of the body to the Space and body preparation. To this end, authors such as Brazilian linguist Cecília Salles, Mozambican philosopher José Gil, Brazilian actor and theoretician Renato Ferracini, Polish director Jerzy Grotowski, dance researchers, Patrícia Leal and Ana Flávia Mendes, among other scholars, To subsidize such speeches. The exploration intends to indicate, instead of adopting, imposition or imposition of paradigms directed towards the ways of achieving a creative process in dance, considering the place where the researcher speaks, the interpreter-creator.

Keywords: Women. Creation. Laboratory. Body-psyche. Space.

LISTA DE IMAGENS

Capa 1: Entre sem bater. Desenho de Aline Rickmann Folha.....	16
Capa 2: ESTAR antes de BASTAR. Desenho de Aline Rickmann Folha.....	21
Figura 1: Purgatório – o reino dos penitentes. Obra de Salvador Dalí.....	26
Capa 3: Reminiscências em Anna. Desenho de Aline Rickmann Folha.....	28
Capa 4: Danço; logo elas dançam. Desenho de Aline Rickmann Folha.....	34
Capa 5: Cozinha. Desenho de Aline Rickmann Folha.....	39
Capa 6: Imergência corpóreo-psíquica. Desenho de Aline Rickmann Folha.....	48
Capa 7: Laboratórios Criativos. Desenho de Aline Rickmann Folha.....	55
Figura 2: O café da espera. Desenho de Aline Rickmann Folha. Foto de Andrew Coelho.....	62
Figura 3: Esconderijo de si mesma, cabelos. Desenho de Aline Rickmann Folha. Foto de Andrew Coelho.....	63
Figura 4: Leveza. Desenho de Aline Rickmann Folha. Foto de Andrew Coelho.....	63
Figura 5: Terceiro Olho. Desenho de Aline Rickmann Folha. Foto de Andrew Coelho.	64
Figura 6: A flor. Desenho de Aline Rickmann Folha. Foto de Andrew Coelho.....	64
Figura 7: Ira. Desenho de Aline Rickmann Folha. Foto de Juan Silva.....	65
Capa 8: Do caos à forma. Desenho de Aline Rickmann Folha.....	67
Figura 8: Primeiros rabiscos do figurino. Desenho de Aline Rickmann Folha.....	74
Figura 9: Concepção do figurino. Desenho de Aline Rickmann Folha.....	74
Figura 10: Collant frente e Collant costas. Desenhos e Fotografias de Aline Rickmann Folha. Confecção de Nina Azzarini.....	75
Figura 11: Saia envelope/Dupla face. Confecção de Nina Azzarini. Fotografia de Cecília Moreno.....	75
Figura 12: Experimento artístico de qualificação em casa. Fotografia de Ercy Araújo..	78
Figura 13: Espaço Experimental de Dança. Fotografia de Cecília Moreno.....	78
Capa 9: Montagem: Quando Anna é o que Anna foi. Fotografias de Martín Pérez, Juan Silva, Andrew Coelho.....	79
Figura 14: Montagem: Ritual da casa e apresentação das mulheres. Fotografias de Martín Pérez e Juan Silva.....	85
Figura 15: Montagem: Recarregando as forças; Anna e o tempo; O parto. Fotografias de Martín Pérez e Juan Silva.....	86

Figura 16: Montagem: O acalanto; O sagrado; Despedida. Fotografias de Martín Pérez e Juan Silva.....	87
Figura 17: Cartaz 1. Fotografia de Juan Silva. Arte de Cecília Moreno.....	94
Figura 18: Cartaz 2. Fotografia de Juan Silva. Arte de Cecília Moreno.....	94

SUMÁRIO

#LINHA1 – Prólogo.....	13
Entre sem bater – Introdução.....	16
ESTAR antes de BASTAR.....	21
Reminiscências em Anna.....	28
Danço; logo, elas dançam.....	34
Cozinha.....	39
Imergência corpóreo-psíquica.....	48
Laboratórios Criativos.....	55
Do caos à forma.....	67
Quando Anna é o que Anna foi.....	79
Conclusão.....	88
Referências.....	91
Anexos.....	93

#LINHA1 - Prólogo

Antes de submergir às conceituações que regem meu fazer artístico nesta pesquisa, considere necessário o referente tópico para que o leitor fosse conhecedor do lugar de onde falo dentro da academia, pois suas premissas nem sempre foram compreensíveis e influenciadoras na construção de saberes através da arte, tornando uma breve explanação sobre o assunto valorosa ao desenvolvimento e entendimento desse memorial.

O projeto de investigação em dança, dentro do Mestrado Acadêmico pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Artes/UFGA, intitulado “Mulheres em mim: trajetória dançada do corpo metafenômeno”, situa-se na linha de pesquisa 1 – poéticas e processo de atuação em [em] artes – destinada às investigações teórico-práticas relacionadas à atuação e produção artística, levando em consideração os *modi operandi* das diversas linguagens e expressões.

Dentro dessa perspectiva, o pesquisador nessa área de concentração se fundamenta em sua própria criação artística para a elaboração do seu trabalho dissertativo; este, por seu turno, necessita contaminar sua prática, para assim, gerar um movimento de retroalimentação. Nessa conjuntura, o processo criativo torna-se seu objeto investigativo, acabando por subverter a ideia de pesquisa no âmbito acadêmico, haja a vista a mutabilidade do artefato sendo estudado. Não se trata de um objeto acabado, podendo assim ser avaliado. Faz-se indispensável levar em consideração questões subjetivas, como o acaso, o tempo e as necessidades do próprio processo.

Os artistas visuais Sílvia Zamboni¹ (2001) e Flávio Gonçalves² (2006) me dão suporte neste discurso, ao abordarem em suas respectivas áreas de atuação o significado de realizar pesquisa *em artes*.

Zamboni utiliza o termo “pesquisa em artes” para designar exclusivamente as pesquisas relacionadas à criação artística, que se desenvolvem visando como resultado final a produção de uma obra de arte, e que são empreendidas, *ipso facto*, por um artista conforme peculiaridades metodológicas situadas pelo autor (ZAMBONI, 2001, p.7, ênfases originais). Já Gonçalves acrescenta, refletindo questões de cunho político, o lugar das poéticas dentro da universidade brasileira, designadamente nos cursos de pós-

¹ Sílvia Zamboni é artista visual e fotógrafo. Formou-se Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo - USP e atua no tema de Pesquisa em Artes e Metodologia da Pesquisa em Artes. É professor adjunto da Universidade de Brasília - UNB e foi pioneiro no uso de microcomputadores em Artes no Brasil.

² Flávio Gonçalves é artista visual e professor associado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Atua na área do desenho, pintura, fotografia, semiótica e metodologia da pesquisa em artes.

graduação. Ele comenta não se tratar, a inserção das artes visuais na academia, de um “*lugar*” “simplesmente ‘dado’”, mas resultante de uma “concorrida disputa, o que acaba por desacomodar (ou incomodar) outras instâncias do saber” e que pesquisar em artes equivale a “reinventar-se” na busca de um lugar que lhe seja próprio, que lhe confirmem [a este lugar] a autoridade de que produção em artes é sinônimo de produção de saber (GONÇALVES, 2006, p. 138, ênfases originais).

Sobrevêm, de ambos os autores, inquietações condizentes a percalços encontrados em investigações no campo da dança. Desde a crítica ao esquecimento de atributos inerentes à produção de obras artísticas almejadas pela pesquisa em artes, em Zamboni, até a disputa por um lugar de conhecimento, em Gonçalves, preveem-se situações comprometedoras da criação mesma.

O fazer criativo, provido e providenciado na consideração de arte como atitude autoral, não raro colide com instâncias conceituais, artesanais, éticas e estéticas, colapsando, assim, a tenacidade necessária ao artista-pesquisador, da qual depende a procura subjetiva por perguntas originais em constante reconsideração. Em complemento, Gonçalves, ao mencionar similaridade entre o fato artístico e o fato poético, ambos em transigência com o fato científico, alerta que

[...] a argumentação baseada no discurso poético tende a ser auto justificável, quebrando com isso o movimento convergente de compartilhamento da verdade que um argumento forte seria capaz de suscitar. O que resta de intersubjetivo é a forma como se constrói a sensibilidade do artista sobre as coisas, exposta em sua escrita. E nesse aspecto, cabe à “mente científica” do artista/pesquisador a construção de uma argumentação do frágil que possibilite reafirmar sua experiência como verdade. Pois nesse território de fronteira, o que é frágil no campo da ciência torna-se necessário no campo da Arte. (2006, p. 143, ênfases originais)

Assim, uma das tarefas do artista pesquisador em artes, seria invocar, em ações sensitivas, o encontro de subjetividades, nossas e de outrem, perante o mundo, operando-o como disposições subjacentes ao processo criador da poética instauradora. Essa, por seu turno, vem a ser categorizada pelo que, na ciência restritiva, se denominam argumentos fragilizados, embora imprescindíveis, até por tal vulnerabilidade, a seu valor enquanto criação vivente – logo, débil – e, conseqüentemente, em transformação modificada e modificante.

Esses princípios me alocaram no lugar de artista pesquisadora em ato de criação. A academia passou a ser um espaço proporcionador de mudanças e atravessamentos a partir da pesquisa em questão. Valia-me de um estudo que não possuía um objeto acabado, tendo em vista que este se construiu paulatinamente no decorrer da investigação,

mas que apresentava problemas e objetivos a serem solucionados, alcançados ou metamorfoseados, resultando em uma figura rizomática³, instigadora de questionamentos, problematizações e conhecimento, instaurando incômodo e sendo desacomodada mutuamente em relação ao fruidor.

³ O adjetivo “rizomática” faz menção a noção filosófica do Gilles Deleuze e Félix Guatarri quanto ao “rizoma”, caule horizontal subterrâneo. Para os autores, “um rizoma não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. [...] O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (DELEUZE, G.; GUATARRI, F., 1995, p. 31-32).

Entre sem bater – Introdução



A minha casa é guardiã do meu corpo e protetora de todas as minhas ardências.

Hilda Hilst

A escritura que se segue, dissertada no formato de memorial, trata da investigação teórico-prática do processo criativo denominado de “Mulheres em mim”, nascido no âmbito da Dança Contemporânea, na cidade de Belém do Pará, como proposição de projeto de pesquisa ao Programa de Pós Graduação em Artes – PPGARTES/ICA/UFPa. Nele, me disponho viver um processo cênico fecundo, a partir do universo arquetípico⁴ das mulheres de minha vida, acessado através das memórias emergidas por mim ou por influências de outrem.

Tomo como problemática norteadora de todo o estudo, a noção de um estado alterado de corpo e consciência no momento dos laboratórios criativos e da cena manifesta. Busco compreender o percurso que este corpo transcorre à imergência corpóreo psíquica, inspirada nas premissas do Grotowski (1992) sobre a *transiluminação*. Para o diretor teatral e polonês, “a transiluminação” é como “uma técnica de ‘transe’, onde há a integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto [...]” (GROTOWSKI, 1992, p.14).

Fez-se necessário, nessa circunstância, formar um entendimento sobre o corpo, para então, falarmos de suas alterações. Assume-se aqui, a ideia de um corpo metafenômeno, sugerido pelo filósofo moçambicano José Gil (2013), para aludir um corpo não meramente anatômico, cartesiano e ocidental, mas sensível, que dança, possuidor de outras texturas, modificador do tempo e do espaço, humano, “porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento” (GIL, 2013, p. 53).

Adotou-se como procedimento metodológico primeiro, a noção de dissecação do corpo, da coreógrafa paraense Ana Flávia Mendes (2010), com a finalidade de fazer emergir as profundezas constituintes desse organismo que fala e que é investigado nesta pesquisa de intérprete-criadora, por considerar ser só assim possível entender os corpos

⁴ A palavra “arquetípica” deriva de arquétipo. O termo é empregado nessa pesquisa sob a ótica do psicólogo e psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961). De acordo com o autor, a noção de arquétipo está diretamente relacionada à noção de inconsciente, tido como o estado de concentração do esquecido. Segundo ele, existem dois tipos de inconsciente, o inconsciente pessoal, apresentado como a camada mais ou menos superficial do inconsciente, formado por conteúdos de tonalidade emocional, e o inconsciente coletivo, como a camada mais profunda. O arquétipo, por seu turno, seria o conteúdo constituinte do inconsciente coletivo (JUNG, 2002).

que dançam e contribuir com meus questionamentos, reconhecendo inicialmente o meu corpo, as partes que me fundam e as memórias que por ele percorrem.

Nesse exercício, volto o olhar para minha estrutura física, meus códigos, movimentos viciosos, formas, cores, cheiros, texturas e traços, de nascença ou adquiridos no decorrer da vida. Exercito a alteridade colocando-me no lugar das mulheres de minhas memórias. Reconstruo elos, esquecidos pelo tempo, guardados em caixas empoeiradas e conecto-me às minhas crenças e à minha casa.

Desse lugar, surge *Mulheres em mim*, da minha relação com o corpo, com a memória e o acaso inerente a todo processo. Este último apresentou-me aos desenhos da artista visual Aline Rickmann Folha, que compõem a estética visual deste memorial além de estarem inseridos em minha investigação prática, tratados em minha escrita⁵; aos problemas estruturais do prédio do PPGARTES – UFPA e a indisponibilidade de suas dependências.

Abro aqui um parêntese para expor uma questão. Mesmo se tratando de um programa de pós graduação de Artes, possuidor de uma linha em poéticas e criação, pressupondo o desenvolvimento de processos criativos, sejam eles em dança, teatro, artes visuais e música e entendendo ainda, ser uma realidade atual às universidades como mencionado no #LINHA1, considero valoroso, para que possamos problematizar e quem sabe, dar passos cada vez mais largos nesta concorrida e corrida disputa dentro da academia, evidenciar a dificuldade de ter meu experimento artístico acolhido.

Embora disponhamos de uma sede⁶, destinada somente às atividades do mestrado acadêmico, técnico e do doutorado em artes, não possuímos repartimentos para execução de nossas investigações práticas, bem como, apesar de contarmos com a eficiência, disponibilidade de escuta e zelo de todos os profissionais que ali desempenham suas funções, os que vos falo, parecem estar embebidos exorbitantemente de normas, burocracias e conservadorismos estabelecidos (ou ao menos, assim justificados) pela universidade, para compreenderem nossas demandas: a solicitação frequente por salas de aulas sem estarmos vinculados a elaboração de trabalhos de disciplina, a utilização de outras vestimentas pelos aposentos por trabalharmos com a pesquisa corporal, a

⁵ Todos os títulos referidos aos respectivos desenhos da Aline Rickmann Folha, neste memorial, foram inventados por mim para essa pesquisa. São títulos hipotéticos e que estabelecem uma relação não somente com as imagens mas com meu processo criativo.

⁶ Casarão localizado na Avenida Magalhães Barata, nº 611, Belém – PA.

necessidade da utilização de aparelhos sonoros, higienização regular do chão das salas, a não interrupção brusca de nossas vivências, entre outras coisas.

As lacunas existentes e percalços vividos nesse trajeto quanto a este assunto, causaram incômodos que me fizeram tomar a decisão de trabalhar em casa. Além disso, laçaram-me o olhar para o externo, para as escolas, para a incompreensão das artes como construção de conhecimento substancial aos espaços educacionais. Me fizeram mais uma vez refletir o quão distante estamos de uma realidade coesa aos nossos discursos sobre uma educação de qualidade.

Mas, retornemos às questões criativas. Em minha residência⁷, questiono-me: Seria meu corpo, a minha casa? Se assim for, em nossa casa habita uma outra casa? E quando nesta casa (corpo), habitam outras além de você mesma? nossa casa passa a ser sede de várias moradas?

Nesse movimento de analogias, de a casa ser esse lugar do corpo e do corpo torna-se a ela, constato que, ao trancar suas janelas, vasculhá-la, trocar os móveis de canto, organizar minhas gavetas para esta pesquisa, estou dissecando meu organismo e desvelando minhas memórias também. Depois desse ritual, então, eu abro, escancaro as portas, afim de que vocês entrem.

*- Entrem! Podem entrar! Entrem sem bater, que aos poucos, apresento meus
cômodos escritos e dançados.*

Organizo minha escrita, esforçando-me, para da melhor maneira, transpor o processo artístico “Mulheres em mim”. Considerei, em sua feitura, a maleabilidade metodológica vivenciada, essa que veio se configurando no percurso do estudo. O material apresentado trata de um memorial, isento da necessidade de adesão a todas as formalidades colocadas a uma dissertação, muito embora, isso não nos permita agir de forma negligente em sua elaboração. Aportada neste princípio, apresento uma escritura ausente de capítulos fechados, mas integrada por tópicos e adotando a fala na primeira pessoa. Nela constam minhas reflexões acerca dos laboratórios criativos, interação da Cecília, de vida maior mencionada, na presente escrita, em pequenos trechos mnemônicos, em parto mnésico com o espaço, preparação corpóreo-psíquica, memória e organização do trabalho artístico.

O primeiro tópico, intitulado “ESTAR antes de BASTAR”, verso sobre minha

⁷ Apartamento localizado na Passagem Oseias Silva, nº 279, apto. 101, no bairro da Guanabara, Ananindeua/PA.

trajetória dentro da dança e as indagações advindas do período de graduação, para que o leitor tome nota dos porquês e dos caminhos que me trouxeram até aqui, além de levantar uma breve discussão acerca do corpo que se fala dentro dessa pesquisa. Em um segundo momento, no “Reminiscências em Anna”, exponho as minhas memórias, frisando as lembranças com as mulheres de minha trajetória e exercitando a dissecação do meu corpo, sugerida por Mendes (2010). Em seguida, faço uma breve apresentação das mulheres que eu danço, intitulando essa passagem de “Danço; logo, elas dançam”.

Posteriormente, aponto tópicos e discussões referente as etapas da investigação prática. A “Cozinha” é o cômodo onde abordo a metodologia de trabalho, os percursos já trilhados, as tentativas, os erros e os caminhos escolhidos no caminhar. Depois, entro em méritos quanto à preparação e aquecimento no tópico “Imergência corpóreo-psíquica”, para em seguida versar sobre os dias laboratoriais, a relação do corpo com o espaço casa e os desenhos da Aline Rickmann Folha no “Laboratórios Criativos”. Abordo ainda questões quanto a estruturação do trabalho artístico no tópico “Do caos à forma” e considerações quanto a obra de arte findada, embora nunca finda em “Quando Anna é o que Anna foi”.

Apeteço ao registrar esse memorial, partilhar e expor as vozes que me tornam e aguçar as memórias de outras pessoas. Que vocês dançam comigo e com minhas escrituras.

ESTAR antes de BASTAR



Nesse tópico, falo da impulsão primeira onde germina a vontade de percorrer o universo poético do estudo em questão. Aqui eu me coloco e apresento as imagens que me conduzem nesse percurso enquanto artista-pesquisadora em dança.

Desconfio que esse trajeto foi iniciado ainda na infância, quando a dança me foi apresentada. Não à pesquisadora, mas a um corpo que pulsa pela arte. As escolas, nas quais estudei, mostraram-se grandes influenciadoras na construção dessa relação. Foi através delas que tive a oportunidade de experienciar o desenho, o bordado, o teatro e, sobretudo, estreitar meus laços com a linguagem do movimento, provocando o crescimento de algo, hoje ainda maior dentro de mim, personificado pela escolha de fazer da dança minha profissão. No ano de 2010, ao ingressar no curso de licenciatura em Dança, na cidade de Natal, Rio Grande do Norte, pelo Departamento de Artes do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – CCHLA – UFRN, atrelei, ao amor e à admiração por essa arte, inquietações e questionamentos dançados até hoje.

Vivi o período de graduação com intensidade. Participei de projetos de pesquisa e extensão no âmbito da Dança, da Capoeira, do Teatro e da Performance, frequentei aulas de balé, dança contemporânea e *hip hop* em escolas técnicas e desenvolvi trabalhos independentes com colegas da faculdade. Assoberbada de atividades, tentava conciliar e abarcar, de uma só vez, todas as experiências possíveis que eu não pude ter antes de ingressar no universo artístico-acadêmico.

O fato é que a dança, vinculada às discussões críticas, sempre foi grande instigadora de experiências, descobertas e redescobertas. Oportunizou-me não somente experienciar outras linguagens artísticas da cena, mas proporcionou encontros com pessoas, professores e amigos que me lançaram questões e me sensibilizaram para o corpo, para a minha história, tradições e crenças.

Destaco a atuação da professora Dra. Lara Rodrigues Machado, nas disciplinas de “Pedagogia do Corpo” e “Tópicos Especiais em Dança”. Seus laboratórios criativos, marcados pela tentativa de nos pôr disponíveis à criação através do mergulho em si e no outro, me despertaram para o estado alterado do corpo e da mente. Nessas aulas, sentia-me em um limiar: razão-sentimento, real-imaginação, movimento-ação, alma-espírito, corpo-mente e a totalidade, ali integrada.

Diante dessas experiências e do redescobrimento do meu próprio corpo, passei a questionar tudo aquilo que me fazia sentir dual, a começar pelas técnicas consolidadas. Atribuía à essas modalidades, resquícios procedidos da filosofia cartesiana, na qual “o

funcionamento do corpo humano é descrito a partir de uma analogia com a máquina hidráulica” (NOBREGA, 2005, p. 39)

Respaldava-me em discursos assertivos como os de Renato Ferracini (2004), professor e pesquisador do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. De acordo com ele, embora tenhamos consciência dessa dualidade, restam em nossos discursos preconceitos dicotômicos, herdados de uma época platônica. A exemplo disso, aponta-nos o fato de muito comumente e quase que inconscientemente chamarmos o corpo de nosso instrumento ou ferramenta de trabalho. Para o autor, se assim for, articulamos um discurso contraditório, pois passamos a submeter sua manipulação a algo mais treinado ou superior, levando-nos à incorporação dessa dualidade e hierarquização ocidental na qual a mente controla o corpo (FERRACINI, 2004. p. 103).

Contudo, recaía no risco previsto e temido também por Ferracini (2004), ao falar ainda sobre a integralização desse organismo, tornado o lugar da radicalização, conduzindo-me novamente à dualidade, submetendo, dessa vez, não o corpo, mas a mente à manipulação por algo superior e mais treinado. Ferracini é alegórico:

[...] Há ainda outro risco que é o de invertermos essa relação mente/corpo. Numa radicalização da crítica a essa divisão, continua-se dividindo, mas agora com uma subordinação da mente ao corpo. O corpo diz, o corpo deve falar, o corpo deve suprimir o pensamento. A mente atrapalha. O pensamento atrapalha. A racionalização atrapalha. A radicalização é a mesma, simplesmente vira-se o jogo. Trocam-se as cartas. Ainda continuamos divididos, separados (FERRACINI, 2004, p. 103)

Discussões como essas lançaram-me para o mestrado acadêmico em terras paraenses, com a finalidade de compreender o corpo em sua totalidade. Fui então notando que, nos laboratórios criativos, no âmbito da dança contemporânea, nascem processos criativos. Dentre tantas possibilidades, especifico um desses processos, intitulado “Mulheres em mim”, esmiuçado neste memorial e ponto de partida do estudo em questão.

Contudo, fez-se necessário, em um primeiro momento, delimitar e assumir, para a pesquisa, uma compreensão sobre o corpo, pois afinal o estudo é aplicado a ele. A maneira como o entendo, conseqüentemente, afeta minhas abordagens, questionamentos e concepções futuras dentro da investigação teórico-prática, impactos que haveriam, então, de ser levados em conta, por muito influenciarem meu percurso artístico-científico.

Aproveito a fala de Ferracini, ainda sobre a integralização mente/corpo, para introduzir minha concepção. O autor profere o corpo como não tão-somente músculos,

órgãos e nervos, mas também impulsos, pulsões, emoções, desejos, fluxos, conhecimentos, o meio, a sociedade e a história, destacando o convívio e a formação de um amálgama constante desses elementos, transformando o corpo em algo mutável, atravessado e acima de tudo, integrado (FERRACINI, 2004, p. 106). Ele suscita:

[...]o corpo carrega em si o existir em toda sua complexidade e multiplicidade: eu sou meu corpo, e o corpo existe aqui e agora em relação a ele e ao meio que o cerca. Existindo e sendo ao mesmo tempo, nesse além da máquina dual[...] é “estar aqui e agora” e, portanto, uma “presença” integrada (FERRACINI, 2004, p. 108, ênfases originais).

É assim que o compreendo, em sua multiplicidade, integrado e receptáculo do sensível, um percebido no mundo e emissor de signos. Entendo, ainda, que falamos nesta pesquisa de corpo que dança, “que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos[...]” (GIL, 2013, p. 53). Um corpo *metafenômeno*.

Metafenômeno, vocábulo sugerido pelo filósofo moçambicano José Gil, versa sobre um corpo para além da fenomenologia. O anterior, de acordo com ele, embora carregue o mérito de considerar o corpo no mundo, fenômeno social e cultural, não abrange “dois elementos essenciais do próprio vivido dos bailarinos: aquilo a que estes últimos chamam ‘a energia’ e o espaço-tempo do corpo” (GIL, 2013, p. 53, ênfases originais), conceituações a serem desdobradas mais adiante neste memorial.

Gil destaca, ainda, que o corpo que dança já não pode ser mais considerado um intuído tangível e palpável simplesmente, sem julgar a sua composição orgânica, interna, sensível e virtual, considerando, nesta conjuntura,

[...] um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir a superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não inscrição. (GIL, 2013, p. 53).

Sucedem, ao autor, inquietações condizentes de Ferracini, supracitadas, bem como aproxima-se de minhas vontades artístico-acadêmicas quanto ao corpo, mais precisamente imerso na arte, fazendo com que eu me aproprie desse termo para delimitar de qual corpo refiro-me ao dançar e questionar seu estado psicofísico.

São esses corpos metafenômenos que me interessam, que busco com esta pesquisa contemplar, refletir, questionar e ponderar. E é a partir dessa noção de corpo que início o fluxo da escrita deste memorial, retornando a mim mesma, pois para contemplar,

refletir, questionar e ponderar os corpos metafenômenos e suas complexidades na dança, faz-se necessário entender o meu próprio organismo pulsante, conhecer e reconhecer suas/tão minhas partes.

Mendes (2010) em seu trabalho como coreografa e pesquisadora em dança, evidencia a necessidade de voltar a si mesmo, tornando possível observar as estruturas, não meramente anatômicas, mas internas e ocultas a olho nu, na árdua tarefa de ser artista.

A autora propõe, nesse exercício, a subversão da noção de dissecação do corpo da medicina. Esta, utilizada na decomposição das estruturas do corpo morto para o aperfeiçoamento da ciência, ganha dimensões outras e abstratas. Disseca-se nas artes um corpo amplificado, vivo, casulo de emoções, humores, inquietações e memórias.

Se para a ciência, dissecar é separar as estruturas afim de estudá-las em detalhes, para a arte e, mais especificamente, para a dança que acredito fazer, dissecar é um procedimento criativo que requer sentir-se, perceber-se. [...]é emprestar alguns instantes da vida ao exercício da observação de si mesmo e também do outro, a fim de desenvolver, a partir das próprias características humanas, o material que, por meio do processo criativo, se fará obra de arte (MENDES, 2010, p. 110).

Encontrei-me nesse movimento de emprestar-me alguns instantes ao exercício de observar a mim mesma para desenvolver o material que se fez obra de arte por meio do processo criativo “Mulheres em mim”. Tratou-se do meu processo de dissecação. Tentei reconhecer as partes que me compunha, desvelando as memórias que me revestiam, para, só depois, apresentar os sujeitos dessa investigação, as mulheres vividas dentro de mim.

Parto do pressuposto de que, aqui dentro, há outras vidas, outras mulheres, retalhos coloridos, que vão sendo costuradas, entrelaçando outras temporalidades, de um passado acumulado no presente, que vive a se atualizar, um futuro que torna tão logo presente e depois passado.

Eu sou meu corpo e consequentemente o que me trouxe a ser, deixando transparecer as histórias vividas, herdadas e comungadas. Corpo, tão logo eu, sou memória, “aqui-agora que se atualiza e se recria nela mesma - memória/corpo - corpo/memória - corpo que se recria - memória que se recria - recriação e atualização de um suposto passado no aqui-agora - afetando e sendo afetada numa relação dinâmica” (FERRACINI, 2004, p. 109).

Colocar-me neste lugar de dissecação do corpo lançou-me ao encontro de memórias, guardadas em minhas gavetas, como na gravura do artista surrealista e

espanhol Salvador Dalí (1904-1989), produzida na década de 60, para exposição “Dalí: A divina comédia” (figura1).

Figura 1- Purgatório - o reino dos penitentes⁸.



Fonte: <<http://mancheteatual.com.br/exposicao-capital-paulista-divina-comedia-pelo-olhar-de-salvador-dali>>

Dentro de minhas gavetas, encontrei mulheres que há muito me habitavam. Mãe, guerreira, cigana, lavadeira, amante e louca. Maria, Ana, Madalena, Luzia, Salete, Flor, Alice, Bianca, Vanessa, Francisca, Severina, Kátia, Katiane, Maria José, Hortência... Todas elas ali, empoeiradas.

Aos poucos fui emergindo-as à superfície, deixando-as transbordarem. Para tanto, usei o livro literário *Bisa Bia, Bisa Bel*⁹ da Ana Maria Machado. Através da sua narrativa, fui deslindando o emaranhado de fios que as tantas mulheres em mim arquitetaram. Outrossim, fui tentada a pesquisar minhas origens e vasculhar, assim como Bel, personagem principal do livro, as gavetas, não só minhas, mas de minha mãe, e não só dela, mas de minhas tias e de minha avó Salete. Indaguei-as como Bel o fez à sua mãe.

⁸ Primeira gravura incluída na sequência de obras representantes do purgatório para a exposição, Dalí: A Divina Comédia. O trabalho marca o encontro do artista surrealista, Salvador Dalí com a obra de Dante Alighieri. Na imagem, um anjo explorando as gavetas que se abrem em seu corpo, como quem questiona a si mesmo e busca por respostas.

⁹ *Bisa Bia, Bisa Bel* narra a história de Bel, uma garotinha que dialoga com vozes internas, sua Bisa Bia e sua neta Beta, lançando-a em um jogo de passado, presente e futuro, estimulado pelo encontro de Bel com a única fotografia de sua bisavó ao vasculhar as gavetas de sua mãe. Toda a história é contada por meio de uma narrativa doce sobre memória e ancestralidade.

Quis saber sobre meus avôs, suas mães, irmãs, tias, infância, trabalhos, festas e namorados.

Retornar a cidade a qual nasci no RN, à casa da minha mãe, no período das férias, tornou-se então uma peregrinação a outras temporalidades. Passei a querer ouvir contos de causos na calçada, tomar café prolongado e conversar sobre o passado. Nessas oportunidades, vivificava as lembranças, os cheiros, os sabores do dito e do não dito, a infância na terra quente e a adolescência conturbada. Intensificava meus sentidos e quase materializava as brincadeiras na rua, as pernoites na casa da vovó Salete pros meus pais irem à folias e a *primarada*, enfiada na oficina de carro velho do meu tio, fantasiando viagens.

Por entender que a metodologia deste trabalho passa pela redescoberta e dissecação de meu corpo/tão logo eu mesma, confeccionei um inventário pessoal. Nele, transcorro minhas lembranças, como iniciei no parágrafo acima, algumas aguçadas pelos mais antigos mas, impreterivelmente, dando atenção às memórias que reportam as figuras femininas de minha trajetória, na tentativa de assumir essas personas múltiplas e contraditórias que há dentro de mim, como sugere Rodrigues (2013) ao falar sobre o inventário pessoal. Ela diz que o processo de confecção desse material “perpassa o se conhecer, o se redescobrir, o aceitar a sua história, a sua ancestralidade e a assumir suas personas, mesmo que múltiplas e contraditórias” (RODRIGUES, 2013, p. 33).

Diante disso, apresento-me a vocês, ao passo que apresento-me a mim mesma...

Reminiscências em *Anna*



Sou feita de retalhos. Pedacinhos coloridos de cada vida que passa pela minha e que vou costurando na alma. Nem sempre bonitos, nem sempre felizes, mas me acrescentam e me fazem ser quem eu sou.

Cora Coralina

Revirando as minhas mais antigas gavetas, descobri que meu nome foi dado por minha mãe, em plena mesa de cirurgia, em diálogo com Sant'Ana. Se seu parto corresse bem, me chamaria Anna. Cecília complementar, outra santinha, padroeira dos artistas. Mainha... até parecia prever minha sina.

Nasci e criaram-me em Campo Grande, interior do Rio Grande do Norte, uma cidade pequena, com menos de treze mil habitantes, onde os aparatos tecnológicos não se apressavam em chegar. Desfrutei de uma infância junto à seca, ouvindo os mais velhos suplicarem a Nossa Senhora Sant'Ana, padroeira do sertão, que mandasse água para amenizar a *sofrência* do povo e dos animais. Ah, e quando a chuva caía, era tanta euforia que todo mundo saía e ia prestigiar. Minha mãe logo se adiantava – “pode tirar o “cavalinho” da chuva, que o primeiro sereno vai te gripar, dar dor de garganta, febre, tosse e coriza”.

E não é que era verdade?! Bastava eu teimar em desobedecê-la que a garganta era a primeira a tapar. Ela seguia – “Passe já pra casa de Dona Maurícia, que é pra ela te rezar”. - Dona Maurícia, benzedeira de nossa rua, balbuciava algumas palavras enquanto passava sobre meu rosto, formando uma cruz, um raminho de folha recolhido do seu quintal. Desde a minha lembrança mais remota, recordo dela velhinha, cega de um olho, acorada no pé porta, mascando fumo e observando a gente brincar.

Quando anoitecia, contava sempre com a companhia de Francisca, uma mulher ranzinza, linguaruda e desabusada. Essa era a informante da rua, de tudo sabia e de tudo falava, não tinha papas na língua. Francisca era aleijada, se arrastava de sua casa por toda a cidade e, paradoxalmente, nem reclamava. Minha mãe é que dizia, quando por mim questionada, que nem sempre foi assim, que isso foi sequela de doença das brabas. As crianças não iam muito com a sua cara. Também, pudera, por qualquer motivo nos ameaçava, com sua voz estridente, dedurar as traquinagens que fazíamos aos nossos pais - “Vou já dizer, à Raniere e à Aninha, o que vocês estão fazendo.”

Raniere é meu pai e Aninha minha tia, não de sangue, mas daquelas que você escolhe ter. Tia Aninha, como eu a chamava, morava na casa ao lado com as minhas primas-amigas, Iêda e Isolda, depois veio Isadora. As meninas e eu crescemos juntas correndo pela terra quente, comendo fruta verde e brincando de faz de conta.

Costumávamos inventar umas peças enquanto nossos pais papeavam na calçada. A casa delas era uma espécie de extensão da minha, não porque assim foi construída, mas porque assim fazíamos ser. Dessa época recordo com nostalgia as inúmeras vezes que fiz meu pai carregar-me nos braços adormecida de lá pra cá. Minha mãe se desculpava e em casa, cutucava meu pai – “Essa menina só quer viver nas casas dos outros”.

Mas, convenhamos, uma casa cheia de criança era muito mais atrativa. Na nossa, havia muito silêncio. Erámos apenas três, minha mãe, meu pai e eu. Como filha única, súplicas para ter um irmão/irmã nunca faltaram, mesmo que logo eu fosse rebatida– “Fazer o que se Deus que não quer?”

Todo mundo fala que minha mãe sempre sonhou em ter filhos, que para engravidar fez simpatia, tomou garrafada e fez tabela. Contudo, arrisco dizer que Deus queria mesmo é que ela fosse mãe dos filhos dos outros e que, independentemente de parir, fosse mãe de profissão, pois dedicou sua vida a cuidar das crianças dos vizinhos, seus sobrinhos e afilhados.

Além de boa criadeira, foi lavadeira. Segundo suas narrativas, levava trouxa de pano na cabeça para lavar na beira do rio que passava por trás de sua casa. Boquiaberta, eu ouvia atenta suas histórias e as recriava no meu imaginário. – “E você tomava muito banho de rio, mãe?” - ela, como se enxergasse o rio à sua frente no momento da pergunta, respondia que sim. Que transparente era a água, que permitia ver as pedras e que devia ter me levado mais vezes para banhar.

Sinto que a vida a transformou. Que as feridas e os traumas a fizeram construir uma espécie de couraça. Por isso gosto de ouvir suas histórias dos tempos em que eu não era nascida ou, por vezes, remexer suas gavetas, repletas de lembranças de uma época pregressa. É como se eu pudesse a conhecer um pouco melhor, compreender seus medos, suas inseguranças, seus princípios ideológicos e o caminho que escolheu traçar.

Cresci e vi minha mãe crescer junto. Ir à faculdade, se formar e concluir uma especialização. Vi minha mãe passar em concurso público, administrar duas escolas, amadurecer profissionalmente e ser devidamente reconhecida pelo seu trabalho. Em contrapartida, presenciei e partilhei o choro de mãe, por precisar, por vezes, sacrificar momentos nossos, de uma cantiga que fosse, na tentativa de conciliar seus afazeres e torna-se a profissional de hoje.

Seu percurso de torna-se, tornou-me. Tornou-me consciente sobre a luta diária em busca dos sonhos, da necessidade de ser perseverante, honesta e forte. Forte para fazer

escolhas, para arcar com as possíveis consequências, para ser adulta, mulher, esposa, professora, artista, dona de casa e mãe.

Duas vezes ao ano, minha mãe cismava de fazer uma faxina dentro de casa. Uma antes do Natal e outra nas férias no meio do ano. Mas não se tratava de uma faxina comum. Faxina, para ela, era uma grande e minuciosa arrumação. Nesses dias, todo mundo se dividia em funções. Tinha até quem passasse com uma espécie de mangueira apontada para o teto, fazendo um barulho estranho. Ao final, poeira por todo o chão.

Era um varre-varre-espana pra lá, lava a louça (inclusive as que a gente nem usava) pra cá e organiza acolá. Coloca colchão no sol, separa roupa para doar, desarruma para arrumar... e intervalo? Só para almoçar. Logo minha mãe retornava toda desmaranhada, jogando água e sabão no chão. E eu, que não era besta nem nada me entregava de barriga e brincava de escorregar, de lá pra cá, de cá pra lá e de acolá pra cá-lá.

Quando anoitecia, até parecia uma outra casa. Os móveis, agora em outros lugares, brilhavam e cheiravam a lavanda, efeito de um produto que ela passava. Sabiamente, minha mãe, com toda essa movimentação, abria espaços para que os ares circulassem e se reorganizassem. Era nítido que, por trás de todo o estresse de conduzir esses dias, existia carinho, zelo e amor pelo nosso lar, que residia nos detalhes, nos cheirinhos espalhados pela casa, nos arranjos de flores que ela mesma confeccionava ou nos panos de prato bordados.

Na divisão das tarefas, meu pai, mais do que nos outros dias, voltava sua atenção à organização dos papéis. Um armário inteirinho, empoeirado, cheio de pastas e mais pastas, apostilas e textos. Recordo de ouvi-lo dizer que adoraria fazer uma fogueira com tanto papel inútil e que minha mãe é que não deixava, que tinha essa mania de guardar coisas antigas, achando que por ventura, precisaria um dia.

Mas é mesmo verdade e não era só com papel. Era ferramenta para corte e costura, material de biscuit, tecidos de várias estampas, lamparina e velas, caso falte energia. Na dispensa, uma mesinha de costura, uma TV preto-e-branco, um filtro de barro, umas panelas antigas e uma espreguiçadeira sem pano. Entretanto, é em seu guarda-roupa onde ela guarda as melhores lembranças. Tem roupinha de bebê, lembrança de batizado, uns cadernos com escritos, um anel de noivado, uns cartões postais e alguns álbuns.

É curioso ver aquelas fotos antigas. Custo sempre a reconhecê-la, não porque a aparência se distancia e seu corpo já não é o mesmo, mas porque fico tentando encaixar a mulher de hoje, concebida por um olhar, no mínimo preconceituoso, de filha, longe de

fazer menção a tudo que a compõe, que foi, que deixou de ser, que transformou e que está. Está, porque essa é nossa real condição no mundo, mutável estar.

Como se não bastasse, adquirimos o costume de jogar perfeitos nossos pais e esquecemos de que eles já foram crianças, adolescentes, jovens, questionadores, irresponsáveis talvez, para enfim tornarem-se adultos, ainda assim falíveis. É como se apagássemos o que vem antes da gente e estagnássemos o presente. Por isso, nesses dias de faxina, eu prontamente me encarregava de arrumar nossos guarda-roupas. Entendia que, para além de conhecê-la melhor, apreenderia sobre mim e sobre minhas origens.

Depois que passei a morar distante de casa, sinto que carrego minha mãe comigo, um pouco como Bel na história de Ana Maria Machado, que, por perder a fotografia de sua Bisa Bia, a qual guardava debaixo da roupa, próximo do peito esquerdo, convicta que a teria mais perto, passa a se convencer que Bisa Bia agora mora dentro dela, e que a foto, na verdade, virou uma tatuagem transparente em seu corpo. “Ela ficou pintada na minha pele. Mas não dá para ninguém mais ver. Feito uma tatuagem transparente, ou invisível. [...] Agora Bisa Bia está morando comigo de verdade. Bem lá dentro” (MACHADO, 1990, p. 14).

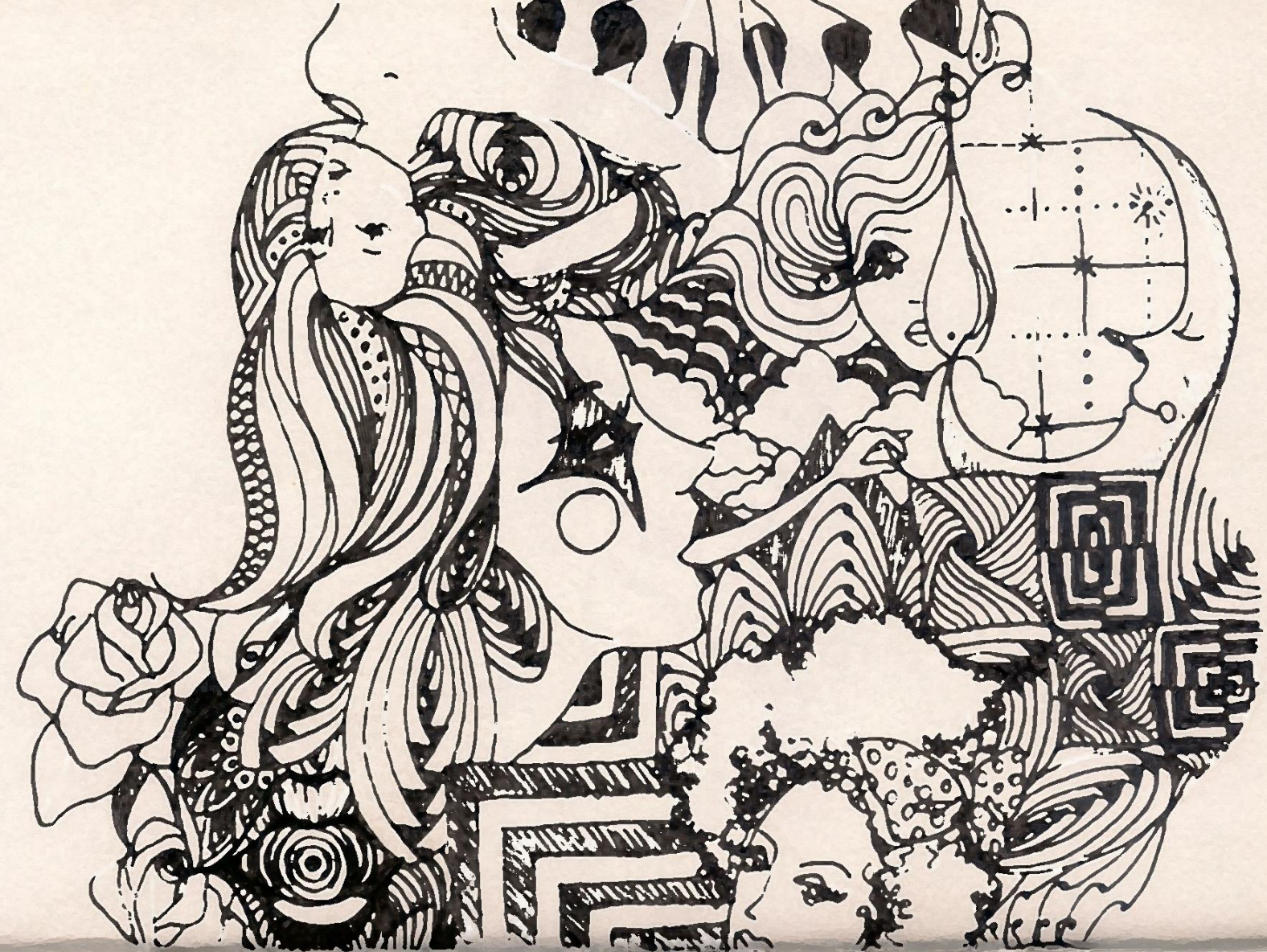
Compreendo essa passagem no livro “Bisa Bia, Bisa Bel” como uma metáfora das memórias que carregamos em nosso corpo, pois Bel, para além de uma simples tatuagem, carrega consigo características, costumes e gestos de sua Bisa Bia. É assim que sinto minha mãe, morando bem lá dentro de mim, mas deixando transparecer seus traços físicos, costumes, falas e gestos.

Clarissa Pinkola Estés, em seu livro *Mulheres que correm com os lobos*, faz uma interessante abordagem ao assunto. De acordo com a autora, os adultos possuem uma mãe interior como legado à sua mãe verdadeira, tratando-se de um aspecto da psique que opera e reage como a vivência com a mãe na infância. Vejamos esse trecho:

Muito embora a cultura de uma mulher possa ter desenvolvido um raciocínio mais consciente acerca do papel das mães, a mãe interior terá os mesmos valores e ideias a respeito de como uma mãe deve ser e agir que vigoram na cultura na nossa infância. (ESTÉS, 2014, p.202)

A autora é emblemática em sua passagem, reforçando a sensação de que levo minha mãe para além de sua presença em matéria, veiculando sua essência em meu ser. Não por eu ser mãe e vigorarem em mim princípios quanto a este papel semelhantes aos da minha, mas por eu não ser e ainda sim vivificarem tais semelhanças.

Além dela, levo comigo, tatuadas na pele, outras mulheres. Vovó Salete, com seu jeito apressado de ser, sempre de passagem, em uma corrida diária para dar conta dos seus afazeres dentro de casa e visitar a filharada. Quando damos por nós, cadê? Já foi! Vovó Luzia (*in memoriam*), alva como uma nuvem, de pele enrugada e com inesquecíveis trancinhas em seus cabelos grisalhos. Todas as minhas tias, exemplos de força e resistência nesse mundo machista, batalhadoras, persistentes, mães, solteiras, mães-solteiras, casadas, divorciadas, viúvas, amorosas, estressadas, loucas, animadas, cachaceiras, beatas, evangélicas, espiritas, macumbeiras, alcoviteiras, fofoqueiras, cozinheiras, artistas e tantas outras coisas; minhas bisas, que, como Bel, não conheci, mas que estão marcadas como tatuagens transparentes; as minhas primas, amigas e irmãs, as quais me ensinam e compartilham comigo os tombos, acarretados pela passagem à vida adulta. E por fim, as que o universo me proporciona encontros, seja na rua, no metrô, na arte, nas cidades em que morei e não morei, em tudo quanto é canto onde tenho estado.



Danço; logo, elas dançam

Todas estas mulheres, aludidas no tópico anterior, constituem o corpo que dança nesse percurso de construção coreográfica. Elas são como as diferentes imagens maternas, ainda mencionadas por Estés em seu livro, quando esclarece que “essa mãe interior compõe-se não só da experiência da mãe pessoal mas também de outras figuras maternas das nossas vidas [...]” (ESTÉS, 2014, p. 202).

Durante o processo coreográfico, buscando por essas figuras, não simplesmente maternas, mas de mulheres que me permeiam e que me constituem enquanto ser, encontrei com um poema de Cora Coralina, intitulado “Todas as vidas”. Ela declama,

Vive dentro de mim
uma cabocla velha
de mau-olhado,
acorçada ao pé do borralho,
olhando pra o fogo.
Benze quebranto.
Bota feitiço...
Ogum. Orixá.
Macumba, terreiro.
Ogã, pai de santo...

Vive dentro de mim
a lavadeira do Rio Vermelho.
Seu cheiro gostoso
D’água e sabão.
Rodilha de pano.
Touca de roupa,
pedra de anil.
Sua coroa verde de são-caetano.

Vive dentro de mim
a mulher cozinheira.
Pimenta e cebola.
Quitute bem feito.
Panela de barro.
Taipa de lenha.
Cozinha antiga
toda pretinha.
Bem cacheada de picumã.
Pedra pontuda.
Cumbuco de coco.
Pisando alho-sal.

Vive dentro de mim
A mulher do povo.
Bem proletária.
Bem linguaruda,
desabusada, sem preconceitos,
de casca-grossa,
de chinelinha,

e filharada.

Vive dentro de mim
A mulher roceira
–Enxerto da terra,
meio casmurra.
Trabalhadeira.
Madrugadeira.
Analfabeta.
De pé no chão.
Bem parideira.
Bem criadeira.
Seus doze filhos,
Seus vinte netos.

Vive dentro de mim
A mulher da vida.
Minha irmãzinha...
tão desprezada,
tão murmurada...
Fingindo alegre seu triste fardo.

Todas as vidas
dentro de mim:
Na minha vida –
a vida mera das obscuras.

(CORALINA, *apud* Rodrigues, 2013, p. 35-36)

Coralina parece introduzir os meus sujeitos. Como artista pesquisadora em dança, busco vivenciar, no corpo, meu inventário, as tantas memórias e as mulheres de todas as vidas, como as de Coralina nela viventes em seu poema. São tantas as que me permeiam que eu já não sei onde uma começa ou termina. Encontro-me novamente no emaranhado, aquele desfeito por mim no início das descobertas.

Das vidas existentes dentro de Coralina, inspirei-me e depois ousei, ao adaptar seu poema para anunciar às mulheres dançadas nesse processo coreográfico:

“Mulheres, em mim”

Vive dentro de mim
uma mulher instintiva
de mau-olhado,
caolha
Acocorada no pé da porta
Olhando pro fogo
Benze quebranto
Bota feitiço
Santana, Nanã
Maria e José

Vive dentro de mim
A lavadeira
do poço redondo
Seu cheiro doce
d'água e sabão
Trouxa de pano,
roupa guarada
Batida no chão

Vive dentro de mim
A mulher parideira
Bem criadeira
Dos filhos dos outros
Seus doze filhos
Seus vinte netos
Alguns sobrinhos
e afilhados

Vive dentro de mim
A mulher linguaruda
Desabusada,
casca grossa
Cabeça dura
Sem preconceitos
De chinelinho
e rebeldia

Vive dentro de mim
A mulher pé no chão
Trabalhadeira,
madrugadeira
Dona de casa
Bem cacheada
Realista,
apressada
Sem tempo pra nada

Vive dentro de mim
A artista,
bailarina
Minha irmãzinha
Tão desprezada
Tão murmurada
Fingindo alegre seu triste fado

Todas as vidas em mim
Mulheres
Na minha vida
A vida mera
das obscuras

(Livre adaptação do poema “Todas as vidas” de Cora Coralina, *apud* Rodrigues, 2013, p.35-36)

Mulheres! De quatro patas, dual, instintiva, braba, sábia, mãe, louca, bruxa, selvagem! Mulheres como Dona Maúrcia, Francisca, Tia Aninha. Mulheres como minha mãe, minhas tias, minhas avós, minhas primas e amigas. Mulheres, emergidas de minhas memórias, da infância, do bordado e das conversas no fim de tarde no deleite de um café. Mulheres! Elas são os sujeitos dessa pesquisa.

Cozinha



Dentro de uma casa, a cozinha é o espaço destinado ao preparo da comida. Muito comumente, existe, em algumas delas, um repartimento chamado despensa, designado a guardar os ingredientes a serem utilizados na criação das refeições daquela habitação. O cozinheiro(a) por sua vez, é o(a) responsável por conviver com as possibilidades que esses materiais comportam e transformá-los em obras artísticas do paladar.

No costume de minha casa, na casa de minhas avós ou tias, além do cozimento dos alimentos, a cozinha era o espaço do convívio, da prosa, da reunião familiar, da desordem, da feitura das pazes, do íntimo, da passagem, do acolhimento e do caos. Noto que, por isso, pelo emaranhado de acontecimentos, alguns bons outros nem tantos, esse cômodo, em minha memória, sempre foi um tanto restrito às visitas. Essas, em sua maioria, eram convidadas a ficarem na sala, onde o visível era o aparente e o desejado. Pela cozinha, perpassavam os chegados, os contemplados a saberem sobre os processos contínuos dentro da intimidade daquela casa.

Chamar essa parte do memorial de cozinha propõe o adentrar em minha despensa, vasculhar os alimentos existentes nela e brincar com as possibilidades de criação para o prato principal, o trabalho artístico. Dispõe mostrar o íntimo, os conflitos, o caos, as descobertas, o interno, os erros e acertos, as necessidades e os caminhos escolhidos traçar nesse processo de criação. Esse tópico destina-se à apresentação desse delinear, de como construo a minha sensibilidade sobre as coisas, quais ingredientes utilizados e que receitas já foram testadas. Menciono, ao leitor, as falibilidades do processo, exponho meus percalços, bem como as escolhas e as apostas para o prosseguimento do meu cozinhar.

Interessada no caminho percorrido pelo corpo para chegar em um estado dilatado¹⁰, energizado, despido de bloqueios e paradigmas do *corpo metafenômeno* (cf. p. 53), iniciei a minha trajetória dentro do Mestrado Acadêmico em Artes, voltando meu olhar para os sistemas de treinamentos psicofísicos. Acreditava que o desnudamento e a entrega do bailarino estavam diretamente relacionados à noção de preparação integrada entre o corpo e a mente, bem como a noção de sua fragmentação nos momentos dos laboratórios nos afetava e resultava no desdobramento de movimentações dotadas de pouca vivacidade.

O que eu propunha para a pesquisa era o desenvolvimento de um treinamento pessoal que respeitasse as individualidades e subjetividades do intérprete-criador no

¹⁰ Estado dilatado faz referência à dilatação corpórea que de acordo com BARBA (1995) e FERRACINI (2003) está relacionada à organicidade e à manipulação das energias potenciais do corpo durante as ações.

contexto da Dança Contemporânea, pois vislumbrava que a tendência dos bailarinos fossem a de ficarem presos à organização de movimentações pré-estabelecidas por técnicas de treinamentos consolidadas, como se não existisse pesquisa para além do repertório corporal já encarnado, mesmo ganhando tamanha visibilidade e liberdade para se colocarem no desenvolver da composição coreográfica. Atribuía esses fatores ao momento de preparo técnico corporal do bailarino. Não compreendia porque, para se criar Dança Contemporânea, eu precisasse praticar balé clássico, por exemplo. Estimava fazer o que o Grotowski elucida ao comentar seu trabalho no teatro laboratorial:

Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre o impulso interior à reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis (GROTOWSKI, 1992 p. 14).

Para fins de complementação do acima mencionado encaminhamento metodológico, a essa, se assim podemos considerar, processual deseducação do ator, Grotowski denomina “*via negativa*” (idem, ibidem, p.15, *passim*, ênfases originais) constituída de uma “erradicação de bloqueios” (idem, ibidem, p.14), em substituição ao ensinamento e aprendizado mecanicista de técnicas propícias ao descompromisso com a árdua missão e responsabilidade artística de buscar-se a si, e em si refletir o mundo. Ao sujeito ávido por um “acúmulo de habilidades” (idem, ibidem, p.30), o autor designa “ator cortesão”. A tais noções juntam-se a minha compreensão de atitudes a serem tomadas em uma criação que se pudesse estar compromissada com a pesquisa *em artes*.

Contudo, encontrei-me em um paradoxo. Na tentativa de seguir diretrizes propostas por personalidades do teatro, advindas de um pensamento similar quanto aos princípios cênicos e preparação corporal ao do Grotowski, passei a organizar um cronograma com atividades, baseada nas dinâmicas sugeridas nos livros *A arte secreta do ator*: um dicionário de antropologia teatral e *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, respectivamente, escrita e organizada pelos estudiosos Eugenio Barba e Nicola Savarese (2012), a primeira, e escrita por Renato Ferracini (2003), a segunda. Dei-me conta, em sala de trabalho, que o que eu fazia era a repetição de um método ou a construção de um novo código, indo de encontro ao que o Grotowski acabara de nos elucidar com a erradicação de bloqueios ou “*via negativa*”.

Compreendido isso, voltei-me à criação. A partir destas reflexões, os meus dias

de trabalho foram alterados. Despi-me de qualquer conceituação e pré-conceito, na tentativa de ser condizente as necessidades do meu corpo e do meu processo naquele instante.

Ponho em prática, então, um antigo hábito. Volto o olhar para eu mesma/corpo. Fecho os olhos e converso com ele. É necessário ouvi-lo para entendê-lo e “para depois expor para fora uma arte que começa lá embaixo, pequena, miúda, mas que brota cheia de tantos ramos e vidas” (RODRIGUES, 2013, p. 90). Almejo que as vidas das mulheres em mim brotem.

Nesse momento, “Mulheres em mim” proporcionou olhar para as questões do corpo com mais cuidado. Encontrar o meu caminho à dilatação corpórea era a maior das indagações, para assim, transportá-lo ao lugar onde fosse possível o encontro com o que estava marcado nele, com as memórias e o sensível.

No decorrer de minha trajetória dançada, entendi que, antes de me colocar em cena, faz-se necessário a iniciação de um ritual. Esse é voltado à preparação da obra e consequentemente do bailarino, que nesse contexto, também é intérprete-criador. É como abrir nossa casa à alguma comemoração especial. Primeiro, fecham-se as portas, organiza-se a bagunça, retira-se o pó dos cômodos, limpam-se as janelas, troca-se a toalha de mesa, dá-se uma geral no banheiro, prepara-se a comida, arruma-se a si e, só assim, se está pronto para receber os convidados. Na arte, e nesse caso, na dança que busco fazer, o fluxo é semelhante.

Antes de mostrar minha obra, preciso me conhecer, entender como me movimento e quais minhas limitações. Assim, estarei apta, como artista da dança, a enveredar pelos caminhos criativos, onde as ações internas interagem com as ações externas. Trata de uma postura adquirida no decorrer de minha formação e que, hoje, encaro com responsabilidade.

Opto nesse percurso, que por linhas escritas aqui se segue, em trabalhar com a liberdade de exploração corporal, característica da Dança Contemporânea. Isso não quer dizer, por seu turno, que a atenção voltada ao período de preparação desse organismo deva ser desapreciado. Remeto às palavras de Rodrigues quando se refere ao seu trabalho artístico, para enfatizar a relevância desse momento:

[...] O método de criação desse trabalho pode refletir uma liberdade corporal, e ele é sim, livre de exploração. Mas é aí que a atenção deve estar, a extrema importância de estarmos “preparados” para mergulhar num processo criativo que faz interagir as ações interiores e exteriores, que trabalha com a memória corporal, que desperta sensações e desbloqueia percursos emocionais, quando se ativa certas partes do

corpo. E estar consciente que toda essa proliferação é potencialização artística (RODRIGUES, 2013, p. 90, ênfases originais).

No papel de intérprete-criadora que me compete, busco constantemente manter-me consciente que tal proliferação é potencialização na arte, como assim sugere a autora. Estar preparada para mergulhar no universo criativo e entender o caminho de desbloquear os entraves emocionais e acessar as camadas marcadas por minhas memórias é a via que desemboca ao meu objetivo de pesquisa.

Grandes inquietações me conduzem nessa discussão, ainda que agora destituída de tanto extremismo. No contexto da dança contemporânea, cada vez mais é dado influência à conscientização corporal do bailarino. Por se tratar de uma modalidade, que valoriza a pesquisa de movimento e que, devido a isso, não possui movimentações estabelecidas que a tornem identificável como tal, passou-se a falar sobre um corpo de formação técnica híbrida. Incluem-se, nesse bojo, balé clássico, educação somática, danças urbanas, circo, capoeira, artes marciais, dança moderna, yoga, contato e improvisação... e nessa generalização desatinada, tentam-se perder as fronteiras, como se a definição de bailarino contemporâneo denotasse ser um factótum. Patrícia Leal nos traz uma reflexão conveniente:

As continuas experiências diversificadas apontam sobre uma ansiedade e uma vontade de poder sobre o corpo. Dominar mais técnicas traz uma ilusão de poder imenso, de multiplicidade interpretativa criativa, de controle sem limites, quase um corpo romântico, no sentido de ser mais que humano, quase espiritual. Contudo, toda modificação no corpo acarreta uma modificação no seu entorno. Assim, podemos ver na dança contemporânea um reflexo de seus corpos [...] (LEAL, 2009 p. 113)

E o reflexo desses corpos pode concernir, inclusive, o descrito pelo brasileiro, diretor, pesquisador e produtor cultural, Airton Tomazzoni ao mencionar suas impressões quanto à categoria da dança contemporânea em festivais de caráter competitivo. Ele diz:

[...] Basta ver a confusão em tantos festivais competitivos. O território da dança contemporânea é um vale-tudo. Passos de jazz com música experimental. Neoclássico ao som do diálogo dos bailarinos. Dança de rua com um toque de vanguarda. E a obra, nesta lógica estapafúrdia, é avaliada por especialistas de toda ordem, menos de dança contemporânea (TOMAZZONI, 2014).

Ou seja, repete-se o factótum pela crítica a uma miscelânea de passos de técnicas codificadas em um trabalho coreográfico, sendo imprecisamente definida como dança contemporânea. Se, por um lado, a multiplicidade parece expandir e diversificar os bailarinos interpretes criadores, por outro parece gerar certa crise de identidade à classe

de artistas dessa área. Rememoro aqui meu ingresso na universidade. Deslumbrada com tantas possibilidades, vi-me na mesma situação descrita por Leal sobre a ansiedade de dominar várias técnicas. Era aula de balé clássico (segundas, terças e quintas) pela manhã, projeto de extensão em dança contemporânea (segundas, quartas e sextas) à tarde, capoeira (todos os dias no intervalo do almoço), grupo de *hip hop* (aos fins de semanas), disciplinas obrigatórias da graduação em dança (à noite) e disciplinas optativas no curso de teatro (em dias livres pela manhã). O cardápio de módulos levava a uma verdadeira afobação, justificada, na época, pela tentativa de ganhar o tempo perdido, i.e. tempo algo remoto, de quando eu não tinha acesso a estas experiências. Um tempo, pelo menos, diverso do hodierno, no qual estamos ora habituados na academia.

Aos poucos, dei-me conta do que estava acontecendo e, na tentativa de ouvir as necessidades do meu organismo naquele momento, passei a selecionar cautelosamente minhas práticas. Renunciei o balé clássico e o *hip hop*, porque nesses gêneros havia formação corporal e coreografia marcada por outrem, prováveis justificativas de minha inquietação. Permaneci na capoeira e no projeto de dança contemporânea, com as quais eu me ia identificando, por me despreocuparem das marcações prescritas e de um corpo modelado segundo padrões específicos. Contudo, inerente ao pensamento de que o melhor aproveitamento e conhecimento do meu corpo não estava vinculado necessariamente ao domínio superficial de várias técnicas, veio a radicalização, fazendo com que eu denegasse aquilo que mais me fazia sentir dual. Retornei, daí, ao o ponto de partida de toda essa problematização, qual seja a integralização e o entendimento de estado alterado do corpo para a criação.

Além disso tudo, julgava ser de responsabilidade do condutor do processo, do coreógrafo e/ou professor, me fazer chegar nesse lugar discernido pela sensação de integralidade do corpo. Por isso, no início da presente pesquisa prática como pesquisadora mestranda, o conflito foi imediato. Eu era a intérprete-criadora, que concomitantemente tinha que exercer, neste formato, a função da coreógrafa.

“Mulheres em mim” fez-me compreender rudimentos das duas ideais situações. A primeira, é que a sensação de dualidade não era acarretada pela técnica codificada da qual estava abdicando naquela época, mas pelos objetivos daquele aprendizado e a maneira como ele estava sendo absorvido por mim. Entendi com isso, que o balé clássico, a dança moderna, o *hip hop*, a capoeira, e tantas outras técnicas consolidadas previamente, poderiam ser utilizados como treinamento psicofísico na Dança Contemporânea, desde que houvesse discernimento por quem a cometesse, já que o que interessa no momento

da criação é pesquisa de movimento. Nesse contexto, a pesquisa de movimento se elabora conforme reconsidero os princípios apreendidos por meio de cada linguagem. Por exemplo, a atenção e o diálogo entre os corpos quando na roda de capoeira, um dá o golpe enquanto o outro se esquivava, para não acarretar machucados.

Pela segunda, vim a entender, também, que, embora o coreógrafo tenha um importante papel pedagógico na condução do artista por entre os espaços do sensível, do interno, do imaginário e da criação, o intérprete-criador é responsável por ser conhecedor do seu próprio organismo e consequentemente sabedor de suas necessidades para alcançar a dilatação corpórea. Ele e somente ele é capaz de compreender esse percurso minuciosamente. Isso é ter consciência corporal. Decretar ao coreógrafo esse papel equivale a uma sensação de retrocesso em minhas buscas, visto a função atribuída ao intérprete-criador na contemporaneidade.

Não pretendo, aqui, fixar impositivamente paradigmas voltados a modos de consecução de um processo interno, singular e particular de cada bailarino intérprete-criador. Mas, ao invés, venho propor ponderações sobre o assunto, a partir do meu trajeto criativo nesse processo e amadurecimento artístico.

Reflito, finalmente: como todas essas técnicas experienciadas por mim, e demasiadamente citadas aqui, poderiam ser aproveitadas na dança contemporânea sem o aprisionamento em seus respectivos códigos?

O reconhecimento de nossas partes, do nosso organismo, aliado ao entendimento dos princípios sobre a dança contemporânea, é o meu palpite enquanto resposta. Embora bastante debatida dentro e fora da academia, a noção sobre Dança Contemporânea parece não ter-se consolidado para a maioria do público, e isso vale muitas vezes para quem diz praticá-la (TOMAZZINI, 2014).

A exemplo, menciono um episódio a mim emblemático. Há dez anos (de 2007 à 2017) a cidade de Natal – RN, realiza o Encontro de Dança Internacional. Em 2015, tive a oportunidade de vislumbrar os espetáculos e participar das oficinas, uma delas intitulada *Improvisação e Consciência Corporal*, premissas encontradas na Dança Contemporânea, a ser ministrada pela holandesa Maya Roest. Recordo ficar surpresa ao mencionarem o término do workshop, pois, até então, nenhum exercício de improvisação havia sido proposto, nos atendo somente ao aprendizado de sequências coreográficas do trabalho apresentado um dia anterior, no teatro, pela mesma artista.

Proponho também pararmos para pensar nas incontáveis ocasiões, que porventura nos vimos dentro de um diálogo com colegas da área, pessoas não praticantes, familiares

e amigos curiosos a entenderem que tipo de dança nós fazemos ou até com nós mesmos, buscando formular um conjunto de palavras, na tentativa, quase sempre falha, de expressar a dimensão dessa linguagem.

Tomazzoni (2014) atribui essa realidade à infrequente circulação de informação ou o consumo dessas, descontextualizadas e superficialmente elaboradas. Além disso, destaca a necessidade quanto à qualidade que essas informações precisam ter ao serem difundidas para os profissionais da área e que pretendem se dedicar a elaboração de um treinamento. Mas, afinal, o que se almeja em um treinamento para Dança Contemporânea? Como preparar o intérprete-criador?

Compreendo a Dança Contemporânea em sua totalidade. Nela, parece existir uma apreciação pela concretude do corpo em sua dimensão expressiva, além da valorização do contínuo, do percurso, o que acarreta a revelação do processo criativo como um todo.

Aqui, não existe um molde corporal a ser seguido, nem padronização de movimento. A pesquisa ganha espaço e, junto dela, a improvisação, seja como método para criar ou como resultado cênico. A movimentação, por seu turno, não precisa ser virtuosa, cheia de floreios e de difícil execução: precisa ser legítima, sentida, autêntica. daquelas que tem seu impulso dentro, mesmo que seu estímulo seja algo de fora. Nesse ciclo, maior importância é dada ao intérprete-criador. Esse é chamado para colaborar e com sua singularidade, intervir na coreografia. Neddan o denomina, metaforicamente de “*guardião dos sentidos*” (NEDDAN, apud LEAL, 2009, p.116). Esse é alguém que, além do coreógrafo, tem autonomia e licença para colaborar na criação da cena. É quem pesquisa e transpõe, pelo movimento, todas as suas percepções, sentidos e memórias corporais. Vejamos essa passagem em Leal:

O intérprete não é mais um mero executor de uma proposta coreográfica, mas é chamado a colaborar como criador na cena contemporânea. [...] E o intérprete criador passa a ser um pesquisador do processo contribuindo com a sua singular história de vida, com suas especificidades anatômicas, dinâmicas e espaciais. [...] Compreender a importância participativa do intérprete na cena contemporânea significa percorrer uma progressão na história, no reconhecimento e valorização do bailarino enquanto guardião de sentido. (LEAL, 2009, p.116-117).

Se considerarmos, então, o intérprete-criador um *guardião dos sentidos*, e todas as características acima mencionadas, pondero se, afinal, ao invés de um tipo de dança ou um tipo de aula, ela não é uma metodologia macro, cheia de princípios, que possibilita ter inserida a subjetividade de cada professor, aluno, fazedor, coreógrafo e intérprete-criador. Se assim for, criar um treinamento, nesse contexto, não significa elaborar uma técnica

codificada, bem como adquirir consciência corporal não implica no aprendizado de uma ou múltiplas técnicas previamente sistematizadas, com a finalidade simplesmente de aprender e executar seus códigos com perfeição e virtuosidade. É necessário, nessas ocasiões, priorizar as consequências do que aquele exercício técnico, estudado fora da Dança Contemporânea, advindo de outros gêneros, proporcionou a esse organismo em sua completude.

Na metodologia macro, repleta de subjetividades, é preciso ter conhecimento de si, identificar além de sua estrutura óssea, muscular e compreender os fundamentos de coordenação motora, discernir acerca de “suas pulsões e desejos, suas emoções e sua afetividade, questões que estão encarnadas e não podem se dissociar do corpo” (LEAL, 2009, p. 114). Por possuir demandas como essas, o treinamento adequado para Dança Contemporânea também é singular a cada bailarino.

A assimilação e apropriação nesta pesquisa do que acaba de ser exposto como princípios para as necessidades de elaboração de um treinamento corporal dentro linguagem da Dança Contemporânea, ou até mesmo, a compreensão de que *tudo pode* ser utilizada no processo de preparo técnico corporal, a depender da sensatez de quem o pratica, para distinguir o que de fato é relevante no momento da criação, fez com que eu desvinculasse-me do desejo de formular um treinamento psicofísico individual e repensasse mais uma vez minhas concepções: como ativar os princípios técnicos apreendidos, decorrente de um treinamento psicofísico, no momento dos laboratórios criativos e da cena?

Vinculada a esses transmutados questionamentos, passei a identificar particularidades em meu trabalho que pudessem, porventura, ajudar-me a decifrar estas incógnitas. Configurei assim, de maneira gradativa, uma práxis constituída por três momentos¹¹, aos quais irei chamar de imergência corpóreo-psíquica, laboratórios criativos e do caos da forma.

¹¹ Desdobro os momentos citados no corpo do memorial mais adiante.

Imergência corpóreo-psíquica



A imergência corpóreo-psíquica consiste no que comumente chamamos de aquecimento. Esta é minha sugestão do que é incumbido por avivar os elementos técnicos adquiridos anteriormente nos treinamentos psicofísicos, independente da prática extra-cotidiana.

Aquecer ganha dimensão! É imergir para transbordar. É não se restringir a estrutura física, como comenta Renato Ferracini, ao abordar o assunto. De acordo com o diretor e pesquisador de teatro, antes de iniciar qualquer trabalho prático, “o ator¹² deve aquecer não somente sua musculatura, mas também buscar um aquecimento de suas energias e sua organicidade, que devem estar prontas para entrar em trabalho” (FERRACINI, 2003, p. 136).

Ferracini acrescenta, na discussão, algumas questões levantadas por Luís Otavio Burnier:

Para o aquecimento, é importante ter em mente alguns detalhes: 1) ele visa acordar o corpo para uma atividade física e criativa. Parece redundante, mas muitos atores, ao se aquecerem, não dinamizam suas energias, mas ao contrário, as “apaziguam”, quase adormecendo. 2) o aquecimento não é só físico, mas “físico e mental”. Embora aquecer o corpo seja importante, para um ator, isto não basta. Ele precisa aquecer-se, isto inclui a sua pessoa, ou seja, seu universo interior (BURNIER apud Ferracini, 2003, p. 136, ênfases originais)

Embora a citação de Burnier apresente pré-conceitos já discutidos nesse memorial, como o *apartheid* inconsciente entre o corpo e mente, ao mencionar a necessidade de aquecer não somente o físico, mas a “sua pessoa” ou o seu interior, como se ambos estivessem dissociados, o autor nos coloca pontos pertinentes sobre o assunto, tais como a valorização do aquecimento na prática do artista e a dinamização de nossas energias, responsáveis por acordar o corpo psicofisicamente para a criatividade.

Diante desses fatores, de lidar com elementos internos, profundos de cada organismo, Ferracini reflete o aquecimento orgânico como um caminho individual a ser encontrado pelos atores. Aqui, reflito ser um caminho individual a ser encontrado e traçado pelos bailarinos interpretes-criadores. Baseada nessas premissas, início a busca pelo meu aquecimento.

¹² Em citações em que o termo ator aparece, leia-se bailarino, ator-bailarino ou bailarino-ator. Necessário se faz mencionar que os pesquisadores em teatro aqui reportados consideram e citam, em seus livros, atores e bailarinos a atividades cênicas de princípios semelhantes. A exemplo disto, em *A arte secreta do ator*: dicionário de antropologia teatral, utilizado também como referência para esta pesquisa, Eugenio Barba e Nicola Savarese, ao referirem-se ao artista da cena, chamam-no comumente de ator-bailarino.

Não friso com isso a sistematização de algum método ou técnica. A busca é pelo reconhecimento do caminho para o desnudamento e eliminação da resistência do meu corpo, bem como dizia Grotowski (1992, p 14) em sua época, trazendo à tona uma dança vasta em suas possibilidades, e não em uma configuração superficial. É uma busca muito mais por um “estado de êxtase” (LABAN, 1978), de “*transiluminação*” (GROTOWSKI, 1992).

Para tanto, utilizo os mecanismos que meu corpo dispõe. Fundamentos da dança e do treinamento pré-expressivo¹³ são reportados por mim, involuntariamente, mesmo que carecida de uma reeducação, pois nem sempre tive consciência de como utiliza-los no contexto da Dança Contemporânea sem reproduzir superficialmente alguns de seus códigos em meus laboratórios criativos ou ficar presa ao que me tinha sido ensinado. Um exercício de aceitação e de desconstrução do que eu carregava.

O processo de identificação do que era eficiente e provocador da integralização do meu organismo fora iniciado. Passei a dirigir-me para a sala de trabalho sem pretensões primeiras que não fossem simplesmente as de dançar. A periodicidade com que os mecanismos que eu utilizava para atingir o estado alterado de corpo e consciência, propositor do desmembramento e da expansão desse corpo criativo apareciam, fez então com que eu tornasse consciente meu aquecimento.

Dei-me conta do trabalho com dinâmicas e exercícios que enfatizavam a respiração, contração muscular, articulações, saltos, voz e espaço¹⁴. É evidente que podemos identificar para além dos elementos citados, princípios que operavam concomitantemente, mas que surgiam neste processo, em consequência de suas inerências ao trabalho com o corpo, como a força, fluência, tempo, peso, equilíbrio, tônus, ritmo e apoios, entre outras.

A articulação era a minha predileção para iniciar a prática. Com o aparelho de som ligado, guiava minha concentração para o encontro dos meus ossos. Neste momento, a

¹³ Treinamento desenvolvido pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. Tive acesso ao seu desdobramento no Arkhétypos grupo de teatro, coordenado pelo professor Robson Haderchpek, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, do período de 2012 à 2014. O treinamento pré-expressivo trabalha com a pré-expressividade, que de acordo com Ferracini, “não se preocupa com a expressão em si, mas com aquilo que, anteriormente, a torna possível” (FERRACINI, 2003, p. 99). Para Eugenio Barba e Nicolas Savarese, o nível pré-expressivo, pleiteado pelo Teatro Antropológico, erguido por Barba e seu grupo dinamarquês Odin Teatret, se refere a “[...] um nível operativo: não um nível que pode ser separado da expressão, mas urna categoria pragmática, urna práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o *bios* cênico do ator (BARBA, 1995, p.188).

¹⁴ Uma discussão mais detalhada sobre o espaço será abordada mais a diante nesse memorial.

pretensão não era de explorar ou firmar conceitos anatômicos, mas de identificar minhas alavancas, ganhar espaço interno e, conseqüentemente, incitar liberdade de movimento.

O reconhecimento dessas juntas acontecia, de intermediado, pelo imprevisto. Por vezes, os pés me guiavam à cabeça, fazendo com que eu explorasse-as isoladamente; em outras ocasiões, todo o corpo movia, acionando-as de uma só vez. A alternância entre essas dinâmicas proporcionavam ganhar, “além da consciência do modo de conexão de dois ou mais ossos e sua mobilidade” (MILLER, 2007, p. 64), uma compreensão sobre o “corpo como um todo, como um sistema integral, em que uma parte interfere na totalidade (MILLER, 2007, p. 64)

A essa altura, minha respiração se mostrava. O seu som fazia com que eu a notasse e voltasse minha atenção para ela. Tento mantê-la acionando meu diafragma, causando uma sensação de equilíbrio e controle do restante do corpo. Altero sua velocidade, fazendo um efeito de socos em minha barriga. Inspiro e expiro pelo nariz, outras vezes pela boca, brincando de coincidi-la nas minhas ações.

A respiração, além de acionar meu organismo, estabelece nesse processo uma ligação do interno ao externo. Passo a explorar não só a mim mas ao espaço, à medida em que realizo a Dança dos Ventos¹⁵. Esta última constitui uma dança no ritmo ternário, realizada em consonância à respiração. Ferracini destaca e elucida alguns pontos sobre o assunto:

A dança dos ventos consiste, como o próprio nome sugere, numa espécie de dança que obedece a um ritmo ternário, harmonizado com a respiração. A expiração deve coincidir com o tempo mais forte do ritmo e a inspiração é realizada nos dois próximos tempos. Essa sincronia entre respiração/ritmo também deve estar harmonizada com relação peso/leveza. O ator deve afundar sua base, no sentido de enraizar no chão, ao mesmo tempo em que expira no tempo mais forte do ritmo ternário e, posteriormente, empurrando a raiz, deve saltar, como numa espécie de voo, nos dois próximos tempos do ritmo. [...] Todo o resto do corpo deve estar engajado e os braços e a coluna devem realizar desenhos harmônicos no espaço (FERRACINI, 2003, p. 171, ênfases minhas).

Mesmo diante das regras estabelecidas para a execução da Dança dos Ventos, busquei, em minha prática, desdobrá-la. Além da respiração, tentava coincidi-la com a exploração dos níveis e planos espaciais, paradas bruscas em posições desconfortáveis, na pretensão de manter-me em equilíbrio, aliadas à emissão de sonoridades.

¹⁵ Dinâmica desdobrada, criada pelo LUME, em proposição ao trabalho do ator-pesquisador, Carlos Roberto Simioni, dos exercícios de ‘gueixa, samurai e fora do equilíbrio’ realizadas a partir do treinamento pessoal da Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret (FERRACINI, 2003).

Na dança, são travados muitos debates a respeito do corpo, embora, com eventualidade, eu ouça abordagens quanto à voz, fazendo-me crer ainda mais na despreocupação de seus artistas em compreender o corpo em sua completude. Afinal, não disseminamos o discurso de que a voz está integrada a ele?

Arrisco dizer que seu desuso nesse contexto esteja associado à vinculação imediata que fazemos, da voz ao texto, da voz ao teatro. Não pretendo com esta fala firmar verdades ou impor o uso desmedido da voz nos trabalhos artísticos da dança, mas problematizar sua utilização nas aulas e na preparação corporal dos bailarinos.

A voz surge em meu aquecimento, não em consonância à busca pelo desenvolvimento de uma habilidade de proferir textos. Ela surge muito mais como um prolongamento do meu corpo, conforme sugere Burnier ao falar sobre ação vocal (*apud*, FERRACINI, 2003, p. 180). Quase como consequência de minhas ações, ou por vezes, induzindo a decorrência destas, as sonoridades emitidas por mim são também movimentos. Voz é corpo e aliada a todos os outros recursos técnicos que estamos habituados a trabalhar, é poderosa, até por ser parte fundamental do todo.

Agrego ao meu trabalho com a voz a contração muscular. Olhos, boca, bochechas, língua, pescoço, ombros, braços, mãos, dedos, coluna, abdômen, quadril, glutens, pernas e pés são tencionados, parte por parte, assemelhando-me a uma estátua. Devagar, dou a minhas articulações possibilidades de movimentos, gerando desenhos duros, incomuns e estranhos no espaço. Mais uma vez, exploro os níveis e os planos, experimentando a emissão de alguns sons ou a audição de meu respirar. Meu abdômen parece ser um balão cheio e rígido. Esvazio aos poucos, deixando escorrer controladamente toda tensão. Repito este procedimento algumas vezes.

A tensão exercida, posteriormente deixada fluir, parece alimentar meu corpo, lançando-me com mais destreza ao universo poético de minha pesquisa, i.e. às memórias das mulheres de minha trajetória. Encontro em Ferracini uma possível explicação para estas impressões, a qual reside na noção de energia. De acordo com ele, podemos tentar definir energia como um estado muscular orgânico, pois

[...]Dessa forma, a musculatura, enquanto objeto palpável e manipulável, tanto nas variações de sua tensão como em sua movimentação no tempo/espaço, pode ser o ponto de partida para esse estudo corpóreo sobre a manipulação de energia. No momento em que o ator conseguir fazer sua musculatura “conectar-se” com sua pessoa, no caso sua organicidade, fecha-se o foco do pêndulo entre técnica (estéril) e vida (caótica). Esse foco orgânico passa então gerar energia. Essa energia [...] se expande para além do corpo, gerando uma dilação

corpórea e, em consequência, uma presença cênica (FERRACINI, 2003, p. 110, ênfases minhas).

A energia abordada pelo autor, gerada pelo foco do pêndulo, que dilata, expande e dá presença ao organismo, é a energia criativa, a mesma gerada em minha prática ao esvaziar-me de todas as tensões, que habita no corpo metafenômeno e que nos preenche ao rumo desejável, conquanto inacessível, enigmática e inatingível transiluminação. Luís Otavio Burnier, influenciado pelos estudos de Grotowski, acreditava que a exaustão física poderia ser a porta de acesso a essas energias potenciais (FERRACINI, 2003, p. 138) Ele diz:

Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente. Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um “expurgo” de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias mais profundas e orgânicas. “Uma vez ultrapassada esta fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos ‘tomarem corpo’ (BURNIER, apud FERRACINI, 2003, p. 138, ênfases originais).

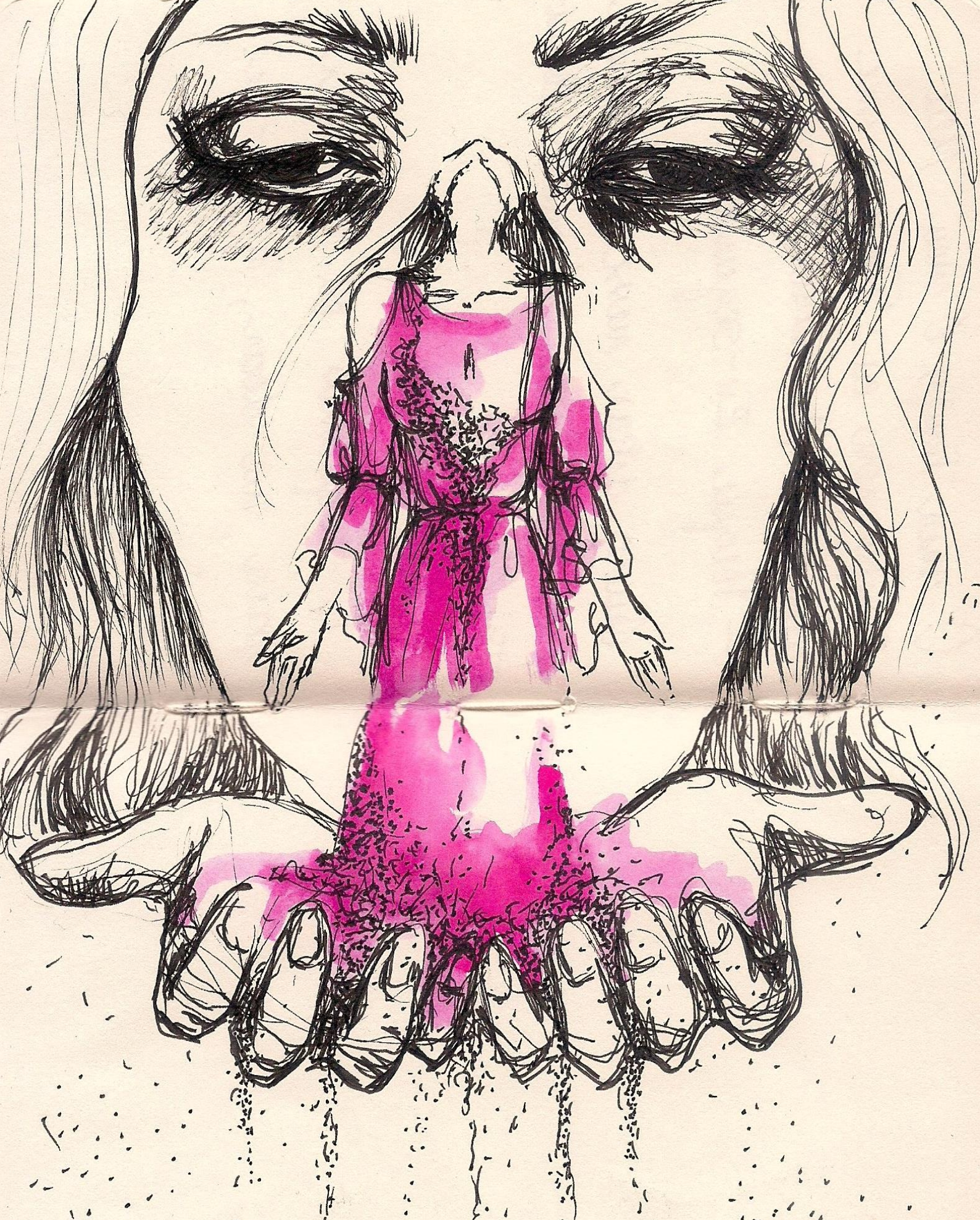
No processo “Mulheres em mim”, a necessidade de sentir-me exausta foi constatada desde o princípio. Não existiam preceitos de como eu articularia as dinâmicas em proposições a este momento, de imersão. A única regra estabelecida para estes exercícios, embora alternados, modificados, ressignificados a cada dia de trabalho, era que deixassem-me quente e exausta. Desse lugar, sentia como se, de meu corpo/eu, vazasse movimento. A sensação de expurgo, mencionada ainda acima por Bunier, foi-se realizando, e concludo ser real, bem como a impressão de dilatação e diminuição no intervalo de tempo entre o pensamento e ação.

Por exemplo, uma linha na ponta de minha cabeça é puxada juntamente a outra em meu cóccix. Dois vetores exigentes de equilíbrio, eixo, completude, corpo, dança, movimento, impulso. Deixo os impulsos me tomarem. E, ao me tomarem, passo a perceber, organicamente, a noção de corpo metafenômeno.

A compreensão do meu caminho para o corpo metafenômeno se dá concomitantemente ao amadurecimento da minha prática. O que acaba de ser exposto não é, e nem deve ser, utilizada como uma receita à transiluminação ou ao corpo tornado impulso (BURNIER, apud FERRACINI, 2003, p.138), até mesmo para mim. As necessidades do organismo, alteradas pelo tempo e o espaço, devem ser levadas em

consideração na organização, mínima que seja, de um aquecimento, tornando este último subjetivo a todos esses fatores.

Em minha imersão corpóreo-psíquica, rastreei as necessidades atuais do meu organismo, ouvindo-o, levando em consideração todos estes aspectos acima mencionados. Pondero não existir uma maneira correta ou absoluta para se alcançar este estado, discutido em demasia neste tópico, onde há a renovação das energias tornando-as criativas e profundas. O que existe é a constante procura pela integralização e completude do corpo que dança, por eu entender ser assim, a melhor maneira para se criar e está em cena.



Laboratórios Criativos

Faz-se necessário elucidar que a imersão corpóreo psíquica e o laboratório criativo, dentro desse projeto investigativo, não são momentos dissociáveis. Em decorrência disso, confesso ter tido, inicialmente, dificuldade de identificar onde o laboratório começava em meus dias de trabalho. Somente a prática me fez entender essa passagem sutil. A complexidade de compressão quanto a essa transição é consequente da circunstância do aquecimento não ser destituído de criatividade, muito menos, dos laboratórios criativos não estarem isentos de trabalho técnico. A diferença reside no propósito.

No aquecimento, preocupo-me com os elementos técnicos físicos e vocais, objetivando, com isso, a dilatação corpórea, a presença cênica, o expurgo de energias parasitas, o encontro das fontes energéticas mais profundas e a exaustão. É o momento de olhar os pés que enraízam pelo chão e que servem de sustentação ao restante do corpo; o alinhamento da bacia influenciado pela flexão dos joelhos; os ombros e as escápulas que se abrem e se fecham em movimentações de expansão e contração; as mãos espalmadas a servirem também de base e apoio no nível baixo; o fio que equilibra e puxa pelo centro da cabeça e, por fim, o surgimento das sonoridades por mim emitidas.

Em laboratório, volto-me para questões de outra ordem. Entranho a mim no sensível, nas emoções e nas imagens que afloram. Embebida de uma força macro adquirida pelo trabalho técnico anterior, adentro no espaço transiluminado com um outro corpo, um *corpo metafenômeno*.

Gosto de pensar essa transição como o atravessamento de um portal dentro de mim mesma. Cruzar a linha requer o encontro da chave e a abertura da passagem. De um lado, age o corpo das *técnicas cotidianas*¹⁶ inserido nas pautas sociais do dia-a-dia (a exemplo de estudante, filha, companheira, amiga, aluna, pesquisadora, zeladora de meu lar e cidadã – em todas as obrigações exigidas por essas funções); do outro, um corpo disponível ao desconhecido e um mundo imaginário, de lembranças, memórias e ancestralidade, um corpo vinculado às técnicas extracotidianas. Neste último, convivo com as possibilidades da criação e com as mulheres, outras e várias, viventes de muitas

¹⁶ Permito-me assim citá-las, por corresponderem a meu percurso criativo, em paralelo às “técnicas extracotidianas”, ambas descortinadas por Eugenio Barba. Nas primeiras, cada sujeito cumpre princípios designados pela função, e está condicionada pela cultura, pelo estado social e pelo ofício. Na segunda, no contexto cênico, ela evidencia a expansão energética e a dilatação corpórea, contrapondo muitas vezes aos condicionamentos habituais do corpo. (BARBA, 1993, p. 30; 31)

as vidas a me percorrem no que sou e no que fui. Exploro ações, sensações e o erro. Comovo-me, canto, choro, sorrio e sinto. Improviso simplesmente, sem maiores preocupações ainda de sistematizar uma coreografia.

Transfigurada pelo descoberto, mudo o entorno, principalmente o espaço da casa. Esta, por seu turno, tornou-se abrigo para o desenvolvimento desse trabalho. Por questões estruturais do prédio onde o mestrado em artes acontece, julguei benéfico transferir o processo criativo para a minha residência. Nela, afastava os escassos móveis e transformava, em dias de trabalho, este espaço em num outro ambiente. Experimentava realizar os laboratórios na sala, no quarto, na cozinha e, por vezes, no banheiro. Ganhava profundidade, não daquelas mensuráveis, mas que se ligava ao lugar. Nestas ocasiões, a sensação do portal existente dentro de mim se manifestava ao externo, dando-lhe outras temporalidades, cores e texturas.

Era como voltar à infância e ver minha mãe, tias, avós e vizinhas em suas rotinas de donas de casas. Dei-me conta que os mais sólidos costumes e crenças estabelecidos por mim a este lugar, inconscientemente, tinham sido adquiridos por influência delas em seus respectivos lares. Percebo que, hoje, todos aqueles hábitos permaneceram, ressignificados, contemporaneizados, mas aqui, presentes dentro de mim. Pareciam atualizar um só corpo, pelo contato direto com tudo ao redor me direcionando a atenção. Passei, dançando, a reagir com meu olfato, tato, paladar, audição e visão.

Considero uma casa “o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 1989, p. 25) [...] É lugar de relações, processos contínuos e um universo de possibilidades sugeridos pelos corpos moradores, tal qual meu corpo, habitado por outras vozes. Casa ‘é corpo e é alma’ (BACHELARD, 1989, p. 27, ênfases originais). Corpo (logo, eu mesma sou) é casa. Dessa maneira, é possível proferir que, em minhas experimentações, tornamo-nos, a casa e eu, uma só.

José Gil aborda em seu livro *Movimento total: o corpo e a dança*, a noção de *espaço do corpo* (2013, p.45, passim), noção contribuidora, nesta pesquisa, para justificar minha concepção de imbricação entre esses elementos: corpo/casa-corpo/espaço, nos momentos de meus laboratórios criativos.

Ao falar de espaço, em uma primeira instância, recorreremos invariavelmente as premissas do eslovaco Rudolf von Laban (1879-1958). Em seus estudos, este componente é considerado, junto ao Corpo, o Esforço e a Forma, uma das quatro categorias do movimento. Lenora Lobo (2007) e Regina Miranda (2008) se debruçaram

sobre esses conhecimentos, explanando, ambas, o conteúdo espaço em seus respectivos livros, *Teatro do movimento*: um método para o interprete criador, a primeira e *Corpo-Espaço*: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento, a segunda.

É possível perceber, por meio do diálogo que ambas autoras entrelaçam com o coreografo, havido em suas abordagens, uma relação direta e metafórica com a geometria. De acordo com Lobo (2007, p. 157), “Laban relacionava o corpo aos sólidos geométricos e concentrava seus estudos em cubos, octaedros e icosaedros”. Miranda (2008, p. 51) acresce a discussão e menciona que, na visão do pesquisador, seus ensinamentos acerca do espaço ainda constituíam um campo que estava sendo entreaberto, a geometria não euclidiana que, por sua vez, já começava a deixar o âmbito da matemática para influenciar outros campos dos saberes.

Contudo, apesar da sua maleabilidade, a primeira relação que eu fazia, consequente a menções da palavra espaço, conforme seu emprego em aulas e grupos de dança e de teatro, ainda era com a geometria. À respeito disto, Miranda (2008) comenta a potência nele contida, aos poucos sendo por mim percebida:

A palavra espaço se apresenta como palavra poética, que se abre, se esgarça, excitando sensações e interpretações em quem lê. Palavra desterritorializada, espaço-potência, pronto para assumir diferentes configurações. No entanto, apesar de sua imensa plasticidade, a hegemonia epistemológica sobre o espaço, ou seja, a maneira como em geral conhecemos sua representação pela Geometria permaneceu praticamente a mesma desde sua formulação na Grécia (MIRANDA, 2008, p. 51).

A autora nos atenta para a influência da geometria nos diversos temas que referenciam o espaço como campo de conhecimento. Partindo desta compreensão, proponho uma ponderação sobre o conteúdo, por um viés que não este, mas que converse com as noções quanto à alteração do estado do corpo e da consciência, *transiluminação* e *corpo metafenômeno*, que dão subsídios às problematizações teóricas desse memorial.

Acometi olhar agora para os cômodos e objetos de minha casa. Lembrei-me do que o José Gil menciona quanto à interação do corpo com o espaço. De acordo com o autor, ao interagir com o ambiente, o bailarino passa a conhecê-lo tão bem quanto a si mesmo, fazendo surgir um novo espaço, o “*espaço do corpo*” (GIL, 2013, p.45, ênfases minhas) [...], resultante “de uma espécie de secreção ou reversão do espaço interior do corpo em direção ao exterior” (GIL, 2013, p. 47). Infiro, empiricamente, essa definição, como se o bailarino, em sua organicidade, se prolongasse ao espaço externo, formando, consequentemente, juntos, um amálgama.

Ainda para Gil, o *espaço do corpo não é uma realidade* exclusiva dos bailarinos ou artistas da cena, mas algo “muito geral, presente por toda parte e que nasce a partir do momento em que há investimento afetivo do corpo (GIL, 2013, p. 45). Faz-se referência a um espaço paradoxal, indo além do *espaço objetivo*¹⁷ e necessitado do corpo com suas intencionalidades para existir.

Assim passei a sentir minha casa! Em dias de laboratórios, ela parecia despir-se de si mesma para acolher o meu processo e minhas intencionalidades. Iniciávamos, nessas ocasiões, um movimento cíclico de afetações, o ambiente e eu, eu e o ambiente, integrados. Ela, a casa, puxava a cadeira de sua cozinha e, como quem senta para conversar, ouvia minhas indagações. No meio a tantas confidências, nós duas, a casa e eu, nos misturávamos. A sensação de pertencimento a ela, construída pela experiência dançada, assim como sugere o Gil ao falar do *espaço do corpo*, ia sendo por mim assimilada. O móveis e utensílios domésticos do *espaço objetivo* já não eram mais inconvenientes. Contrário a isto, ganhavam funcionalidades expressivas, daí provocadoras de reações, e passavam a desempenhar o papel de elementos cênicos.

Agora sou eu quem, reagindo aos estímulos da casa, puxo sua cadeira e a derrubo, bebo o café quentinho de sua garrafa, brinco de derramá-lo pela toalha da mesa, prego imagens em suas paredes, espalho santos, incensos e varais. Tomo banho na sala, tenho um filho na cama e a benzo por inteira.

Longe de sentir-se desrespeitada, a casa parece me abraçar e abarcar o meu processo. Ela age comigo, dança comigo e se transforma comigo. Transformamo-nos umas nas outras. Às vezes, ocorre algo como se ela mesma propusesse as modificações necessárias. Conta-me sobre seus segredos e, diante disso, pede para que eu adapte meus movimentos. Uma xícara sem alça, uma cadeira quebrada, uma cama sem pé, um quarto vazio, eu: onde começava e terminava a casa? Onde eu começava e terminava a mim?

Esses detalhes começaram a compor minha dança. Um novo espaço se faz, possuidor de tenacidades e cheiros, “como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele. O espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. Daí a extrema proximidade das coisas e do corpo” (GIL, 2013, p. 45).

¹⁷ Para Gil (2013, p.45), o espaço objetivo é o espaço externo ao corpo, distante de suas afetações e intencionalidades. Pensemos no icosaedro de Laban (MIRANDA, 2008). Dentro daquela estrutura, está o espaço do corpo, o espaço paradoxal, enquanto, fora, longe da interação com o corpo, se instala o espaço objetivo.

Nesse formato, o movimento parece transbordar de minhas gavetas internas e afetar o *espaço do corpo* construído na casa. Além disso, danço como quem prevê minhas ações instantes antes de executá-las, assemelhando-se do que Gil irá chamar de imagens virtuais. Não se trata de antecipar movimentos, tampouco de preveni-los, mas, ao invés, de perceber o que, antes inexistente futuro, se presentifica em reação construída em seu momento, para, logo em seguida, voltar jamais.

Para Gil, as imagens virtuais são resultantes de um *corpo virtual* criado pelo *espaço do corpo*. Ele é responsável por fazer do bailarino uma espécie de vidente, prevendo as imagens que estão por vir no movimento, multiplicadas nos mais variados pontos de contemplação do *espaço do corpo*. O bailarino, por sua vez, as percorre, como se seguisse uma energia e seu percurso estivesse premeditado em um mapa. Ele se vê dançar “como num sonho” (GIL, 2013, p. 49).

Durante as experimentações laboratoriais do processo “Mulheres em Mim”, consigo identificar momentos em que me vi dançar como num sonho ou que dancei sem viscosidades de um *espaço objetivo*. A casa contou-me sobre suas memórias e eu sobre as minhas, advindas das mulheres moradoras de mim mesma. O resultado é o conjunto de agenciamentos coreográficos autênticos e dançados no instante presente, transbordados e prolongados de dentro de um *corpo metafenômeno/virtual* para o espaço do corpo, meu lar, não mais o mesmo, preenchido de energia criativa. Energia essa que parece ecoar ao final de cada experimentação, como se a casa resistisse voltar a ser ela mesma, com suas funções habituais.

As mulheres voltam devagar para dentro de minhas gavetas. Eu sou a última a sair e fechar a porta. Esse processo por vezes é demorado. Elas deixam rastros, tornando difícil a despedida, mesmo que temporariamente. Ficam as marcas no chão, no lençol, na toalha de mesa e nas paredes. Permanecem em desenhos, os desenhos dos abismos.

Neste processo, busquei vigorar as mulheres que vivem dentro de mim. Elas são memórias em meu corpo; logo, reminiscências pulsantes, aqui dentro. Meu estado é de mutação, em decorrência dos acontecimentos e encontros com outros corpos. Atravessada por outras informações, atualizo as mulheres internas, transpassando a virtualidade inicialmente existida. Por gerarem percepções, o corpo virtual e o corpo atual, embora diversificados, têm, em comum, a proeza de serem reais. Nesse sentido, aquele *corpo virtual* criado pelo *espaço do corpo*, dois corpos complementares apontados por Gil, constituem vitalidades contíguas, dado o fato de serem percebidas, durante os laboratórios, por quem dança, seja o indivíduo, os objetos, as paredes, enfim, a ambiência

plena e absolutamente explorada.

Quanto aos abismos referidos, a sua autoria remete à representação dos corpos inanimados. A autora dos desenhos dos abismos se traduz pela representação desses outros corpos afora o meu. Encontrando-me enveredada em trazer minha investigação íntima para uma pesquisa acadêmica, procedi seus registros. Atrás de colaboradoras no caminho de retirar o véu de medos e segredos, persegui poéticas de artistas mulheres da cidade de Belém-PA a cruzarem e atualizarem minhas memórias, especificamente quando passei a trabalhar com os desenhos da ilustradora, pesquisadora e amiga, Aline Rickmann Folha.

Seus desenhos, utilizados em meus dias laboratoriais, estão contidos em quatro *sketchbooks* ou cadernos do abismo, como ela os denomina, desenhados nos anos de 2013 a 2016, e fazem referência a sua investigação dentro do Mestrado em Artes/UFGA. Não pretendo, aqui, me debruçar demasiadamente sobre sua prática, mas considero relevante tornar acessível ao leitor, de maneira sucinta, a concepção da própria pesquisadora acerca de seus desenhos, a fim de que possam fazer-se compreender ainda melhor a convergência entre nossas poéticas.

Ao ser indagada por mim, Aline explica que,

Em primeiro lugar, é preciso dizer que desenho em *sketchbooks*. A tradução do termo *sketchbook* seria caderno de esboços, mas eu digo que são cadernos de desenho. Dessa maneira, quem decide o que desenhar, escrever, colar... no caderno é o artista. Nos meus, eu desenho abismos, que de acordo com Icleia Cattani, no texto “Desenho como abismo”, uma de minhas referências, são as profundezas de si mesmo, as nossas questões existenciais. No mestrado, passei a chamar estes *sketchbooks* de cadernos do abismo. Nele, desenho sentimentos e emoções que me atravessam no cotidiano. Entrelaço desenho com escrita, brincando com palavra e imagem. A palavra tem sentido plástico, para mim, também é desenho, de forma que se integra ao pensamento visual e não só ao verbal (FOLHA, Aline Rickmann)¹⁸.

O entrelaçamento das palavras e imagens sugeridas na fala da artista assemelha-se ao entrelaçar tecido por mim com os seus desenhos. Aliás, é aí onde habita a semelhança que nos afluem, na universalidade de seus abismos. Aline, ao mesmo tempo eu mesma e tantas outras por aí, esboçadas em seus cadernos, irrompem a minha dança, sobrepondo, mesclando as minhas memórias e os meus movimentos.

Nosso primeiro encontro, meu e da Aline, para a experimentação de seus

¹⁸ A referente citação, contendo a fala de Aline Folha, refere-se a conversas informais pelo aparelho celular, no aplicativo whatsapp, em trocas de mensagens, no mês de outubro de 2016.

desenhos dentro de meus laboratórios criativos, foi marcado pela troca de confidências. Uma conversa silenciosa, interrompida algumas vezes por singelos sorrisos, daqueles que exprimem empatia e que demonstram concordância do que está sendo exposto, dito ou, neste caso, dançado. Entendi, desde então, que dialogar com os desenhos requeria de mim, para além da reprodução fixa de seus traços, a tentativa de decifrar suas sensações, temperaturas, sentimentos, cheiros, cores, sabores e dissabores.

A fidelidade aos abismos não se daria por retratá-los de forma literal na cena. Longe disso, era preciso buscar por sua totalidade e essência que, misturadas às minhas mulheres, dançariam todas as outras. Só assim conseguiria penetrar e entender a dimensão de sua poética na minha.

Impressos, espalhados pela casa, nas paredes ou dispostos no chão, a eles me reportava antes de qualquer laboratório. Ficava um tempo a vislumbra-los. Quando eu finalmente dançava, eles assomavam, sem muito esforço, porém discretos, em meio a metade da vivência. Com o tempo, passei a fixa-los aos esboços de cenas desenvolvidas. Por exemplo, as imagens expressas a seguir (figuras 2 a 7):



Figura 2: O café da espera.

Desenho: Aline Rickmann Folha. Fotografia: Andrew Coelho



Figura 3: Esconderijo de si mesma, cabelos.
Desenho: Aline Rickmann Folha. Fotografia: Andrew Coelho

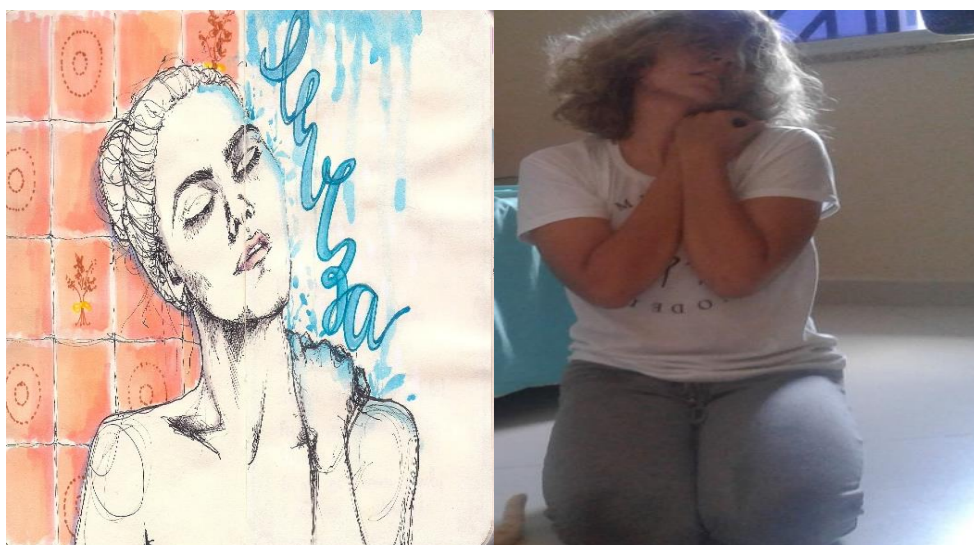


Figura 4: Leveza
Desenho: Aline Rickmann Folha. Fotografia: Andrew Coelho

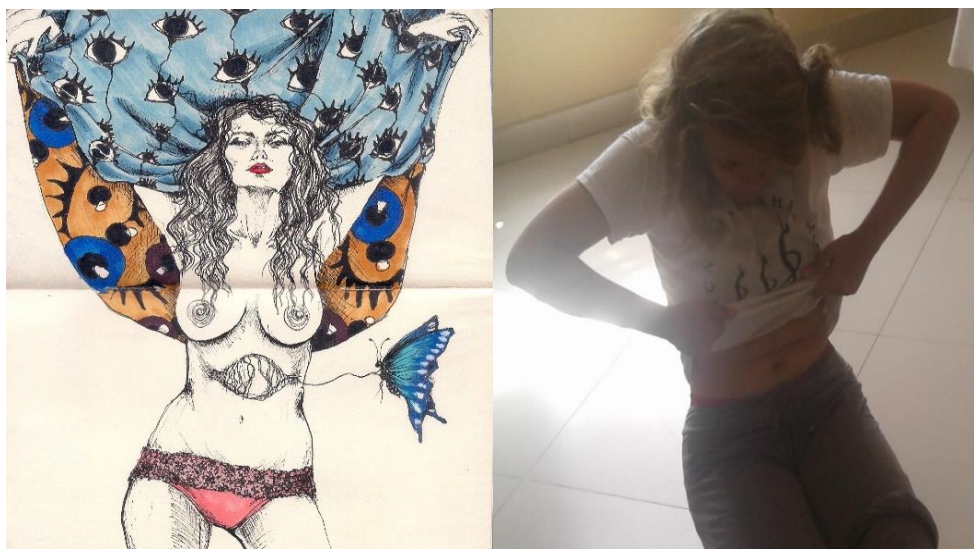


Figura 5: Terceiro olho

Desenho: Aline Rickmann Folha. Fotografia: Andrew Coelho



Figura 6: A flor

Desenho: Aline Rickmann Folha. Fotografia: Andrew Coelho

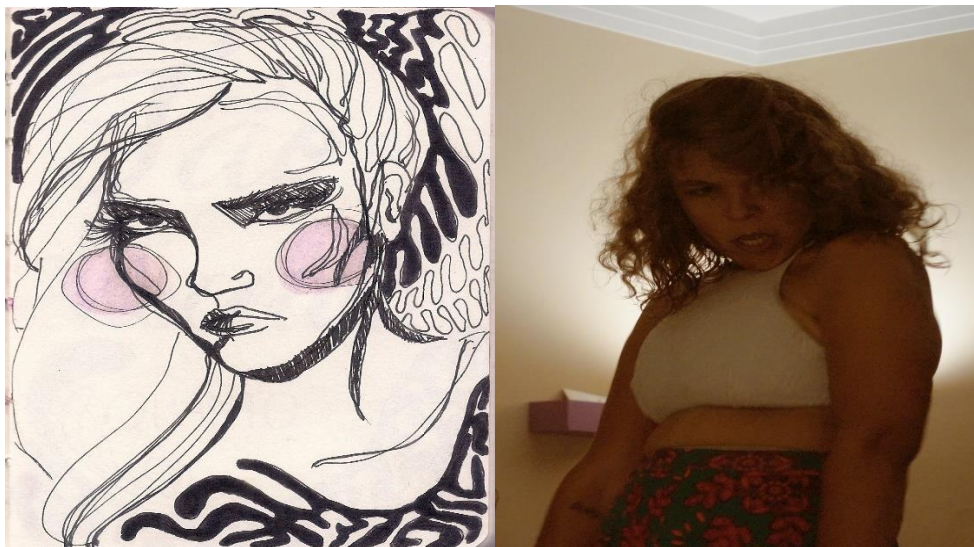


Figura 7: Ira

Desenho: Aline Rickmann Folha. Fotografia: Juan Silva

Os desenhos das figuras 2 e 3 começaram a ser relacionados à espera, a relação com o tempo, a ansiedade e a loucura cotidiana. A imagem 4, ao nascimento, a cantiga de ninar, o peso e a leveza em gerar, cuidar e educar. Logo em seguida, na figura que sucede, a troca de figurino e a apresentação das mulheres. O desenho 6 ao sagrado, proteção e benção do corpo e por fim, o desenho 7 à insurgência da ira. Necessário citar que as imagens exibidas são apenas algumas das utilizados no processo. Alcanço, ao analisar minhas fotografias, a influência dos abismos sobre minhas posturas. Depois eles se borram com o desenvolvimento por entre os movimentos.

As memórias, a casa e os desenhos foram as minhas influências inspiradoras nestes momentos laboratoriais. Entregue e disponível às descobertas, assumia corpos imaginários, resultante da minha dilatação. Parecia não ser eu. Graziela Rodrigues (1997, p. 19) atribui como consequência dessa sensação, uma liberdade e permissividade de expressão não só na dança, mas que se estende para a fala e o canto, ultrapassando possíveis preocupações em corresponder aos padrão convencionais.

Confesso que este tipo de preocupação eu nunca tive, principalmente em meus laboratórios. Neles, eu construí uma espécie de espaço sagrado, onde eu podia ser tudo e todas, inclusive eu mesma, com meus erros, minhas falhas e meus segredos mais obscuros. Livre! Liberta de qualquer julgamento. Somente depois eu ponderava o vivido.

A minha professora, quando da graduação em dança, Dra. Lara Rodrigues Machado (2007), me contempla em sua fala quanto a este momento, ao mencionar que o intérprete-criador fica tão imerso na descoberta individual que é impedido de analisar cenicamente o que está acontecendo, tornando possível, apenas, a organização do

material aflorado posteriormente. (MACHADO, 2007, p. 45)

No processo “Mulheres em mim”, a ordenação, reflexão e compreensão, que, aliás, dizem respeito não somente a conteúdos artísticos, coreográficos e dramáticos, mas, sobretudo, a Cecília, pesquisadora, artista, professora, aluna, filha, irmã, companheira, amiga e mulher, tendem ao surgimento de um terceiro momento, o momento da organização da forma.

Do caos à forma



O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência.

Cecília Salles.

No início, são só ideias, conceitos e expectativas. A prática transforma tudo. Ela deu ao processo “Mulheres em mim”, somado às minhas vivências e experiências fora da sala de trabalho, leis próprias. Exercitei a escuta e a renúncia, principalmente porque as possibilidades pareciam se multiplicar todos os dias, como se eu passasse a acreditar que o universo conspirava a favor da obra, cometendo meu olhar converter ao interesse de tudo, fosse “uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico” (SALLES, 1998, p. 35).

Cecília Salles aborda, adequadamente, o fator processual na arte, ao falar sobre processos de criação, mencionando a elaboração de uma obra como resultado de um movimento criador. Este se sucede como uma cadeia ilimitada de agregação, um percurso de dúvidas, acertos, ajustes e aproximações. Um trajeto que vai sendo alinhado com ajuda do artista, que nitidamente é influenciado por agentes externos, bem como por referências pessoais, éticas e estéticas. Fala-se de um trajeto tendencioso, um “*trajeto com tendência*” (SALLES, 1998 p. 28, ênfases originais)

Ela define *trajeto com tendência* como uma “espécie de rumo vago que direciona o processo de construção” (SALLES, 1998, p. 28). Acresce, ainda, citando o diretor de teatro Peter Brook (1925), o fato de que esse artista inglês “descreve essa tendência como uma intuição amorfa, que dá senso de direção” ao artista, no processo criativo, como se ele transitasse em um mundo caótico, confuso, e ao mundo fosse dando sentido, compreendendo as noções que permeiam sua criação e organizando-a.

“Mulheres em mim” me possibilitou esta experiência, de transitar do caos à forma. Era como se a bagunça se instaurasse em meu quarto e eu não conseguisse dar conta de limpá-lo e colocar tudo em seu devido ou possível lugar. Mesmo assim, fui fiel a minha intuição amorfa, ainda que, por vezes, segui-la significasse mudar bruscamente o que eu já vinha traçando. Dei vários passos à frente e depois para trás, troquei de lugar os cômodos e segui, inclusive aqui, na escrita.

Meu trajeto no mestrado foi iniciado com a tentativa de estabelecer um treinamento psicofísico para o bailarino intérprete criador que culminasse em um

experimento artístico. No entanto, a vivência em sala de trabalho conduziu-me por um outro trilho. Senti a necessidade de inverter a ordem das coisas, passando então a criar e concomitantemente me preparar corporalmente para esse trabalho. Aqui, a minha intuição já agia sobre o processo.

O treinamento psicofísico, a consciência sobre esse corpo e o caminho para chegar à sua alteração ainda eram preocupações influenciadoras diretas nessa pesquisa, contudo, dentro desta nova configuração, direcionei meu olhar impreterivelmente ao universo poético a ser trabalhado e às minhas necessidades técnicas para tanto.

Entender de que modo o corpo chegava a este estado de integração dos seus poderes corpóreo-psíquicos, como nos lembra Grotowski (1992, p.14) ao mencionar a transiluminação, já não cabia em meus planos. Para ousar fazer isto, eu precisaria, antes de qualquer coisa, apreender como – e se – o meu corpo tendia a este lugar transluminado, passando a sê-lo, dificuldade evidenciada na ausência de referenciais práticos do Teatro Laboratório do diretor polonês. Ainda assim, de nada adiantaria toda a compreensão quanto a esse fluxo corporal se eu não pudesse materializá-lo de acordo com o que me impulsionava a estudá-lo. Era preciso dançar! Assimilando o meu momento, condições, associações e inquietações atribuídas ao contexto por mim vivido, meu percurso acabava de começar.

Depois do mergulho, da imersão nos laboratórios e as experimentações com as mulheres, colocava-me diante do explorado. Selecionar o vivido para finalmente abrir as portas de casa e mostrar o resultado que minhas investigações apontava.

Destinava a esta ocasião um olhar mais cauteloso. Material considerável havia sido descoberto, contudo, desempenhar o papel de intérprete-criadora, guardiã de todos os sentidos, que vive, que pesquisa nas profundezas de si agenciamentos bailados e, paralelamente isto, exerce a função de quem está de fora, analisando e sistematizando, mostrava-se demasiadamente complexo. Dentro de minha perspectiva, o todo se mostrava relevante para cena, apesar de intrincado.

Mergulhada demais, acometida de uma visão turva, embaçada e longe da imparcialidade mínima e necessária a estes momentos, eu queria tudo e nada. Desde criança, em minhas mais ingênuas improvisações em dança, sou acompanhada pela dificuldade de organizar coreograficamente movimentos por mim inventados. É como se, nesta etapa, no exercício de juntar, editar, cortar e colar, a essência do que fora sentido nas experimentações em meu corpo se esvaísse.

Com esta sensação, sucedi o questionamento de sistematizações de trabalhos em dança contemporânea vivenciados por mim no decorrer de minha trajetória artística, a fim de tentar compreender as noções que permeiam a minha prática atualmente. Recordo sentir-me incomodada com sentenças, moduladas em discurso impositivo, semelhantes a “repete, mais uma vez, agora mais rápido, para aquele lado, repete girando, corre, salta, perfeito, agora faz igual como da última vez... a primeira foi melhor”, ou quando, na tentativa de aprender alguma sequência, o bailarino acometido da função de repassá-la tecia observações excessivamente delineadas, a exemplo de “seus polegares devem levantar no três e quatro; ao batermos palmas sua mão direita ficará acima da esquerda; a base dos pés é um pouquinho mais fechada”, etc. Relembro ainda testemunhar discursos como “melhor escolher outra música, a contagem dessa não é simétrica”. Uma miscelânea de recomendações com as quais eu não me identificava, por me chegarem vagas de sentido.

Abro aqui um parêntese para enfatizar mais uma vez que o material disposto nesse memorial se trata de um processo pessoal e que não pretendo com o compartilhamento de minha experiência determinar verdades absolutas, mas refletir criticamente sobre elas.

Sou adepta ao pensamento de que a riqueza habita no intempestivo, ocasional, episódico e repentino. Contudo, penso nos momentos descritos, tentando me desfazer de qualquer preconceito e inflexibilidade, embora sem me desvencilhar de uma conduta crítica, necessária a um pesquisador.

Não estaríamos, nos momentos descritos ainda acima, acometidos também de preocupações extremas com os detalhes, ao ponto de nos aprisionarmos a uma contagem dentro de uma música? Ou nos importando demasiadamente na padronização e estagnação dos movimentos por preocupações que dizem respeito simplesmente a plasticidade do todo?

Ainda que eu tentasse, nessas ocasiões, trabalhar as minhas dificuldades e me adequar aos relacionados tipos de processos de criação, ao final das experiências, ficava a pensar, formulando hipóteses sobre onde aquelas partituras tinham surgido e os porquês de suas elaborações. Também indagava os procedimentos levados a cabo em minhas criações anteriores à presente pesquisa. A explicação, provavelmente, reside no fato de que, no meio a tantos detalhes e repetições, acabava esquecendo-me o propósito daquilo tudo, embora, para cada oportunidade pretérita, tivesse havido um motivo, seja defendido

pelo professor, seja entendido por mim. Experimentar em pesquisa surgia, então, como oportunidade de rever meu início quando da graduação, questionando-o sem negá-lo.

Maria Tereza Furtado Travi, em seu livro *A dança da mente: Pina Bausch e psicanálise*, nos conduz a reflexões sobre a repetição no trabalho da coreógrafa alemã. Segundo a autora, para Bausch (1940-2009), seu método de *repetição* teria de levar à transformação da dança, longe de se resumir à reprodução mecânica dos movimentos (TRAVI, 2012, p. 28). Quanto a este último fator, ela comenta:

Percebo que algumas modalidades de dança tentam anular essa parcela de repetição que é resultado das individualidades. No Ballet Clássico ou no Sapateado Irlandês, existe a busca pela padronização dos corpos a tal ponto que a repetição deve ser ao máximo focada na ação, no movimento de simplesmente reproduzir algo. (TRAVI, 2012, p. 31-32).

Indo ao encontro da citação acima, ou seja, trazendo-a para o árduo e prazeroso ato de criar em dança, e com ela concordando, não considero a tentativa de anulação da repetição, resultante das individualidades do bailarino, um fator consciente na prática dessas modalidades. A anulação acontece, no entanto, a meu ver, como consequência do investimento, despercebidamente exacerbado, em padronizar os corpos e cristalizar os movimentos, conforme a autora logo em seguida menciona. Patrícia Leal também expõe sua compreensão quanto à repetição, em sua tese de doutorado intitulada de “Amargo perfume: a dança pelos sentidos”.

De acordo com a pesquisadora, “a repetição pura e simples de uma mesma frase de movimento várias vezes gera dinâmica de frase circular” (LEAL, 2009, p. 84), a qual pode pontuar um conteúdo coreográfico, fazendo surgir nuances, sutilezas imperceptíveis em uma só execução ou, ainda, modificar a compreensão e entendimento do material dançado, ocasionando uma mudança qualitativa no movimento. Comenta também a repetição por colagem, no sentido de que esta “altera a ordem nos movimentos apresentados inicialmente, gerando novas construções coreográficas” (LEAL, 2009, p. 84). Comentando, adicionalmente, a repetição por acumulação, a autora assume a “frase coreográfica numa ordem prevista e mantida, mas vai agregando os movimentos aos poucos” (2009, p. 85).

Em todos os exemplos, Leal nos apresenta a repetição nas artes da cena como um artifício fundamental, aplicável não somente para a conscientização dos movimentos ou aprimoramento técnico, “mas principalmente como elemento de transformação qualitativa e significativa no processo de criação” (LEAL, 2009, p. 86).

Aliada à fala de Tereza Travi, Patricia Leal, ao evidenciar os tipos de repetições utilizados em seus processos criativos, me lança luz quanto à noção de repetição ser discrepante à de reprodução. Assim, parece acontecer de o equívoco entre ambas as noções gerar numerosos problemas, tais como metodologias arraigadas na reprodução da forma, no lugar de uma repetição daquilo encontrado pelo bailarino.

Para Leal, criar significa:

[...] dar forma, formar, dar existência, dar origem a alguma coisa. [...] Conscientiza-se do subjetivo, compreendendo, organizando e tornando-o objetivo, forma estética. [...] Para dar forma a um conteúdo é preciso, primeiramente, conhecê-lo e depois configurá-lo. Neste sentido, a percepção consciente é premissa básica à criação (LEAL, 2009, p. 74).

Diante de todas as minhas dificuldades aqui expostas, lanço mão da repetição em meu processo laboratorial criativo como procedimento metodológico a ele inerente, na tentativa de dar forma a minha subjetividade. Permito-me reconsiderar, neste momento, uma práxis observada em minha permanência no grupo *Arkhétypos*¹⁹, durante o desenvolvimento do trabalho “Revoada”, dirigido pelo professor e pesquisador em teatro Robson Haderchpek, no período de 2014 a 2015, como atriz-bailarina²⁰ do elenco. Em nossas experimentações, a repetição era a principal via de transformação e organização do nosso caos.

Repetíamos os laboratórios inspirados nos sete vales relatados no livro *A conferência dos pássaros*²¹ – a busca, o amor, o desapego, a compreensão, a morte, a unidade e o deslumbramento – esboçavam paulatinamente nossa forma.

A cada encontro, Robson utilizava de recursos externos para a ambientação de nossa sala de ensaio que pudessem, de alguma maneira, externar os sentidos, em perspicácia, de cada vale. Deparava com instrumentos percussivos, velas acesas, galhos de árvores, bacias com água, flores, pedras, incensos, dentre outras coisas, minuciosamente pensadas. É claro que novos materiais surgiam, mas muita coisa se repetia também, tornando-nos mais conscientes e entendedores do que de fato era necessário para a cena e para a estruturação de nosso espetáculo.

¹⁹ Projeto de pesquisa e extensão do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que teve suas atividades iniciadas em março de 2010. Para mais informações sobre o grupo, consultar: <http://arkhetyposgrupodeteatro.blogspot.com.br/>

²⁰ Não era assim que nos denominávamos, mas era assim que eu me sentia. Mesmo sendo um grupo de Teatro, eu dançava o tempo todo, desde as relações dentro dos laboratórios às cenas já estruturadas.

²¹ De origem persa, o livro inscrito por Farid Un-Dir Attar, narra a trajetória (por sete vales) de pássaros do mundo inteiro que decidem viajar em busca de um rei para liderá-los. Somente trinta pássaros conseguem concluir tal viagem. Ao final, se dão conta que o rei está na verdade, não no topo da montanha, como eles acreditavam, mas dentro de cada um de si.

Em “Mulheres em mim”, busquei fazer algo semelhante, embora, não me preocupasse em seguir à risca o que Robson fizera. Não dei nome aos meus laboratórios e nem os categorizei de uma outra maneira. Ao invés disso, relacionei-me com o espaço. Como quem faz um *tour* pela casa, visitei-a, com a minha dança, seus cômodos, em todas as experiências laboratoriais. Com a periodicidade e repetição destes momentos, minhas ações retornavam, por vezes pontuando o que já havia sido criado, outras tantas transformando, crescendo, ressignificando.

Meu apartamento²², localizado na BR, no bairro da Guanabara, divisa entre as cidades de Belém e Ananindeua, ao número 279, apto. 101, sede o meu processo artístico, foi influenciador considerável na organização do meu caos. Indagava-me sobre o material que teimava em voltar, resultante das experimentações na cozinha junto à mesa e as cadeiras, próximo à cama em meu quarto, no banheiro e na sala.

Olhando insistentemente para aquilo que eu possuía, adquiri a percepção consciente, mencionada por Leal, ser premissa à criação, onde formulei um esboço, rasurado no espaço de forma gradativa a cada experiência. Dentro deles, uma dramaturgia cênica começava a se estabelecer em meu trabalho. Identificava um início, um fim e um meio cheios de nuances. A essa altura, a vagueza e a minha intuição amorfa já haviam me lançado para ideias quanto ao figurino, que viria, mais tarde, tornar ainda mais nítidos esses esboços.

Aline Rickmann Folha foi a idealizadora do meu figurino (figuras 8 a 11). Não que eu consiga identificar, em meu processo criativo, o momento exato onde tudo começou, ou proferir com a maior das convicções quando ele foi fechado, pois o entendo enquanto processo inacabado e em constante movimento. Todavia, dentro de uma cronologia estabelecida pelo meu ingresso e finalização do mestrado, arrisco dizer que Aline e eu começamos a nos debruçar quanto ao figurino no meio do processo.

Considerávamos necessária a sua introdução em meus laboratórios, para que eu pudesse conhecê-lo tão bem quanto a mim mesma, estabelecendo, conseqüentemente, uma relação semelhante à construída com o espaço. Assim imbricamo-nos, o figurino e eu, em um só corpo. Além disso, a versatilidade do figurino era uma das nossas maiores preocupações. As mulheres, múltiplas, que pediam licença para dançar, solicitavam moldes flexíveis, dentro das possibilidades reais de confecção e uso em cena. Variações levavam-nos a considerar, em um momento, uma saia; em outro, um vestido, por vezes

²² Refiro-me ao apartamento, nessa pesquisa, como casa.

florido, por vezes liso, com duas tiras de amarrações para facilitar o manuseio; em outros, nada disso, o vestido/saia era trouxa de pano na cabeça.

Por baixo, concebemos uma base, carregando um dos abismos (ver p. 60). Para nós, remetia, a roupa base, à imagem de uma mulher, delongada em seus cabelos, deixando evidenciar várias, muitas, outras mulheres. Uma metáfora às tatuagens transparentes de nossos ancestrais que ficam em nossos corpos, citadas pela menina Bel em Ana Maria Machado (1990, p.14).



Figura 8: Primeiros rabiscos do figurino
Desenho: Aline Folha



Figura 9: Concepção do figurino
Desenho: Aline Rickmann Folha



Figura 10: Collant frente/ Collant costas
Confecção: Nina Azzarini. Desenhos e Fotografia: Aline Rickmann Folha



Figura 12: Saia envelope / Dupla face
Confecção: Nina Azzarini. Fotografia: Cecília Moreno

As trocas de amarrações demarcam as passagens dos arquétipos femininos em cena. Passaram a coexistir vários figurinos em um só, como as mulheres em meu corpo.

Outro fator significativo na estruturação deste trabalho foi a necessidade de adaptar o que já havia tomado forma em um espaço para um outro. Tratava-se de executar um movimento contrário ao que eu vinha realizando. Embora a casa fosse geradora determinante de meus esboços dançados e dramáticos, vi-me, enquanto artista,

desafiada ao ser convidada pelo Espaço Experimental de Dança²³ a apresentar o resultado cênico de minhas investigações.

Perguntei a mim mesma se eu não estaria traindo a minha casa, o meu processo criativo e todas as mulheres despertadas. Indaguei-me se essa experiência não descaracterizaria consideravelmente o resultado cênico até então estabelecido, quando pude alcançar, de algum modo, um exemplo tangível da manifestação de minha intuição amorfa.

Aceitei! Pensei na oportunidade de estar em evidência pela primeira vez, com um trabalho meu, fruto de uma pesquisa minha. Um momento marcante na vida de qualquer artista que busca enveredar com suas próprias pernas os caminhos e descaminhos das artes. Ter seu trabalho visto, divulgado, posto à prova.

Além disso, considerava ser esse o incentivo necessário para fechar o ciclo de minhas investigações práticas, ao menos, por hora. Conteí, nesta etapa, com a generosidade, colaboração e olhar minucioso da pesquisadora, artista paraense Caroline “Carol” Castelo.

Entendo este processo envolvente da função de Carol Castelo desempenhando o papel de uma diretora artística, nos moldes idênticos aos da noção de diretor-pedagogo formulada por Robson Haderchpek (2009). Embora essa compreensão faça alusão à direção teatral, considero-a aplicável à dança. De acordo com o autor, aproximam-se de características do diretor-pedagogo, “quando se respeita o ‘tempo do outro’ e o ‘espaço do outro’, além do resultado final” (HADERCHPEK, 2009, p. 86, ênfases originais), bem como a disponibilidade de “se transformar juntamente com seus atores” (HADERCHPEK, 2009, p. 88). Sugere, ainda, que a base de um trabalho dirigido por um diretor se constitui em “a troca, a discussão e o diálogo. E muitas vezes esse diálogo não se traduz em palavras, mas sim em gestos, em atitudes e até mesmo numa troca de olhares” (2009, p. 88), bem como a Carol se mostrava.

Mesmo sem ter acompanhado de perto toda a sucessão de experimentos durante os laboratórios em casa, Carol se fez integralmente presente na reta final. Acometeu de ser razão necessária quando eu segurava forte, cheia de passionalidade, o que eu havia criado. Foi estratégia e objetividade quando eu devaneava, paciente e respeitosa com meu

²³O Espaço Experimental de Dança fica localizado em Belém/PA, na Rua Domingos Marreiros, nº 1775, Bairro Fátima. Oferece aulas regulares de Ballet Clássico, Jazz, Dança Contemporânea e Pilates, além de ser sede da Companhia Experimental de Dança Waldete Brito e polo artístico na cidade, por receber apresentações de Dança e de Teatro.

tempo. Não impôs, não reprovou e não depreciou. Dialogou, conversou (por vezes só com o olhar) e expôs seus questionamentos e sugestões. Uma troca, sincera, entre mulheres.

Foi também norteadora da adaptação do trabalho apresentado, publicamente, no Espaço Experimental de Dança. Ela, que é intérprete-criadora da Companhia Experimental de Dança Waldete Brito, que tem como sede o espaço acima mencionado, pôde, com propriedade, intermediar esse processo. Recebeu-me como quem recebe em sua casa. Mostrou-me seus cômodos, móveis, paredes e contou-me seus segredos, colocando-os a minha disposição e a disposição do “Mulheres em mim”.

Contrária às minhas inseguranças e medos, essa experiência mostrou-se necessária como forma de legitimar ainda mais minha compreensão sobre a imbricação entre o corpo e o espaço, já abordada no tópico “Laboratórios Criativos”. Não me delongarei novamente por este assunto, mas gostaria de expor e frisar a flexibilidade dos espaços aliada às intencionalidades do corpo.

Flexível, maleável e instável apresentava-se a mim uma caixa preta, disposta a despir-se mais uma vez de “sua identidade para ser transformada pelas forças do espetáculo. Era um espaço esvaziado, e não um espaço sem nada dentro, sem decoração e mudo. Admitia ser o que era e estava decidido a negar a si mesmo.” (BARBA, 2010, p. 84).

Abaixo duas fotografias, a primeira (ver figura 12), ilustra a apresentação do trabalho cênico ainda em desenvolvimento, em casa, para banca e convidados, com as paredes a delimitarem os aposentos e seus móveis a tornarem elementos cênicos. Na segunda imagem (ver figura 13), a sala cênica do Espaço Experimental de Dança, vestida e vestindo ao mesmo tempo, em uma relação de retroalimentação, o processo Mulheres em mim. Alguns de seus móveis compondo a cena e as fitas pelo chão, demarcando as paredes, aqui, invisíveis.



Figura 12: Experimento artístico de qualificação em casa
Fotografia: Ercy Araújo



Figura 13: Espaço Experimental de Dança
Fotografia: Cecília Moreno

Embora o caos não seja de todo contrário à organização e a forma, minha obra ganha leis próprias, aproximando-se não do que eu idealizava, mas de uma verdade e clareza só sua. Uma forma que surge do acaso, do “acúmulo de ideias, planos e possibilidades” (SALLES, 1998, p. 33), selecionadas, testadas e combinadas, junto à um caos, que tendência, que mostra direções e indica. Agem juntos, se complementando a todo momento.



‘ Quando Anna é o que Anna foi ’



Quando Anna é o que Anna foi é a materialização do processo criativo *Mulheres em mim*. É a forma, resultante de um trajeto com recorrentes interferências externas e agrupamento de subjetividades, minhas e de outrem, reunidas a disposição das mulheres, dos abismos e da casa. É a forma que se distânciava do rígido, do inflexível e que é recipiente do conteúdo poético. É junto ao memorial que aqui procede, o acesso mais palpável ao percurso criativo vivido. É a organização da sensibilidade, existente no antes, no durante e no agora. Um trabalho que transita entre a estrutura de uma dramaturgia, sequências de ações às cenas que vão se delineando por meio da improvisação a cada apresentação.

É chegada a hora de escancarar as portas para adentrar às memórias das mulheres que habitam Anna. Ela que vive no corpo o passado e que é o que já foi antes, inicia sua dança estabelecendo conexão com as lembranças guardadas nas gavetas.

Abertas ou fechadas, elas conservam lembretes, rastros de um tempo outro, de vidas e segredos. As vezes dispostas para que o público as bisbilhote, sondem, interroguem, fucem, cheirem, toquem e sintam as outras. Por vezes não. Por vezes o público só observa Anna no equivalente exercício de observar. Observar as caixas e perceber-se nelas.

A música ingressa e a voz de uma senhora inunda o espaço dizendo:

*É pau é pau, é pedra é pedra
Cada qual tem seu nome
Uma visita
Elas veem aqui, que elas chegam
Vá prestando atenção...*²⁴

São elas, as mulheres, as visitas enunciadas que vão chegando, tomando a casa (espaço) e a casa (corpo) de Anna, acompanhadas pelos abismos estendidos nas paredes e que pedem licença para se prolongarem em movimento. Anna permite! Acende um candeeiro e se prepara para defumar a casa.

Caminha devagar pelas extremidades ao som de um canto gregoriano, com o olhar de vigília pelo espaço e balbuciando algumas frases entrecortadas²⁵. Em cada canto, uma mulher surge, ainda que discretamente, alterando a postura, as feições e as sonoridades emitidas por Anna. A medida que o percurso se desenvolve, a casa é apresentada, embora tome ela a dimensão do imaginário.

²⁴ Edição de entrevista com mãe Dudu sobre visita de rei Sebastião à casa Nagô, localizada em São Luís do Maranhão.

²⁵ Retornar a p. 35 e 36. Os versos murmurados versam sobre o poema “Todas as vidas” de Cora Coralina, livremente adaptado por mim para este processo criativo.

Quando o ritual de abertura pelas extensões da casa parece ter chegado ao final, as mulheres prontamente emergem, sem cerimônias, mesclando, entrelaçando, fundindo uma na outra. Anna dança, logo todas dançam. De costas para o público, ela pega pelas pontas de sua saia e em movimentos ondulatórios envolve todo o corpo. Primeiro vão-se as omoplatas e o externo, depois entram os braços, abrindo e fechando como um bater de asas. Vontade de voar, só pode!

Se assim as tivesse, teria asas extensas e resistentes por suportar os pesos dos problemas, não bastasse o seus, os dos outros. Ainda assim, escolhe dançar. Uma, duas, três quebras de joelho e movimentos de expulsão com os braços, expulsa os pensamentos indesejados ou resquícios de pudores, não seus, mas novamente dos outros a ela impostos e gira. Gira, gira, gira...gira, FOCO!

Penetra no olho de quem a olha.

[Hrum...hrum...hrummm] - Anna

Ela fareja, cheira, se aproxima, foge... fareja novamente, se aproxima, cheira e foge. O que procura, Anna? Comida? Água? Alguém? Afeto? Amor? Compreensão? E afinal, foge de que? Mesmo pronta pro ataque, mais parece um bicho assustado. Que bicho és? Que bicho somos?

Ela que dança é pássaro que aspira liberdade; é loba que uiva, que canta, que junta ossos; é gata, felina, de movimentos sinuosos, que ver e ouve além. É selvagem! Selvagem, por ter lembrança do “parentesco absoluto, inegável e irrevogável com o feminino selvagem” (ESTÉS, 2014, p. 19).

Enche o peito de coragem. Troca de roupa, mostra uma outra face/mulher/velha e instintiva. Com cautela, em passos miúdos se aproxima encarando quem a olha, desviando sua atenção frequentemente para a casa, para as paredes e o invisível.

[hummmm... hum... eu vejo gente que não me ver, hum...] – Anna

Deixa seu recado e se transforma. O figurino mais uma vez se modifica, roupa molhada, batida em pedra e guarada no chão. Anna recolhe com malícia, faz trouxa de pano na cabeça e brinca de colocar e tirar as mãos do quadril.

Silêncio...

Anna cantarola baixinho enquanto faz da sua trouxa de pano um vestido. Se arruma, se dirige para a mesa e senta na cadeira. Com o olhos vagos ela olha, não se sabe para onde. Espera, espera, espera...tempo... tempo que passa. Anna e o tempo dialogam.

Admira os quadros, parece ver reflexos de si nos abismos. Se reconhece, percebe a garrafa de café e as xícaras. Duas! Espera alguém Anna?

Anna repete a ação. Com o olhos vagos ela olha, não se sabe para onde. Espera, espera, espera...tempo... tempo que passa. Anna e o tempo dialogam. Admira os quadros, parece ver reflexos de si nos abismos. Se reconhece, percebe a garrafa de café e as xícaras. Duas! Espera alguém Anna? Será que ele, ela, algo ou coisa vem?

A música adentra, uma mistura de merengue e brega. Anna repete a ação agora mais rápido. Com o olhos vagos ela olha, não se sabe para onde. Espera, espera, espera...tempo... tempo que passa. Anna e o tempo dialogam. Admira os quadros, parece ver reflexos de si nos abismos. Se reconhece, percebe a garrafa de café... xícaras, para que te querem?! Se entrega, preenche de líquido uma delas e bebe. É mesmo café dona Anna?

Cansou de esperar sabe-se lá o que e enveredou a dançar. Dançou com a mesa, com a cadeira, com a xícara e até com os santos. As movimentações cada vez mais rápidas se desformam. Que pressa é essa Anna? É pressa de dançar. Sempre que se embriaga com o café, a quem taxe de louca, descontrolada, frenética e amostrada!

Pausa...

Anna respira e se esconde por trás dos cabelos, corresponde o olhar de quem a olha e... volta freneticamente.

Sem música de fundo, ela se propõe cantar enquanto retira da mesa a toalha suja, toda borrada de café. Se dirige para o quarto...

*Eu tava arrumando a cama
a cama pra meu amor
passou um vento na roseira
a cama se encheu de fror
leva eu saudade, se me leva eu vou²⁶.*

O canto é interrompido pelo bater inesperado da toalha de mesa, mais novo lençol de cama. A voz vai cessando, ficando baixinha... Deitada, com o externo para cima, Anna se contrai. Contração, relaxamento, respira. Contração, relaxamento, respira.

A música consome o espaço e anuncia sofrimento. Anna sofre e pari de suas entranhas um filho. Por isso arrumava a cama. A cama para seu amor, o mais puro amor. A toalha agora é cria, leve, leve, leve...pesado! Quanto pesa carregar um filho?

²⁶ Música de Renata Rosa, “Leva eu, saudade”.

Padece no paraíso. Ama, acalenta, protege com todas as forças, se irrita, pede, perde a paciência e... Repete! Ama, acalenta, protege com todas as forças, se irrita, pede, perde a paciência e GRITA!

[CALADO! CALE A BOCA!] – Anna

Com o dedo indicador, apontando para o lençol/cria, Anna coloca para fora sua indignação. Arrependida e exausta, para bruscamente. Segura pelos braços o filho. Olha para ele e para quem os observam. Respira e canta:

*Lá vem a sinhá Marreca
Com seu samburá na mão
Lá vem a sinhá Marreca
Com seu samburá na mão
Ela diz que vem vendendo
Empadinhas de camarão[...].²⁷*

Aos poucos, o lençol volta a ser só um lençol. Anna o estende em um varal como quem coloca para secar as feridas e os fardos de criar sua prole sozinha. Continua a cantar, agora não mais tomada pelas mesmas intencionalidades melancólicas. Decide ficar bem! Apanha uma bacia e a ajusta em suas mãos. Dentro dela, ervas, sal grosso, essências de cheiro, abre caminho e proteção.

Silêncio... Anna caminha em linha reta à encontro dos santos. Pede licença, coloca a bacia no chão e reverencia o sagrado. Acende suas velas e prepara seu banho. Ao fundo ressoa:

*Nunca tira seu escapulário de prata
Ai deixa ele trabalhar
O mal se vier, não encosta nenhum dedo
Tomba de joelho
E bebe seu próprio veneno*

*Abre teu olho pro mal
Protege tua morada
E amarra aos pés do senhor
Que seja na hora sagrada*

*Escapulário de prata
Protege meu nome
Protege o caminho
Protege meu filho
E cuida do meu lar
E na batalha
Que as balas não me matem
Minha armadura não envergue*

²⁷ Canção de ninar de minhas mais remotas lembranças, cantada sempre pelos meus pais.

Que minha lança nunca erre

*Ah escapulário
Me mostre o rumo
Do conhecimento sem dor
O rumo da sabedoria
Me ajude a não temer
Que o medo não me cegue
E a beleza me encontre
E que os teus olhos me vejam
Quando a beleza do mundo chegar.²⁸*

Anna retira sua saia, despe-se dela na presença dos santos. Deixa mostrar seus medos e fraquezas. De olhos fechados se conecta ao sagrado pedindo proteção, força e coragem. É preciso coragem mesmo Anna, para seguir enveredada na busca pelo ser “alfa matrilinear” (ESTÉS, 2014, p. 19), pelas mulheres que a habitam, selvagens, do passado, presente e até do futuro, soterradas “pelo excesso de domesticação, proscrito pela cultura que nos cerca” (ESTÉS, 2014, p. 19).

Ela Fica ali, parada, quieta por um tempo. Chora, respira e volta a dançar. Sua mão, segurando um raminho de erva, realiza movimentos singelos, como quem acaricia seu próprio corpo. É a feitura das pazes consigo mesma. A aceitação por ser errante e tão humana. Um ritual de cura e de proteção.

A música cessa. Novamente o silêncio entoa. Anna sacode a poeira, veste sua saia toda florida, apanha a bacia e diz:

[Pra ficar alegre?
Acho que já vem de dom mesmo né?
A mamãe dizia que deixasse de bobice
Que ela me dava uma palmadinha
e eu ficava sorrindo
Quando eu comecei a pegar pra falar
E entender ela quando queria dar
Eu corria pra cima dela rindo
Ela acalmava
Acho que já vem mesmo né?
Fique alegre
Que tristeza não paga conta, não paga dívida.
Alegria leva a tudo
Ah, eu vou ficar triste?
Triste faz a gente ficar vei e fei
Comigo não tem tristeza
Embora esteja chorando
Ainda choro sorrindo.
Ah, um apertão de mão para você
E um beijão]²⁹ – Anna

²⁸ Música “Escapulário de prata” de Alessandra Leão.

²⁹ Trecho do congado “Dojo”, dançado posteriormente.

Antes de terminar, um congado embala a última dança de Anna. Ela convida a todos os presentes a formarem um grande círculo e fechar o ritual com as mulheres, abismos e a casa.

Abaixo, fotografias do trabalho em ordem cronológica de acontecimentos:



Figura 14: Montagem – Ritual da casa e apresentação das mulheres.
Fotografias: Martín Pérez à esquerda, Juan Silva à direita



Figura 15: Montagem – Recarregando as forças; Anna e o tempo; O parto
Fotografias: Martín Pérez à esquerda, Juan Silva à direita

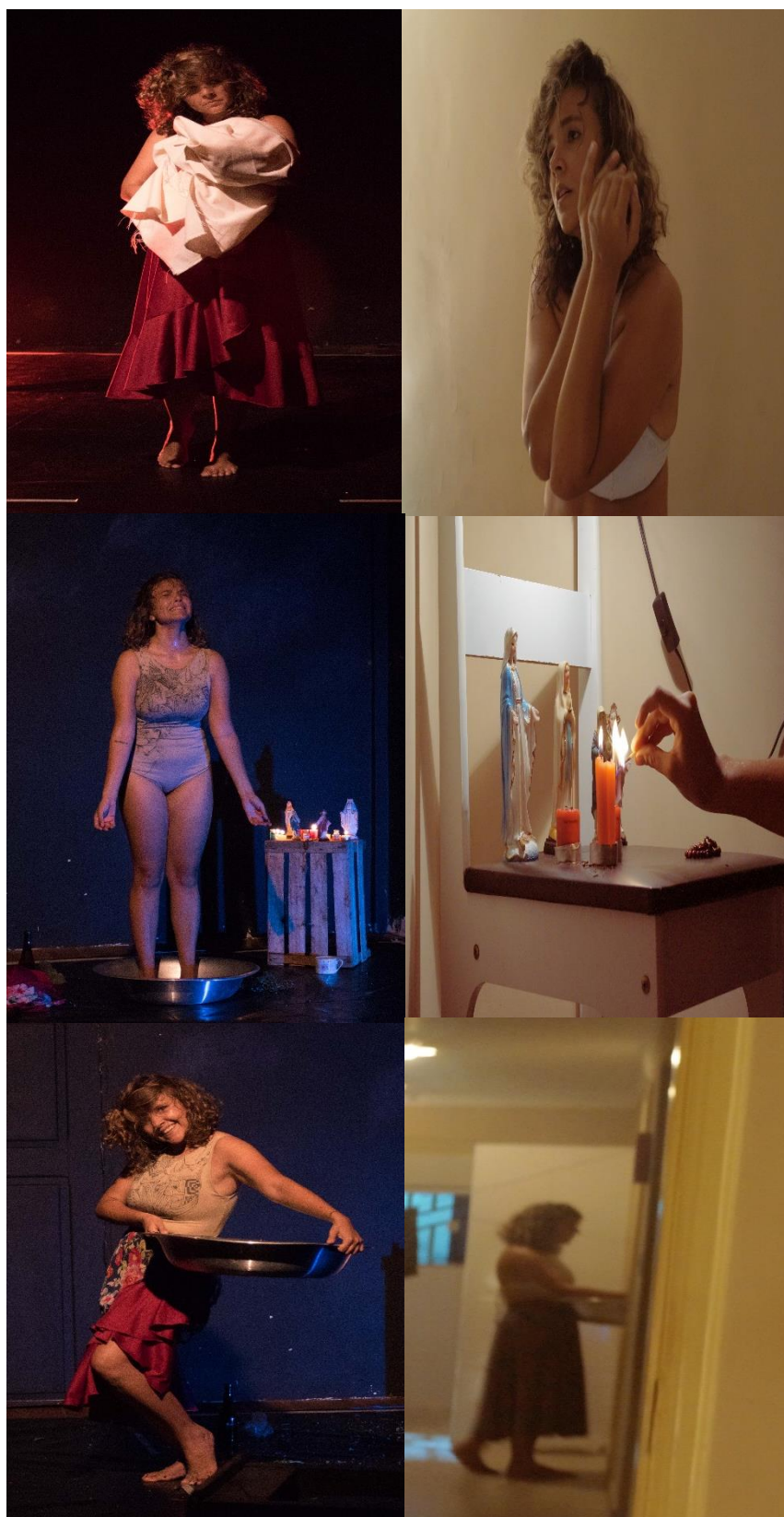


Figura 16: Montagem – O acalento; O sagrado; Despedida
Fotografias: Martín Pérez à esquerda, Juan Silva à direita

CONCLUSÃO

Certa vez, li em um desses artigos sobre normas da ABNT, ser a conclusão a parte mais prazerosa na escrita de um trabalho. Fiquei pensando sobre isto agora que me debruço na feitura uma, a qual vocês leem. Confesso ter adiado aos últimos instantes sua inscrição, mas é que “concluir” mostrou-me suas complexidades. Difícil arrematar as ideias, olhar para trás e para frente ao mesmo tempo, fechar o ciclo e desse ponto seguir.

Em meus últimos momentos de escrita neste memorial, percebo estar acarretada por sintomas de angústia. As mãos suam, os olhos ardem, a lombar parece mais curvada, as unhas já não mais existem e dor... Dor na barriga, no peito, nos joelhos, no juízo, sabe-se mais lá onde e uma vontade inesperada aos fins de tarde de sair pela rua gritando.

No entanto, a nostalgia também impera e junto dela, a indagação:

[Mas já? Passou tão rápido!]

Lembro de quando tudo ainda não passava de uma possibilidade, querência e intuição de vim para o Norte. Rememoro minha mãe com olhos úmidos, assim como estão os meus agora e a voz chorosa pedindo:

[Minha filha, não se precipite, tenha calma.
Eu vou sentir tanta saudade...]

Dona Ana jamais me impediria de alçar voos. Ela só estava acometida pelo medo da ausência antes mesmo de eu partir. Medo de não estar presente quando eu mais precisasse, de não poder ser o meu colo ou a minha base. Eu tentava argumentar pronunciando que precisava tentar. Que eu sabia, que meu coração dizia, que eu intuía que tudo fluiria e fluiu.

Ingressei no mestrado e me vi incumbida da função de ser pesquisadora em artes, de debruçar um curioso e problematizador diante da dança, não objetivando considerar somente a forma, mas a transformação dela. Custei a entender o que isso significava, carecendo de ir e voltar ao início algumas vezes. Teimei em guiar-me por um tempo pelos treinamentos psicofísicos, muito embora, minha dedicação e estes estudos tenham se mostrado de tamanha relevância para a compressão de meu processo com as mulheres e o corpo. Além disso, sentia receio de ser artista, de colocar o “bode pra dançar”. Uma sensação complexa de descrever, mas que me paralisava diante das possibilidades de ser e assinar minha arte. Algo semelhante a desacreditar em sua própria capacidade.

Coloco-me a analisar os rastros que esta investigação criativa deixa e uma coisa finalmente concluo, dela não saio ilesa. Ficam as marcas, as tatuagens transparentes do

vivenciado e dos processos que transformaram significativamente minhas estruturas psicofísicas, meu eu interior, as mulheres que em mim transitam, de hoje, de ontem e de amanhã, meu modo de ver a casa, de ver a Cecília artista e pesquisadora.

Esta última se mostra ansiosa para dar vazão as expressões apreendidas neste trajeto aos que dançam, sejam em espaços de educação formal ou não. Ansiosa por poder possibilitar através de suas escrituras, reflexões na academia quanto ao corpo e sua alteração.

Mulheres em mim, mulheres em vocês, mulheres. Processo árduo, cheio de altos e baixos, percalços e crises de “mestrite”, contudo, demasiadamente prazeroso, instigante e revelador. Mergulhar nas memórias, dissecar a mim mesma, puxar a cadeira da cozinha e conversar com ela, a casa e com elas, minha mãe, minhas avós, minhas tias, bisas e abismos da Aline.

Ô conversa custosa! É que além de falarmos sobre todos os elas, me ajudaram a refletir durante, para agora “concluir” que, meu corpo é constituído por memórias marcadas como tatuagens invisíveis, muito embora eternas, podendo ser acessadas pelo estímulo de um toque, um cheiro, uma música, imagens e finalmente pela dança. Que através do movimento é possível atingir a maior das profundezas do meu eu selvagem.

Questionaram meus preceitos sobre dança contemporânea e me alertaram para os resquícios de radicalismo em minhas falas. Contaram-me sobre a flexibilidade imbuída a cada corpo. Uma flexibilidade não mensurável, mas metafórica. O que é bom para mim é mesmo bom para o outro? Em que medida? Não sou conhecedora das particularidades anatômicas, estruturais e muito além disso, de anseios, sentimentos, emoções e memórias de um corpo que não sou eu, para estipular ou receitar bulas com a promessa de se atingir a erradicação dos bloqueios psíquicos.

Defende-se a noção do estado alterado do corpo e de mente nos momentos dos laboratórios criativos e da cena, mas somente a consciência mais profunda sobre si é capaz de indicar um caminho, ainda que possa ser um percurso temporário, dentro de um determinado contexto e de uma determinada investigação.

Explicaram-me que o corpo metafenômeno é paradoxal, visível e virtual, razão e emoção, aberto e fechado, cheio e vazio, tudo e nada, pronto para ser alguma coisa: Animal, vegetal, mineral, milenar, sagrado, profano...Mencionaram a transiluminação aqui seguida como inspiração pela busca desse fenômeno de ser meta, metafenômeno, como um eterno devir em está.

Observaram comigo as imbricações do corpo com o espaço, a formação de um espaço do corpo nesse processo, nos laboratórios criativos e no ato testemunhado. A casa e a sala cênica do Espaço Experimental de Dança contaram-me seus segredos em prol da cena. Quanta alteridade por parte deles (espaços), quanta alteridade por parte delas (mulheres), quanta alteridade por parte dos abismos. Permitiram que fossemos juntos e misturados. Entre uma fala dançada e um gole de água, elas estão lá, articulando conhecimentos, levando-me a constatar e com convicção proferir que produção de arte é mesmo produção de saber.

Sempre que puxo a cadeira de minha cozinha para conversar com todos os elas, surge uma nova informação, por vezes ditas claramente, em alto e bom tom, outras, com vozes enigmáticas que levam tempo a serem de fato decifradas por mim. A compreensão vem como *insights*, no ônibus, no banho, quando estou comendo, escrevendo e até sonhando. De tudo que é falado, algo é constante. Trata do inacabável, transmutação e processualidade das coisas, de Anna, de Quando Anna é, da casa, dos abismos, da dança, da pesquisa e de minha busca.

Não sei ao certo de onde vem, nem para onde vai esse movimento criador. O que eu sei é que o cozimento é constante, inacabável e por isso, novamente me a arrisco à concluir que bom seria mesmo que além de ver meu experimento, ler minhas linhas dançadas, as pessoas acompanhassem meu trajeto, a minha cozinha, degustando as iguarias que lhes convém. Não se trata de narcisismo artístico, se trata da valorização do ciclo, do caminho, dos passos dados à frente e para trás, da resolução dos problemas, das crises, dos erros e também dos acertos.

Segui deixando-me ser guiada pelas necessidades e atravessamentos sugeridos pelo processo. Aqui então, na escrita, abro uma fresta da janela a deixar que a luz bata sobre a organicidade do vivido, do corpo embebido e débil, movida pelos questionamentos de artista em seu mais árduo papel de problematizar, refletir e ponderar através de sua criação.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal, Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fonte, 1989.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Trad. Luís Otávio Burnier, Carlos Alberto Simione, et al. Campinas: Hucitec, 1995.
- DELEUSE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1995.
- ESTÉS, Clarissa P. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Trad. Waldéa Barcelos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.
- FOLHA, Aline Rickmann. **Cadernos de abismos**. 2013,2014,2015,2016.
- _____. **Corpos em criação, café e queijo**. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2004.
- GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2002.
- GONÇALVES, Flávio. Um argumento frágil. Porto Alegre: **Revista Porto Arte**: v. 16, nº 27, pp. 137- 145 Nov2009.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1992.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética da direção teatral**: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.
- JUNG, C.C. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. In: ULLMANN, Lisa. São Paulo: Summus, 1978.
- LEAL, Patrícia Garcia. **Amargo perfume**: a dança pelos sentidos. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2009.
- LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento**: um método para o interprete criador. Brasília: L.G.E, 2007.

- MACHADO, Ana Maria. **Bisa Bia, Bisa Bel**. 8ªed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1990.
- MACHADO, Lara Rodrigues. **O jogo da construção poética**: processo criativo em dança. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2007.
- MELLO, Daniel. Exposição à capital paulista A Divina Comédia pelo olhar de Salvador Dalí. Disponível em: <<http://mancheteatual.com.br/exposicao-capital-paulista-divina-comedia-pelo-olhar-de-salvador-dali>>. Acesso em: 21dez2016.
- MENDES, Ana Flávia. **Dança imanente**: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo avesso. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da técnica de Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.
- MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- NOBREGA, Terezinha P. **Corporeidade e educação física**: do corpo objeto ao corpo-sujeito. Natal, RN: Editora da UFRN, 2005.
- RODRIGUES, Bianca Bazzo. **Crenças e quebras de um corpo que dança**: poéticas do benzimento na criação cênica. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2013.
- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intéprete**: processo de criação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapespe: Annablume, 1998.
- TOMAZZONI, Airton. **Esta tal de dança contemporânea**. Disponível em: <<http://idanca.net/esta-tal-de-danca-contemporanea/>> Acessado em: 15 agosto 2016.
- TRAVI, Maria Tereza Furtado. **A dança da mente**: Pina Bausch e psicanálise. Porto Alegre: Edipucrs, 2012.
- ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em artes**: um paralelo entre artes e ciência. 2º ed. Campinas/ São Paulo: Autores associados, 2001.

ANEXOS

CARTAZES



Figura 17: Cartaz 1
Fotografia: Juan Silva
Arte: Cecília Moreno



Figura 18: Cartaz 2
Fotografia: Juan Silva
Arte: Cecília Moreno

RELEASE

Quando Anna é o que Anna foi

Falemos sobre memória, dessas que encarnam feito tatuagens no corpo. Anna é esse corpo! Um corpo que carrega em si reminiscências de mulheres e que peregrina por suas crenças, costumes e lembranças de seus cômodos empoeirados. Entre! Pode entrar! Anna abre a fresta da porta, casa, corpo e anuncia a selvageria que a habita e que a torna.

Esse trabalho é dedicado a todas as mulheres selvagens.

FICHA TÉCNICA

Intérprete Criadora: Cecília Moreno

Direção Artística: Carol Castelo

Figurino e Abismos: Aline Folha

Confecção de figurino: Nina Azzarini

Iluminação: Tarik Coelho; Sonia Lopes

Confecção de gavetas: Cássia Thaís

Fotografia: Juan Silva; Martín Pérez

Sonoplastia e edição: Cecília Moreno

Arte: Cecília Moreno

Apoio: Espaço Experimental de Dança e Andrew Coelho.

Duração média: 30 à 35 min.

Anna com dois N's

Uma dança com as vísceras da mulher que pari,

lava, arreia e vira bicho.

Os quadrantes no chão

delimitam o não limite dos mundos

que as mulheres em ti habitam.

As gavetas guardam os segredos de Anna?

Escondem o que há de mais misterioso?

Ora abertas,

ora fechadas,

tal como as histórias de sua vida.
Nos cantos e encantos dos prantos de proteção,
o manto molhado e os quadros aquarelados
esperam estendidos no tempo...
tempo que passa...
passa...
Muda, atravessa e passa.
Anna mora e morre em mim todos os dias,
o bicho vai a caça e toma café com os santos,
percebe que mesmo triste “ainda chora sorrindo”.

(Carol Castelo)