

Universidade Federal de Uberlândia
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

Rosana Artiaga Cunha Bruni

O imaginário do corpo poético no trânsito das linguagens

Uberlândia, MG
Ano 2018

Universidade Federal de Uberlândia
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

Rosana Artiaga Cunha Bruni

O imaginário do corpo poético no trânsito das linguagens

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Curso de Mestrado, do Instituto de Artes/IARTE da Universidade Federal de Uberlândia/UFU, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas. Linha de pesquisa: Poéticas e Linguagens da Cena. Orientadora: Prof. Dra. Fátima Antunes da Silva (Yaska Antunes).

Uberlândia – MG

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

B896i Bruni, Rosana Artiaga Cunha, 1973-
2018 O imaginário do corpo poético no trânsito das linguagens / Rosana
Artiaga Cunha Bruni. - 2018.
450 f. : il.

Orientadora: Fátima Antunes da Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1303>
Inclui bibliografia.

1. Dança - Teatro - Teses. 2. Imaginação - Teses. 3. Intuição - Teses. 4. Sincronicidade - Teses. 5. Processos criativos - Teses. 6. Transliteração - Teses. I. Silva, Fátima Antunes da. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



O IMAGINÁRIO DO CORPO POÉTICO NO TRÂNSITO DAS
LINGUAGENS

Dissertação defendida em 09 de março de 2018.

Profa. Dra. Fátima Antunes da Silva - Orientador(a)

Prof. Dr. Jardas Siqueira Ramos – UFU

Participou via Webconferência

Prof. Dr. Renato Ferracini - LUME

DEDICATÓRIA



Para Eusébio Lobo e Graziela Rodrigues.



AGRADECIMENTOS

À prof. dra. Yaska Antunes, minha querida orientadora, pelo acompanhamento constante neste processo de pesquisa, pelas preciosas trocas, por ter tornado leve e interessante este caminho com a pesquisa. Pela sua gentil acolhida e amizade.

À Capes, pela concessão da bolsa de estudos e ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFU.

À prof. dra. Juliana Bom-Tempo, por sua generosa integração à banca de defesa, pelo cuidadoso acompanhamento em momentos chave deste caminho com a pesquisa, por contribuir com a organização e desenvolvimento das oficinas Fragmentos Imaginários, e por todas as demais contribuições à escrita, somando-se aqui nossa amizade de longa data.

Aos professores drs. Renato Ferracini e Jarbas Siqueira, pelo cuidado e dedicação na qualificação do trabalho de pesquisa, e como integrantes da banca de defesa do mestrado.

Aos professores Ana Maria Carneiro, Eduardo Paula, Fernando Aleixo, Mara Lucia Leal, Mario Pirajibe e Vilma Campos por iluminarem o meu caminho durante este trajeto.

Ao grupo de estudos Grutece Pétala, pelas leituras, discussões e aprendizado em conjunto.

Aos colegas-amigos da turma deste Mestrado em Artes: Letícia Pinheiro, Thiago di Guerra, Welerson Filho, Diana Magalhães, Guilherme Conrado, Thayse Guedes e Isabela Neves. Aos funcionários e técnicos do Instituto de Artes da UFU.

Aos escritores contemporâneos Ana Taís Martins Portanova Barros, Gary Lachman, Gonçalo Tavares, Michel Maffesoli, Nilton Bonder, dentre outros, pelas contribuições intelectuais.

À Thaís Araújo, Renata Máximo, Fabíula Dias, Júlio Zorzeto, Rosângela Tonete, Weverton Silva, Diogo Sanquetta, Adriene Maycol, Ricardo Fiúza, Anderson Santiago, Letícia Huerara, Thalita Vasconcelos, pelo trabalho no Grupo ZanZa.

Aos críticos de arte: Helena Katz, Marcelo Avelar, Lenora Lobo, Rui Moreira, Tíndaro Silvano, Cristiane Cabral, pela apreciação dos espetáculos e incentivo na criação.

A Cláudio Henrique Oliveira, Eduardo Paiva, Cláudia Nunes, Fernanda Bevílaqua, Cristiane Cabral, pelo crescimento em conjunto no campo da Dança. A todos os artistas e amigos da cidade de Uberlândia.

Aos meus queridos familiares: mamãe e papai, tia Iolanda, Carlos Eduardo, Guilherme Henrique, Marli e Martha, João Bruni, Gustavo e Felix, José Carlos Bruni, tio Dado, pelo apoio fundamental em todas as fases, sem o qual não seria possível a realização deste trabalho.

Agradeço ao professor dr. Eusébio Lobo da Silva por ter sido meu primeiro mestre de dança na Unicamp, por me ensinar a esvaziar a xícara e a dobrar o corpo com objetividade. Eusébio Lobo da Silva é o exemplo vivo da missão assumida como professor: oferecer a oportunidade do “tornar-se pessoa” por meio da dança. Cumpriu com integridade o método defendido em sua tese de doutorado: *Educação pela dança centrada no aluno*. Demonstrou máxima generosidade no ensino da prática da dança e cumpriu brilhantemente sua carreira como bailarino e professor. Agradeço também à sua acolhedora família: Silvana, Morena, Luana e Ariel.

Agradeço à Graziela Rodrigues, grande mestra-mãe, que me ensinou a operar com os elementos mágicos da Arte, durante o excepcional aprendizado no processo criativo de montagem cênica de finalização de Curso.

A todos os demais professores, colegas e amigos do curso de graduação em Dança, na Unicamp.

Este trabalho foi realizado graças ao trabalho de numerosas pessoas que junto a mim somaram seus esforços ao longo destes anos de criação.

Quem não tem entendimento, use de sua visão interior, de seu ouvido interior para penetrar o coração das coisas, e não precisará de conhecimento intelectual.

Ch'uang-Tse

RESUMO

A presente pesquisa coloca em perspectiva a realização de um estudo teórico prático acerca do Imaginário e algumas noções chaves nessa investigação como *imaginação, intuição e sincronicidade*. Utilizando como metodologia de pesquisa o Método de Análise Matricial aplicado a investigações auto etnográficas de processos criativos em dança-teatro, elabora a compreensão da imagem como um dispositivo imaginário, reconhece o devaneio como um método de criação nas Artes Cênicas, sendo a transliteração de linguagens um dos seus possíveis efeitos práticos.

Palavras-chave: Imaginário, imagem, imaginação, intuição, sincronicidade, devaneio, transliteração de linguagens.

ABSTRACT

The present research puts in perspective the realization of a practical theoretical study about the Imaginary and some key notions in this investigation as imagination, intuition and synchronicity. Using as a research methodology the Matrix Analysis Method applied to the auto-ethnographic investigations of creative processes in dance-theater, elaborates the understanding of the image as an imaginary device, recognizes the reverie as a method of creation in the Scenic Arts, being the transliteration of languages one of its possible practical effects.

Keywords: Imaginary, image, imagination, intuition, synchronicity, reverie, transliteration of languages.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1-1	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 55
Ilustração 1-2	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 63
Ilustração 1-3	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 64
Ilustração 1-4	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 64
Ilustração 1-5	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 65
Ilustração 1-6	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 65
Ilustração 1-7	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 65
Ilustração 1-8	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 65
Ilustração 1-9	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 66
Ilustração 1-10	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 66
Ilustração 1-11	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 66
Ilustração 1-12	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 66
Ilustração 1-13	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 67
Ilustração 1-14	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 67
Ilustração 1-15	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 68
Ilustração 1-16	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 69
Ilustração 1-17	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 69
Ilustração 1-18	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 69
Ilustração 1-19	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 69
Ilustração 1-20	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 70
Ilustração 1-21	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 70
Ilustração 1-22	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 70
Ilustração 1-23	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 70
Ilustração 1-24	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 71
Ilustração 1-25	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 71
Ilustração 1-26	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 72
Ilustração 1-27	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 72

Ilustração 1-28	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 84
Ilustração 1-29	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 84
Ilustração 1-30	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 84
Ilustração 1-31	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 84
Ilustração 1-32	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 84
Ilustração 1-33	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 84
Ilustração 1-34	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-35	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-36	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-37	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-38	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-39	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-40	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-41	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-42	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-43	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-44	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-45	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-46	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-47	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-48	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-49	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 85
Ilustração 1-50	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 86
Ilustração 1-51	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 87
Ilustração 1-52	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 87
Ilustração 1-53	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 87
Ilustração 1-54	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 87
Ilustração 1-55	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 88
Ilustração 1-56	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 88
Ilustração 1-57	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 88
Ilustração 1-58	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 88

Ilustração 1-59	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 88
Ilustração 1-60	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 88
Ilustração 1-61	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 88
Ilustração 1-62	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 88
Ilustração 1-63	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 88
Ilustração 1-64	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 89
Ilustração 1-65	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 89
Ilustração 1-66	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 89
Ilustração 1-67	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 89
Ilustração 1-68	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 89
Ilustração 1-69	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 89
Ilustração 1-70	Rosana Artiaga; <i>A mulher de verde</i>	p. 90
Ilustração 2-1	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p. 91
Ilustração 2-2	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p. 93
Ilustração 2-3	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p. 94
Ilustração 2-4	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p. 95
Ilustração 2-5	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p. 96
Ilustração 2-6	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p. 97
Ilustração 2-7	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p. 97
Ilustração 2-8	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p.106
Ilustração 2-9	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p.106
Ilustração 2-10	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p.107
Ilustração 2-11	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p.108
Ilustração 2-12	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p.109
Ilustração 2-13	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p.110
Ilustração 2-14	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p.110
Ilustração 2-15	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p.111
Ilustração 2-16	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p.111
Ilustração 2-17	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p.111
Ilustração 2-18	Rosana Artiaga; <i>Ranhura</i>	p.112

Ilustração 3-1a	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i> ; cartaz.....	p.114
Ilustração 3-1b	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i> ; folder.....	p.115
Ilustração 3-1c	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i> ; folder.....	p.116
Ilustração 3-2	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.117
Ilustração 3-3	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.118
Ilustração 3-4	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.119
Ilustração 3-5	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.120
Ilustração 3-6	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.121
Ilustração 3-7	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.121
Ilustração 3-8	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.122
Ilustração 3-9	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.124
Ilustração 3-10	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.124
Ilustração 3-11	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.129
Ilustração 3-12	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.130
Ilustração 3-13	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.130
Ilustração 3-14	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.131
Ilustração 3-15	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.131
Ilustração 3-16	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.132
Ilustração 3-17	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.132
Ilustração 3-18	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.132
Ilustração 3-19	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.135
Ilustração 3-20	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.136
Ilustração 3-21	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.136
Ilustração 3-22	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.136
Ilustração 3-23	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.136
Ilustração 3-24	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.137
Ilustração 3-25	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.137
Ilustração 3-26	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.138
Ilustração 3-27	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.139
Ilustração 3-28	Rosana Artiaga; OG, <i>a anatomia da melancolia</i>	p.139

Ilustração 3-29	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.143
Ilustração 3-30	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.143
Ilustração 3-31	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.144
Ilustração 3-32	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.144
Ilustração 3-33	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.147
Ilustração 3-34	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.147
Ilustração 3-35	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.147
Ilustração 3-36	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.147
Ilustração 3-37	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.147
Ilustração 3-38	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.147
Ilustração 3-39	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.148
Ilustração 3-40	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.148
Ilustração 3-41	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.148
Ilustração 3-42	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.153
Ilustração 3-43	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.153
Ilustração 3-44	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.154
Ilustração 3-45	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.154
Ilustração 3-46	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.154
Ilustração 3-47	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.154
Ilustração 3-48	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.155
Ilustração 3-49	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.155
Ilustração 3-50	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.156
Ilustração 3-51	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.156
Ilustração 3-52	Rosana Artiaga; <i>OG, a anatomia da melancolia</i>	p.157
Ilustração 4-1	<i>Projeto Imaginário</i> ; cartaz.....	p.159
Ilustração 4-2	<i>Projeto Imaginário</i> ; folder.....	p.161
Ilustração 4-3	<i>Projeto Imaginário</i> ; apresentação na Escola Professor Luís Rocha e Silva.....	p.162
Ilustração 4-4	<i>Projeto Imaginário</i> ; apresentação na Escola Professor Luís Rocha e Silva.....	p.162

Ilustração 4-5	<i>Projeto Imaginário</i> ; apresentação na Escola Professor Luís Rocha e Silva.....	p.162
Ilustração 4-6	<i>Projeto Imaginário</i> ; apresentação na Escola Professor Luís Rocha e Silva.....	p.162
Ilustração 5-1	<i>Siamese Twins</i> ; foto-arte de Cosimo Buccolieri.....	p.163
Ilustração 5-2	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.164
Ilustração 5-3	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.165
Ilustração 5-4	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i> ; cartaz/folder.....	p.166
Ilustração 5-5	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i> ; folder.....	p.167
Ilustração 5-6	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i> ; folder.....	p.167
Ilustração 5-7	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.175
Ilustração 5-8	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.176
Ilustração 5-9	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.177
Ilustração 5-10	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.177
Ilustração 5-11	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.178
Ilustração 5-12	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.179
Ilustração 5-13	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.180
Ilustração 5-14	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.180
Ilustração 5-15	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.181
Ilustração 5-16	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.182
Ilustração 5-17	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.182
Ilustração 5-18	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.183
Ilustração 5-19	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.183
Ilustração 5-20	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.184
Ilustração 5-21	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.184
Ilustração 5-22	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.185
Ilustração 5-23	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.185
Ilustração 5-24	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.186
Ilustração 5-25	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.187
Ilustração 5-26	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.187

Ilustração 5-27	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.187
Ilustração 5-28	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.188
Ilustração 5-29	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.188
Ilustração 5-30	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.188
Ilustração 5-31	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.189
Ilustração 5-32	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.190
Ilustração 5-33	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.190
Ilustração 5-34	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.191
Ilustração 5-35	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.192
Ilustração 5-36	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.192
Ilustração 5-37	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.193
Ilustração 5-38	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.194
Ilustração 5-39	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.194
Ilustração 5-40	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.194
Ilustração 5-41	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.195
Ilustração 5-42	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.195
Ilustração 5-43	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.196
Ilustração 5-44	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.197
Ilustração 5-45	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.197
Ilustração 5-46	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.198
Ilustração 5-47	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.198
Ilustração 5-48	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.198
Ilustração 5-49	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.199
Ilustração 5-50	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.204
Ilustração 5-51	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.212
Ilustração 5-52	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.212
Ilustração 5-53	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.213
Ilustração 5-54	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.214
Ilustração 5-55	Cia ZanZa Dança; <i>Duas Marias Gotejando</i>	p.214
Ilustração 6-1	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.217

Ilustração 6-2	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.218
Ilustração 6-3	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.218
Ilustração 6-4	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.219
Ilustração 6-5a	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.219
Ilustração 6-5b	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.222
Ilustração 6-6	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.222
Ilustração 6-7	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.223
Ilustração 6-8	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.223
Ilustração 6-9	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.224
Ilustração 6-10	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.224
Ilustração 6-11	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.224
Ilustração 6-12	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.225
Ilustração 6-13	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.225
Ilustração 6-14	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.226
Ilustração 6-15	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.227
Ilustração 6-16	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.227
Ilustração 6-17	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.228
Ilustração 6-18	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.228
Ilustração 6-19	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.229
Ilustração 6-20	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.229
Ilustração 6-21	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.230
Ilustração 6-22	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.230
Ilustração 6-23	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.231
Ilustração 6-24	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.231
Ilustração 6-25	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.232
Ilustração 6-26	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.232
Ilustração 6-27	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.233
Ilustração 6-28	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.234
Ilustração 6-29	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.234
Ilustração 6-30	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.234
Ilustração 6-31	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.235

Ilustração 6-32	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.236
Ilustração 6-33	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.237
Ilustração 6-34	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.237
Ilustração 6-35	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.247
Ilustração 6-36	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.247
Ilustração 6-37	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.247
Ilustração 6-38	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.247
Ilustração 6-39	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.248
Ilustração 6-40	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.248
Ilustração 6-41	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.249
Ilustração 6-42	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.249
Ilustração 6-43	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.250
Ilustração 6-44	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.250
Ilustração 6-45	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.251
Ilustração 6-46	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.251
Ilustração 6-47	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.252
Ilustração 6-48	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.252
Ilustração 6-49	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.252
Ilustração 6-50	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.253
Ilustração 6-51	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.253
Ilustração 6-52	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.254
Ilustração 6-53	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.254
Ilustração 6-54	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.254
Ilustração 6-55	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.254
Ilustração 6-56	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.255
Ilustração 6-57	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.255
Ilustração 6-58	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.256
Ilustração 6-59	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.256
Ilustração 6-60	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.256
Ilustração 6-61	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.256
Ilustração 6-62	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.256

Ilustração 6-63	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.257
Ilustração 6-64	Cia ZanZa Dança; <i>Imaginário</i>	p.257
Ilustração 7-1	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.259
Ilustração 7-2	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.259
Ilustração 7-3	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.260
Ilustração 7-4	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.260
Ilustração 7-5	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.262
Ilustração 7-6	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.262
Ilustração 7-7	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.262
Ilustração 7-8	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.263
Ilustração 7-9	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.264
Ilustração 7-10	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.264
Ilustração 7-11	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.265
Ilustração 7-12	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.270
Ilustração 7-13	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.271
Ilustração 7-14	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.271
Ilustração 7-15	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.271
Ilustração 7-16	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.271
Ilustração 7-17	Cia ZanZa Dança; <i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	p.272
Ilustração 8-1	<i>Oficinas Fragmentos imaginários</i> , cartaz.....	p.274
Ilustração 8-2	Processos criativos: <i>oficinas Fragmentos imaginários</i>	p.277
Ilustração 8-3	Processos criativos: <i>oficinas Fragmentos imaginários</i>	p.277
Ilustração 8-4	Processos criativos: <i>oficinas Fragmentos imaginários</i>	p.278
Ilustração 8-5	Processos criativos: <i>oficinas Fragmentos imaginários</i>	p.278
Ilustração 8-6	Processos criativos: <i>oficinas Fragmentos imaginários</i>	p.279
Ilustração 8-7	Processos criativos: <i>oficinas Fragmentos imaginários</i>	p.279
Ilustração 8-8	Processos criativos: <i>oficinas Fragmentos imaginários</i>	p.280
Ilustração 8-9	Processos criativos: <i>oficinas Fragmentos imaginários</i>	p.280
Ilustração 8-10	Processos criativos: <i>oficinas Fragmentos imaginários</i>	p.281

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	25
TERRITÓRIOS DA CRIAÇÃO	27
CAPTURA 1 – O imaginário na cena contemporânea.....	28
CAPTURA 2 - O descolonialismo da imagem.....	38
<i>A imagem-dispositivo.....</i>	<i>38</i>
<i>O corpo poético no trânsito das linguagens.....</i>	<i>43</i>
<i>O devaneio como ferramenta.....</i>	<i>48</i>
CAPTURA 3 – A criação manifesta.....	52
ESPETÁCULOS AUTORAIS.....	53
<i>A mulher de verde.....</i>	<i>54</i>
<i>descrição.....</i>	<i>56</i>
<i>desmontagem.....</i>	<i>73</i>
<i>Ranhura.....</i>	<i>91</i>
<i>descrição.....</i>	<i>92</i>
<i>desmontagem.....</i>	<i>98</i>
<i>OG, a anatomia da Melancolia.....</i>	<i>113</i>
<i>descrição.....</i>	<i>117</i>
<i>desmontagem.....</i>	<i>125</i>
TRILOGIA.....	158
<i>Projeto Imaginarium.....</i>	<i>159</i>
<i>Duas Marias Gotejando.....</i>	<i>163</i>

<i>descrição</i>	168
<i>desmontagem</i>	200
<i>Imaginário</i>	215
<i>descrição</i>	220
<i>desmontagem</i>	238
<i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>	258
OFICINA DE CRIAÇÃO	273
Fragmentos Imaginários	274
<i>O propósito</i>	275
<i>O processo</i>	277
<i>Teatro performativo Amargo, descrição</i>	297
<i>O que é K'un</i>	313
<i>Imagens Cenográficas</i>	314
<i>Aspectos metodológicos de criação nas Oficinas</i>	315
FERRAMENTAS OPERACIONAIS	323
CAPTURA 4: A CAPACIDADE DE LER IMAGENS	324
<i>Leitura de sinais</i>	324
<i>De onde provém os sinais?</i>	327
<i>A linguagem do inconsciente</i>	334
<i>O simbólico</i>	346
<i>Sonhos</i>	358
CAPTURA 5: ENSAIO SOBRE A IMAGINAÇÃO	367
<i>Imaginação</i>	367

<i>Imaginação ativa.....</i>	373
<i>Imaginário e realidade.....</i>	381
CAPTURA 6: A SINCRONICIDADE A FAVOR DO ARTISTA.....	391
CAPTURA 7: O INTUITIVO NA ARTE.....	402
O CAMINHO DAS PEDRAS.....	415
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	425
ANEXOS.....	425
<i>Anexo A: Milho de pipoca.....</i>	429
<i>Anexo B: Da grande nostalgia.....</i>	431
<i>Anexo C: Dança com véu.....</i>	434
<i>Anexo D: Resumo de Tristeza.....</i>	436
<i>Anexo E: Análise matricial de cada espetáculo</i>	438

INTRODUÇÃO

Mesmo os campos mais racionais, como as esferas política, ideológica e econômica, são recortados por imaginários. O imaginário tudo contamina. (MAFFESOLI, 2001, p. 78)

A presente pesquisa se propôs a investigar alguns mecanismos da ação imaginária dentro de processos criativos na fronteira da Dança com as Artes Cênicas.

Foi realizado um trabalho de investigação auto etnográfico, por meio da desmontagem de criações autorais, para detectar nas obras pistas concretas que possibilitaram a captura desse mundo aparentemente impalpável e inatingível, dentre elas, noções chaves nos estudos do Imaginário que podem ser compreendidas como ferramentas de criação tais como: *intuição, imaginação e sincronicidade*.

Por meio do método de análise matricial, chegou-se a uma espécie de radiografia do imaginário do artista, um insólito que interfere no domínio da criação. Assim o imaginário, dentro da discussão, torna-se ao mesmo tempo um território que se mapeia, e um agente que se manifesta.

E por fim entender como esse mundo imaginário vivenciado pelo artista marca sua criação, detectando-se suas pegadas, suas formas de manifestação e articulação em relação a obra.

Embora tenha-se partido de uma experiência pessoal, as noções chaves no entendimento do imaginário aqui abordadas não constituem um privilégio único, mas provavelmente permeiam as vivências criativas da maioria dos artistas, ainda que de forma inconsciente.

O desenvolvimento teórico da pesquisa se mantém principalmente embasado nas abordagens de C. G. Jung, Gaston Bachelard, Michel Maffesoli e Nilton Bonder.

Inicialmente, situamos o leitor quanto ao método de análise matricial, sobre o entendimento de Imaginário, a imagem como dispositivo das obras, o que seria o trânsito entre as linguagens em Territórios da Criação. Ainda nesta primeira parte apresentamos as desmontagens dos espetáculos que precedem as análises teóricas, numa ordem apropriada às discussões.

Apresenta-se na primeira parte, em *Territórios da Criação*, a investigação auto etnográfica pela desmontagem de espetáculos, para somente mais adiante coloca-la em diálogo com a literatura conceitual dos autores citados, na segunda parte da dissertação em *Ferramentas Operacionais*, momento em que uma discussão em torno desses elementos-chave pode ser desenvolvida. Em *Ferramentas Operacionais* aborda-se as noções acerca do inconsciente que nos fala diretamente por meio da linguagem dos sonhos e dos sinais, a linguagem simbólica, a compreensão de imaginação, do imaginário, dos fenômenos intuitivos e sincrônicos que permeiam as criações, o desenvolvimento dos conceitos e das análises referente às obras, chegando-se assim a um desfecho conclusivo. As tabelas de análise matricial de cada espetáculo foram inclusas nos anexos. Elas tiveram um importante papel para a visão estrutural de cada processo criativo e sua articulação de desenvolvimento.

Assim a dissertação inicia-se com a apresentação das práticas e é concluída com os conceitos operacionais vinculados às práticas, no discurso analítico. Pretende-se que a pesquisa realizada, sirva, não apenas, para dar um respaldo empírico aos conceitos que circundam as teorias do Imaginário, como também possa significar uma efetiva contribuição às práticas criativas em Artes Cênicas.

TERRITÓRIOS DA CRIAÇÃO

CAPTURA 1

O IMAGINÁRIO NA CENA CONTEMPORÂNEA

A presente pesquisa coloca uma coletânea de trabalhos coreográficos autorais na perspectiva de um estudo empírico acerca do imaginário. Esta teria sido uma pretensão ousada se as próprias circunstâncias da vida não tivessem me movido nesta direção.

Tal perspectiva desponta no ano de 2006, quando o amigo, coreógrafo e filósofo Cláudio Henrique Oliveira sugeriu-me o *Imaginário* como temática de um novo espetáculo de dança. Sem qualquer estudo teórico prévio, lancei-me às cegas nesse empreendimento guiada pela intuição e pela imaginação, mas o trabalho iniciado naquele ano, permaneceu interrompido por sete anos.

Futuramente o concretizaria dentro de um projeto intitulado *Imaginarium*, apresentado à Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, e aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Uberlândia, MG. Por meio deste projeto, não apenas o fragmento coreográfico *Imaginário* (30') foi desenvolvido, como também outros dois: *Duas Marias Gotejando* e *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo, dentro da mesma proposta*.

A experiência da criação cênica do espetáculo *Imaginário* e demais fragmentos coreográficos do Projeto *Imaginarium* se deu de forma intuitiva, favorecida pela imaginação e pela memória, o que é naturalmente comum na criação da cena contemporânea. Junto à análise das práticas criativas, nestes e em espetáculos pregressos, surgiram os seguintes questionamentos: Que ferramentas servem ao artista criador na exploração de seu campo imaginário? Como entender o papel da imaginação e do devaneio nas práticas criativas? Quais os conceitos e fenômenos envolvidos nesta temática? Como estes elementos se articulam na prática? Como se dá a criação de espetáculos a partir da dinâmica do imaginário? Para investigar estas questões, fez-se oportuno mergulhar com profundidade em leituras e análises sobre os processos criativos escolhidos como campo de estudo.

Ao mesmo tempo em que este *Projeto Imaginarim*, de criação e apresentação de fragmentos coreográficos se fechava, deixei-me seduzir pelo desafio sutilmente lançado pela profa. Dra. Ana Taís Martins Portanova Barros, ao dizer que, especialmente no campo da comunicação, o imaginário não é estudado empiricamente, pois:

receiam-se as questões lexicais e heurísticas ligadas ao termo imaginário, bem como algumas noções-chave provenientes dos Estudos do Imaginário, a saber a de imaginação material, sincronicidade, arquétipo, *illud tempus* e mito.
(BARROS, 2010, p. 125)

Este desafio levou-me à escrita do projeto de mestrado intitulado: *O imaginário do corpo poético no trânsito das linguagens*, por meio do qual se pretendia que algum tipo de especulação acerca do Imaginário fosse desenvolvido. Neste projeto foram elencados três elementos que se destacavam em meus processos criativos e que de algum modo estavam no centro de estudos vinculados ao Imaginário: *imaginação, intuição e sincronicidade*.

Dentro do mestrado optou-se por uma pesquisa prático-teórica. A prática constituiu-se de uma tentativa de vigiar estes e outros elementos que viriam a surgir, como um observador do aleatório, pois se a *imaginação*, quem sabe, submete-se a alguma forma de condução pessoal, a *intuição* e a *sincronicidade* manifestam-se como elementos imprevisíveis e além do domínio individual.

A pesquisa prática se deu por meio das oficinas criativas em dança contemporânea *Fragmentos Imaginários*, com perspectiva de montagem e apresentação de fragmentos coreográficos. Estas, embora não tenham se resolvido por meio de produto espetacular, resultou num produto audiovisual.

A princípio, não se tinha em mente fazer investigações auto etnográficas de espetáculos autorais, entretanto, a definição desses três elementos chave provocou um chamamento de memórias encerradas em anos de prática de criação.

Por meio destas noções, houve um resgate de experiências trazendo a visão de outros elementos também coadjuvantes destes processos criativos, ambos relacionados com os estudos do Imaginário, como *arquétipos, símbolos e mitos*.

Uma condição importante desta exploração investigativa foi a escolha de um método. O método de análise matricial, apresentado por Luís Alberto de Abreu por meio do texto: *Análise Matricial, uma metodologia para investigação de processos criativos em Artes Cênicas*, na coletânea de J. GUINSBURG (2002, p.277), trata-se de uma metodologia que visa analisar a matriz criativa do artista e que tem como objetivo o esclarecimento de seu processo de criação. (2002, p. 281)

Para submissão ao método, selecionamos seis espetáculos de maior êxito na opinião do público e da crítica especializada: *A mulher de verde* (2003), *Ranhura* (2005), *OG, a anatomia da melancolia* (2005), *Imaginário* (2014), *Duas Marias Gotejando* (2014-15), e *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo* (2014).

Cada artista criador acaba desenvolvendo uma matriz específica, uma espécie de patente artística, um jeito ou um modo distinto de criar. O que a matriz ressalta são os elementos/procedimentos recorrentes da criação ou as estruturas de sua arquitetura cênica. As estratégias, cada modo de articular a criação, ou cada recurso, resulta num elemento da matriz. Cada elemento evidencia um procedimento criativo do artista. “Portanto, elemento e procedimento encontram-se unidos numa relação didática aparentemente indissolúvel.” (2002, p. 279)

A matriz é o raio X de um processo criativo. É justamente a partir da identificação desses elementos ou pontos estruturais que a matriz se define concretamente, por este método, a obra artística pode ser vista ainda em fase de edificação, revelando os alicerces e os modos pelos quais se relacionam entre si, sugerindo a mente do criador em exercício, detectando a alma e o ideário do artista. (GUINSBURG, 2002)

Daí a importância deste método para a percepção do artista em conexão com seu universo imaginário, e mais particularmente nesta pesquisa, para a visão de um modo de exercício da imaginação, para a visão da participação do inconsciente, do uso da intuição, da ocorrência de fenômenos e arquétipos permeando as obras. Por meio do método pode-se notar a manifestação de um mito, de uma característica peculiar, enfim.

A partir dos elementos-procedimentos ressaltados na matriz, investigamos que elementos vinculados aos estudos do Imaginário se destacavam e como se dava sua articulação prática. Desse confronto entre teoria e prática, criação e estudo conceitual, surge a escrita da dissertação acerca do Imaginário, e do reconhecimento do devaneio como um método de criação.

A partir da desmontagem dos espetáculos, nossa matriz criativa, além dos três elementos originais, foi definida pelos seguintes elementos:

Uso da imaginação como ponto de partida	Ocorrência de fenômenos de sincronicidade	Uso da intuição	Deformação ou distorção visual da Imagem dos corpos na dança – fragmentação	Cenas atemporais
Uso da Imagem como dispositivo criador	Admissão da Interferência do acaso	Cenas surreais	Cenas instigadoras da imaginação devido a imagens irreverentes na cena	Absorção de elementos, objetos ou imagens do cotidiano nos processos criativos
Recorrência de transliteração de linguagem como um produto criativo	Interferências do inconsciente	Surgimento de personagens em contextos psicológicos evidenciados	Grupamentos de cenas independentes, apenas interligadas pela proposta temática e pela organização estética.	Utilização de objetos vazios (esvaziados da função e significado originais, migram ao plano simbólico)
Uso de imagens memoriais e de dados biográficos como matéria prima criativa	Surgimento de referências mitológicas	Construção das cenas de modo acronológico	Cenas que se conectam ao simbólico	Interlocução do corpo com o silêncio

Chegamos a esta visão da matriz da artista a partir das matrizes de cada espetáculo, inclusa nos anexos, onde cada elemento/procedimento é localizado de forma mais específica.

Após a análise matricial de cada espetáculo em particular, chegamos a visão da matriz geral conferindo a participação de cada elemento/procedimento por meio de marcações. Por exemplo:

ESPETÁCULOS	<i>A mulher de verde</i>	<i>Ranhu ra</i>	<i>OG, a anatomia da melancolia</i>	<i>Imaginário</i>	<i>Duas Marias Gotejando</i>	<i>Teatro perform ativo Amargo</i>
ELEMENTOS/ PROCEDIMENTOS						
Imagem-dispositivo	x	x	x	x	x	x
imaginação	x	x	x	x	x	x
intuição	x	x	x	x	x	x
fenômenos de sincronicidade	x		x	x	x	
Admissão da interferência do acaso	x	x	x	x	x	x
surrealismo	x	x	x	x	x	x
imagens irreverentes	x	x	x	x	x	x
Absorção de fragmentos do cotidiano	x	x	x	x	x	x
Transliteração de linguagens	x	x	x	x	x	x
interferência do inconsciente	x	x	x	x	x	x
contextos psicológicos evidenciados	x	x	x	x	x	x
Cenas atemporais	x	x	x	x	x	x
Grupamento de cenas independentes			x	x		
Utilização de objeto vazio	x		x	x	x	
Uso de memórias ou dados biográficos			x	x	x	x
referências mitológicas ou arquétipos	x	x		x	x	x
Construção acronológica das cenas	x	x	x	x	x	
Interlocução com o silêncio	x	x	x	x		x

Assim, com o método de análise matricial, pode-se ter a clara noção dos conceitos como ferramentas operacionais, compreendendo como estes elementos/procedimentos entram no jogo da criação, para mais adiante, dentro de uma

abordagem teórico-conceitual, retomar estas vivências práticas no corpo teórico, construindo um estudo analítico em que teoria e prática dialogam.

Esta matriz oferece ao leitor uma clara visão dos pontos chave do discurso analítico, como uma lupa, possibilitando aprofundar o olhar sobre estes processos de criação de espetáculos em dança- teatro, ao mesmo tempo em que revela uma clara noção de sua atividade imaginária. A partir dos elementos que emergem da matriz é que o imaginário é discutido como uma experiência, uma prática, um estudo empírico. O empenho foi por uma estratégia de escrita que viesse a conectar as dimensões: *imaginário, a criação cênica e os elementos destacados*.

Imaginário, mais do que uma temática de estudo é um termo contemporâneo de ampla circulação: no uso cotidiano, nas esferas políticas, nos núcleos acadêmicos, devido ao seu caráter transversal, atravessa todas as áreas de conhecimento, todos os campos e linguagens são por ele permeados, “afinal, é o imaginário o lugar dos entre-saberes, o tecido conjuntivo que liga as disciplinas entre si.” (BARROS, 2010, p. 127)

A noção do *imaginário* que aqui se coloca, pensando junto a Michel Maffesoli, não é a de um termo que se opõe ao *real*, mas de um *campo sutil* que nutre a natureza íntima de todas as coisas, que alimenta a tecnologia e a cultura, e demonstra sua eficácia na construção da realidade. (2001, p. 75)

O pensador contemporâneo Michel Maffesoli, para qual o Imaginário não pode ser reduzido a um conceito, retoma a imagem de Walter Benjamin, a do *Imaginário* como uma espécie de aura, a partir daí tece algumas possíveis definições: “O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo.” (MAFFESOLI: 2001, p. 76).

Bachelard e Jung, precursores dos Estudos do Imaginário, trazem questões relevantes ao campo das Artes. Enquanto Bachelard, na contramão da filosofia racionalista, demonstra como as construções mentais podem ser eficazes em relação

ao concreto (MAFFESOLI, 2001, p. 75), Jung introduz o conceito de *sincronicidade*, eventos não casuísticos, que se manifestam à revelia do tempo e do espaço, ou seja, "não se pode falar de causa e efeito, mas de uma coincidência no tempo, uma espécie de contemporaneidade." (JUNG, 2014, p. 28). Jung explica claramente que, devido a uma relação significativa entre fatores internos e externos, os fenômenos de sincronicidade surgem como uma coincidência no tempo, pois a psique dobra o tempo e o espaço ao seu bel prazer. (JUNG, 2014)

Nilton Bonder, rabino e escritor contemporâneo, resgata da tradição judaica os instrumentos para uma clara visão do indivíduo na sua relação com o mundo. Embasado no conhecimento da Cabala, demonstra como a imaginação e a intuição tornam-se eficazes na decodificação das camadas mais sutis da realidade. Por meio deste autor, estabelece-se uma conexão entre a tradição romântica resgatada pelo Bachelard "da *psicanálise do fogo*, dos sonhos, das fantasias das construções de espírito" (MAFFESOLI, 2001, p. 75) e o inconsciente coletivo de JUNG, com todos os seus elementos.

Barros (2010, p.130) menciona Jung (1875-1961), como o primeiro autor, dentre Bachelard e Eliade, em ordem cronológica, a fundar as teorias que mais tarde viriam a constituir os Estudos do Imaginário ou Teorias do Imaginário.

A importância de Jung para este estudo não se deve apenas aos fenômenos de *sincronicidade*, recorrente em nossas práticas, mas também das noções de *inconsciente coletivo*, *imagem*, *símbolo* e *arquétipo*, portanto, "uma obra incontornável para o estudo do imaginário". (BARROS, 2010, p.130). Jung se revela além disso extraordinário a esta pesquisa, devido a um estreito entre imaginário e inconsciente coletivo.

Enquanto Bachelard (2001b) constrói a noção de imagem na relação com a imaginação e o imaginário, Jung (2016) conduz ao simbólico por meio da dinâmica dos arquétipos e dos sonhos. Revela a autonomia da imaginação ativa e por fim deflagra todo o domínio do inconsciente sobre a vida.

O rabi Nilton Bonder, à luz do conhecimento da Cabala, apresenta novos paradigmas de uma visão em que parecem confluir alguns aspectos do discurso de Gaston Bachelard e as concepções de Jung acerca do inconsciente. O rabi nos leva à compreensão de que vivenciar processos intuitivos e imaginários é muito mais uma relação de entrega do que de controle, numa modalidade vegetativa do pensamento. (1995, p. 116-117)

A importância da interlocução entre as visões junguiana, cabalística, e da tradição romântica: Bachelard a Maffesoli, foram não apenas escolhas, mas descobertas significativas para o desenvolvimento teórico da pesquisa. Para o estudo da intuição, mencionamos a importância de Bergson (DELEUZE, 2012) como mais uma referência de análise, junto a Jung e Nilton Bonder, enquanto que para a abertura da reflexão teórica fez-se necessário dar voz ativa a Carlo Ginsburg (2007).

Entendemos que iniciar a escrita a partir da apresentação dos estudos coreográficos, trabalhos de ordem prática, nos daria a oportunidade de mais adiante, colocar essas experiências em diálogo com o corpo teórico apresentado, sem criar vácuos de entendimento na compreensão da escrita, abastecendo previamente o leitor com informações preliminares fundamentais para seguir com o fluxo do texto.

Compreendemos também que tal ordem facilitaria a retomada de abordagens da criação artística na relação com os conceitos desenvolvidos mais adiante, possibilitando um diálogo entre teoria e prática na melhor ordem de abordagem.

Para tecer um estudo do *Imaginário* no Campo das Artes, partiu-se da observação de uma prática artística vinculada à *imagem*, e fertilizada pelo uso da *imaginação*. A observação externa de processos criativos foi possível graças ao uso da desmontagem, como um recurso técnico¹, admitindo-se a construção de uma

¹ Revisão escrita ou falada, relato do modo como se deu a criação de um trabalho cênico, remarcando o processo criativo, passo a passo, como aconteceu, desde o início das montagens.

matriz por meio do método de análise matricial, o que permitiu ampliar a visão sobre os espetáculos autorais com foco no *Imaginário* e seus elementos-chave.

Memórias de processos criativos, registros fotográficos e filmográficos, anotações e reflexões, são pontos de partida para a desmontagem de espetáculos desenvolvidos de 2003 a 2015, d'entre eles os fragmentos coreográficos do *Projeto Imaginarium*. Incluindo-se também o relato sobre as oficinas *Fragments Imaginários* (2016), sob minha coordenação, desenvolvidas na Universidade Federal de Uberlândia, como mais um estudo prático dentro do mestrado. A partir das desmontagens é que se tornou possível sublinhar novos elementos além daqueles destacados inicialmente. Nossa intuito ao elencar os elementos primeiros *imaginação*, *intuição* e *sincronicidade* foi o de estabelecer uma ponte reflexiva entre teoria e prática, vinculadas ao estudo do *Imaginário*, no campo das Artes.

Mas para se chegar à abordagem dos três elementos-chave um caminho foi percorrido: inicia-se a escrita com um discurso em torno da imagem.

Considerando o nosso histórico de criações coreográficas acumuladas, um campo aberto ao estudo empírico do imaginário, partimos do conceito de imagem como um dispositivo para a exploração imaginária e a criação.

Deve-se falar aqui não apenas da imagem iconográfica, mas de um conjunto mais amplo de imagens. Também daquelas que entram no jogo dos devaneios, ou elucubrações mentais, das que permeiam o consciente e/ou inconsciente. Das imagens simbólicas, metafóricas, de imagens geradoras de outras imagens como uma pintura, um filme, uma dança, um teatro ou performance, imagens intrínsecas a uma obra literária, imagens mentais sugestionadas por uma obra musical, imagens de uma cena cotidiana etc.

Partindo da imagem como um dispositivo para a imaginação. E a imaginação como um veículo de trânsito entre as linguagens artísticas, o termo *imagem-dispositivo* é um importante termo no entendimento da *transliteração de linguagens*,

como releitura metafórica, dando a compreender como se dá o dinamismo da imaginação humana na relação do ser individual com o mundo.

Em relação a estes capítulos preliminares, importante é ressaltar que a *transliteração de linguagens*, nestes processos criativos, não se manifesta como o *elemento causal* das criações, ou como um método, mas surge como um *efeito colateral* do uso da imaginação. Em outras palavras, nunca foi objetivo transliterar qualquer linguagem, mas se ocorreu, foi devido à imaginação que pousa sobre todas as coisas.

CAPTURA 2

O DESCOLONIALISMO DA IMAGEM

A imagem-dispositivo

Um dos conceitos-chaves mais importantes desta pesquisa se reporta à imagem. Diante disso, deparo-me com um termo para o qual o discurso em torno da imagem é de salutar importância: *dispositivo*, apresentado no livro *O que é o contemporâneo?, e outros ensaios*, de Giorgio Agamben (2009).

O termo *imagem* torna-se apropriado ao uso do termo *dispositivo*, dentro de um método criativo de *transliteração de linguagens*, no sentido de um elemento capaz de acionar, de disparar, de agenciar a imaginação, provocando o imaginário, ou impulsionar a criação, iluminando elementos imaginários que nos são sensíveis, de acordo com nossas memórias e afetos.

Aproprio-me em algum sentido, do conceito de dispositivo, apresentado por Agamben em: *O que é o Contemporâneo?*, derivado da visão foucaultiana. Agamben esclarece que o termo dispositivo foucaultiano têm um sentido mais completo, pois abarca os sentidos jurídicos, tecnológicos e militares, e está de acordo com os significados de uso comum do termo, ao centralizar a ideia de que *dispositivo* remete a um conjunto de práticas e mecanismos utilizados para se obter um efeito mais ou menos imediato frente a uma urgência.

Em paralelo ao conceito desenvolvido por Agamben (2009): “dispositivo passa a ser qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”, aproprio-me destas expressões para resignificar que a imagem, núcleo de ideias artísticas, filosóficas, ideológicas ou memoriais, têm a capacidade de capturar um olhar, os sentidos humanos, orientar certos pensamentos, sentimentos ou movimentos, capturar referências íntimas, autobiográficas, ou memórias potentes enquanto matéria prima da criação imaginária.

A imagem-dispositivo é aquela capaz de fisgar um olhar, sensibilizar o indivíduo, instigar o imaginário, desestabilizar o corpo inerte, dinamizar, inspirar, desta forma, assegurando gestos, condutas e atuações numa prática criativa, e por fim, a imagem-dispositivo é também capaz de provocar o corpo na construção da arte, opiniões e discursos.

Embora Agamben utilize o conceito de *dispositivo* para explicar a manipulação governamental sobre os seres viventes e o afastamento do vivente de si mesmo, subverte-o nesse encontro entre o conceito e a proposta aqui apresentada, dando-lhe um sentido contrário, a ideia de um dispositivo que não só aproxima o ser vivente de seu universo íntimo, como também é provocador de suas práticas criativas. Nesse sentido tomo a imagem como um *elemento dispositivo*, talvez próxima à ideia de profanação do dispositivo de Agamben, utilizando o *dispositivo* diante de práticas que subvertem as capturas governamentais e abre os corpos à criação.

A história de Arquimedes de Siracusa (287-212 a.C.), narrada pelo arquiteto romano Vitruvius, no livro IX de *arquitectura*, ilustra como a imagem de um corpo afundando numa banheira com água se tornou a imagem-dispositivo para a descoberta da densidade relativa dos corpos. (BATALHA e BENTO, 2016).

De acordo com essa história, o rei Hieron II, entregou a um ourives determinada quantidade precisa de ouro puro, com o propósito de fabricar uma coroa consagrada aos deuses por ocasião de sua ascensão ao trono de Siracusa.

Devido a suspeitas levantadas sobre a honestidade do ourives, não sendo possível detectar a verdade a grosso modo, o rei entregou a Arquimedes a solução deste caso.

Preocupado com o assunto, Arquimedes dirigiu-se para as termas. Então, notou que quanto mais afundava o corpo na banheira, mais água derramava para fora. Quando o seu corpo estava totalmente imerso, uma quantidade determinada de água tinha sido derramada. Impressionado com esse fenômeno, de aparência banal, descobriu a solução para o problema de

Hieron e saiu do banho precipitando-se para a casa completamente nu - pelo menos assim disse Vitrúvio - e gritando Eureka!, Eureka! - "Achei! Achei". A água derramada correspondia ao peso em volume de água do seu corpo imerso: a sua quantidade era, pois, inversamente proporcional à densidade do seu corpo. (RAMOS, 2016, p.1)

A imagem-dispositivo como conceito aqui apresentado refere-se a imagens em diferentes níveis de realidade: imagens concretas, iconográficas, imagens mentais que surge com os pensamentos e abstrações sobre diversas fontes como a literatura e a música, imagens memoriais e também as imagens míticas.

No espetáculo *OG, a anatomia da melancolia* temos imagens-dispositivos provenientes de várias fontes: temos a imagem memorial biográfica de Cláudia Nunes como dispositivo de uma cena conflituosa entre mãe e filha, partimos da imagem fotográfica de uma anoréxica nua com o repolho entre as mãos, reportagem sobre drama verídico, para desenvolvimento de uma dança encenada, usamos imagens textuais para a criação de uma noiva e daí por diante.

Enquanto o espetáculo *A mulher de verde* toma a imagem concreta de uma bailarina vestida de verde como dispositivo, em *Ranhura* temos as imagens mentais: chão de rosas vermelhas e cabelo com espuma como um dispositivo para as cenas, além das imagens evocadas pelo próprio texto que é dançado. Além do mais, imagens míticas atravessam a dinâmica coreográfica destes dois espetáculos, alimentando a consistência cênica destes trabalhos.

A mulher de verde surge da imagem-dispositivo de um figurino, entretanto é alinhada ao conto mítico *A águia e a galinha*, narrado por Leonardo Boff. As imagens deste mito são absorvidas pelo espetáculo definindo-o em dois momentos bem distintos: a primeira parte surge uma mulher com trejeitos de galinha que sucumbe a uma queda, tropeçando em seus próprios passos desajeitados. A partir daí uma surpreendente transformação soergue o corpo. A desconstrução da galinha sugere o

nascimento da águia, e com ela a desconstrução de um caminho e a conquista do espaço integral.

Enquanto *Ranhura* surge de imagens-dispositivos evocadas pela linguagem poético-literária, imagens idealizadas, abstrações, o mito cristão de Maria de Magdala aos pés de Cristo, referente à passagem em que a personagem lava seus pés com lágrimas e seca com os próprios cabelos, é um subtexto artístico que intensifica a relação da personagem *alma* com o personagem imaginário *Zaratustra*, ou ainda, Nietzsche, nas cenas. Apesar de não explícito, o mito fertilizador deste processo criativo estabelece parâmetros e diretrizes, influencia o corpo a compor conforme a imaginação de uma devoção fervorosa, ou a paixão, entre o interlocutor e sua alma em *Assim falava Zaratustra*, tal é a influência deste mito como subtexto artístico.

Na história de Arquimedes, o problema proposto pelo rei, encontra uma solução deflagrada por uma imagem. O estímulo imagético, na história de Arquimedes permitiu ao imaginário do cientista apreciar uma clara visão de mundo à frente de um processo racional-cognitivo, neste caso, revelando ao intelecto as chaves da resolução de um dado problema.

O intelecto, por sua vez, aciona pensamentos lógicos, a fim de clarificar ou organizar equacionalmente a solução deflagrada pela imagem para atestar que a imagem favoreceu a visão de um achado que obedece à lógica da equação $D = P/V$, ou seja, Densidade = Peso/ volume, dando legitimidade científica à resolução do problema.

Gonçalo Tavares, escritor e pesquisador português, faz referência a Bachelard para pensar as relações entre imaginação e imagem, ao afirmar que “enquanto os pensadores que reconstruem um mundo percorrem um longo caminho de reflexão, a *imagem* (...) é imediata. Ela nos dá o todo antes das partes” (BACHELARD apud TAVARES, 2013, p. 376). E, junto às proposições de Bachelard, conclui que:

Na imaginação há um instinto de velocidade que o pensador não pode acompanhar: a imagem é instantânea, o pensamento é lento – com essa

lentidão necessária a qualquer construção. A *imagem* *começa no fim*, o pensamento *começa no início* e avança cuidadosamente, muitas vezes sem sentir sequer necessidade de alcançar um fim. Pensar é caminhar racionalmente, imaginar é *chegar* – racionalmente ou não (TAVARES, 2013, p. 376).

O termo *imagem*, associado a um método criativo que favorece a transliteração de linguagens no campo das Artes, torna-se apropriado ao uso do termo “*dispositivo*”, no sentido de um elemento capaz de acionar, de disparar, de agenciar a imaginação, ou impulsionar a criação na exploração de seu campo imaginário, aí vasculhar e enxergar elementos que lhe são sensíveis, de acordo com suas memórias e seus afetos.

Mara Lúcia Leal, em seu livro: *Memória em Performance* também se utiliza do termo *dispositivo* para destacar a importância das imagens: “... quero salientar a importância das imagens” (...) “Elas cumpriram diferentes papéis nos processos de criação e no percurso da pesquisa: como *dispositivo* para a criação das cenas...” (LEAL, 2014, p. 29)

Leal se fundamenta em Tabori para compreender a *imagem memorial* como um *dispositivo* de criação: “Tabori apresentou-me a possibilidade de trabalhar com o tema da memória como um *dispositivo* para criação de cenas que friccionavam a relação entre arte e vida...” (LEAL: 2014, p. 40)

A ação exploratória de campos imaginários fortemente influenciados pelos registros autobiográficos, pode ser comprovada na experiência de Gabriel Garcia Marques, Rosane Preciosa e Clarice Lispector na literatura, Tabori nas Artes Cênicas, dentre outros. Vê-se que há uma notável influência das imagens de experiências vividas na arte, do histórico imagético do corpo. Vê-se que nossos devaneios imaginários se subordinam em algum sentido às nossas referências e memórias, e em alguns casos são inteiramente determinados por elas.

O corpo poético no trânsito das linguagens

(...) a imagem arde pela memória, quer dizer, de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo. Mas, para sabê-lo, para senti-lo é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: "Não vês que ardo? (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216)

Por corpo poético entende-se o corpo sensível à arte, e por que não dizer sensível ao seu próprio campo imaginário? Corpo-canal do fluxo criativo que se estabelece entre esse campo e a vida cotidiana, corpo que dá abertura necessária à imaginação, corpo que propõe e realiza a criação.

O corpo poético, como um corpo criativo, alimenta e realiza sua própria criatividade. Corpo que está em conexão direta com a arte, corpo do qual aflora uma linguagem artística, corpo que dá passagem à arte.

A ideia de que a imaginação frutifica em um corpo aberto ao movimento, ao mesmo tempo em que a imaginação serve ao corpo na produção de obras artísticas – em outras palavras, entende-se que o corpo poético dá corpo ao campo imaginário nos processos criativos.

Chegamos ao entendimento de corpo poético, como um corpo portador de imaginário, de uma poética individual, também resulta de um corpo histórico, que carrega marcas, símbolos, imagens. Corpo que é fértil em imaginação e intuição. O corpo da cosmogênese, aquele que porta informações e acessa registros por meio de um inconsciente coletivo, e se torna capaz de se servir disto na construção da cena.

O corpo poético é braços, pernas, coluna, cabeça, baço e rins, cérebro, coração e intestinos do imaginário - seu campo criativo. Sem o corpo a imaginação permanece em suspenso, em nível imaginário, subjetiva e imaterial. Não há criatividade se a ação de criar não se realiza.

Então o que diferencia o corpo poético do corpo cotidiano, é que o corpo cotidiano é um corpo criativo em potencial, enquanto o corpo poético é aquele que é aquele que efetivamente exerce a sua criatividade, trazendo o imaginário para o nível da realidade concreta.

Então qual é a capacidade desse corpo, que o torna poético? É a capacidade de realizar sua própria criatividade, seus projetos artísticos, obras ou fragmentos de obras em qualquer linguagem artística ou poética, acessando seu próprio campo imaginário com a eficiência da realização. Assim é que a escuta ao corpo se torna tão importante.

O corpo cotidiano potencialmente criativo, assumindo uma atitude pró ativa em relação à poética da criação realiza em si mesmo o corpo poético. Então o corpo poético é aquele que não apenas sonha em criar, mas aquele que realiza a poética da criação.

Mas como provocar a imaginação, estimular a intuição, enfim, explorar o imaginário do corpo poético com propósitos criativos?

Da mesma forma que a imaginação agencia imagens que inspiram movimentos, há movimentos corporais que tocam o universo sensível da mente do artista, aflorando conteúdos internos como matéria prima da encenação.

Pensando com Didi-Huberman, acercamo-nos de uma prática de aproximação da imagem, um olhar visionário do flamejar de imagens, em busca por sentir calores que exijam do criador aproximações atrevidas, a partir de um sopro junto às imagens-cinzas, para que delas saltem algumas fagulhas ardentes.

Atrever-se a aproximar o rosto e soprar as cinzas, dando ouvidos à voz insistente de que nas imagens poéticas arderiam potências que ainda forçam a imaginação diante das fagulhas ali produzidas.

No campo das artes, Cecília Almeida Sales (2009), ao tratar do estudo de processos criativos nos traz exemplo de artistas que fizeram uso da imaginação como potência na construção de suas obras, partindo de uma metodologia de recriação de linguagens ou aproveitando-se de fagulhas imagéticas do cotidiano. Aqui destacamos o olho que distingue entre os retalhos de sua “realidade”, imagens que ardem por um sopro, e no calor da imaginação que sonha, de toda forma brincam e criam metamorfoses, na dinâmica de um cosmos imaginário. Temos a migração da imagem de uma linguagem à outra.

Chegando, portanto, a uma recriação metafórica da linguagem original, donde a linguagem original atravessa um campo imaginário a fim de ressurgir em uma nova linguagem, aqui se aplica o termo imagem-dispositivo: a imagem é tomada como um dispositivo imaginário e reelabora uma nova forma.

Neste sentido é que pensamos em descolonialismo da imagem, a imaginação é livre para reler o mundo, entende-se que a liberdade imaginária é a de apropriar-se das imagens do mundo, captura-las em essência, não como um usurpador da imagem, mas como um poetizador de linguagens, um recriador inspirado na imagem e que por ela trabalha enredado na própria imaginação criadora.

Não raro a imagem que arde pela memória ganhará as asas da imaginação criadora para se concretizar num trabalho artístico de real valor. Cecília Almeida Sales (2009, p. 39), ao apresentar estudo de casos de processos criativos fundados sobre dados autobiográficos menciona Gabriel Garcia Marques. O artista, referindo-se à escrita de “Cem anos de Solidão” diz que “só queria deixar um testemunho poético do mundo de sua infância, que transcorreu numa casa grande, muito triste, com uma irmã que comia terra, uma avó que adivinhava o futuro e numerosos parentes de nomes iguais, que nunca fizeram muita distinção entre felicidade e demência”. (MÁRQUEZ apud Sales: 2009, p. 39)

Em outros casos, ao invés de imagens fornecidas pela memória, toma-se como dispositivo, ou estímulo imaginário, a apreciação de imagens provindas de outras

linguagens, como por exemplo uma imagem fotográfica, cinematográfica, ou um fragmento de texto. A imaginação pode transformar uma simples visão da vida cotidiana no embrião de uma obra artística ou performance, como descreve Marcus Accioly (SALES: 2009, p. 38): “Logo, quando o ônibus ultrapassava um caminhão-tanque, eu li na traseira dele a palavra inflamável. Então encontrei:

*“De substância inflamável
Toda manhã se incendeia”*

Aqui uma imagem textual advinda da palavra inflamável provoca Accioly no exercício de sua mente imaginativa, levando-o à formação de uma nova imagem. “Toda manhã se incendeia não corresponde à imagem de uma visão realista, mas a uma realidade simbólica, a uma visão imaginária do artista que foi instigado a arriscar-se no trânsito entre as linguagens. Vemos que não se trata de uma reprodução entre linguagens, mas de uma metamorfose agenciada pela imaginação, resultando numa marca original.

Nietzsche destaca o papel fundamental da imaginação no processo que forma a linguagem, pois ela é a força artística que cria projetos originais. É a matriz a partir da qual se desenvolve o pensamento dedutivo, silogístico, matemático, que pretende ser exato. Para Nietzsche as palavras mais simples, mãe, por exemplo, como as mais complexas Big Ben (...) são igualmente metáforas criadas pela imaginação. Todo pensamento por mais lógico e racional que seja é, mesmo sem querer, resultado de um processo artístico. (BULHÕES, 2007, p. 3)

Dado que a imaginação em algum sentido é o exercício do devaneio, mesmo a partir do velho abre-se a perspectiva do novo, e nos deparamos com o inesperado como que saído de uma caixinha de surpresas:

*“De substância inflamável
Toda manhã se incendeia”*

Os trabalhos criativos de Marta Soares, coreógrafa brasileira contemporânea, parecem não apenas instigar a imaginação de seus expectadores com suas esculturas humanas, como também proporcionam uma experiência de exercício

imaginário aos observadores, visão essa que se propõe a partir da desconstrução orgânica do corpo, reorganizado de forma surreal: semivelados em malhas de orifícios, corpos de uma cabeça, e eventualmente três pés, quatro braços..., apreciados como uma massa sempre em processo de deformação, compõem um novo corpo humano constituído de estruturas antianatômicas e movimentos na contramão de nossas mecânicas articulares. Envolvidos por esta pele artificial formadora de uma nova arquitetura corporal, o novo corpo, atuando em outro ritmo, cria uma valoração do tempo que se contrapõe à velocidade habitual dos corpos, na dinâmica da vida cotidiana.

O exercício individual-subjetivo da artista Marta Soares² em seu campo imaginário, deflagrado em suas próprias obras coreográficas, vem de encontro ao discurso de Bachelard sobre a imaginação: "Pretende-se que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens." (BACHELARD: 2001, p. 1)

Bachelard ao citar imagens instigadoras do conteúdo imaginal, defende que o maior ou menor potencial instigador da imagem é uma condição fundamental à imaginação: "O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária." (Idem, 2001b p.1) Entretanto, a reflexão acerca da imagem-dispositivo, faz-nos pensar, antes, no potencial imaginário com origem no apreciador e não na imagem, pois se a auréola imaginária da imagem é potente ou não, o conteúdo inconsciente e memorial por trás dos olhos que contemplam a imagem é que definirá o grau de fricção imaginária entre o imaginador e a imagem.

Não se pode deter o olhar que pousa sobre as imagens do mundo, não se pode cercar o indivíduo contra o ímpeto de apreciar e confabular. A imaginação é um atributo do espírito em confluência com o mundo concreto, não se pode confinar o imaginário ou restringir a fome do olhar. A experiência da imagem e da abstração da imagem não pode tornar-se restrita por forças exteriores, muito pelo contrário, a

² Documentado em Arte 1, canal televisivo, no mês de junho de 2016.

imaginação também responde aos estímulos sofridos pelos cinco sentidos sem o devido controle do imaginador, surgindo de forma involuntária, como pensamentos não domesticáveis do ser, na medida em que o tomam de assalto quanto menos se espera. Por isso a imagem não pode ser colonizada, não pode ser tratada como um objeto particular sob qualquer aspecto, a partir do instante em que a imagem é publicada, se converte em alimento para os olhos, e se torna para o observador um conteúdo imaginal.

No presente estudo do devaneio como método de criação, a transliteração de linguagens é um dos possíveis e naturais resultados, decorrentes da ação imaginária. A transliteração de linguagens pode ser, contudo, tanto encarada como um método na exploração do imaginário, um propósito, quanto um simples resultado prático decorrente do devaneio criativo sobre uma dada imagem. Chamamos de transliteração de linguagem a passagem de uma linguagem a outra, por exemplo, a recriação de uma fotografia para uma dança, de uma cena filmica para uma ação cênica, a recriação de uma música em um trabalho coreográfico.

Resguardados os direitos autorais sobre as imagens, aqui não tratamos de uma tradução imprópria, mas de uma inspiração que leva para muito longe, e não fere os padrões legais da imagem, apenas deixa-se instigar, levar-se por ação da imagem, imaginar. Aqui falamos de uma frutificação da imagem num fluxo entre a origem e o imaginário do apreciador. Falamos da imaginação como um trânsito recriador, que realiza a uma atualização pessoal da imagem em diferentes linguagens.

O devaneio como ferramenta

Para se construir uma ponte criativa entre uma linguagem e outra, o devaneio parece ser a chave elementar em processos de transliteração de linguagens. Há pelo menos duas obras cinematográficas que muito bem ilustram o exercício do devaneio, por meio da atividade imaginária constante de seus personagens na vida cotidiana. São elas: o filme *Afogando em Números*, de Peter Greenaway, em que a protagonista tem visões imaginárias ou desdobramentos de imaginação na apreciação do concreto,

como por exemplo na cena em que vê as esculturas da igreja se movendo. E o Fabuloso Destino de Amelie Polin, filme francês dirigido por Jean-Pierre Jeunet, ano 2001, em que a protagonista Amelie vivencia cenas que muito bem representam o devaneio do diretor, como a cena em que Amelie vê a morte da mãe acontecer de forma quase surreal: uma mulher suicida cai de um prédio exatamente sobre a cabeça de sua progenitora. Ou ainda, temos a ação imaginária de Amelie em várias cenas, especificamente em uma, ela conta quantas pessoas estariam tendo orgasmo naquele exato momento. Em outra cena ela tem a visão imaginária de si mesma na televisão, apresentando-se ao mundo como uma personalidade santa em missões de profundo altruísmo, são exemplos práticos de como o devaneio é capaz de tomar de assalto nossas cabeças.

Cito tais filmes para demonstrar como o devaneio, destacado nas ações desses personagens, pode se dar na vida de qualquer pessoa, como uma simples e natural atividade da mente humana: a atividade da imaginação. Os elementos do mundo concreto tanto influenciam nossos sentidos quanto ativam nosso cérebro imaginativo, nossos próprios pensamentos e a memória.

A imaginação é a grande deformadora da imagem, nas palavras de Bachelard, aquela que leva uma imagem a gerar novas imagens, novas ideias, novas linguagens. Bachelard apostava no devaneio como um processo criativo de estudo e de pesquisa, momento em que a mente é levada a romper com as limitações das capacidades racionalistas da mente, abrindo-se aos potenciais desconhecidos da mente inconsciente.

Ao consultar diversas fontes definidoras da palavra devaneio, entendi que aqui nos cabe o entendimento de devaneio como um estado de espírito em que a pessoa se deixa levar pela imaginação, imagens, sonhos, pensamentos profundos. Ao contrário, nesta proposta de escrita, devaneio não implica ignorar ou perder o contato com a realidade ou o ambiente que nos rodeia. Esta forma de pensar seria além disso, um equívoco acometido contra a própria palavra, pois algumas vezes os devaneios são associados a “crenças ou ideais sem fundamento”, “utopias ou

estimativas ilusórias”, mas estes podem ou não ser os *resultados* de um devaneio, enquanto discutimos aqui o *devaneio* como o simples *ato de devanear*. A palavra *devaneio*, lamentavelmente, está marcada por dúbios significados: confunde-se o devaneio com um estado de delírio vinculado à perda da razão por motivos psicológicos ou patológicos, como febre ou loucura.

Neste sentido, Jung (2016) adverte que não se deve forçar demais a imaginação, deve-se manter um equilíbrio natural entre todas as faculdades mentais, de forma a não causar danos de ordem psicológica.

Nesta pesquisa, resguardamos a palavra *devaneio* enquanto processo da mente criativa favorecida pela divagação, um sonhar acordado, estado que permite o surgimento de ideias de forma especial, pela atividade lúdica de nosso cérebro criativo.

A compreensão de que a exploração do imaginário não se dá por meio de pensamentos lógicos, mas de devaneios, ou seja, de atividade imaginária, ou imaginação, nos revela a condição de sua importância funcional.

Num processo de transliteração de linguagens a imaginação dá à linguagem original acesso a um outro nível de realidade: ao imaginário do artista. É neste sítio revitalizada, com um potencial de retorno à realidade física sob novo aspecto: uma nova obra.

Estamos diante de uma transição que identificamos como a transliteração de linguagens. Cito o caso do espetáculo *Ranhura*, onde um texto literário foi recriado da literatura para a linguagem da dança. A linguagem fotográfica do artista Cosimo Buccoliere deu origem ao espetáculo de dança cênica *Duas Marias Gotejando* por meio de uma leitura imaginária da fotografia.

Estes e outros exemplos demonstram como a imaginação se torna um veículo do trânsito entre linguagens, adentrando o universo imaginário. Quando se faz de uma imagem original o trampolim para uma nova substância artística, têm-se um fenômeno

de transliteração de linguagens, exatamente quando a imaginação começa a brincar com as possibilidades ativas da imagem de forma natural e livre. Desta forma a imagem original ganha uma possibilidade de releitura, de distorção, de conversão a uma nova forma ou metáfora, quando é favorecida por este desvio de comportamento da imagem, que a desloca do imaginário ao concreto na forma de uma nova obra.

O novo elemento concebido pelo artista num processo de transliteração de linguagens, essa nova criação pode ser, por exemplo um poema, uma escultura, um conto literário, uma música, uma dança ou cena teatral, enfim, partindo-se de qualquer outra linguagem.

Estamos falando de uma recriação imaginária. Se a recriação se dá, a partir de uma linguagem diferente da obra final, então, temos uma transliteração de linguagens, ou recriação de linguagens. Transliterar significa, portanto, dar ao objeto de estudo uma nova escrita, transitar de um modo de escrita a outro, mudar de uma configuração para outra, resguardando uma essência, uma marca original, não exatamente aquela própria da concepção da obra, mas aquela que o sujeito apreciador identificou como o centro de seu impulso imaginário.

Quando uma linguagem nos atravessa, impulsionados pelas asas da imaginação criadora nos contaminamos do simbólico. Em se tratando de uma *transição* metafórica, o simbólico sempre é evocado.

Quando defendemos a ideia de um descolonialismo da imagem estamos propondo abrir a imagem ao devaneio, considerando a imagem não como uma propriedade privada pertencente a um indivíduo, mas como uma unidade passível de apreensão pelo coletivo, garantindo à apreensão da imagem a sua legitimidade enquanto imaginação. Para que não se diga com o peso de um julgamento: "... pegar uma pessoa em franco delito de fabular." (DELEUZE, 1999)

CAPTURA 3
A CRIAÇÃO MANIFESTA

ESPETÁCULOS AUTORAIS

A mulher de verde

Criado no ano de 2003, a Mulher de verde é o protótipo do corpo contemporâneo no trânsito da vida, num emaranhado de ilusões e dramas psicológicos. A mulher de verde também é a luta pelos sonhos e pela vitória sobre os obstáculos imaginários. Numa relação corporal conflituosa com uma faixa de pedestres, tece um vai e vem cada vez mais frenético, adquirindo por fim, trejeitos de uma galinha. A mulher de verde simboliza a chegada ao fim da linha, o batismo de fogo, a fênix que renasce das próprias cinzas.

Criação e apresentação de Rosana Artiaga, trilha sonora de Yo Yo Ma e Bobby McFerrin, o espetáculo solo *A mulher de verde* (30') obteve críticas positivas de Helena Katz, Helena Bastos e Marcelo Avelar no XVI Festival de Dança mostra Uberlândia, em Uberlândia, MG.



Ilustração 1-1: Rosana Artiaga; *A mulher de verde*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Beto Oliveira

Descrição

Uma mulher vestida de verde, portando uma bolsa vermelha e sapatos de salto vermelhos entra dentro de um carro imaginário, retira a bolsa do ombro e a põe de lado, no chão. Dentro do carro imaginário, movimenta os braços, construindo a imagem de um par de limpadores de para-brisa em movimento. O corpo é ao mesmo tempo a pessoa que está dentro do carro e o carro – os braços são os limpadores de para-brisa. Assim o público é sugestionado a visualizar uma mulher dentro de um carro num dia de chuva. Com os joelhos semiflexionados, os pés posicionados um à frente do outro, ela tira som dos sapatos, marcando um ritmo regular.³ Segundos após marca fortemente o chão com o salto da sandália do pé dianteiro: uma freada brusca! Logo deixa o tronco tomar à frente, pela inércia natural de um corpo que tende a continuar em movimento, no instante de uma freada abrupta.

Colocando-se novamente de pé, com o tronco erguido, pega a bolsa que está ao lado, no chão. No instante em que está passando o braço pela alça, antes de completar o movimento de acomodar a alça sobre o ombro, desmaia, deixando o corpo cair de lado sobre o chão, ficando inerte por alguns segundos.

Repentinamente, estira o corpo, barriga para cima, com pés fortemente flexionados, rígida, demonstrando um estado de choque, abalo emocional ou algo assim.

No instante seguinte, ainda deitada, apoia os dois pés no chão, ergue o ventre na direção do teto, sacoleja o centro pélvico⁴ e deixa novamente o corpo cair ao chão, metade permanece para cima, metade para o lado, numa torção.

³ Alternando o tamborilar do salto e da sola dianteira, em sincronia com o movimento do limpador de para-brisa (braços), esses elementos forjam o próprio som do limpador de para-brisa, contribuindo para que a imaginação do espectador visualize a cena de uma mulher dentro de um carro.

⁴ Esse movimento de sacolejar a pelve (bacia) é uma forma da artista construir a imagem de um motor afetado pelo impacto da batida em seus últimos movimentos desordenados, antes de parar. Usando uma linguagem mais popular: o motor imaginário de repente morreu. A sincronia entre o estado corporal da mulher e o estado mecânico do carro imaginário, são o reflexo um do outro, como se a mulher fosse ao mesmo tempo o carro e o sujeito da ação.

Caída ao chão, inerte como uma estátua, a mulher faz três movimentos repentinos com o braço, entremeados de pausa, aproximando sutilmente a mão da bolsa. Ao pegar a alça da bolsa, arrasta para junto de si, como se fizera um movimento secreto. O corpo permanece congelado no chão entretanto.⁵

Imediatamente após ter trazido a bolsa junto ao corpo, levanta-se de súbito, demonstrando a intensão de tentar esconder-se atrás deste objeto. Então anda de um lado a outro agitada enquanto abre a bolsa e de dentro dela retira óculos escuros de aros vermelhos. Ao colocar sobre o rosto, para, esguia e rígida, como se finalmente estivesse escondida.⁶

Então o dia está chuvoso e a personagem usa óculos escuros, de aros vermelhos, compondo com a bolsa e o sapato vermelhos. Os óculos compõem a caricatura da mulher. Ilustração: 1-1.

Ao colocar os óculos, permanece rígida por algum tempo, escondida em si mesma, talvez envergonhada pelo acidente com o automóvel. Mas com isso, também demonstra uma imagem recomposta: óculos na face, a bolsa sobre o ombro, ela está de pé, tudo perfeito, no lugar certo. Imóvel também poderia transmitir a imagem de uma árvore, um poste, enfim... de um ser que encontrou uma forma de invisibilidade.

A rigidez do corpo provoca um movimento pendular que começa com os pés se separando, para os lados, há uma transferência de peso de uma perna para outra, repetidamente, abrindo cada vez mais espaço entre os pés, e estes por sua vez vão girando para dentro do eixo (pés para dentro), até que a personagem “desmonta” o corpo: o peito murcha, e ondas de movimento fazem a cabeça balançar lateralmente de um lado para o outro até tombar para baixo. Ilustração: 1-2.

⁵ A intenção da personagem é pegar a bolsa e trazer para perto do corpo sem que ninguém perceba que ela está se movimentando. Aos poucos nos damos conta de que o drama da personagem é apresentado como uma tragicomédia.

⁶ Desde as primeiras cenas, a estrutura psicológica da personagem é evidenciada. O estado psicológico neste momento é o de uma pessoa que se esconde atrás dos próprios óculos.

A personagem então resolve atravessar a rua⁷: olha de um lado para outro e segue. Entretanto para de repente: é quase atropelada por um outro carro imaginário.

Recua vários passos, volta a olhar de um lado para o outro. Agora mais cautelosamente e de uma só vez, atravessa, com passinhos apressados, bem caricaturais.⁸ Tendo atravessado a rua, novamente para, como uma estátua, entre as faixas de pedestre.⁹

Entre um retângulo e outro da faixa de pedestres, a mulher de verde tamborila os sapatos se deslocando lateralmente. Aqui o som do tamborilar dos saltos no chão, sugere o som de uma máquina de escrever.¹⁰

Deslocando-se lateralmente, ela chega a um novo retângulo. A leitura que a mulher de verde faz desse novo retângulo é a de um obstáculo.¹¹ Ela estremece com o esbarrar dos pés no “obstáculo”, demonstrando surpresa e estranhamento. Um a um, ela passa os pés sobre as faixas, se colocando no espaço vazio seguinte. A cena do tamborilar dos saltos se repete até ela sair da faixa.

O confronto da mulher de verde e a faixa tem início. Ela olha um a um os retângulos e se prepara: então entra corajosamente marcando com força os sapatos

⁷ Imaginária para o espectador, pois não há indicações explícitas como cenário etc.

⁸ A caricatura é um recurso utilizado durante todo o espetáculo, a sátira e o ridículo são marcas deste espetáculo.

⁹ Há aqui a construção de uma situação surreal: a mulher atravessa a rua para chegar entre os retângulos da faixa de pedestre. Assim como nos sonhos, a configuração do espaço no espetáculo e seus elementos, não é a mesma da realidade. Num contexto real, a mulher atravessaria a rua e chegaria à extremidade da faixa, mas neste caso, não é o que acontece.

¹⁰ Um subtexto cênico: os sons do sapato imitando uma máquina de escrever sugere que a partir dali a personagem irá escrever sua própria história diante do espectador.

¹¹ a. Este é um drama psicológico a partir do qual o espetáculo se desenvolve: os sinalizadores de trânsito são tomados como obstáculos.

b. Na estreia e primeira temporada de apresentações, utilizei blocos de madeira para fazer uma faixa de pedestres em alto relevo – para dar consistência visual à faixa como obstáculos, demonstrando mais claramente ao público a visão imaginária da mulher sobre a faixa de pedestres: obstáculos. Numa segunda temporada, o corpo já havia internalizado de tal forma os movimentos da mulher em relação aos relevos, que pude descartar tranquilamente essas estruturas e substituí-las por papel cartão branco, sem alterar a qualidade de movimento ensaiada com os blocos de madeira. Este movimento internalizado criou para o espectador a oportunidade de imaginar o relevo e essa relação bizarra: o confronto da mulher de verde com obstáculos puramente imaginários.

em cada espaço vazio entre as faixas. Entretanto essa forma de pisar faz com que o tronco se projete na horizontal à frente da pelve e os quadris fiquem para trás. Ilustração 1-3, 1-4. Ela olha para as nádegas e com a mão empurra o quadril para frente, tentando ajustar o corpo deslocado de seu eixo. Ilustração 1-1.

Agora ela vai retornar do ponto B ao ponto A¹², com movimentos laterais, pulando um a um as marcas brancas com pisadas fortes sobre o chão. Ao chegar ao ponto A mulher se apruma, como se tivesse “vencido a faixa”, entretanto o tronco cai para o lado enquanto a bolsa também cai do ombro à mão. Ilustração: 1-5. Para consertar, trazendo o tronco caído de volta ao eixo, ela puxa pelo rabo de cavalo preso no topo da cabeça.

Não se dando por vencida resolve novamente enfrentar os obstáculos imaginários¹³ e é aí que tem a ideia de utilizar recursos contidos em sua própria bolsa. O primeiro elemento que ela retira de dentro é um batom vermelho.¹⁴ Ilustração:1-6 e 1-7. O manipula como se retirasse uma espada da bainha: ergue o batom no ar bem acima da cabeça com se estivesse ostentando a lâmina da espada. Passa o batom, fecha o batom, como se estivesse guardando a espada na bainha, joga dentro da bolsa, e vota ao enfrentamento da faixa de pedestre, desta vez contornando as faixas elegantemente. Movimenta-se como a caricatura de uma mulher desfilando sedutoramente, modifica a forma de andar e segurar a bolsa, empina o bumbum para trás e projeta o peito bem à frente, enchendo de ar e segurando a respiração. Ao chegar ao ponto B se desmonta, soltando todo o ar preso no peito e respirando ofegante, com peito murcho. Ilustração 1-8.

¹² Como a mulher de verde vai e vem várias vezes sobre a faixa de pedestre iremos mencionar este deslocamento, no corpo do texto, como sendo: de A para B e de B para A. Os pontos A e B são pontos fora da faixa, em extremidades opostas, porém os mais próximos da mesma.

¹³ Não se sabe exatamente como ela pretende vencer esta luta, o que pretende fazer ou o quê para ela é vencer. Também se sabe de que forma esta vitória se daria, pois, trata-se de uma cena surreal, e o conflito é de origem puramente psicológica.

¹⁴ O batom vermelho é a primeira arma da mulher na luta contra os obstáculos. Uma possível interpretação deste símbolo é que o indivíduo da vida cotidiana, algumas vezes usa a beleza como uma arma de sedução, ou em muitos casos, a beleza como uma chave para “abrir as portas” no mundo. Então esse trecho simboliza o uso da sedução como uma chave de sucesso.

Retira da bolsa a segunda arma: comprimidos que ela guarda num frasco. De forma bem caricatural empurra vários comprimidos pela boca. No retorno do ponto B para o A, “fortalecida” pelo efeito das “aspirinas”, de forma súbita ela pisa forte, pisa sobre as faixas, como se pudesse mantê-las subjugadas sob os próprios pés.¹⁵ Coloca-se de um pé só, sobre uma faixa, com o outro apoiado no joelho da perna de base (a que sustenta o corpo). Entretanto, o equilíbrio demonstrado é provisório não se mantém, poder e força logo se desmoronam, pois num instante a mulher cai de seu próprio eixo retornando ao ponto A cambaleante, movimentando-se de forma desequilibrada e grotesca. Ilustração:1-13.

Ao chegar no ponto A, torna a investir sobre a faixa, pisando os retângulos, até se colocar no meio da faixa, com um retângulo sobre o pé direito e outro sobre o pé esquerdo, querendo prendê-los novamente sob os pés.

Entretanto, os joelhos começam a ceder¹⁶, giram para dentro, e ela cai em seu próprio eixo corporal, com os joelhos e pés para dentro, o peito caído. Ilustração:1-9. Nesta postura, carregando um corpo murcho, vira-se para o lado e retorna ao ponto B, a passos lentos vai caminhando com o peito afundado para trás e pelve à frente, cabeça baixa, bolsa balançando na mão, denotando sentimento de derrota, até chegar em A novamente. Ilustração: 1-10.

Sem saber o que fazer então, começa a contornar dois retângulos, dando várias voltas em torno deles, olhos para baixo, balançando a bolsa segura pela alça com ambas as mãos, como a procurar solução para o conflito. De repente tem uma ideia. Para em A, levanta a bolsa – aqui se encontra a solução - tira um controle remoto da bolsa e liga uma música: *Musette*, de J. S. Bach, cantado por Bobby McFerrin, acompanhado pelo violoncelista Yo Yo Ma.

¹⁵ Aqui, o uso dos comprimidos simboliza o uso de drogas em situações de conflito, dada a ilusão de poder e força que se busca com elas, e a utilização deste recurso como um instrumento de enfrentamento pela mulher.

¹⁶ Como a estrutura de um prédio ruindo.

A introdução é feita por Bobby McFerrin, enquanto a mulher nesse momento se aquece fisicamente para mais uma investida contra a faixa de pedestres. Cada gesto é feito no tempo de cada som de afinação, corpo e violoncelo e voz se unificam, criando um jogo, a ilusão de que tudo parte do corpo e do gestual da mulher de verde. A primeira investida é frustrada, pois Bobby McFerrin forja uma desafinação. A mulher faz o jogo corporal de desequilíbrio em conjunto com a desafinação e com as mãos nos ouvidos, volta ao ponto A. Bobby McFerrin pede desculpas, e a mulher volta a se preparar para nova investida. McFerrin pede ao violoncelista que lhe dê a afinação de duas notas. Neste momento a mulher mostra ao cantor que suas pernas estão em perfeitas condições de reiniciar, dobrando-as uma a uma para trás, faz esses gestos em conjunto com as notas do violoncelista, assim as pernas parecem ter dado a afinação ao cantor – ou seja, o som do violoncelo parece sair das pernas da mulher.

Desta vez em conjunto com a música a mulher volta ao drama do vai e vem sobre a faixa, de A para B, e vice-versa, só que desta vez em sincronia com a música. Nos movimentos iniciais desta dança, os ombros se erguem e se abaixam enquanto os obstáculos são pulados, os primeiros movimentos são: saltar os retângulos e girar nos espaços entre eles. Ações bem pontuadas. Ilustração: 1-12. Tudo parece ir muito bem para a mulher, agora ela está numa dança, em harmonia com o seu vai e vem sobre a faixa. Entretanto, a música começa a entrar num ritmo mais acelerado, e o cantor começa a mudar o timbre de voz. Na dinâmica de movimentos frenéticos, cada vez mais rápidos, de tanto ir e vir sobre a faixa de pedestres, vai adquirindo trejeitos de galinha¹⁷. Ilustrações 1-16 e 1-17: movimento de ciscar se deslocando para frente, Ilustrações 1-20 e 1-21: asas içadas lateralmente, enquanto se locomove. Ilustrações: 1-22 e 1-23: as asas giram para frente enquanto se locomove. É perceptível o desenvolvimento desse corpo frenético numa galinha desengonçada que corre para lá e para cá, sem rumo, até cair ao chão. No momento da queda, a bolsa vermelha se abre, e cai uma chuva de pipocas sobre a mulher.

¹⁷ No trecho final, Bob Mc Ferri canta o Minueto de Bach, imitando o cacarejo de uma galinha, propiciando ao telespectador a visão imaginária desta transformação em cena: a mulher desengonçada, com gestuais de galinha.

A princípio ela tem o impulso de devolver todas as pipocas à bolsa, como se estivesse a catar os seus pertences mais íntimos, ou ainda, seus próprios cacos. Vendo que é impossível fazê-lo, põe a cabeça no chão sob os braços, em sinal de vergonha, agarra-se à bolsa, desconsolada. Ilustração: 1-24. É a partir daí que ela se olha a si mesma pela lente dos óculos, desfaz o penteado, em seguida retira os próprios óculos e se olha tal qual é, mirando a si mesma no espelho dos óculos. Ilustração: 1-25. No espelho dos óculos, olha para si mesma já de cabelo desfeito, a mulher caricatural das primeiras cenas havia desaparecido. A mulher, agora no chão, tenta se levantar utilizando os próprios “obstáculos” (retângulos das faixas) como apoio. Ilustração 1-26. No ato de se levantar, acontece uma trama coreográfica em que os retângulos são manipulados e acabam saindo do lugar, momento em que a faixa de pedestres é totalmente desconstruída. Ilustração 1-27. Essa desorganização dos retângulos da faixa, retoma o caráter surreal do espetáculo, assim como aconteceu no momento da chuva de pipocas. Por fim a mulher se põe novamente em pé. Já não usa óculos escuros e nem está como antes, de cabelo preso, parece uma outra pessoa.¹⁸ Ainda tenta utilizar os tijolos de madeira, ou papelão, ou faixas, como suporte para seus passos, locomovendo-se com eles sob a sola das sandálias.¹⁹

A penúltima cena é a coroação desta transformação com o enfrentamento de um novo espaço. Já não existe um único caminho traçado por uma faixa de pedestres. E todos os retângulos ocupam posições aleatórias. A mulher aprende a dançar livremente, sem a bolsa sobre os ombros, e a partir dessa dança ela experimenta variados caminhos e direções. Com esta dança, a mulher demonstra que ao mesmo tempo em que passa pela experiência do novo, vê a si mesma na busca por novos caminhos.²⁰

A última cena é a contemplação do novo espaço: a mulher de verde recolhe sua bolsa no chão, e ao mesmo tempo olha tudo o que mudou à sua volta. Com as costas da mão remove o batom dos lábios. Levanta-se, anda devagar pelo espaço,

¹⁸ Tudo isso acontece ao som da música Air de J. S. Bach, CD HUSH, Yo Yo Ma e Bobby McFerrin.

¹⁹ Subtexto da artista: estes atos denotam o medo de enfrentar um novo caminho, ou uma nova forma de caminhar.

²⁰ Cena acompanhada pela música Andante, CD HUSH.

olhando tudo ao seu redor, e então sai, deixando para trás um espaço totalmente transformado.²¹



Ilustração 1-2: Rosana Artiaga; *A mulher de verde*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira

²¹ Cena acompanhada pela música Good Bye desta mesma trilha, CD: HUSH



Ilustração 1-3: Rosana Artiaga; *A mulher de verde*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-4: Rosana Artiaga; *A mulher de verde*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-5: Rosana Artiaga
A mulher de verde
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-6: Rosana Artiaga
A mulher de verde
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-7: Rosana Artiaga
A mulher de verde
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-8: Rosana Artiaga
A mulher de verde
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-9: Rosana Artiaga
A mulher de verde
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-10: Rosana Artiaga
A mulher de verde
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-11: Rosana Artiaga
A mulher de verde
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-12: Rosana Artiaga
A mulher de verde
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-13: Rosana Artiaga; *A mulher de verde*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-14: Rosana Artiaga; *A mulher de verde*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-15: Rosana Artiaga; *A mulher de verde*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-16: Rosana Artiaga

A mulher de verde

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-17: Rosana Artiaga

A mulher de verde

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-18: Rosana Artiaga

A mulher de verde

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-19: Rosana Artiaga

A mulher de verde

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-20: Rosana Artiaga
A mulher de verde
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-21: Rosana Artiaga
A mulher de verde
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-22: Rosana Artiaga
A mulher de verde
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-23: Rosana Artiaga
A mulher de verde
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-24: Rosana Artiaga; *A mulher de verde*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-25: Rosana Artiaga; *A mulher de verde*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-26: Rosana Artiaga; *A mulher de verde*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira

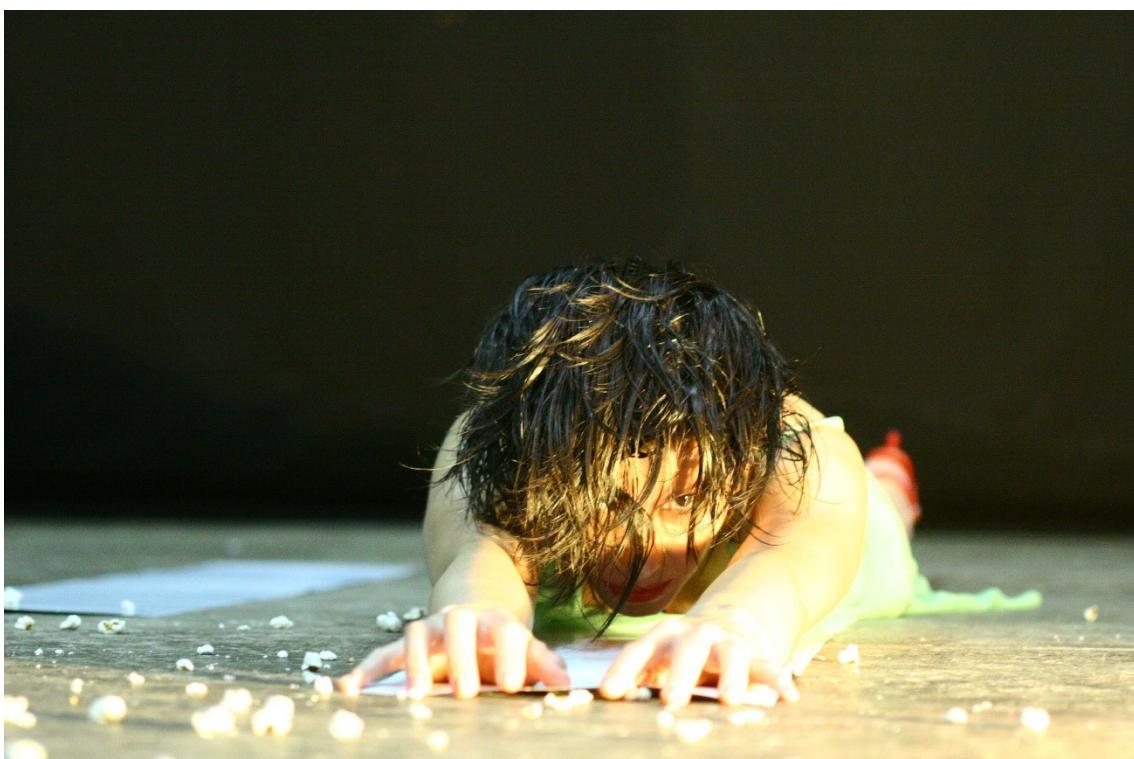


Ilustração 1-27: Rosana Artiaga; *A mulher de verde*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Beto Oliveira

Desmontagem

A Mulher de verde foi um trabalho coreográfico motivado por uma imagem cotidiana. Aqui a linguagem plástica/visual do figurino foi o dispositivo principal da imaginação criadora, neste trânsito entre linguagens.

De 2002 até o início de 2003, participei da montagem de um espetáculo de dança cuja temática era o amor, muito focado nos poemas da artista portuguesa Florbela Espanca. O nome do espetáculo espelhou o estreito entre o sentimento de amor e a artista: *Se tu viesses ver-me eu dançaria Flor.*²² Na cia de dança havia uma colega bailarina que comparecia, quase sempre, aos ensaios vestida de um macacão verde folha, muito bonito, que lhe cobria o corpo dos ombros aos joelhos, com uma sainha de babados na altura dos quadris. Era uma figura admirável, principalmente a cor verde atraente que nos magnetizava o olhar. Na sequência dos dias surgiu-me um pensamento: “*A mulher de verde.*”

Dar um título àquela imagem, foi como adentrar uma realidade imaginária, surgindo aos poucos o desejo de materializá-la numa criação. Os primeiros devaneios aos quais me entreguei, instigada por essa imagem eram assim: uma mulher vestida de verde andando dentro da “caixa preta”. Outra: na caixa preta havia uma faixa de pedestres. Outra: ela anda tanto de um lado para outra que cai no chão.

Aos poucos a imaginação foi evoluindo, passei a visualizar a mulher e uma faixa de pedestres numa relação conflituosa. Esta mulher que passava e a faixa de pedestres estabeleciam, portanto, uma relação. A frenética andança da personagem a fazia cair, ela se transformava num animal, talvez um cachorro. Eu não sabia. Eu a via caída apoiada sobre os joelhos e as mãos, daí a suspeita de que ela se transformava num cachorro.

²² Repertório da Cia UAI Q DANÇA, Uberlândia, ano de 2003, direção artística de Vanessa Pádua e direção geral de Fernanda Bevílaqua.

Contei à diretora geral que estava desenvolvendo essa criação (na cabeça) e ela me intimou com palavras fortes, a realizá-la, dizendo-me que eu pensava demais e agia de menos, e isso poderia me adoecer.

Após a estreia do espetáculo *Se tu viesses ver-me, eu dançaria flor*, e já desvinculada da companhia, resolvi assumir a imaginação sobre a mulher de verde como o embrião de um novo trabalho coreográfico. Apesar das três peças coreográficas com as quais contribuí criativamente para o espetáculo anterior, aquele seria, na verdade, um primeiro trabalho autoral, com duração de tempo aproximados 30'.

Reservei uma sala na Oficina Cultural de Uberlândia durante todo o processo de criação, e aquela instituição pública serviu-me como um primeiro estúdio de criação. A primeira vez que entrei na sala A4, primeiro andar, via-me só naquele imenso espaço vazio e silencioso, a não ser pelo ruído do trânsito lá em baixo. Das imensas janelas daquele andar superior, podia-se contemplar a praça do Museu Municipal²³ e o trânsito canalizado da av. João Pinheiro.

Logo no primeiro dia, o medo e coragem disputavam meu corpo solitário, num vazio que para mim era imenso. Sem saber o que fazer, por onde começar qualquer coisa, pus-me a improvisar freneticamente, a esmo. Durante uma, duas horas..., e assim foi o primeiro e o segundo dias, sem qualquer resultado prático em relação à imaginação sonhada.

Entretanto, no terceiro dia surge-me a ideia de confrontar o corpo com o objeto da imaginação: a faixa de pedestres, no trabalho da improvisação. E então deu-se início ao esboço dos primeiros enfrentamentos. Lembro-me que até pensei: ah! é preciso vencer a aridez dos três primeiros dias, para que alguma coisa aconteça! Era preciso persistir, apesar do medo de que nada acontecesse.

²³ Praça Clarimundo Carneiro, onde fica situado o museu municipal de Uberlândia, prédio da antiga prefeitura.

Sim, alguma coisa aconteceu ali, a partir de então. E foi no silêncio mesmo que os primeiros movimentos foram criados e no silêncio esse trecho coreográfico permaneceu, e assim foi dançado.²⁴

Como um companheiro naquele processo de criação solitária, eu levava sempre um caderno no qual escrevia antes e depois dos ensaios.

No caderno eu anotava todos os tipos de pensamentos, emoções, ideias e tarefas das quais dependia a continuidade do trabalho no dia seguinte: “providenciar uma faixa de pedestres”.

Dentro deste período de criação, houve um momento em que faltei aos ensaios três vezes seguidas, por falta de uma organização mais séria. Então pelo caderno de anotações, ganhei uma bronca tão feroz de mim mesma que não mais interrompi a frequência.

Na ausência da faixa, pois levei algum tempo para providenciar, fazia marcas com fita crepe sobre o chão, delimitando o espaço dos retângulos da faixa.

Devido ao fato da personagem lidar com aquelas faixas como se fossem uma entidade viva, com a qual estabelecia conflitos de toda ordem, temperando comicidade e tragédia em doses sutis, passei a desejar, e assim enxergava em minha imaginação, que tal faixa fosse em alto relevo, e pensava em blocos de madeira como o material ideal para este processo.

No início, não havia qualquer intensão clara de estabelecer conflitos entre a personagem e a faixa, mas a necessidade de apenas procurar alguns movimentos puramente mecânicos na relação com a mesma: pular os retângulos, pisar sobre os retângulos, girar o corpo nos espaços vazios, andar sobre a faixa com o corpo de

²⁴ Durante o Festival de Dança de Uberlândia, na apresentação sobre um palco montado em praça pública, a funcionários municipais não acostumada às montagens contemporâneas, ficava dizendo pelo rádio ao meu técnico de som: ela já entrou, liga a música! Liga a música! E do fundo do palco gritava para mim: a bolsa, a bolsa! Você se esqueceu de tirar a bolsa.

frente para os retângulos, andar pisando nos espaços vazios, com o corpo de lado, enfim, foi toda uma exploração de movimentos em relação àquele objeto. Movimentos destituídos de emoção ou pretensões marcaram o início deste processo. Puramente um estudo de formas. Muito aos pouquinhos a vida interior da personagem foi aflorando e preenchendo todas as ações físicas, dando sentido a cada passagem, a cada movimento na sua relação com a faixa de pedestres.

O caderno, além de acolher todos os tipos de medo, emoções, ideias e impressões em relação ao trabalho, ajudava-me a manter a disciplina da presença diária, e também no registro dos movimentos mais interessantes que iam aparecendo nos laboratórios de improvisação, para que eu não os esquecesse no ensaio seguinte. O trabalho ia se desenvolvendo e eu adiando cada vez mais a tarefa de ir em busca de uma “faixa de pedestres”.

Até que um dia, um acontecimento sincrônico às minhas necessidades aconteceu. Andando na av. Quinze de novembro, poucos metros acima da Biblioteca Municipal de Uberlândia, encontrei vários blocos de madeira despejados sobre a calçada como peças de lixo. Eles eram retangulares como paralelepípedos, logo vi que me serviam bem. Eram aliás exatamente o que eu estava procurando: peças com volume. Coloquei no bolsão, aquelas peças pesadas e voltei com elas para casa. Dei-me ao trabalho de lixar e pintar de branco.

Assim que aqueles novos materiais foram experimentados nos ensaios, novos elementos corporais surgiram, em decorrência de suas formas, pois, o corpo acostumado ao chão liso, passou a enfrentar um objeto tridimensional e isso interferiu claramente nos movimentos do corpo, inclusive com novos achados criativos para o trabalho.

Como estava sempre com o pensamento ligado à criação, parecia-me que mesmo fora do espaço de ensaios, o processo criativo continuava se desenvolvendo. Por exemplo, um dia estava descendo a av. Floriano Peixoto, a pé, e sobre a calçada, deparei-me com uma banca de sapatos entre os quais encontrei um par de sandálias

vermelhas com pequenos saltos. Aquela visão parou o meu corpo, e fiquei ali por alguns instantes, contemplando aquelas sandálias. Até que apareceu uma vendedora e me vendeu os saltos. Ilustração: 1-3; 1-25.

De outra vez, ainda bem no início do processo criativo, ensaiando em sala de dança emprestada por Cláudia Nunes, quando encontrei um par de óculos escuros com aros vermelhos largados sobre uma estante branca. Eram óculos de criança, mas se ajustaram perfeitamente ao meu rosto. Tive a intuição de que aquele objeto pertencia ao trabalho, de pronto sentindo um forte magnetismo por ele, pressentindo sua importância no processo de criação. Os óculos me foram cedidos por Cláudia e eu passei a utilizá-los nos ensaios como um novo objeto interventor nas cenas. Ilustração 1-15.

Desde esse primeiro trabalho coreográfico, habituei-me a resgatar elementos e objetos do cotidiano para as cenas. Mas não quaisquer objetos e elementos. Apenas os elementos guiados pela intuição, ou pelos quais eu vinha a sentir um forte apelo na relação com o trabalho corporal. Não procurava por esses elementos, deixava-os chegarem até mim: eles apareciam em meu caminho, e quando apareciam, intuitivamente sabia que devia absorvê-los.

Assim como os saltinhos vermelhos delinearam as formas de pisar, andar, saltar e girar sobre a faixa, facilitando o deslizamento dos pés na superfície e refinando o saltitar, os óculos compuseram uma personagem mais clownesca, e só mais tarde descobri como e quando a personagem os colocaria no rosto. Havia um motivo e uma intensão. No início ela aparece de rosto limpo, sem óculos, e há um motivo para utilizá-los mais tarde, ela se esconde através dos óculos, e a partir de então, a figura caricatural ganha força. O início do espetáculo foi construído depois, depois que a trama entre a mulher e a faixa se consolidou.

Notei, logo no início, que a personagem, a mulher de verde, era a própria personificação do ridículo, e o desenrolar de sua história, uma espécie de tragicomédia, de dramalhão, coisa que eu deveria assumir com muita humildade.

Um outro objeto significativo para a composição das cenas se trata de uma bolsa vermelha, que já havia aparecido em minha imaginação desde os primeiros devaneios. Ilustrações 1-10, 1-19.

Na medida em que me pus a perambular pelas lojas, encontrei a peça perfeita nas lojas Riachuelo, mas não dispunha naquele momento do dinheiro para a compra do objeto, à venda por R\$ 25,00, na época.

Dias após ter encontrado a bolsa, recebi a visita de uma tia que raramente frequentava nossa casa, mas na frequência de uma ou duas vezes por ano. O curioso é que ela me trouxe um cartão-presente das lojas Riachuelo no valor exato de R\$25,00.

De posse da bolsa comprada com o cartão presente que tia Anita me deu, o trabalho evoluiu muito. Havia um novo objeto a ser explorado e uma série de gestuais do corpo apareceu em função deste novo objeto: entrar e atuar carregando a bolsa, manipular aquela bolsa no espaço, surgiam as ações de carregar nos ombros, carregar nas mãos, deixar a bolsa cair até as mãos, rodar a bolsa no ar, e tirar objetos de dentro, se esconder atrás da bolsa, dentre outros. Ilustração: 1-51 a 1-55. Cada ação com a bolsa foi sendo guiada pelas necessidades e provocações do movimento corporal da personagem a cada instante. Sequência de movimento, ilustrações: 1-28 a 1-49. A ação de tirar objetos da bolsa na lida com a faixa de pedestres, enriqueceu deveras esta montagem, intensificando a relação bizarra entre a mulher e a faixa, levando este impasse às últimas consequências. Cada objeto tirado da bolsa era uma surpresa para o espectador e a deflagração de mais ações inesperadas. Essas imagens vieram com a especulação do imaginário sobre o que as pessoas carregam em suas bolsas e como elas manipulam esses elementos na lida do cotidiano. Entretanto, na cena, alguns objetos eram tomados de forma simbólica. O batom não era um batom, era antes, uma espada, num momento de “independência ou morte”. Ilustração: 1-50. A bolsa é uma ferramenta muito importante na vida real: é na bolsa que guardamos o dinheiro, os documentos, e tiramos elementos funcionais em

momentos de urgência: como o guarda-chuva, o lenço do nariz, é na bolsa que as mulheres carregam seus instrumentos de maquiagem, o absorvente. A bolsa é um apêndice do corpo contemporâneo. Os objetos da bolsa, não me esforcei por escolhê-los, fui sendo guiada pela intuição e pela imaginação, e de preferência, escolhia objetos que surgiam em meu caminho, como quem se deixa escolher pelos objetos.

Neste espetáculo a bolsa está presente o tempo todo. O primeiro objeto surgiu como se eu soubesse que a mulher tinha um batom vermelho, veio a sensação corporal do desejo de usar esse batom na cena. Durante os laboratórios criativos descobri que o batom podia ser manipulado como se fosse uma espada sendo retirada da bainha, num gesto parecido ao de Dom Pedro em nosso imaginário popular: “*independência ou morte*”. O batom também deu à mulher uma nova iniciativa de avançar com elegância circulando entre os retângulos, ao contrário do que ela fazia antes, que era ir pela brutalidade e pela força. Coloquei ali dentro uma coleção de objetos que escolhi ao acaso, para fins de experimentação, mas bem poucos foram utilizados. Por exemplo, coloquei dentro dessa bolsa: batom, pedrinhas, um controle remoto, chaves e um potinho de plástico preto, antigamente utilizado para guardar os rolos de filme de máquina fotográfica. Sem qualquer planejamento prévio, esse potinho preto acabou sendo manipulado como um vidro de remédios, pois nosso imaginário é capaz de mudar a função dos objetos a seu bel prazer, então, conforme a imaginação ia guiando os meus atos, ia obedecendo.

Um outro acontecimento sincrônico é que eu havia sido presenteada com um CD de Yo Yo Ma e Bobby McFerrin por um amigo. Nesse CD²⁵ consta uma música em que McFerrin canta a música *Musette*, de J. S. Bach, imitando o cacarejo de uma galinha. Ao utilizar cenicamente um controle remoto como um dos objetos que a mulher tira da bolsa, dei à personagem a oportunidade de acionar essa música e transformar seus movimentos, construindo em seu próprio corpo os trejeitos de uma galinha, durante a composição da primeira cena com música. O que levou à incorporação do animal, além do cacarejo da música, foi a forma frenética como Bobby

²⁵ Toda a trilha sonora do espetáculo foi montada a partir de faixas escolhidas dessa trilha sonora: CD HUSH.

McFerrin fez a música acelerar ritmicamente, conduzindo a personagem a movimentos cada vez mais rápidos e desengonçados sobre a faixa e também mais ousados, engraçados, como os saltinhos, as ondas na coluna, os cotovelos girando como asas, quando então a galinha surge no corpo da mulher. Um dos movimentos engraçados que fazem parte desse trecho são por exemplo o movimento de rodar a bolsa no ar, coisa típica de mulheres mais escandalosas, em atitude de defesa, o movimento de girar os cotovelos saltitando os blocos de madeira, formando a ideia de uma galinha batendo as asas durante uma corridinha, o saltitar miúdo e preciso. Tudo isso casou muito bem com a música. Posso dizer que essa música sofreu uma transliteração de linguagem, na medida em que a dança cênica incorporou com legitimidade a sua imagem essencial.

A música de Bobby McFerrin também trazia um elemento surpresa: na introdução desta mesma música, o cantor ameaçava começar a cantar a música, porém não começava, fazia algo diferente, como uma grande trapaça, ele criava um som destoante e incômodo. Ele desafinava, cantava outra coisa, em seguida pedia desculpas ao público para em seguida recomeçar.

A princípio pensei em cortar esta parte, e criar somente sobre a *Musette* de fato, entretanto, aquela introdução em que os músicos começavam com a afinação dos instrumentos, com aquela troca de palavras: um pede uma nota ao outro, então dá a afinação pelo instrumento de corda, o cantor começa e erra tudo, e desafina, e pede desculpas ao público, então começa de novo... Enfim, tudo isso acabou sendo muito bem aproveitado como material criativo, pois a parte a princípio indesejada da música foi convertida em cena. E como se deu? Junto com o cantor, a mulher também investiu sobre a faixa e reteve seus passos desorganizados pelo erro do músico, sofrendo um grande tropeço, tapou com as mãos os ouvidos, rejeitou com o corpo o erro do músico, que pedia desculpas por meio dos áudios, dizendo: “excuse me man, wrong, wrong and wrong.”

Então junto com o cantor ela recomeçava os movimentos. A parte mais crítica dessa montagem foi a parte final dessa dança cômica, quando os movimentos

frenéticos culminaram na queda do corpo da mulher ao chão. Então eu imaginava que coisas cairiam daquela bolsa. Seriam todas as coisas juntas: chave, batom, remédios? Não, a intuição dizia que não; eu havia me transportado para uma realidade surreal e agora tudo o que era comum em nosso cotidiano já não cabia mais. Seria óbvio que a chave, o batom e o potinho de remédios caíssem, mas ali o óbvio já não tinha lugar. A intuição me dizia que: não é isso, não é batom, não são chaves, não é nada disso. Ou seja, estava perdida, mas pelo menos sabia que esse algo que iria cair da bolsa, era um elemento surpresa ainda não identificado pela consciência, algo incomum.

Mas então o quê? “O que é que cai da bolsa?”, “o que é que cai da bolsa?”, eu me perguntava dia após dia, sem obter nenhuma resposta. Pensar não adiantava. Meu cérebro racional não conseguia responder àquela pergunta.

Então nesta fase da montagem, aconteceu-me algo extraordinário. Fui convidada pela amiga Taís Araújo para uma festa junina, que a secretaria de cultura promoveu na praça Rondon Pacheco de Uberlândia. Em determinado momento fui ao banheiro. No momento em que comecei a abaixar minhas calças jeans, saltou-me uma pipoca das roupas, descrevendo no ar uma parábola perfeita.

-É pipoca! Gritei por dentro, entusiasmada! É pipoca aquilo que cai da bolsa da mulher de verde! É pipoca!

Passei a chamar este tipo de acontecimento de sinal cósmico.

Um dia, durante o ensaio, também tive mostras de como o inconsciente é capaz de guiar uma criação. Neste dia, ao improvisar, comecei sem mais nem menos a movimentar os braços de um lado para o outro, de forma muito peculiar. Mas o que é isso? Perguntei a mim mesma? São limpa parabrisas, concluí, guiada pela visão imaginária. É mesmo, concordou o cérebro lógico, está agindo conforme e no mesmo ritmo de limpa parabrisas. Na visão imaginária, eu podia até mesmo ouvir o som de limpa parabrisas. Os pés começaram a marcar o chão com os sapatos, no mesmo ritmo de limpa parabrisas, fazendo um som que quebrava o silêncio. Logo me sentia

dentro de um carro imaginário, a personagem era, ao mesmo tempo, o condutor e o carro, num dia de chuva. À certa altura, por impulso, um novo movimento surgiu na forma de uma freada brusca. E daí por diante uma cena começou a se formar conforme detalhada na descrição do espetáculo. Os movimentos criados pela inteligência do corpo iam guiando a imaginação e vice-versa, o cérebro lógico-racional, por sua vez, ia burilando, ajustando os movimentos, refinando a cena.

Apesar da cena da mulher dentro do carro imaginário marcar o início do espetáculo, foi criada bem depois de resolvida a cena da mulher com as faixas, ou seja, o trabalho foi produzido de forma acronológica.

Em seguida foi trabalhada a cena quando ela está caída no chão, após a chuva de pipocas, como ela se transforma, desconstruindo o próprio rosto: tirando os óculos, desamarrando o cabelo. Ilustrações 1-58 a 1-62. E em seguida muitos dias trabalhando o ato de se levantar do chão como uma trama coreográfica, momento em que ela desconstrói as faixas, retirando os retângulos do lugar e servindo-se deles para se erguer. Ilustrações 1-63 a 1-69. Logo após a cena em que ela se dá conta de um espaço novo, onde não há mais faixa e não há mais caminhos, e após isso como ela dança este novo estado de consciência, como ela se harmoniza com o próprio corpo e se entrega livremente, intuitivamente ao movimento, enquanto antes, o movimento era sofridamente truncado e planejado.

No momento da finalização do trabalho, só me faltava vestir a personagem de verde. Embora eu tivesse me inspirado num figurino verde-folha, sentia um forte desejo de vestir a mulher com um verde num tom mais escuro, um verde próximo ao tom que os militares usam. O tempo foi passando e a tarefa de vestir a mulher foi sendo protelada dia após dia, e acabou sendo deixada por último na ordem de todas as tarefas de produção. O fato do verde estar fora da tendência da moda da época e as lojas não apresentarem alternativas fora dos padrões me fazia experimentar um certo medo de não encontrar aquilo que eu queria ou precisava. Isso me levou à procrastinação máxima desta tarefa até que chegou o momento crucial do fechamento do trabalho. Lembro-me do dia em que estava descansando em casa e de súbito me

levantei, dizendo a mim mesma, com uma sensação de urgência e de raiva: - Chega! Esse figurino vai ser comprado hoje, e nem mais um dia depois! Então, tive a intuição de me dirigir ao centro da cidade, especificamente ao quarteirão próximo ao Hotel Juscelino Kubitschek, na av. Floriano Peixoto.

Por coincidência, uma das boutiques daquele quarteirão havia há alguns dias colocado uma banca na calçada com desconto de 50% nas peças. Ali encontrei um conjunto de saia e blusa em tom verde militar, exatamente na tonalidade que eu desejava vestir a personagem. Mesmo depois da estreia do espetáculo, continuei de olho nos lançamentos de roupas femininas das lojas do centro, a fim de vigiar qualquer entrada de peças verde no mercado.

Acabei fazendo mais duas edições com figurinos diferentes, a segunda edição com um vestido em tom verde-folha. E a terceira, com um vestido verde-limão, como se pode ver nas fotos.

O trabalho estreou no Festival de Dança do Triângulo. Após a circulação do trabalho na cidade, aconteceu-me, certa noite, de ganhar um texto, de uma palestrante, ao final de sua palestra motivacional, texto esse intitulado “Milho de Pipoca”, um conto de Rubem Alves, em anexo nesta dissertação (Anexo A).

Este texto, de certa forma, estava falando sobre o espetáculo, da simbologia da pipoca naquele trabalho. O texto estava perfeitamente de acordo com o drama psicológico experimentado pela personagem. Fiquei impressionada com todos os fenômenos de sincronicidade que permearam esse espetáculo do início ao fim.



Ilustração 1-28: Rosana Artiaga
A mulher de verde
 Fonte: Arquivo Pessoal
 Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-29: Rosana Artiaga
A mulher de verde
 Fonte: Arquivo Pessoal
 Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-30: Rosana Artiaga
A mulher de verde
 Fonte: Arquivo Pessoal
 Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-31: Rosana Artiaga
A mulher de verde
 Fonte: Arquivo Pessoal
 Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-32: Rosana Artiaga
A mulher de verde
 Fonte: Arquivo Pessoal
 Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-33: Rosana Artiaga
A mulher de verde
 Fonte: Arquivo Pessoal
 Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-34



Ilustração 1-35



Ilustração 1-36



Ilustração 1-37



Ilustração 1-38



Ilustração 1-39



Ilustração 1-40



Ilustração 1-41



Ilustração 1-42



Ilustração 1-43



Ilustração 1-44



Ilustração 1-45



Ilustração 1-46



Ilustração 1-47



Ilustração 1-48



Ilustração 1-49



Ilustração 1-50: Rosana Artiaga; *A mulher de verde*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-51



Ilustração 1-52



Ilustração 1-53



Ilustração 1-54: Rosana Artiaga

A mulher de verde

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-55



Ilustração 1-56



Ilustração 1-57



Ilustração 1-58



Ilustração 1-59



Ilustração 1-60



Ilustração 1-61



Ilustração 1-62



Ilustração 1-63



ILUSTRAÇÃO 1-64

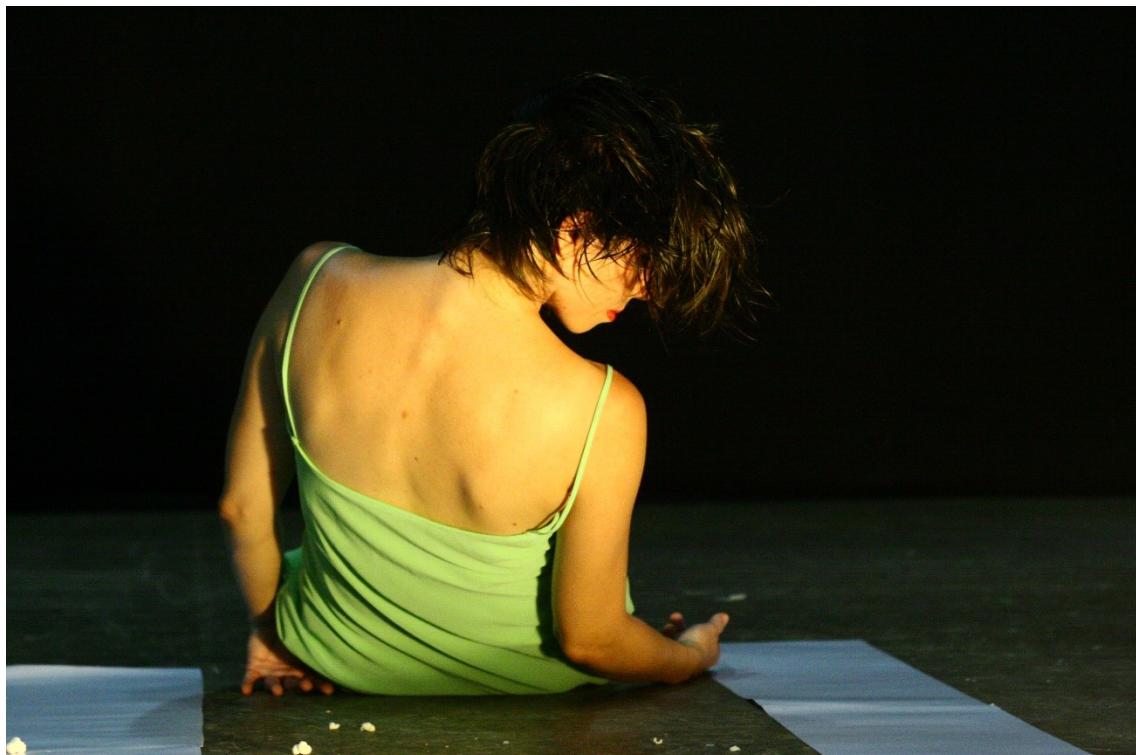


Ilustração 1-65: Rosana Artiaga; *A mulher de verde*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 1-66



Ilustração 1-67



Ilustração 1-68



Ilustração 1-69



Ilustração 1-70: Rosana Artiaga; *A mulher de verde*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Beto Oliveira

Ranhura

Recriação do texto poético *Da Grande Nostalgia*, de Friedrich Nietzsche²⁶: uma mulher dança sobre rosas, corporificando as palavras faladas por Zarathustra. Por meio do movimento desenvolve uma breve narrativa cênica utilizando elementos que a contextualizam entre o surreal e o imaginário.

Espetáculo solo, criado e apresentado por Rosana Artiaga, com estreia em 2005, Prêmio Estímulo pelo XVIII Festival de Dança do Triângulo, Uberlândia, MG, nas críticas de Lenora Lobo e Marcelo Avelar.

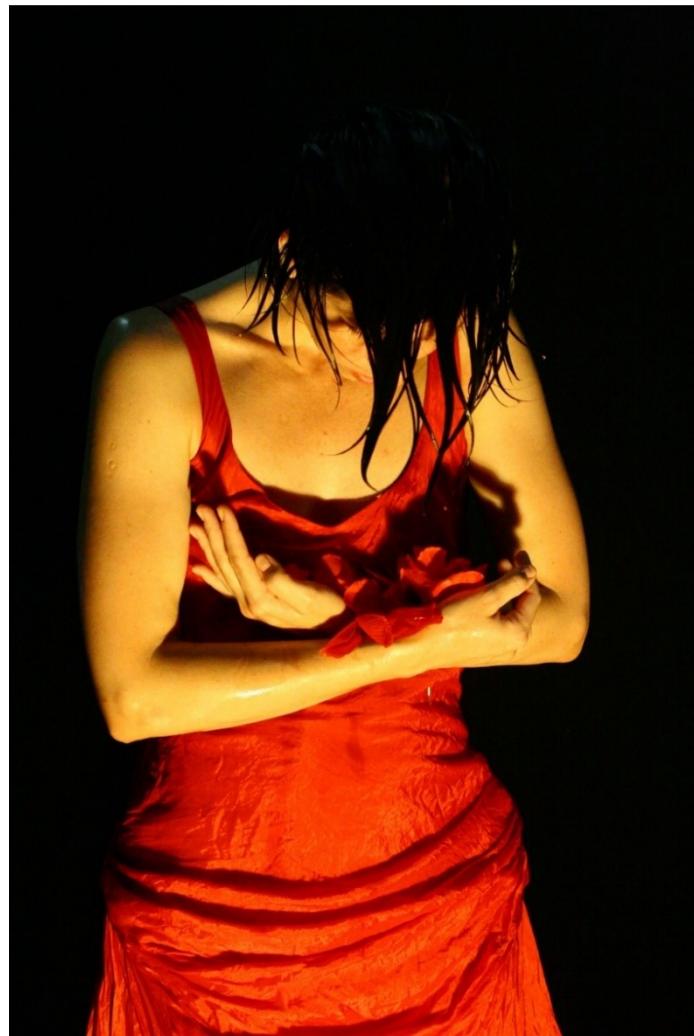


Ilustração 2-1: Rosana Artiaga; *Ranhura*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Beto Oliveira

²⁶ Em: **Assim falava Zarathustra**. Obra citada em Referências. O texto “Da grande nostalgia consta nos anexos.

Descrição

O espaço cênico está coberto por inúmeras rosas vermelhas sobre o chão. Uma mulher entra em cena, de cabeça baixa, com cabelos voltados para frente e para baixo, ocultando o rosto. Os cabelos gotejam água sobre as rosas vermelhas que ela traz nos braços, ilustração 2-1. Ela está vestida com um vestido vermelho no mesmo tom das rosas.

Então se posiciona em um ponto do espaço físico, próxima do centro, e devagar vai abaixando o tronco, até se aproximar ao máximo do chão. Abre os braços, deixando as rosas caírem. Devagar, vai se agachando, até ficar quase de cócoras. Ilustrações 2-2 e 2-3.

Junto com a mulher que entra em cena, soa nos áudios uma sonata de Paganini. Ouve-se a música em volume bem baixo, e vai num crescendo até ficar altíssima, ponto em que a mulher está abaixada, com as mãos nos ouvidos. Então nesse momento ela mexe nos cabelos, como quem está incomodada com a presença física da música em volume altíssimo, e ao mesmo tempo rápida. Ilustração 2-4. O volume da música começa a variar de diversas maneiras: piano, forte, moderato etc.²⁷

Em seguida a personagem mexe nos cabelos, fazendo espuma. Essa espuma é espalhada também pelo corpo, alguns movimentos são desenhados no espaço em decorrência desse envolvimento da personagem com a espuma. Ilustrações 2-5 a 2-7.

A música cessa, logo tem início o texto de Nietzsche em off: “*Oh minha alma, aprendi a dizer-te hoje como se diz dantes ou outrora...*”²⁸ Todos os movimentos coreografados a partir de então, são realizados na relação com o texto e as rosas.

²⁷ O técnico de som brinca com o volume da música.

²⁸ Ver texto em Anexo B.



Ilustração 2-2: Rosana Artiaga; *Ranhura*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-3: Rosana Artiaga; *Ranhura*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-4: Rosana Artiaga; *Ranhura*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-5: Rosana Artiaga; *Ranhura*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-6: Rosana Artiaga; *Ranhura*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-7: Rosana Artiaga; *Ranhura*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Beto Oliveira

Desmontagem

Após as primeiras apresentações do trabalho *A mulher de Verde*, num encontro com Thaís Araújo²⁹ em sua casa, na Cidade Jardim, para elaboração de materiais gráficos envolvendo apresentações de dança, surge-me um pensamento: E agora? Não vai criar um segundo trabalho? Era início de 2004.

Volto o olhar para as prateleiras da sala de Thaís e contemplo uma variedade de obras literárias. Paro meus olhos sobre o livro *Assim falava Zaratustra*, de Frederico Nietzsche.³⁰

Sinto-me atraída por aquele livro, então o retiro da prateleira, abro ao acaso e lá está o texto poético *Da grande nostalgia*³¹. Imediatamente apaixono-me pela beleza dos versos e fantasia extraordinária que permeia as imagens evocadas no texto, ali combinadas sabedoria e paixão. Interessante observar que o texto faz referências à dança. A intuição sinalizadora de ter encontrado a resposta para a minha pergunta tomou-me de súbito e acabei saindo daquela casa carregando o livro nas mãos. Assumi o texto encontrado como o motivador de um novo trabalho coreográfico, e que mais tarde surge como resultado de um trânsito entre as linguagens: literatura filosófica e dança. No presente ano de 2017, descubro que este livro era uma das obras preferidas de JUNG.³²

Assim, as imagens do texto *Da grande nostalgia*, do livro *Assim falava Zaratustra* foram o dispositivo para a composição da coreografia *Ranhura* (2005), tendo a literatura como linguagem de origem.

²⁹ Thaís Araújo, graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia, foi bailarina e também produtora do Grupo ZanZa, participando de sua fundação em 2004, em Uberlândia, grupo do qual fiz parte como diretora e coreógrafa.

³⁰ a: tradução de Carlo Grifo Babo, 2^a. Edição, encontrei outra tradução que não manifestava a mesma desenvoltura poética, prejudicando um pouco a beleza dos versos e musicalidade.

b: em 1994, meu namorado Daniel Seda, em Campinas, costumava ler este livro ao meu lado enquanto almoçávamos no Restaurante Universitário da Unicamp.

³¹ Em NIETZSCHE (1974, pp 237-240). *Assim Falava Zaratustra*. Texto apresentado nos anexos desta dissertação.

³² Encontrei em Gary Lachman (2012, pp. 57-8), opus cit., a informação de que essa era “uma obra que o obcecaria durante anos”.

Retomei a memória de que, durante a graduação em dança, senti o desejo de dançar um poema, de dançar uma peça literária. Por sugestão minha, vi este projeto se realizar na criação da colega Nirvana Marinho, um maravilhoso trabalho sobre um poema de Oswald de Andrade sobre Maria Antonieta D'alkimin³³, cuja composição tive o maior prazer de contemplar. Percebi ali mesmo, que a literatura poderia sim, tanto servir como forte motivador criativo de um trabalho coreográfico, quanto dar musicalidade aos movimentos. Então eu tinha essa pendência comigo mesma, a de dançar um texto poético, conforme havia idealizado.

Duas formas na imaginação me assombravam desde que me decidi a empreender o trabalho coreográfico sobre o texto de Nietzsche:

A primeira era a de uma mulher dançando sobre rosas vermelhas, devido a uma conversa com Cristiano Reis³⁴, durante nosso trajeto até o Palácio das Artes, em 2002: confessou-me que tinha o desejo de dançar um tango sobre rosas vermelhas.

A segunda imagem recorrente em minha imaginação era esta personagem dançando com espuma nos cabelos.

Essas imagens permaneceram vivas em minha memória, até o momento em que este trabalho coreográfico teria me dado a oportunidade de resgatá-las do plano imaginário para a cena. Entretanto, em primeiro lugar, confrontei os versos com a ação corporal nos laboratórios de improvisação, e só muito depois trabalhei com esses dois elementos nas cenas.

³³ Tive a oportunidade de estudar com Marília de Andrade, filha de Oswald de Andrade com Antonieta D'alkimin. Segundo o relato de Marília, cujo nome de batismo é Antonieta Marília Oswald Andrade, o pai teria feito do nome dela um poema: Antonieta é Marília de Oswald de Andrade. Marília de Andrade é fundadora do Curso de Dança da UniCamp.

³⁴ Cristiano Reis é bailarino e coreógrafo natural da cidade de Uberlândia. No presente ano de 2017 atua como diretor da Cia de Dança Palácio das Artes, da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte, MG.

Logo surgiu a necessidade de fazer uma primeira gravação do texto, para instigar e cadenciar os movimentos que viriam a surgir. Ao ouvir o texto não sentia a presença do personagem Zarathustra, mas do seu próprio autor: Nietzsche. Todas as vezes que Zarathustra falava à sua própria alma, pensava em Nietzsche falando à sua própria alma.

Ao movimentar-me, sentia-me ora a alma de Nietzsche, com quem ele falava, hora uma alma com quem ele dançava, portanto imaginava o corpo de Nietzsche presente na dança em relação com meu próprio corpo, ora me sentia o próprio Nietzsche falando à sua alma e todos esses diferentes pontos de vista chegaram a acontecer fisicamente na coreografia, mas de forma inconsciente. Só aos poucos fui tomando consciência desse estado multidimensional em que a personagem era colocada, dando vida à uma criação mais rica. Não sei se todos esses pontos de vista ficaram evidentes para o espectador que o assistiu, mas em meu corpo os vivenciava fortemente, como num jogo de luzes.

Foi uma tarefa duríssima dar corpo a esses movimentos que não deveriam ser uma mera tradução literária, e ao mesmo tempo dar representatividade corporal ao texto que estava sendo falado nos áudios. Dançar um poema é correr o risco de incorrer num pastelão de mímicas, e por isso a tarefa se torna tão delicada.

Além disso, a falta de uma música para dançar, tornava ainda mais penoso o trabalho, pois desafiava-me a captar toda a musicalidade entranhada no poema e a desenhar com o corpo essa escuta sutil.

A primeira gravação de áudios, feita com minha própria voz, serviu para imprimir certo ritmo às frases, construir cadências, acentuar mais fortemente certas palavras, ordenar pausas com grandes ou curtos tempos de silêncio, organizar a respiração entre as frases, jogar com a dureza e a docura do falar, brincar com a melodia das palavras, enfim, foi necessário criar a partitura sonora do poema. Este trabalho de musicalizar o poema pôde facilitar a construção da partitura corporal do texto.

Mas onde encontrar um ator com o timbre de voz ideal para aquela partitura tão detalhadamente elaborada? Um timbre que ao mesmo tempo fosse masculino e suave, que não tivesse um sotaque indesejado. E sobretudo uma pessoa humilde que se dispusesse a estudar a partitura conforme desenhada?

Ao lado de minha sala de ensaios, havia a sala de um amigo que era professor e diretor de teatro. Ao compartilhar essa minha necessidade, ele disse: - Tenho um aluno ator capaz de ajudar você. Então me apresentou um jovem de 18 anos, que estava começando a estudar artes cênicas com esse diretor. Este jovem não só me apresentou uma voz adequada às gravações, como também se dispôs a passar com muita humildade e dedicação os textos durante uma semana de ensaios, atendo-se a todos os detalhes de rítmica, respiração, intensidade e dinâmica pré-estabelecidos na partitura vocal. A gravação do texto saiu exatamente como eu precisava ter: o ator, com seu trabalho, foi capaz de proporcionar uma musicalidade interessante para a dança naquela proposta cênica. Além disso, o timbre de voz do ator correspondeu perfeitamente à idealização do texto enquanto música. O texto foi gravado e utilizado em off.

De volta aos ensaios corporais com o novo áudio, foram necessários dias e mais dias de trabalho árduo para quebrar a cadeia de alguns vícios de movimento, dando lugar à aparição de novas estruturas, mais criativas e próximas da proposta textual.

Como um recurso de trabalho, contra a ação de caricaturar as frases ou embarcar numa tradução literal do texto, suspendi temporariamente a audição dos áudios textuais durante os ensaios, e comecei a improvisar sobre sonatas de violoncelo, para promover um distanciamento proposital entre o corpo e a palavra, e propiciar a aparição de novos movimentos, ligando-me com formas mais subjetivas.

Mais tarde retornei à escuta do texto gravado simultaneamente ao trabalho físico a fim de confrontar um corpo enriquecido de movimentos novos, aflorados a partir do trabalho com a trilha musical.

Em meio ao desenvolvimento desta transliteração de linguagens, introduzi as rosas como elementos cenográficos, conforme a imaginação que eu havia guardado: o ato de dançar sobre rosas vermelhas, provinda da imaginação de Cristiano Reis. Ilustrações 2-2, 2-8, 2-10.

Estes novos elementos, como as rosas e a espuma, também sendo passíveis de manipulação, na medida em que foram incorporados ao trabalho, na relação com o texto, começaram a interferir na obra, tanto foram absorvidos pelos movimentos quanto desestabilizaram sua estrutura anterior, criando estímulos e instigando novas ações, como objetos cênicos profundamente integrados às cenas.³⁵ Ilustrações: 2-5 a 2-7, 2-14 a 2-18.

Assim que a coreografia corporal do texto amadureceu, trabalhei uma introdução criada com as rosas, à qual cheguei por meio de devaneios sobre a manipulação desses objetos, incluindo a espuma. A espuma foi uma imaginação que me surgiu, e ao mesmo tempo, sentia um profundo desejo de realizá-la. Achei que a usaria em OG, a *anatomia da melancolia*, pois os dois trabalhos, estavam sendo desenvolvidos ao mesmo tempo, em 2004. Entretanto, a espuma encontrou o seu lugar adequado em Ranhura, e mais tarde, pude constatar que era realmente um elemento que podia ter seu lugar justo naquele trabalho, proporcionando uma leitura simbólica significativa naquele lugar.

Assim aconteceu a criação de uma mulher entrando com rosas vermelhas nos braços, deixando pingar água dos cabelos sobre essas rosas. Após deixá-las cair sobre o chão, mexia nos cabelos espumando os fios, e em seguida, todo o corpo, estimulada pela brincadeira com a música que crescia e decrescia em volume de som.

³⁵ Optei por utilizar rosas artificiais de pano. Felizmente não foi difícil encontrar este material disponível em lojas de utilidades. A substituição foi bem-sucedida, não comprometendo a imagem almejada.

O primeiro desafio prático desta cena foi tentar encontrar uma forma de fazer isso acontecer. A questão era: eu já entraria com a espuma ou a faria depois? Vencendo a segunda alternativa, então como?

A solução fora criar um elemento surpresa na cena. Encontrei no mercado um shampoo de líquido transparente. A cada apresentação, o colocava antes de entrar em cena na parte posterior da cabeça, quase na nuca, enquanto entrava de cabeça abaixada com os cabelos todos caídos à frente, ocultando a face. Na sequência, depois de largar as rosas no chão, em algum momento, mexia nos cabelos, fazendo a espuma.³⁶ Mas para isso era preciso já entrar com os cabelos molhados, talvez isso tenha motivado a ação de fazer a água dos cabelos pingar sobre as rosas que carregava. Essa era a ação inicial das cenas.

Antes de dançar o texto, então dançava com os cabelos cheios de espuma, ao som do violino de Paganini, que aparecia e desaparecia, conforme a criatividade do sonoplasta. Era uma dança introdutória àquela com o texto em off. Pode-se notar pela imagem nas figuras aqui apresentadas, que essa espuma não se mantinha durante todo o espetáculo, mas ia desaparecendo do início ao fim, enquanto os cabelos permaneciam sempre molhados. Ilustrações 2-10 a 2-13.

Também havia a ação seguinte de fazer essa espuma branca se espalhar por todo o corpo. Ilustrações 2-6 e 2-7. Usava um vestido vermelho, cor escolhida para compor a cena no mesmo tom das rosas. Na época, pensei na possibilidade das rosas e do vestido serem branco. Mas duas coisas me fizeram optar pelo vermelho: uma delas foi a magia da imagem compartilhada por Cristiano, a outra foi movida pelo teor da paixão de Zaratustra pela sua própria alma.

Na época em que necessitava deste figurino, fiquei em dúvida entre comprar ou mandar costurar um vestido. Durante um tempo nada fiz a não ser deixar em aberto

³⁶ Guardo na memória a confissão de Daniela Reis, durante o ensaio geral, no palco de Arte. Confessou-me ela que nesta hora, quando eu mexia nos cabelos, um perfume delicioso se espalhava pelo ambiente.

essa questão. No guarda-roupa de minha irmã havia um vestido de festa longo, de seda, cor rosa, belíssimo, com um forro de cetim vermelho. Virei o vestido do avesso e o encurtei costurando à mão. O resultado se adequou perfeitamente às minhas necessidades e passei a ensaiar com ele, descalça, conforme eu sentia que deveria ser.

Sempre que usava a sala de ensaios³⁷ levava comigo uma garrafinha d'água para molhar os cabelos antes de entrar em cena. A partir de determinado momento, tornou-se importante atuar com todos os elementos cênicos na relação com o corpo.

Os diários que eu escrevia, além do acompanhamento da ação criativa, também me ajudavam com a organização desses materiais de apoio. Neles listava os materiais que precisava utilizar a cada ensaio.

Surgiu a ideia de brincar com a sonoridade de uma suíte de Paganini, casada com a primeira cena, a de abertura. O técnico de som então foi orientado a seguir uma partitura alternando o volume do som como por exemplo: som em crescendo, som alto, som baixo, som altíssimo, sem som, subindo o volume lentamente etc. A brincadeira com o volume do som deu uma interessante plasticidade à cena, fazendo da música mais uma personalidade presente.

Basicamente o trabalho então se definiu em duas partes, na primeira parte, em que a bailarina entra com os cabelos molhados, mexe nos cabelos já iniciando alguns movimentos poéticos, para em seguida, na segunda parte, dançar o poema com os cabelos de espuma.

No trabalho de refinamento coreográfico, convidei Claudio Henrique Oliveira para uma reflexão conjunta acerca da composição realizada. Após uma reflexão filosófica sobre o trabalho e seus desdobramentos técnicos, Cláudio Henrique sugeriu-me trabalhar sobre a dinâmica de tempo dos movimentos sobre o texto, alternando

³⁷ Sala do Grupo Zanza, alugada no segundo andar de um velho edifício na av. Tenente Virmondes, 450, esquina com a av. Afonso Pena, em Uberlândia, MG. Neste andar havia mais duas salas alugadas: uma para a academia Bailar, de dança de salão, e outra para um grupo religioso ligado a Saint Germain.

movimentos rápidos e outros mais lentos, quebrando o fluxo contínuo de um ritmo regular. Também sugeriu uma substituição ou quebra de alguns padrões de movimento que ele identificou nas cenas. E assim, o trabalho passou por um refinamento técnico.

Tinha dúvidas quanto a inscrever o trabalho no Festival de Dança do Triângulo, naquele momento, as chamadas para inscrição se iniciavam. Caminhava de volta do ensaio para casa quando me ocorreu o seguinte pensamento: - Se Cláudio Henrique me telefonar e me disser para dançar, então eu danço.

Assim que entrei em casa, o telefone tocou, era Claudio Henrique ao telefone, e a primeira coisa que me disse foi: - Rosana, você vai dançar o seu trabalho (*Ranhura*) no Festival de Dança, não vai?

Então o trabalho foi inscrito e dançado no tal Festival de Dança do Triângulo, em Uberlândia, apreciado pelos críticos convidados Lenora Lobo e Marcelo Avelar, cuja avaliação positiva lhe rendeu o prêmio estímulo do Festival. Esse prêmio foi muito importante para a continuidade dos trabalhos do grupo de dança fundado, pois garantiu os recursos de produção do espetáculo seguinte: *OG, a anatomia da melancolia*, com doação de material gráfico pela Secretaria de Cultura de Uberlândia, divulgação online e gráfica, e data agendada em teatro, sem custos de locação.

Na intimidade, chamava este trabalho coreográfico de *Rosas*, mas o amigo coreógrafo, sugeriu-me mudar o título, dizendo que já era um nome muito desgastado. No momento de inscrever o trabalho, a secretaria me perguntou o nome da obra, e eu não sabia o que dizer. Então olhei para uma carteira de madeira cheia de ranhuras e pensei: nossa alma deve ser assim, cheia de marcas. A secretária tornou a perguntar: - o nome da obra?!

- *Ranhura!* – respondi. Mas na intimidade, até hoje, chamo este trabalho de *Rosas*.



Ilustração 2-8: Rosana Artiaga; *Ranhura*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-9: Rosana Artiaga; *Ranhura*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-10: Rosana Artiaga; *Ranhura*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-11: Rosana Artiaga; *Ranhura*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-12: Rosana Artiaga; *Ranhura*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-13: Rosana Artiaga; *Ranhura*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-14: Rosana Artiaga; *Ranhura*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-15: Rosana Artiaga; *Ranhura*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-16: Rosana Artiaga; *Ranhura*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-17: Rosana Artiaga; *Ranhura*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Beto Oliveira



Ilustração 2-18: Rosana Artiga; *Ranhura*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Beto Oliveira

OG, a anatomia da melancolia

*OG, a anatomia da melancolia*³⁸ diz respeito aos sofrimentos que o contemporâneo impõe ao seu próprio corpo. Apresenta os conflitos da mente com o físico e a dificuldade no trato das relações sociais. Deflagra o corpo dos vícios, dos antivalores, da degradação, o corpo explorado pela indústria e pelas ideologias, a superficialidade das relações interpessoais, a decadência física e moral, as sensações dolorosas, as deformações orgânicas, enfim diz respeito aos aspectos hediondos da anatomia humana, *cujo olhar está perdido*. *OG, a anatomia da melancolia* é também uma reflexão sobre os pequenos atos de violência que assaltam o corpo do cotidiano.

Espetáculo criado em 2004/5, sob direção coreográfica de Rosana Artiaga, estreou em março 2006 no Teatro Rondon Pacheco em Uberlândia, MG, com apresentação de: Fabíula Dias, Renata Máximo e Rosana Artiaga, foi remontado com nova equipe e reapresentado em setembro de 2006 no projeto *Olhares Sobre o Corpo*, de Fernanda Bevílaqua, no Palco de Arte do Uai Q Dança, Uberlândia, MG. Com apresentação de: Fabíula Dias, Júlio Zorzeto, Rosana Artiaga, Rosângela Tonete e Weverton Silva.

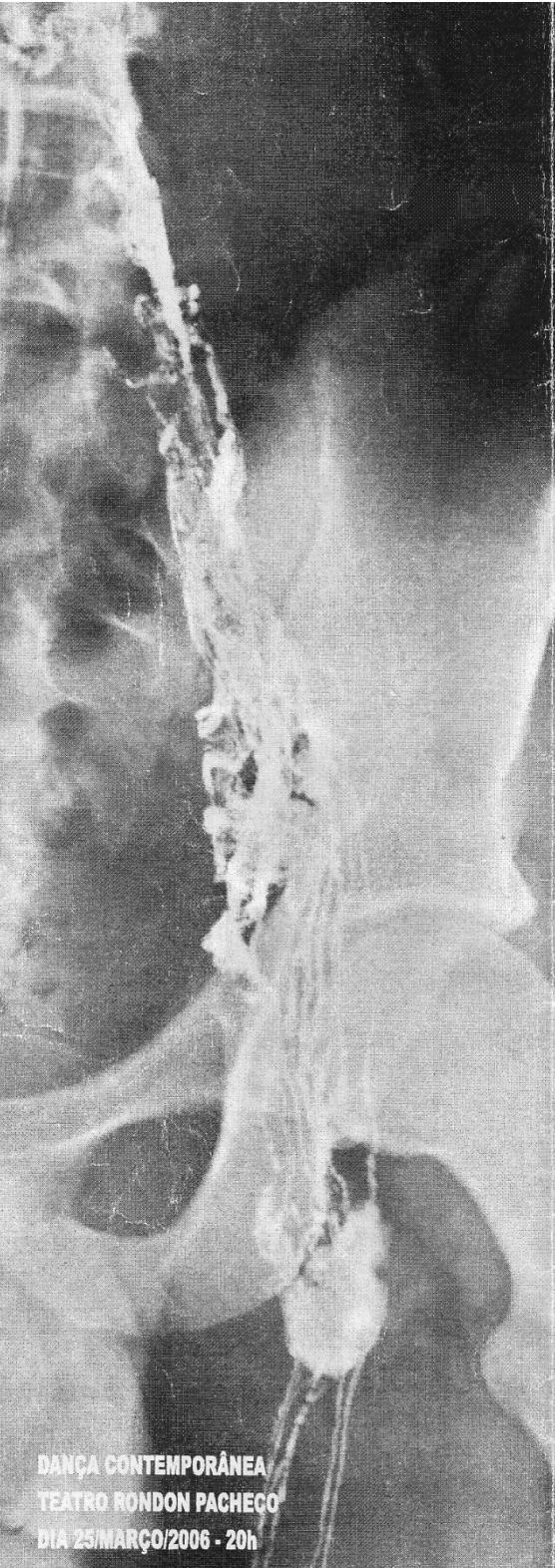
³⁸ Título do filósofo Robert Burton, 1621.



Ilustração 3-1a: *OG, a anatomia da Melancolia*, Cartaz

Fonte: Arquivo Pessoal

Designer: Rosana Artiaga e Thaís Araújo



GRUPO ZANZA

OG
*a anatomia da melancolia**

Direção coreográfica:
Rosana Artiaga

Apresentação:
Fabíula Dias
Renata Máximo
Rosana Artiaga

Músicas:

Kitaro
Destiny

Violaine Corradi:
Rain One
Patzivota
Lubia dobarstan

Yann Tiersen:
Campagne d'un autre été: l'après midi
Le moulin
La dispute
Sur le sil

Quidan:
Sesouso

Paganini:
Capricho no. 4 para violino solo, opus 1.

Produção:
Thaís Araújo

Realização:
Bomdiarte

*A anatomia da melancolia: título do filósofo Robert Burton, 1621

Apoio



PREFEITURA DE UBERLÂNDIA
Trabalhando por uma cidade melhor



dicult
SERVIÇOS CULTURAIS
PROJETO CULT
REVISTA EM CONCOIDES



RÁDIO
UNIVERSITÁRIA

Prêmio Estímulo XVIII Festival de Dança do Triângulo

Ilustração 3-1b: OG, *a anatomia da Melancolia*, folder

Fonte: Arquivo Pessoal

Designer: Rosana Artiaga e Thaís Araújo



Ilustração 3-1c: *OG, a anatomia da Melancolia*, folder
Apresentação no Projeto Bomdiarte mostra Uberlândia
Fonte: Arquivo Pessoal
Apresentação: Fabíula Dias e Renata Máximo

Descrição³⁹

Cena 6: A mulher sobe a saia vermelha até acima da cabeça e fica presa dentro da própria roupa. Ela faz tentativas de se libertar, mas não se liberta. A composição, instrumental/piano, se fez sobre o um tema musical de piano da música *Sur le fil*, de Yan Tiersen.⁴⁰ O tema foi recortado e gravado repetidas várias vezes, propositalmente, a fim de provocar uma sensação angustiante, tal qual a cena. É criado uma composição de movimentos para a cena em que a mulher fica prisioneira em sua própria roupa. Com a cabeça oculta dentro da saia, a personagem perde a forma humana, começa a andar de quatro, acéfala, com aquela saia vermelha entre os braços, e as pernas nuas. No fim, ela segura os próprios pés e começa a conduzi-los para frente. Está implícito que ela procura um caminho, mas não sabe bem para onde ir.



Ilustração 3-2: Folder Projeto Olhares sobre o corpo
Grupo ZanZa: OG, a anatomia da melancolia
Fonte: Arquivo Pessoal

³⁹ Por se tratar de um espetáculo muito extenso elegemos apenas as cenas mais relevantes a este estudo de pesquisa.

⁴⁰ Da trilha sonora do filme O fabuloso destino de Amelie Poulain.

Cena 7-a: várias pessoas entram em cena, cada qual com a imagem de uma boca emoldurada à frente do rosto. As pessoas andam de um lado para o outro, gesticulando e falando o tempo todo, sem se ouvirem uns aos outros. O figurino é vestimenta cotidiana contemporânea nas cores preto, branco e vermelho. A fala dos bailarinos é acompanhada pela música inicial da trilha Varekai do Circo de Soleil, nesta música temos um tema para piano e pessoas falando em diversas línguas, cada qual em determinado momento. Em composição com a música encenamos o seguinte jogo cênico: assim que a música é interrompida, todos descalçam os sapatos - não utilizam as mãos, que estão segurando as imagens das bocas emolduradas à frente do rosto, mas utilizam os pés - apenas quando as pessoas calçam os sapatos de volta é que a música volta a tocar, obedecendo assim essa dinâmica cênica.

Cena 7-b: a cena culmina nos bailarinos deitados, com quase todo o corpo escondido atrás da imagem da boca, de forma que ficam mais à mostra os braços com as mãos segurando a boca emoldurada, e as pernas, como na ilustração 3-3. Há uma composição coreográfica desenvolvida para as pernas, que se movimentam no ar (o corpo está deitado e as pernas estão para cima). O corpo ficou visualmente fragmentado em membros superiores, inferiores e imagem da boca emoldurada. A música que acompanha este trecho é J'Y suis jamais allé, de Yann Tiersen. Pernas em movimento, imagens fotográficas das pernas (movimento congelado) e movimentos dinâmicos laterais, descrevendo um semicírculo de 180 graus, fazem parte do desenho coreográfico das pernas.



Ilustração 3-3: Grupo ZanZa: OG, a *anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni

Cena 9: uma mulher deitada no chão, com roupas íntimas cor da pele, e plumas, representa o corpo de uma mulher anoréxica. Ela está deitada de costas e vai se revelando, aos poucos, movimentando o corpo lentamente até se sentar de frente para o observador. Ela chora e treme. E com as próprias mãos vai desconfigurando todo o rosto, modelando uma face deformada. Também as ações de agarrar os cabelos, segurar a cabeça, morder o próprio corpo, tapar parte do rosto, chorar. Ela tenta comer o próprio braço. A mulher está sentada no chão, segurando um repolho sobre o colo, como na ilustração 3-4. Por fim começa a arrancar pedaços do repolho, mastigar e em seguida cuspir tudo o que mastigou. Morder o repolho, mastigar e cuspir. Por fim a mulher rola o repolho sobre o chão, e vai seguindo de quatro atrás dele, com os joelhos apoiados no chão.

Realizada com a mesma temática musical, angustiante, da cena da mulher que ficou presa dentro da própria roupa. Trata-se de uma cena criada a partir da fotografia de uma mulher nua, com anorexia, fotografada com um repolho nas mãos⁴¹.



Ilustração 3-4: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*
 Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: printscreensobre filmagem de J. Bruni

⁴¹ Reportagem da Revista Cláudia. As referências de data, ano e número. se perderam com o tempo. Ela foi fotografada com um repolho nas mãos de acordo com um sonho relatado em sua entrevista: sofrendo muita fome, sonhou que estava comendo um repolho.

Cena 10: um casal, ambas pessoas anômalas, contendo um só braço cada uma, em estado de conflito, ilustrações 3-5, 3-6 e 3-7. Nesta cena foi construído um espírito de disputa entre ambos – por exemplo há um momento em que eles disputam o braço um do outro. Movimentos espelhados e ecos de movimentos caracterizam a mecânica coreográfica, revelando haver uma identificação, e ao mesmo tempo, estranhamento entre os dois.



Ilustração 3-5: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni

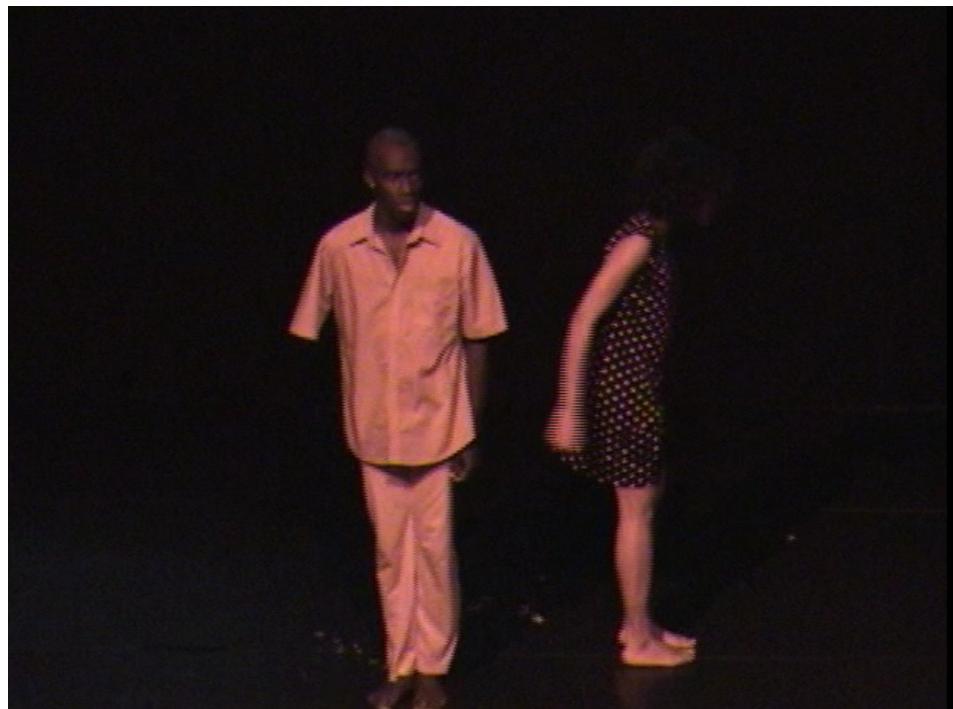


Ilustração 3-6: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-7: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni

Cena 11: uma cena que representa um estado de opressão entre mãe e filha, onde a filha é a personagem oprimida: Uma mulher penteia o cabelo de sua filha. A filha entra em cena trazendo uma escova e um banco. Ilustração 3-8. Senta no banco e se deixa pentear pela mãe. A filha tem um olhar melancólico, com um foco introspectivo. A princípio a mãe parece doce e cuidadosa, entretanto, com o passar do tempo começa a mostrar agressividade crescente, penteando com raiva e com força o cabelo da filha. Por duas vezes a filha tenta fugir do banco, mas a mãe a traz de volta agarrando e puxando pelos cabelos, a faz sentar no banco novamente. Então recomeça a mesma cena do pentear. Na última tentativa de fuga da menina, a mãe ao invés de trazê-la de volta, a sacode pelos cabelos e a deixa só. Então a filha deita o rosto sobre o banco e se balança, em estado melancólico. Em seguida pega a escova caída no chão, pega o banco e o arrasta, andando devagar e com a cabeça baixa, em direção à mãe - que já saiu de cena e está ausente- com a escova estendida na mesma direção. A menina está novamente oferecendo a escova à mãe. Vai seguindo devagar o caminho feito por ela, rendendo-se à opressão.



Ilustração 3-8: Grupo ZanZa: OG, a anatomia da melancolia
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: printscreen sobre filmagem de João Bruni

Cena 12-a: Uma mulher apresenta-se falando um texto⁴² e manipulando um enorme tecido de tule. Por meio dessa manipulação ela dá representatividade ao texto. Ao fundo um casal se movimenta, também dando representatividade ao texto falado pela mulher à frente. Ilustração 3-9.

O texto é uma mixagem de duas matérias jornalísticas: uma sobre arquitetura com vidros e outro sobre lentes de contato. Por meio dessa recriação literária, o texto ganha força simbólica, como uma metáfora acerca do casamento e do corpo da mulher. O tule que a mulher manipula representa o véu utilizado pelas noivas. Por meio de seus movimentos ela constrói as imagens fornecidas pelo texto, e além disso, outros gestuais contribuem para uma leitura imaginária.

12-b: A mulher agora totalmente enrolada no tule, congela sua imagem. Uma canção lenta, cantada por uma graciosa voz feminina soa nos áudios, enquanto a mulher do casal que estava em segundo plano, começa a desenrolar a outra, puxando pela ponta do tule. Nesse desenrolar a primeira mulher vai girando lentamente, pausando cada movimento, como se fosse o corpo de uma manequim de loja, pontuando várias formas ou poses. No fim desse desenrolar, a música muda a sua dinâmica, ao invés de uma canção lenta, doce, suave, torna-se um instrumental de ritmo acelerado e alto, um som cheio de instrumentos, com destaque para instrumentos de corda e percussão. As duas mulheres passam a disputar o tule, cada qual puxando por uma extremidade, transformando o tule num cabo de guerra, ilustração 3-10. No plano simbólico elas estão disputando um vestido de noiva, ou seja, elas estão disputando um casamento.

⁴² Texto em Anexo. Anexo C.



Ilustração 3-9: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-10: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni

Desmontagem

O Grupo ZanZa, foi fundado em 2004. No início daquele ano alugamos uma sala para desenvolver nossos trabalhos, após enfrentar o desafio da falta de espaço para criação nas instalações públicas e os primeiros dançarinos não tinham qualquer conhecimento prévio de dança. As primeiras bailarinas: Fabíula Dias e Renata Máximo, tinham em torno de 25 anos. Não eram formadas em dança, começaram ali mesmo no Grupo a formação. Na estreia alguém me perguntou: - Onde você foi encontrar essas profissionais incríveis? - Não encontrei. Elas nasceram e cresceram ali dentro do Grupo ZanZa.

A princípio não tínhamos um tema, e o universo de pesquisa artística era, portanto, ilimitado e indefinido.

Lembro-me que um dos primeiros elementos a surgir foi uma manequim de loja despejada na calçada, como lixo. Estava subindo de ônibus a av. Afonso Pena, em Uberlândia, quando a avistei. Era uma estrutura de meio corpo – a manequim existia apenas da cintura para baixo. Vendo aquele material pensei:

- Mas que interessante! Amanhã passo aqui e pego esta boneca. Logo tive uma intuição bem clara e precisa quanto à iniciativa a ser tomada: - Se quiser mesmo esse material, pegue agora, ou amanhã não o encontrará aqui.

Desci imediatamente na primeira parada, peguei a manequim e a carreguei para a sala. Dias após, um ator que estava visitando a nossa sala me confessou ter visto a manequim, pensou em pegar, mas deixou para o dia seguinte. E no dia seguinte já não estava mais lá, conforme a intuição me havia dito: no caso, eu e não outra pessoa havia pegado. Esse objeto nunca foi de fato, utilizado em cena, mas foi o motivador das primeiras reflexões, ou seja, o embrião da pesquisa, e exerceu grande influência sobre a qualidade de movimento adotadas em algumas cenas.

Após uma conversa acerca do corpo feminino e como vinha sendo tratado pelo masculino, pelo comércio e por si mesmo, como é explorado na vida cotidiana, ampliamos essa reflexão sobre o corpo do ser humano em geral, sem distinção de gênero, e começamos a tomar consciência dos diversos tipos de violência enfrentados por este corpo contemporâneo. Começamos a falar de violência e de auto violência.

Não nos precipitamos imediatamente a desenvolver essas criações. Enquanto esses achados e reflexões eram compartilhados em rodas de conversa, ao final dos encontros, o corpo ia sendo preparado com aulas técnicas, improvisações e exercícios lúdicos que eu mesmo ministrava ao grupo, durante as duas primeiras horas de encontro, enquanto ganhávamos tempo de autoconhecimento, preparação e amadurecimento do corpo para o trabalho.

Durante esses momentos de preparação, encontrei numa página da Folha de São Paulo, em letras garrafais⁴³ vermelhas, a expressão: *A Anatomia da Melancolia*. Interessei-me por aquela expressão e a recortei como um possível tema para a criação.

Era um título compatível não apenas com as reflexões em roda, mas também com a manequim colhida do lixo, que só existia da cintura para baixo, além disso uma expressão com abertura a conjecturas subjetivas. A manequim ficou sendo chamada OG⁴⁴.

Vivíamos uma época em que as pessoas, em detrimento de alguns valores humanos, lançavam-se às cegas em busca de experiências, aventuras e modismos, sem maiores preocupações no retorno dessas ações. O Fantástico⁴⁵ havia recentemente apresentado em rede nacional, uma matéria a respeito do ato de *ficar*,

⁴³ A expressão letras garrafais, em gíria jornalística significa letras enormes, tamanho monumental, para que o leitor tenha uma sensação visual forte.

⁴⁴ de acordo com a seguinte memória: Lembrei-me da história narrada por Juliana de Moraes, colega de graduação em dança, Unicamp, de 1994 a 1998. Dois homens apostaram quem colocaria o menor nome nas respectivas filhas que estavam para nascer. Ganhou aquele que colocou OG. O segundo motivo foi pensar em OG como as iniciais das palavras *objeto* e da palavra *gente*, ou seja, *gente-objeto*, invertendo a ordem.

⁴⁵ Programa de televisão da Rede Globo.

expressão usada por jovens para designar o não-compromisso de namoro em relacionamentos amorosos. Outros hábitos daquela época, como a venda de camisetas de grife ostentando grandes estampas da marca ou propaganda, nos transmitiam a sensação de pessoas sendo usadas como verdadeiros cabides de propaganda. Nas avenidas havia sempre garotos contratados com o propósito único de dar corpo-suporte a propagandas VENDO OURO, impressos em jalecos ou placas amarelas. Os garotos de cabeças baixas e envergonhados, nos devolviam a triste visão de empregadores utilizando seres humanos como meros objetos materiais, expropriando todo o conteúdo interno como habilidade, inteligência e criatividade. A moda dos implantes de silicone nos seios, motivados pela indústria da beleza, cílios postiços e uma gama de artificialidades, tudo isso nos fazia pensar nas pessoas e suas vidas cotidianas superficiais, além da exploração desses corpos no comércio e no sexo. Fazer do corpo “o que eu quiser” gerava corpos desprovidos de cuidado com os próprios sentimentos, corpos ignorantes de suas necessidades internas básicas, como autorrespeito, dignidade, autoestima, alteridade, paz. Os diversos mecanismos de violência contra o corpo passaram a ser o nosso objeto de estudo. Sem entrar no mérito de discussões moralistas, e nem seria o caso, observávamos o sofrimento permeando as camadas sociais, como tristeza, solidão, violência e auto violência, doenças psicossomáticas como a obesidade e a anorexia, dramas psicológicos e depressão. Sobretudo a *melancolia* nos interessava, de acordo com o estudo de Marcia Tiburi, o sentimento de *um corpo cujo olhar está perdido*.⁴⁶

Assim, o título *OG, a anatomia da melancolia* se tornou bastante apropriado a esta visão crítica sobre a sociedade numa época caótica como o início do sec. XXI. Estábamos de acordo acerca do sofrimento mental de corpos tratados como objetos - tratados como corpos sem essência, a ideologia do corpo objeto provocando no corpo social uma espécie de auto degeneração humana.

A imagem de seres humanos como objetos, levou-nos também a laboratórios criativos cuja proposta era alterar a fluência, a fim de explorar uma qualidade de

⁴⁶ O resumo deste estudo está em anexo na dissertação, conforme as anotações levadas ao grupo, a partir de um programa de televisão: Café Filosófico, apresentado em 2015.

movimento próxima à imagem dos bonecos. A estrutura da manequim OG, catada do lixo, era uma espécie de imagem dispositivo daquela qualidade de tônus e fluência truncada. Em algumas cenas, estávamos tratando o corpo como se fosse feito de borracha, ou de fibra de vidro, qualquer coisa do tipo, estávamos emborrachando o corpo, parando os movimentos, fragmentando, como se fôssemos aquelas estruturas sem vida, na forma humana, espécies robotizadas.

Na primeira montagem⁴⁷, na cena em que uma noiva se enrola no véu (cena 12-a), outras duas modelos (dançarinas) giram em torno de seu próprio eixo, parando sempre o movimento com posturas esculturais, como se fossem manequins de vitrine em uma plataforma giratória. Uma das possibilidades era a ideia das mulheres em exposição, como numa feira de casamentos - o casamento poderia vir a ser algo tão artificial como esta escolha superficial.

A linguagem que deu origem à cena das noivas foi a literatura jornalística. Encontrei na rodoviária de Uberlândia, enquanto esperava um ônibus, um jornal do extinto Correio de Uberlândia - uma matéria sobre o uso dos vidros na arquitetura contemporânea. Estando sempre com o pensamento ligado no trabalho coreográfico, imediatamente pensei na mulher objeto como uma construção arquitetônica, e passei a utilizar o texto como ponto de referência para a criação desta cena, confrontando-o com outro texto de revista sobre lentes de contato, entrelacei as informações, adaptando algumas palavras, a fim de fornecer à cena uma ponte metafórica para a imagem da noiva objeto. Cada gesto de manipulação do véu estava ligado a uma metáfora, usando a subjetividade encontramos as ações que poderiam dar representatividade ao texto em off, porém com um significado amplificado pelo gestual simbólico.

A manipulação do véu está de acordo com as palavras-chave do texto ou expressões-chave, dando um formato plástico às metáforas, trazendo elementos corporais que evocam mensagens subliminares, provocando o imaginário do

⁴⁷ Na segunda montagem há um casal em segundo plano conforme a descrição do espetáculo nas páginas anteriores.

espectador. Ilustrações 3-11 a 3-14. Na medida em que o tule é enrolado no corpo, uma noiva é construída. Assim que este enrolar é concluído, com a finalização do texto, a personagem do casal ao fundo vem à frente e começa a tomar lentamente o véu. Há um desenrolar lento, ao mesmo tempo acompanhado por uma música doce e lenta.

Mais à frente, a transformação do tule num cabo de guerra⁴⁸ entre duas mulheres (cena 12-b) é uma imagem formada para ilustrar competições que permeiam relacionamentos, envolvendo ou não triângulos amorosos. Ilustrações 3-15 a 3-18. Pensamos na disputa de pessoas por pessoas, em como o amor se torna um mero objeto de desejo e, portanto, como as pessoas se reduzem a objetos de cobiça na prática dos relacionamentos amorosos. Na cena, isso se configurou como *a disputa pelo vestido de noiva*, uma ação simbólica da competição de pessoas por pessoas, na imagem abaixo encenando: Fabíula Dias, Júlio Zorzeto e Rosana Artiaga.



Ilustração 3-11: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreen sobre filmagem de J. Bruni

⁴⁸ A apropriação do tule como um objeto vazio, conforme Peter Brook em *A porta Aberta*.



Ilustração 3-12: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-13: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-14: Grupo ZanZa: OG, *a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreens sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-15: Grupo ZanZa: OG, *a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreens sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-16

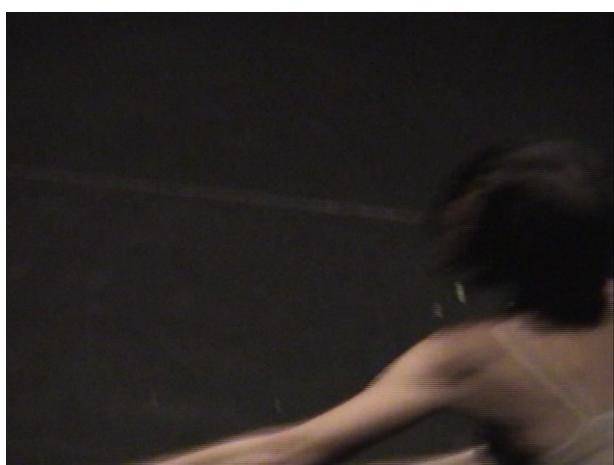


Ilustração 3-17



Ilustração 3-18: Grupo ZanZa: OG, *a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreens sobre filmagem de J. Bruni

Outra fonte à qual recorremos no trânsito entre linguagens, diz respeito à fotografia. Se para a cena citada acima, a literatura informativa nos deu a imagem dispositivo de criações como a cena da noiva com o tule, podemos citar duas imagens fotográficas que instigaram nosso imaginário, pelo qual a linguagem de origem foi convertida em dança-teatral, ou melhor dizendo, resultou em composições cênicas.

A imagem fotográfica de uma anoréxica nua, segurando um repolho, numa revista de modas⁴⁹ (cena 9), e a imagem fotográfica de um grupo de pessoas vestindo uma malha preta, cada qual segurando a imagem de uma boca ampliada, emoldurada, à frente e tampando o rosto (cena 7).

Sobre a primeira: mulher anoréxica nua com um repolho entre as mãos: trata-se de impressionantes fotos encontradas na revista Cláudia, matéria a respeito da anorexia - outro tema muito abordado na época da nossa montagem, objeto da sociologia e problema de saúde pública. Esta imagem trouxe-nos reflexões sobre a autoviolência, atitudes extremas em busca de um padrão, autoflagelos e desequilíbrios mentais.

Tomei essa imagem para desenvolvimento de um trabalho solo dentre as demais cenas do espetáculo *OG, a anatomia da melancolia*. Tratei-o como o espelho de uma doença social, ao recriar a mulher seminua com o seu repolho entre as mãos, comendo e cuspindo, chorando, tremendo, deformando o rosto com as próprias mãos, por vezes mordendo o próprio corpo, demonstrando fome.

Não havia uma trilha sonora a ser obedecida nesse momento da criação, não havia uma imaginação antecipada, como aconteceu em *A mulher de verde*, mas um devaneio que se deu sobre a fotografia, e por meio de laboratórios criativos, a imagem foi posta em ação. Apesar dos devaneios, não forcei os movimentos idealizando formas, ou raciocinando, deixei o corpo descobrir como fazer, apenas dando-lhe um repolho e uma sala vazia como instrumentos. Estimulados pelo repolho entre as mãos

⁴⁹ Matéria da revista Cláudia, as referências da fonte, como edição e data, se perderam com o tempo.

A matéria diz respeito a uma mulher em processo de anorexia, no qual ela relata ter sonhado que estava comendo um repolho, nessa fase crítica de convivência com a fome e a rejeição pelo alimento.

e a imagem da anoréxica na memória, corpo e imaginação seguiram trabalhando juntos na formação dessa personagem, por meio de improvisações, até que os movimentos-chave foram encontrados. Desde o início deitada e depois sentando, inicialmente de costas, como na ilustração 3-19, temos a sugestão de um corpo que se sente derrotado, afundado na própria loucura. O corpo a princípio fechado em si mesmo, vai se abrindo, virando-se e se revelando.

Não sabia onde o corpo colheria os elementos formadores da cena, e que elementos eram estes, mas procurei confiar que o inconsciente me traria os elementos condizentes à mulher original da imagem. A primeira sensação física que se manifestou em relação àquela imagem foi a vontade de deformar o rosto com minhas próprias mãos. Máscaras deformadas do rosto foram modeladas com esta intervenção, como nas ilustrações 3-20 a 3-23. É comum ouvirmos relatos de anoréxicas sobre a insatisfação delas com o próprio corpo, e estas deformações, de certa forma, representavam esse estado mental, a sensação de estar sempre feia e gorda, apesar da magreza extrema. É importante lembrar que esse ato de deformar veio acompanhado de choro e falsos risos, uma demonstração de emoções confusas, um misto de prazer e sofrimento. Além da ação de deformar o próprio rosto, tremores choros e risos, também surgiu o ímpeto de morder o próprio corpo, especialmente o braço, ilustrações: 3-24 a 3-25, como a síndrome de uma fome extrema, símbolo da vontade de morder, de mastigar e engolir o alimento que se rejeita.

O ato de adotar um cachecol de plumas envolvendo o pescoço, como um acessório de figurino, foi um gesto inconsciente, não sabia porque estava fazendo. Mais tarde veio a reflexão, de como a fome é capaz de estabelecer-se nas mais diversas camadas sociais, atravessando as fronteiras de classe. A fome sofrida não por falta de alimento, não por pobreza material, mas devido a um desequilíbrio da mente social na relação com o corpo, a obsessão pela magreza, ações que rompem com os limites do equilíbrio e do bom-senso. E a plumagem representaria o glamour das altas rodas sociais. Como um vírus espiritual, a anorexia seria capaz de tomar esse corpo contemporâneo e modelar a anatomia da melancolia.

O ato de comer o repolho e cuspir tornou-se um dos pontos mais fortes dessa cena, Ilustrações 3-26 a 3-28, indicando que a fome não pode ser vencida por meio do alimento, pois a doença torna-se mais forte que a necessidade de comer, seria preciso retomar o domínio do corpo para somente então poder matar a fome. O ato de morder e cuspir o alimento surgiu como uma ação espontânea nos laboratórios criativos, guiada pela intuição que conduz a criação cênica. A cena termina com a mulher rolando o repolho pelo chão e sai de corpo sentado, se arrastando atrás dele.



Ilustração 3-19: Grupo ZanZa: OG, *a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreens sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-20: Grupo ZanZa:
OG, a anatomia da melancolia
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-21: Grupo ZanZa:
OG, a anatomia da melancolia
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-22: Grupo ZanZa:
OG, a anatomia da melancolia
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-23: Grupo ZanZa:
OG, a anatomia da melancolia
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-24: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni

]



Ilustração 3-25: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-26: Grupo ZanZa: OG, *a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreens sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-27: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni

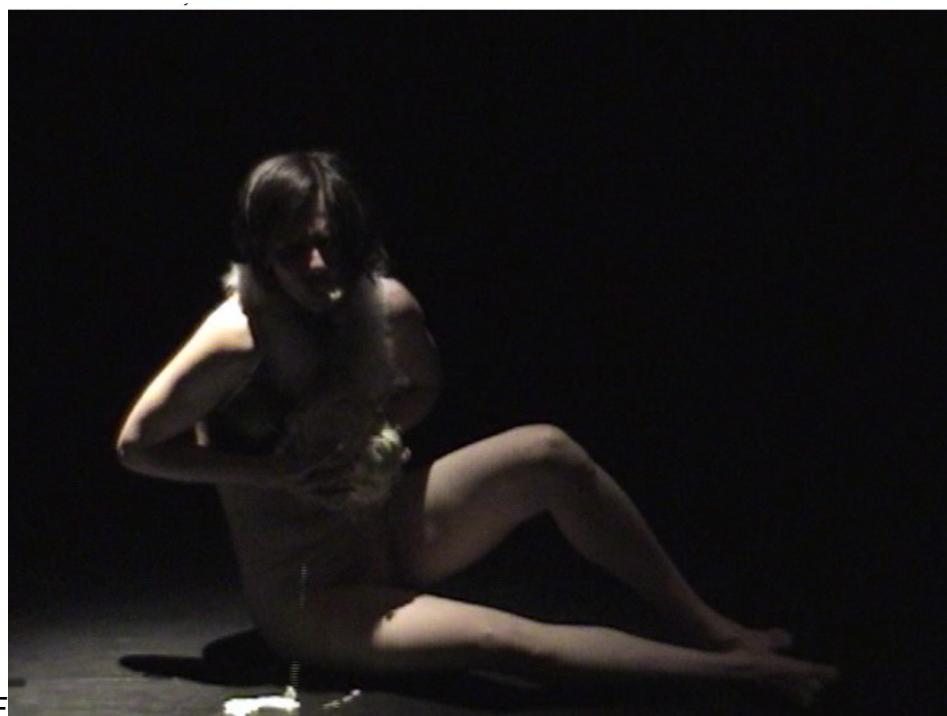


Ilustração 3-28: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni

Sobre a segunda imagem (cena 7): encontrei-a na revista de uma estudante de administração e talvez fosse uma revista sobre publicidade. Vi a revista aberta sobre o balcão de um consultório médico e fixei bem meus olhos sobre a imagem com curiosidade. Era a imagem de um grupo de pessoas, todas de macacão preto bem colado ao corpo, cada qual ostentando a imagem de uma boca emoldurada, em frente à face, como na ilustração 3-29 e 3-30.

Fiquei inquieta, percebendo a beleza daquela imagem como uma dança do espetáculo, com vastas possibilidades de exploração simbólica. Comecei a procurar insistente, a fim de encontrar a imagem de uma boca que eu pudesse emoldurar e levar à sala de dança, a fim de experimentar qualquer jogo cênico que culminasse nesta transliteração de linguagens. Mas encontrar a imagem de uma boca, não se revelou assim tão fácil. Então necessitávamos não de uma boca qualquer, mas de uma boa imagem, tratava-se agora de um figurino, ou de um objeto cênico fundamental para a composição coreográfica. Então o formato da boca contava muito, por exemplo, o quanto a imagem gráfica ocuparia o branco do papel, a boca deveria estar fechada de forma natural, o formato deveria ser interessante, e de boa visibilidade.

A princípio comecei a procurar em bancas de jornais, onde se vendia um grande no. de revistas ostentando o corpo feminino nas capas. A dificuldade era encontrar a imagem de uma boca como um recorte capaz de se apresentar como uma boa imagem, clara, definida e bem formada. Uma interessante coincidência que me aconteceu foi encontrar a imagem de uma grande boca publicada na foto de capa da revista *Veja*, da época: era a imagem da boca de Angelina Jolie. Compro então a revista e providencio a ampliação da imagem.

Resolvida essa questão, acabei encontrando em seguida uma música minimalista interessante na trilha do *Cirque du Soleil*. Nessa música, juntamente com o tema de piano repetitivo, havia a voz de um homem gravada, falando uma língua estrangeira, não identificada, seguida de outras vozes pontuais que vez ou outra apareciam. Estávamos agora com esses materiais em mãos, e podíamos brincar.

Propus às pessoas que se movimentassem em pé, andando de forma natural, de um lado para outro, falando o tempo todo, falassem o que lhes viesse à mente, sem se preocupar uns com os outros. Pedi que ficassem livre para deixar o corpo se movimentar conduzidos pelo som das próprias palavras. Depois acrescentei: Vamos imaginar que estamos num ponto de ônibus, e nossa movimentação condiz com a movimentação daqueles que esperam. Enquanto esperam, eles estão pensando em algo – e esses pensamentos serão falados por nós. Esses movimentos também conduzem as pessoas a gestuais e movimentos inconscientes. Talvez andar de um lado para o outro... Ilustrações 3-29 e 3-30.

Então os movimentos do grupo foram guiados pela imaginação de estar num ponto de ônibus, falando os pensamentos em circulação dentro de suas cabeças. Formamos assim, um andar lateralizado, sempre de frente a um observador, com a boca à frente do rosto. Com a evolução dos ensaios, fomos criando algum tipo de relação entre os personagens em cena, por meio da interação entre os corpos. Além dos corpos em movimento, começamos a criar posições para formar imagens interessantes dos corpos também parados, e como essas interações se davam entre um e outro, enquanto as pessoas continuavam falando o tempo todo. Estabelecemos dinâmicas para essas falas, entremeadas de respiração e pausas. Jogos foram criados como interferências criativas nas cenas. Por exemplo: a música parava e nós parávamos também: corpo e voz, congelando a imagem como um todo.

Na sequência acrescentamos um detalhe ao jogo: se alguém tira o sapato, a música e tudo mais pára também, tirar o sapato faz com que tudo pare, até mesmo a música e as vozes. Todos os demais tiram os sapatos também em seguida ao primeiro que se descalçou, como se descessem de um pedestal. E então a cena é congelada. Assim que um dos elementos do grupo voltar a calçar os sapatos, tudo volta como antes: a música, os movimentos dos corpos, as falas.

E repetimos esse jogo umas duas vezes durante a cena. Uma das marcas da imaginação em cena, foi aquela característica corridinha que as pessoas dão para o lado e para frente, quando vêm um ônibus chegar. Pois estávamos criando a imagem

de uma cena cotidiana, a partir da memória de pessoas esperando, num ponto de ônibus.

Uma das reflexões que fizemos a respeito dessa cena, em relação à anatomia da melancolia, foi acerca do bloqueio de comunicação nos relacionamentos. Na cena não havia comunicação, mas um extremo individualismo de pessoas falando ao mesmo tempo, nunca se ouvindo umas às outras. Cada qual vivendo dentro de sua própria cabeça, e o restante do mundo – uma mera paisagem contornando o self.

Houve um ensaio em que começamos a brincar com as imagens daquelas bocas emolduradas e descobrimos que podíamos esconder parte do corpo, criando uma ilusão de que as pernas e braços saíam da imagem, se nós ficássemos com os corpos deitados e com a moldura à frente do topo da cabeça, e com as pernas para cima (cena 7-b). Ilustrações 3-31 a 3-32. Passamos por um período de exploração de movimento dessas pernas para o ar, destacando-se na coreografia duas propostas: a primeira a exploração de movimentos livres e de fluência livre, e a segunda a exploração de movimentos congelados, como imagens fotografadas dos movimentos das pernas. Em seguida veio o trabalho de estruturação desses movimentos, escolhendo os movimentos em fluxo e movimentos congelados (posturais) mais interessantes, e a combinação dos mesmos num encadeamento criativo. Acabamos conseguindo o efeito que queríamos: tínhamos a visão de bocas emolduradas com pernas e braços saindo da imagem, um corpo anômalo, de pernas para o ar, cujo movimento se concentrava nas pernas. A saída de cena se deu por rolamento no chão.

A parte b dessa cena com as bocas presentes como corpos anômalos no chão, coincidiu com a descoberta da trilha sonora do filme Amelie Polain, que nos acompanhou durante todo o processo criativo.

Uma das bailarinas nos apresentou o filme, nos apaixonamos pela trilha sonora e assim, logo em seguida, começamos a explorar a trilha nos ensaios. Nessa segunda

parte da cena das bocas emolduradas, utilizamos uma das músicas da trilha, foi a linguagem inspiradora do jogo de movimentos, conforme descrito.



Ilustração 3-29: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-30: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-31: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni

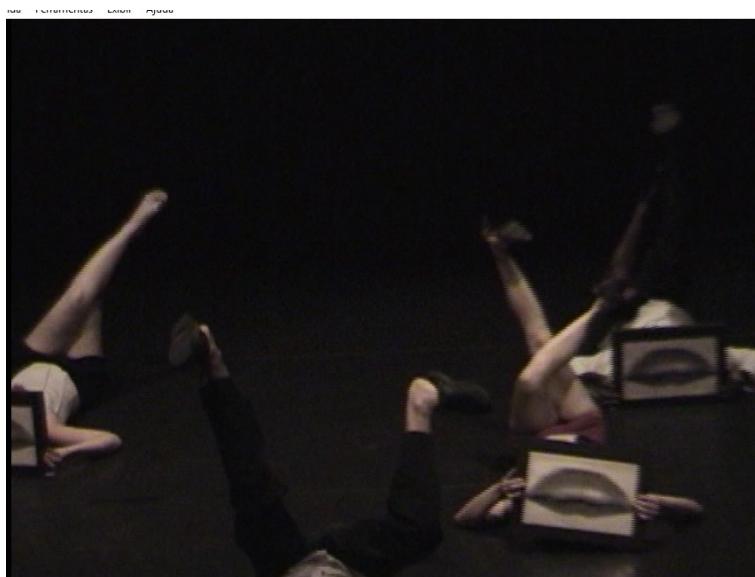


Ilustração 3-32: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni

Outra cena criada a partir de uma das músicas da mesma trilha sonora de Amelie Polain⁵⁰, composição de Yann Tiersen foi a cena do casal sem braços (cena 10). A música, tal qual era tocada, me trazia a imagem de uma disputa, ou conflito. Além disso, nessa época, por influência de uma amiga cenógrafa, estávamos explorando o uso de meias de seda, de diversas formas e cores. Encontrávamos nas papelarias, tubos de meia de seda em cores, mas talvez tenhamos começado com a tentativa de imitar as toquinhas pretas das manequins de passarela fotografadas na revista Caras Modas da estação de inverno, toucas que as faziam parecer bonecas de cera. A primeira referência de manequins permeando as cenas era a nossa boneca de fibra de vidro, a OG, e ela se refletia no trabalho coreográfico. Então, com um grande tubo de meia preta, criamos uma ligação entre duas cabeças, ilustração 3-1c, e com esse elemento continuamos a explorar os movimentos de disputa entre as duas meninas.⁵¹ A ideia original era a de uma anomalia: corpos ligados pela cabeça, cada qual com um braço a menos. A ideia da anomalia dos corpos começou com esse tubo de meia preta ligando as cabeças, ilustração 3-1c, e mais tarde, a necessidade de trabalhar a deformação dos corpos aumentou levando-nos a suprimir um braço em cada personagem, prendendo-o dentro da roupa. Tratava-se de elementos físicos ilustrativos da anatomia da melancolia - a deformação física como uma representação concreta dessa anatomia sutil que é o sofrimento encarnado. Mesmo porque passamos a sentir a necessidade de dar algum outro tipo de visualidade à anatomia da melancolia, indo um pouco além da face transfigurada da mulher anoréxica.

As mulheres sem braço, na primeira montagem, e o casal sem braços na segunda montagem do mesmo espetáculo, foram trabalhados a fim de encenar um conflito, uma rivalidade, uma competição, e alguns gestuais como disputar o corpo um do outro, ou partes, como por exemplo, a disputa de um pelo braço surgiram nos processos criativos, além de vários outros movimentos de rivalidade e agressão, como puxar o cabelo ou empurrar o outro para o chão. Ilustrações: 3-33 a 3-41. Então a visualidade de pessoas sem braço e disputando um pedaço do corpo do outro para

⁵⁰ *La dispute*

⁵¹ Na montagem eram duas bailarinas que faziam a cena, na remontagem, um casal. Na remontagem a touca foi suprimida, e a ligação dos corpos permaneceu subentendida.

se completar, podia ser uma aberração, mas uma metáfora para a disputa da energia vital.

E foi justamente a música *La dispute*, da trilha de Amelie, o dispositivo dessas imagens intrigantes, pois ela realmente induzia a imaginar movimentos de puxar, empurrar, torcer, rebaixar, interferir, agredir, opor um corpo contra o outro, e enfim, disputar. Curioso é que no início não sabíamos que a música se chamava *La dispute*. Ao tocar a trilha durante nossos aquecimentos, disse ao grupo: ei! Temos algo interessante aqui. Transmiti minhas impressões sobre a música às bailarinas e começamos a trabalhar na criação de movimentos, sobre aquela música altamente inspiradora nesse sentido: de corpos em disputa, em oposição. Então a música trouxe esta visão imaginária. Consideramos aqui o devaneio como um instrumento de criação a visão imaginária desses movimentos foram forjados pelos elementos sonoros que a música nos dava. O desenho da música, provocava mesmo uma sensação muscular, tal qual um desejo de que tais investidas se realizassem. A música também transmitia uma sensação elástica e tinha um caráter repetitivo sempre de uma primeira frase musical para aquela que vinha em seguida, daí entre o casal, o movimento de um era rebatido pelo outro da mesma forma, criando imagens claras de uma revanche. Poderíamos aqui chamar de transliteração de linguagens, da música para a cena, esse momento da criação. A música foi lida no corpo como movimentos de disputa, e se realizou criativamente enquanto tal. Cada gesto, obedecia a uma interferência sonora, a harmonia entre os movimentos e o gestual se consolidou como o reflexo um do outro. Foi uma experiência muito divertida desde o início. A música nos trouxe essa sensação e foi obedecida, ela nos deu imaginação, e o corpo a materializou. A manifestação do conflito entre as duas personagens era a leitura do nosso imaginário sobre a música. Imaginação e sensações corporais despertadas pela música *La dispute* foram os grandes guias desta cena.



Ilustração 3-33



Ilustração 3-34



Ilustração 3-35



Ilustração 3-36



Ilustração 3-37: Grupo ZanZa
OG, a anatomia da melancolia
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: *printscreen* sobre
filmagem de J Bruni



Ilustração 3-38: Grupo ZanZa
OG, a anatomia da melancolia
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: *printscreen* sobre
filmagem de João Bruni



Ilustração 3-39: Grupo ZanZa: OG, *a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreens sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-40: Grupo ZanZa
OG, *a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreens sobre
filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-41: Grupo ZanZa
OG, *a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreens sobre
filmagem de J. Bruni

Alguns objetos cênicos determinaram os rumos da criação, como o tule, a imagem da boca emoldurada e o tubo de meia de seda preto unindo as cabeças na cena 10. Falar de um objeto ou figurino como um elemento essencial, é falar também de uma indução. Elementos assim têm o poder de induzir o artista criador a seguir por um novo caminho, a tomar certos rumos na confecção do trabalho, à revelia de suas intenções e razões, o objeto transforma e define o movimento com a força da sua presença. Mesmo porque se estabelece entre o corpo e aquele objeto/figurino um diálogo que não se pode ignorar. A partir do momento em que esses elementos essenciais entram em cena, já não existe um corpo, mas dois corpos em interação.

Por exemplo a cena da mulher presa dentro da própria roupa (cena 6), começou com a manipulação de um vestido no corpo, enquanto aguardava o horário de ensaios do grupo. Então a princípio, era a mulher dentro do próprio vestido, e essa brincadeira fez com que o vestido ganhasse personalidade, protagonizando a cena, no instante em que o vestido prende a mulher em si mesmo. Então figurino e personagem se transformam: já não é um vestido, mas o vestido que prende a mulher, uma roupa ao avesso que sobe até a cabeça; e já não é uma mulher, é um ser acéfalo, é um bicho. E os dois, vestido e mulher, passam a ser um só corpo, o vestido passa a representar a pele daquele corpo estranho que se formou dessa relação.

Já na segunda montagem, devido ao encadeamento de novas cenas e figurinos utilizados numa dada sequência, acabamos utilizando uma saia, no lugar do vestido, por interferência desse acaso. Entretanto, o novo material se revelou ainda melhor. A saia vermelha era tanto justa quanto elástica, apropriada para prender, esconder, e ao mesmo tempo permitir o embate entre o corpo e o tecido, dentro de uma flexibilidade interessante para o desenho dos movimentos. Esticar, torcer, firmar os braços, dar modelagem a um relevo oculto, eram ações favorecidas pela elasticidade do material.

O ato da mulher apoiar as mãos no chão e seguir com quatro apoios, após se debater com a saia, revelou-se também como uma evolução dessa transmutação de ser humano em bicho. A saia tampava parte do dorso, o rosto, e braços até os

cotovelos. Essa sequência cênica foi uma escolha que supriu uma cena criada especificamente com esse formato humano e que fez parte apenas da primeira montagem, mas não da remontagem.

Quanto à influência da manequim OG, fizemos diversos laboratórios criativos focados em movimentos articulares com fluência interrompida a fim de encarnar o padrão de movimento de bonecos, quando são manipulados ou conforme os bonecos em movimento apresentados nos filmes de ficção dos cinemas. Buscando uma qualidade de ação mais robótica, tentamos formar tônus muscular que nos desse a sensação de um corpo emborrachado, e começamos a pesquisar movimentos entremeados de grande pausa, mas sempre buscando um gestual feminino para as imagens corporais que construímos.

Curioso é que a manequim OG não tenha entrado em nenhuma cena como um objeto cênico, mas tenha entrado através de nossos corpos. Isso aconteceu nos momentos em que incorporamos o tônus, a fluência e as formas dos bonecos de vitrine, utilizando a imaginação como guia nesses processos, como foi o caso da cena do vestido de noiva, com as manequins ao fundo (cena 12).

O cuidado com o formato das mãos, e como a articulação do punho dessas manequins, a forma como iriam se movimentar, em que tipo de posições esculturais esses bonecos humanos se colocariam, como eles chegariam em cada uma dessas posições, como se dariam os giros segmentados. Essa foi uma pesquisa corporal meticulosa e lenta. Na remontagem devido à substituição das bailarinas pelo casal ao fundo na cena 12, este estudo se perdeu um pouco. Entretanto, na primeira montagem, as bailarinas, ao girar em torno de seu próprio eixo, pareciam ter um corpo emborrachado, devido a esse tônus muscular alterado, e fluência interrompida. Além disso, iam mexendo o corpo em blocos, enquanto mantinham o foco do olhar parado num mesmo ponto do espaço - e esse foco mudava apenas como consequência do corpo no ato de mudar a posição da cabeça. Eram pequenas mudanças sequenciais, e todos os movimentos deviam ser simples e bem visíveis. Não queríamos uma profusão de ações, mas movimentos definidos, como por exemplo: quando girar o

tronco em sentido horário, erguer o antebraço, voltar a palma das mãos para cima, enquanto na parte inferior erguer o calcanhar do chão flexionando levemente os joelhos. A isso chamávamos de blocos de movimentos. E além do funcionamento dessa mecânica nos preocupávamos sobretudo com a estética, pois estávamos encarnando modelos de vitrine e por isso, exibir formas atraentes era um objetivo. Desejávamos com isso exercer algum tipo de sedução sobre o observador.

Houve uma cena criada a partir de uma memória (cena 11). Certa vez a amiga e bailarina Cláudia Nunes contou-me uma passagem de sua infância. Confessou-me ela que, quando criança, a mãe lhe penteava os cabelos com raiva quando preparava o coque para as aulas de balé.

Essa memória foi a imagem-dispositivo para as cenas que relato a seguir. A princípio, o acontecimento foi naturalmente imaginado, mas isso não seria suficiente para se formar uma cena. Quando trazemos uma proposta para o corpo, as vezes contamos com nossos próprios recursos inconscientes, e isso é como uma caixinha de surpresas. Ações que não imaginávamos entram no jogo das criações, começam a aparecer. Além disso nosso próprio material biográfico pode vir à tona e interferir na criação. Por exemplo, lembro-me de, no final da cena, ter acrescentado um gesto de minha própria mãe quando perdia a paciência, em situações extremas, ela nos agarrava pelos cabelos e sacudia. Então para dar mais consistência dramática à cena, finalizei com este gesto, como se fosse a cerejinha do bolo daquele conflito entre as duas personagens na relação com o cabelo.

Mas como foi que tudo começou? Em primeiro lugar Cláudia nos emprestou um banco muito apropriado ao trabalho. Parecia ter feito sob medida para aquela cena. Sobre aquela estrutura, começamos a trabalhar. Assumi o papel de filha, enquanto Fabíula Dias, o papel da mãe. Sentada sobre o banco, sugeri a ela que começasse a pentear meus cabelos devagar, com cuidado e um certo carinho, e só aos poucos fosse revelando a agressividade. Ilustrações: 3-42 a 3-45.

Experimentamos diversas ações a partir dessa proposta e nossos corpos nos forneceram novas pistas. O ato de tentar fugir e ser pega pelos cabelos, como nas ilustrações 3-46 a 3-47. Como se dava fisicamente a preparação da menina para a fuga, como ela mexia a cabeça, como ela dirigia o olhar, como ela se afligia, em que momento ela tentava a fuga, tudo isso foi se compondo, foi sendo descoberto aos poucos, guiados pela inteligência do corpo, do inconsciente, com o trabalho corporal em processo.

Por outro lado, a mãe quando agarrava a filha pelos cabelos no momento da fuga, não a soltava enquanto não a recolocava no banco, ilustrações 3-46 e 3-47, a menina era arrastada pelos cabelos, e isso não foi relatado na memória de Cláudia, e não estava visível na cena imaginária prévia formada com o relato de Cláudia, mas surgiu *a posteriori* a partir de uma exploração imaginária e corporal. O próprio corpo nos levou a conceber essas imagens, e assim chegamos a estes elementos. Os picos de agressividade entre as personagens, embora fora dos relatos biográficos, pareciam dar mais realidade à cena, fortalecendo a imagem da opressão que devíamos transmitir, mas dentro de um encadeamento justo e compatível com a narração original. A última ação da personagem mãe antes de sair de cena era sacudir a menina pelos cabelos, empurrando a cabeça da personagem menina várias vezes para baixo e puxando para cima. Ilustrações 3-48 e 3-49. Este fragmento cênico foi realizado no silêncio, sem qualquer acompanhamento musical. O que ouvíamos era a respiração ofegante da mãe, o som da escova caindo, o barulho dos pés do banco batendo no chão, quando a menina se balançava, melancólica, sobre ele. E talvez os passos da menina procurando a mãe outra vez, oferecendo a escova, como uma criança condicionada ao sofrimento. Mas tudo era na maior parte do tempo silencioso e magnético. Ilustrações 3-50 a 3-52.

Durante os ensaios, Fabíula Dias hesitava em me sacudir pelos cabelos, com receio de me machucar. Mas a cena deveria ser feita de forma consistente e verdadeira, e com o passar do tempo nossos corpos encontraram o caminho da ação mais verdadeira e ao mesmo tempo mais confortável possível, conforme devia ser

feita. Encontramos uma forma de firmeza em que a agressão não doía fisicamente, mas era feita de forma verdadeira.

A tensão corporal e o tônus muscular iam se revelando cada vez mais próximos daquilo que a cena pedia para a recomposição daquela memória. Isso nos permitia ver a inteligência do corpo em funcionamento, ganhando seu espaço a cada ensaio. Entendíamos que o inconsciente, por meio do corpo, nos revelava cada vez mais os elementos psicológicos ligados àquela memória. Uma memória biográfica que não pertencia a mim ou à Fabíula, mas que se desenvolveu com profundidade em nossos corpos.



Ilustração 3-42: Grupo ZanZa
OG, a anatomia da melancolia
Fotografia: printscreen
sobre filmagem de J. Bruni

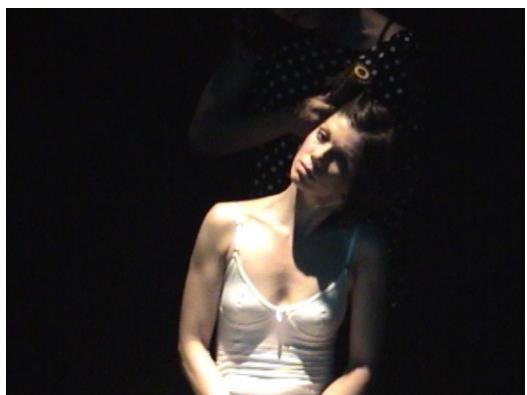


Ilustração 3-43: Grupo ZanZa
OG, a anatomia da melancolia
Fotografia: printscreen
sobre filme de João Bruni

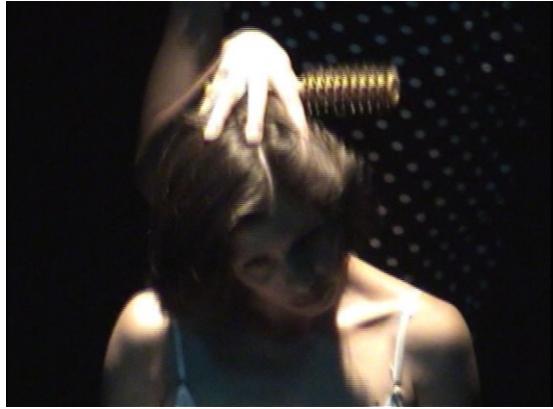


Ilustração 3-44: Grupo ZanZa
OG, a anatomia da melancolia
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: printscreen sobre
filmagem de João Bruni



Ilustração 3-45: Grupo ZanZa
OG, a anatomia da melancolia
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: printscreen sobre
filmagem de João Bruni

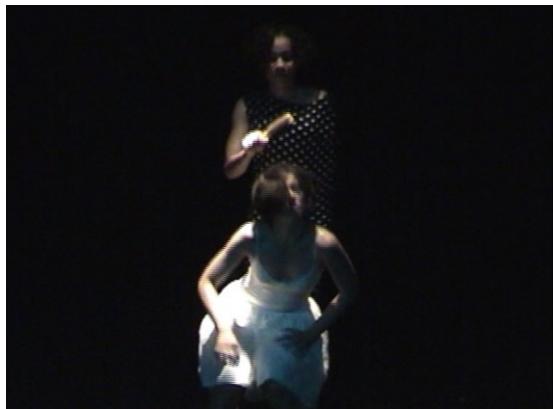


Ilustração 3-46: Grupo ZanZa
OG, a anatomia da melancolia
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: printscreen sobre
filmagem de João Bruni



Ilustração 3-47: Grupo ZanZa
OG, a anatomia da melancolia
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: printscreen sobre
filmagem de João Bruni



Ilustração 3-48: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-49: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreenshot sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-50: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreens sobre filmagem de J. Bruni



Ilustração 3-51: Grupo ZanZa: *OG, a anatomia da melancolia*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: printscreens sobre filmagem de J. Bruni

Por último se deu a definição do figurino. Não tínhamos uma noção muito clara do que queríamos, fomos trazendo roupas e elementos e usando nos ensaios, como por exemplo as meias de seda, saia e blusa, sapatos e vestidos, e com esse material fomos criando as cenas.

Então resolvemos convidar o artista plástico Hélio Lima para assistir ao trabalho em fase de finalização e nos dar uma orientação profissional como figurinista.

Observando o trabalho, e as roupas que usávamos, ele nos chamou a atenção para o fato de que estávamos sempre utilizando peças em preto, branco e vermelho. Essa observação acerca das cores, trouxe luz às nossas mentes perdidas, e assim, adquirindo mais algumas peças, como por exemplo, alguns corpetes, calças e sapatos, acabamos por utilizar as mesmas peças de roupa dos ensaios, com as quais desenvolvemos todo trabalho.

A partir da observação de Hélio Lima, alguns desenhos foram feitos para maior clareza das cores e formas de figurino utilizadas em suas respectivas cenas. Esta situação vivida com a criação dos figurinos, me faz pensar na interferência do inconsciente no processo criativo. Como o figurino foi naturalmente desenvolvido por nós sem um planejamento consciente. Pensando na anatomia da melancolia enquanto conceito, cheguei à conclusão de que as cores e formas adotadas preenchiam esteticamente o conceito desenvolvido de forma muito satisfatória.

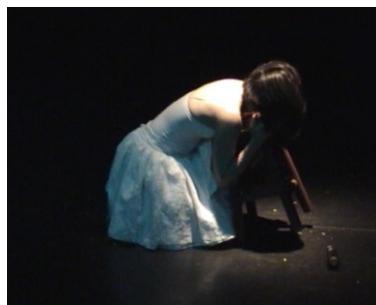


Ilustração 3-52: Grupo ZanZa:
OG, a anatomia da melancolia

TRILOGIA

Projeto Imaginarium

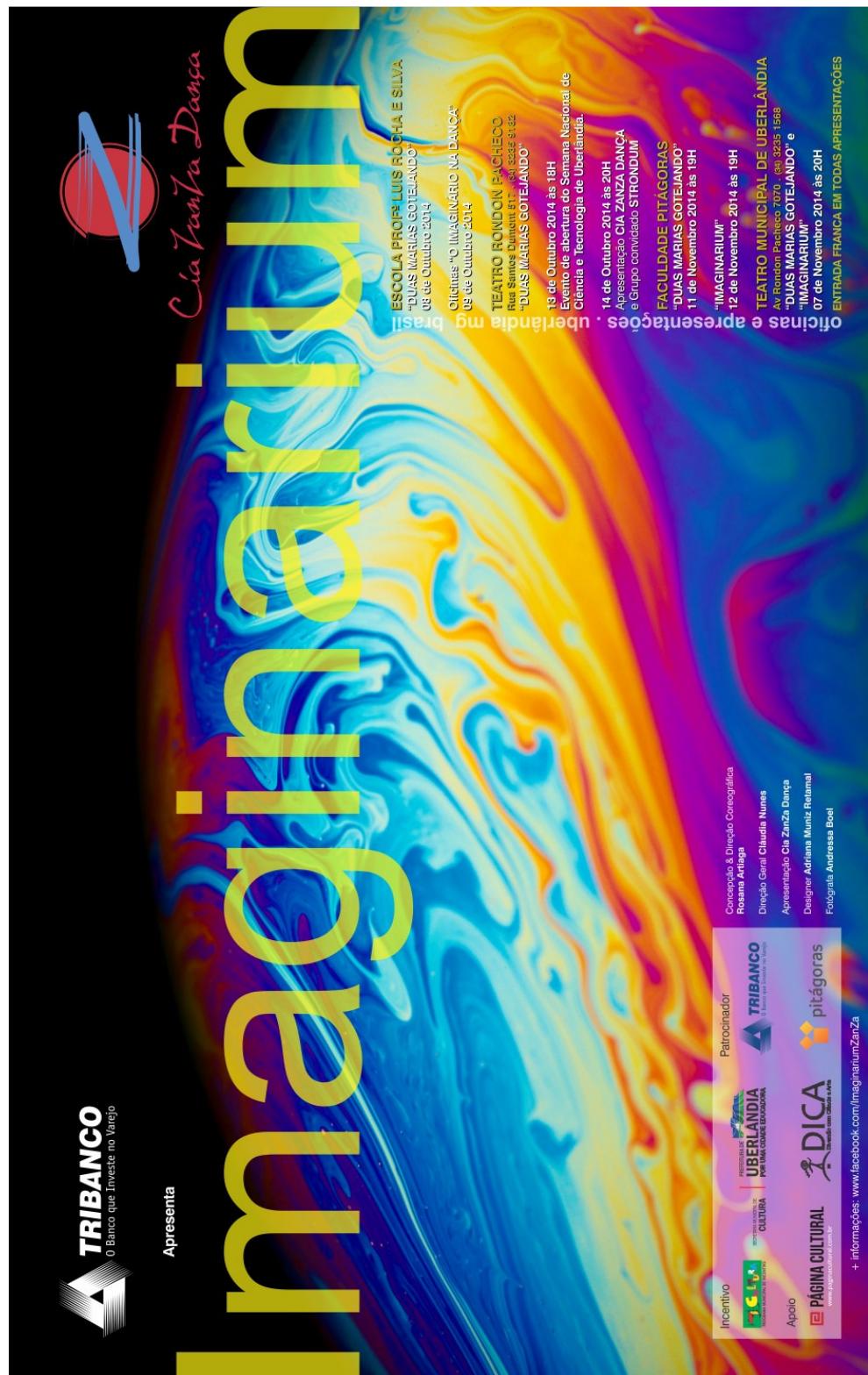


Ilustração 4-1: Cartaz projeto Imaginário
Fonte: Arquivo Pessoal
Designer: Adriana Retamal

Aprovado em 2013 pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura para exercício em 2014, o Projeto Imaginarium traz como proposta a criação e apresentação de três fragmentos coreográficos, tendo o Imaginário como temática de estudo. Os fragmentos:

Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo.

Duas Marias Gotejando.

Imaginário.

Os trabalhos coreográficos foram desenvolvidos e apresentados no ano de 2014. De caráter lúdico e irreverente, as cenas destinadas a instigar a imaginação do público. No ano seguinte, 2015, o fragmento Duas Marias Gotejando foi desenvolvido, alcançando 40' de duração de espetáculo, acompanhando a quase totalidade da trilha sonora *für Alina*, de Arvo Pärt.

As criações circularam pela cidade de Uberlândia, MG, em teatros, universidades e na escola Municipal Professor Luís Rocha e Silva.

Sob coordenação e direção coreográfica de Rosana Artiaga, e direção geral de Cláudia Nunes. Apresentado pelos atores-dançarinos: Adriene Maycol, Anderson Santiago, Ricardo Fiúza, Rosana Artiaga, Talita Vasconcelos, e Letícia Huerara (Atsuko Huerara) – como estagiária.

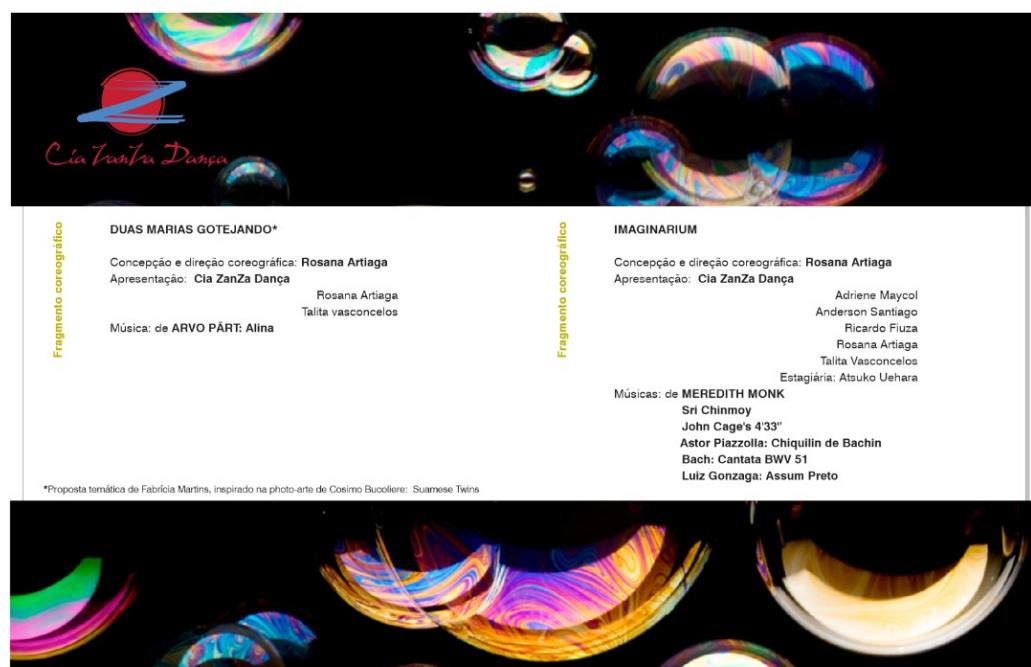
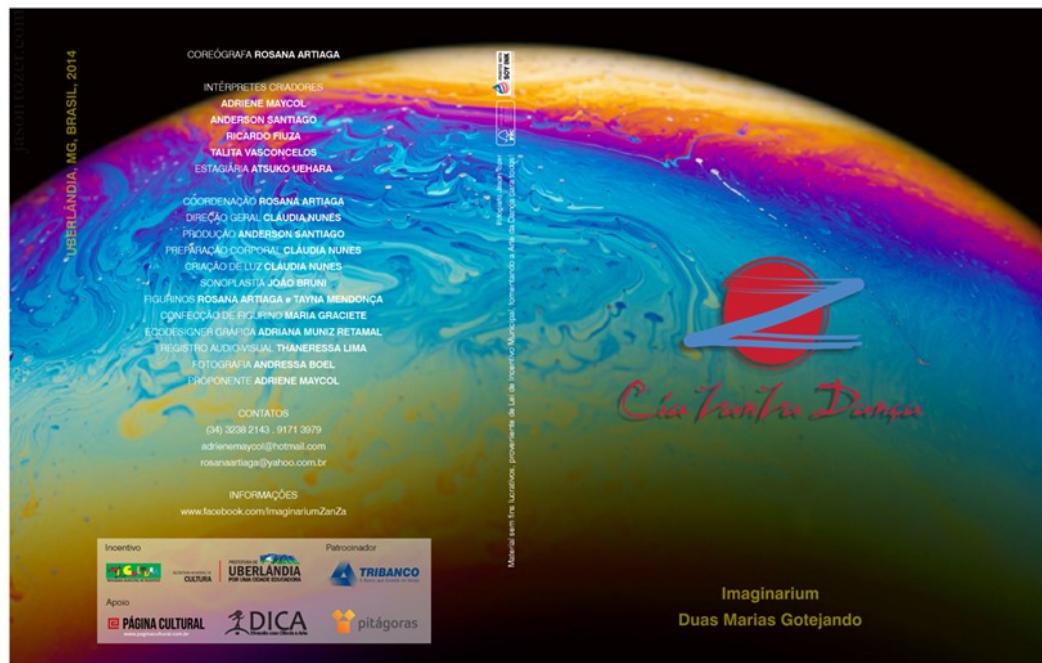


Ilustração 4-2: Folder projeto Imaginário
Fonte: Arquivo Pessoal
Designer: Adriana Retamal



Ilustração 4-3



Ilustração 4-4



Ilustração 4-5



Ilustração 4-6: *Projeto Imaginarium*
Apresentação na Escola Municipal
Professor Luís Rocha e Silva
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Thanceressa Lima

Duas Marias Gotejando

_photo arte



Ilustração 5-1: *Siamese Twins*

Fonte: Cultdesign – Suplemento da Revista Cult outubro #77

Foto arte: Cosimo Buccolieri

Duas Marias Gotejando, estreia em 2014, como fragmento coreográfico do projeto *Imaginarium*, e se desenvolve em 2015, como espetáculo, com 40' de duração. Inspirado na foto-arte *Siamese Twins* de Cosimo Buccoliere, trilha sonora für *Alina*, de Arvo Pärt, num exercício de recriação de linguagem, o trabalho conecta o espectador à vida psíquica das personagens. De conotação surreal, cheio de sutilezas e metáforas que afloram de sua poética, das situações, imagens e conflitos que as personagens constroem.

Repertório da Cia ZanZa Dança, direção coreográfica de Rosana Artiaga, criação e apresentação: Rosana Artiaga e Talita Vasconcelos. Recebeu boas críticas de Rui Moreira, Tíndaro Silvano e Cristiane Cabral, no Festival de Dança de Uberlândia, em 2014.

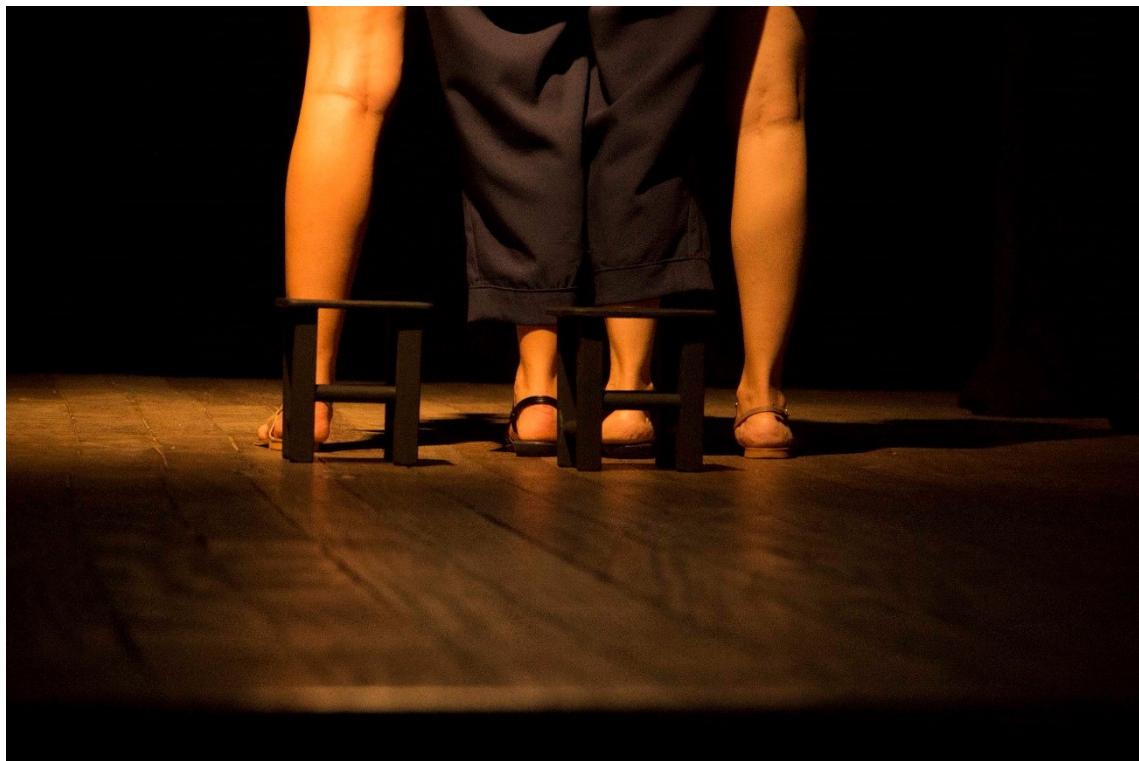


Ilustração 5-2: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Thaneressa Lima



Ilustração 5-3: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Thaneressa Lima



Ilustração 5-4: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*: material gráfico: cartaz/folder

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Vilmar Martins



Ilustração 5-5: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*: material gráfico: folder

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Vilmar Martins

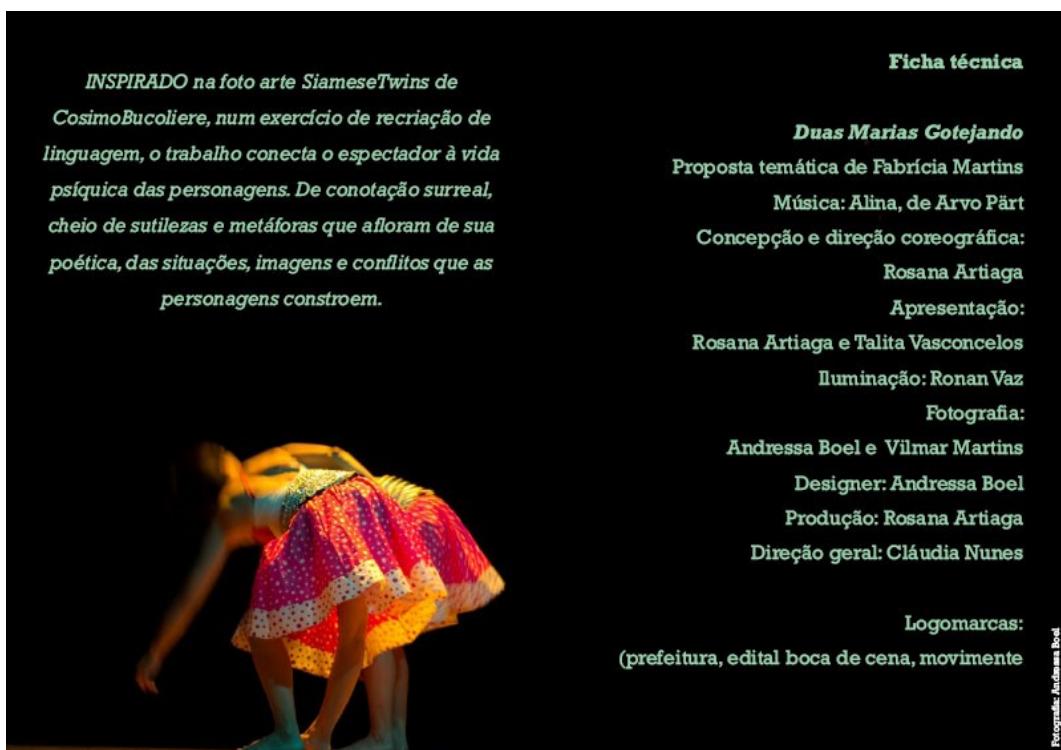


Ilustração 5-6: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*: material gráfico: folder

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel

Descrição

As personagens entram em cena movimentando-se em diagonal por meio de giros. Elas recriam na dança a foto-arte Siamese Twins, de Cosimo Buccoliere, vestidas conforme o figurino da foto: ilustrações 5-1, 5-2, 5-3. Portanto estão vestidas como siamesas da cintura para cima: ilustração 5-3. Quanto aos membros inferiores, apenas uma perna de cada uma delas está vestindo a calça azul marinho, de forma a se fechar no centro entre as duas, assim parece haver um terceiro elemento humano presente entre elas, da cintura para baixo: ilustração 5-2. As sandálias estão trocadas conforme a figura, combinando as mesmas cores para os pés do interior da imagem. Assim elas formam este terceiro elemento. Com essa imagem grotesca elas entram com passos de valsa, em meia ponta, sempre girando, alternando movimentos acentuados para baixo, como na queda de duas goteiras.

Atravessando o espaço cênico por meio desta diagonal, por meio desses giros acentuados para baixo, chegam a um outro extremo da diagonal, próximas a dois banquinhos: ilustração 5-2. Até então considera-se que houve uma introdução, com os giros em diagonal, elas entram em cena, mas neste ponto próximo aos banquinhos se dá o início do relacionamento entre as duas diante do expectador, e isto começa com uma espécie de reconhecimento. Este é um momento de troca de olhares e os primeiros gestos iniciam-se em pé à frente do banco.

Para fins didáticos, chamaremos de Maria 1 e Maria 2, a partir daquela que começa a se movimentar primeiro em relação à outra.

Então Maria 1 volta sua cabeça para Maria 2, o gesto é repetido por Maria 2, e pela primeira vez na cena seus olhares se encontram. O olhar de Maria 1 é desviado, girando a cabeça em sentido contrário, e a mesma ação é repetida por Maria 2. Em seguida Maria 1 volta seu olhar à frente, e o mesmo é repetido por Maria 2. As duas ao mesmo tempo voltam o olhar uma para outra, e se olham pela segunda vez. Suspiram e retiram o olhar, ao mesmo tempo, abaixando a cabeça e girando em sentido contrário. Maria 1 estende o braço acima de sua cabeça, posicionando a

palma da mão para cima. Assim recebe a mão de Maria 2, que corresponde ao gesto. Os braços unidos pelas mãos são levados para trás do corpo, às costas, e dessa forma há uma deformação visual do estranho corpo, por meio deste gesto. Elas levam o braço atrás do corpo e trazem de volta. Uma série de movimentos a começar da cabeça, segue-se com braços, tronco, pernas, sempre num jogo de relações entre a metade direita do corpo e sua metade esquerda, ou seja, entre uma siamesa e outra. Quando as personagens por fim se sentam no banco, as possibilidades daqueles corpos se movimentarem um em relação ao outro se amplia, por exemplo, por meio das pernas que se cruzam, se afastam, se dobram, ora uma copiando o movimento da outra, alternado as laterais distintas do corpo, ora se movimentando ambas ao mesmo tempo como uma parte do corpo que complementa a outra para que a ação aconteça.

O primeiro ato pode ser descrito como a fase de apresentação das personagens, é a fase em que elas se reconhecem como siamesas e trocam os primeiros olhares, as primeiras impressões uma da outra diante do expectador, portanto uma fase de conhecimento ou autoconhecimento, tratando-se aqui de um corpo único. Pois há um jogo de imitação entre as duas, entremeado de pausas, em que elas se vêm uma como espelho da outra. Nesta fase, elas experimentam o que as pessoas em geral experimentam ao começar um novo relacionamento, e isso se vê nitidamente na expressão de seus corpos: curiosidade, afinidade e rejeição, alegria e sofrimento, sobretudo o desejo de que o outro seja tão afim, a ponto de buscar aí sua própria imagem e semelhança. No caso das duas Marias, olhar para o seu espelho significa também olhares e movimentos de rejeição. Uma das primeiras emoções transmitidas é da rejeição pelo aprisionamento (corporal) uma à outra, que começa com o desvio de olhares e culmina com um profundo suspiro. Aqui também os papéis de opressor e oprimido começam a se manifestar na dupla. Este descontentamento e rejeição, periodicamente vem à tona, entremeando outros tipos de emoção.

Como já foi dito, no primeiro ato, após o cruzamento do espaço cênico em giros na diagonal, elas se posicionam à direita frente, tendo dois banquinhos à retaguarda. Esses banquinhos permitem que as personagens se movimentem sentadas e durante

esses momentos experimentem novas relações corporais que o estar em pé não permitiria, como por exemplo o cruzamento das quatro pernas e outros posicionamentos que acentuam a anomalia física e destacam o terceiro elemento representado pelas duas pernas vestidas com a calça azul, conforme as Ilustrações 5-7 a 5-13.

Enquanto os movimentos do corpo anômalo desenham a cartografia desse relacionamento, muitas expressões faciais também afloram tão transparentes e profundas quanto num relacionamento entre irmãs. Como nas ilustrações: 5-8 e 5-17.

Algumas ações como o olhar uma para a outra, virar-se em contrário, segurar o rosto da outra, tocar o cabelo da outra, empurrar a cabeça da outra, arrepender, abraçar, subir e o descer dos bancos, sentar, levantar, deslocamento de pernas e braços numa trama de ações, mexer, puxar o braço uma da outra, movimentos por imitação, interferências no corpo uma da outra, compõem a cena do primeiro ato, como nas ilustrações: 5-14 a 5-21. Tristeza, mágoa, perdão, culpa, misericórdia, tolerância, esperança, cumplicidade, alegria, e diversos outros sentimentos são expressões desses movimentos corporais. Termina com a ação de despir o figurino, desconstruindo as siamesas, após uma trama coreográfica em que se locomovem à frente, porém de costas para o observador, numa sequência coreográfica que inclui subir descer e sentar nos bancos.

Segundo ato: Os figurinos da cena 1 se dissolveram. Não há mais as siamesas, mas duas personagens vestidas de forma idêntica, vestidos rosa-bolados. As mulheres, cada qual como uma sombrinha em miniatura nas mãos, se aproximam aos poucos uma da outra num ponto central do espaço cênico, ilustrações: 5-22, 5-23, 5-26, 5-27, 5-29, 5-30. A aproximação é lenta e entrecortada de pausas, andando na ponta dos pés e aterrizando. Com uma sombrinha erguida, vindo de lados contrários do espaço cênico traçam uma linha imaginária. A mesma proposta do gotejamento segue: uma se coloca no centro, a outra se põe no centro. Uma gira e pára o corpo numa direção, para trás, a outra gira e pára o corpo na direção oposta, para frente. Até mesmo a forma de manipular a sombrinha forma um desenho coreográfico

canônico entre as duas. Neste momento estão encenando tal qual bailarinas de uma caixinha de música, movimentos delicados, sequências curtas, curtos movimentos giratórios em meia ponta, entre outros. Tanto a música quanto o uso das sombrinhas como objeto cênico, sugerem a presença de uma chuva delicada, como elemento imaginário. Se encontram no centro do espaço, e intensifica-se aqui o uso de movimentos por imitação. Os corpos agora em figurinos distintos, após essa breve introdução em que voltam a se encontrar, são levados a recuperar a figura do corpo único por meio do movimento e não mais amarradas como siamesas dentro de um figurino. E isso se manifesta mais fortemente com a montagem do que chamamos “braços de Shiva”, ilustração 5-25, com uma bailarina oculta atrás da outra, porém com os braços à frente do corpo visível. Elas trocam sobrinhas enquanto erguem e abaixam os braços numa trama coreográfica.

Também é formado aqui o desenho de um corpo com três pés, ilustração 5-28. Após a separação física desses corpos que brincaram de ser um só, de ter apenas uma única identidade, as personagens são levadas a se comportar como brinquedos quebrados e a qualidade de movimento é alterada completamente. Esta sequência é trabalhada do nível alto ao baixo. Usamos o chão para movimentos de corpos sentados e deitados, a partir de um deslocamento para baixo que sugere o ruir de uma estrutura, um desmoronamento dos dois corpos. Foco interno, olhar congelado, e expressões vazias são reflexos de estados psicológicos como desilusão. Enquanto brinquedos quebrados, movimentos de fluência quebrada são utilizados e a ação corporal acontece em um tempo mais lento e com muitas pausas, dando às personagens essa qualidade de “corpo-coisa”, “corpo-brinquedo”, vivenciando um jogo de quebra e separação. Termina com as duas personagens deitadas com suas cabeças em posições opostas, próximas uma da outra.

Nesta cena, as personagens são vestidas com tecidos de sombrinhas, rosa bolados. O figurino também inclui uma calçola prateada que se projeta até a base das costelas, como na ilustração 5-6. Este figurino, cujos detalhes podem ser vistos nas ilustrações 5-29 e 5-53, foi idealizado para incorporar a imagem da sombrinha no corpo das duas Marias, e intensificar a ideia de um dia de chuva.

Terceiro ato: Começa com movimentos simples e sutis que demonstram uma revitalização gradativa dos corpos deitados e completamente “quebrados”. O desenho coreográfico dessa narrativa começa no chão, passa pelo nível intermediário e culmina no nível alto, com uma dinâmica dança entre as duas personagens.

Movimentos com qualidades pendulares, balanços favorecidos por contrapeso, a volta dos movimentos espelhados e imitação de movimentos, mas numa velocidade mais acelerada, as personagens constroem formas que demonstram diversão e brincadeira, como se estivessem num parque de diversões, vivenciando uma independência e individualidade. Vemos que agora vivenciam a empatia de forma livre. O ato de dançar com entusiasmo caracteriza essa cena. Ilustrações 5-6 e 5-24.

Quarto ato: É encarado como a manifestação do inconsciente nas ações de relação das personagens. As personagens mergulham em uma camada mais profunda de si mesmas, evidencia-se o envelhecimento do relacionamento e essa realidade é demonstrada cenicamente.

As personagens agora estão vestidas com vestidos bolados em preto e branco, sendo um tecido o negativo do outro: uma veste um vestido preto com bolas brancas, e outra, branco com bolas pretas, como nas ilustrações 31, 36 e 37.

A cena começa com as personagens sentadas nos banquinhos e se separando. Uma delas, a Maria 2, se levanta bruscamente e posiciona seu banquinho num ponto bem distante da outra, no espaço cênico, e de costas para Maria 1.

Maria 1 por sua vez, se levanta devagar, se coloca sentada num ponto do espaço ainda mais distante em relação àquela. A expressão é de desconforto e tristeza e não de rivalidade.

É iniciada uma movimentação em que as personagens sentadas caem dos bancos, sendo que um movimento de queda se torna o eco do outro. Elas caem dos

bancos alternadamente, os sons dos banquinhos caindo no chão, um som à frente, outro depois e em seguida, é bem marcante na cena. Entretanto essas quedas acontecem em deslocamento diagonal e estas personagens se encontram a uma média distância. Por meio do ato de cair dos bancos e se sentar novamente, há um deslocamento no espaço em que elas voltam a se aproximar. Ilustrações 5-32, 5-33 e 5-35.

Posicionando seus banquinhos, uma de frente para a outra, ilustração 5-34, elas sobem sobre eles e tentam aproximar mãos e corpos uma da outra. Novamente o jogo de movimentos conduz a imagens espelhadas como na ilustração 5-36 e 5-37. Por três vezes colocam seus banquinhos cada vez mais próximos e experimentam essa mesma movimentação. No final desta sequência cada qual pega um banco e coloca sobre a cabeça, como uma espécie de chapéu, mas na verdade o banco sobre a cabeça resulta num elemento que faz uma projeção do que está dentro de suas mentes inconscientes, pois todo o comportamento do corpo muda a partir de então.

Então, elas se deslocam em diagonal girando, cada qual em torno do próprio eixo, cada qual com um banco sobre a cabeça, como nas ilustrações: 5-38 a 5-41.

Esta passagem foi por nós visualizada se os corpos submersos em água, um subtexto imaginário, e como resultado desta perspectiva, as personagens se movimentam tão lentamente como se deslocassem imersas num líquido. Aqui a visão desta passagem é tal qual a de um mergulho no inconsciente.

No final desta sequência de movimentos, Maria 2 retira o banco da cabeça da Maria 1, e acumula dois pesos sobre si mesma.

A personagem Maria 1 faz cinco tentativas de retirar os bancos acumulados sobre a cabeça de Maria 2: na primeira tentativa, tenta derrubar os bancos com uma das mãos, mas segura a si mesma, detendo o movimento da mão direita. A segunda, logo atrás da personagem, ilustração 5-42, começa a saltar próxima da personagem, elevando as mãos acima dos bancos. A terceira assoprando as estruturas, à esquerda

da personagem. A quarta: tenta pegar o banco, simplesmente retirando, mas desiste antes de completar o movimento, ilustração 5-43. A quinta: após se ajoelhar diante da amiga, segura sua mão e a conduz numa dança em círculos, a fim de que o movimento do corpo durante a dança cause o desequilíbrio das estruturas e derrube os bancos, ilustração 5-44. Mas a personagem Maria 2 permanece rígida em sua posição e não os deixa cair. Então, Maria 1 percebendo a inutilidade de suas tentativas, vai gradativamente se afastando, se soltando das mãos de Maria 2, ilustração 5-45 e em círculos ao redor da amiga, o andar vai ganhando velocidade e se torna uma corrida. Maria 2 fica presa nessa estrutura dos dois bancos sobre a cabeça, enquanto a outra se liberta, correndo com os braços abertos e voltados para cima, como o ensaio de um voo, demonstra assim essa liberação, ilustrações 5-46 e 5-47.

Maria 2, sozinha no centro do espaço cênico, aprisionada pelos dois bancos sobre a cabeça, estende o braço para a amiga, que cada vez mais se afasta. Com esta cena, o espetáculo chega ao fim, ilustrações 5-46, 5-48 e 5-49.



Ilustração 5-7: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Thanneressa Lima



Ilustração 5-8-: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Thanneressa Lima



Ilustração 5-9: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Thanceressa Lima

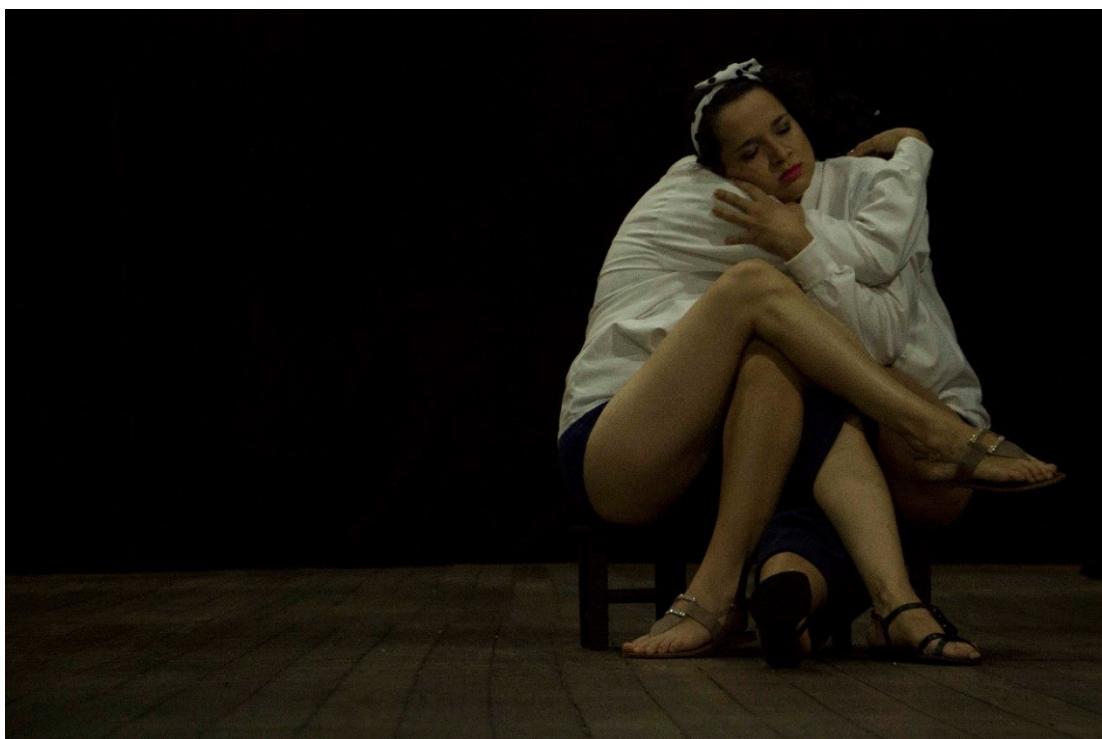


Ilustração 5-10: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Thanceressa Lima



Ilustração 5-11: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 5-12: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 5-13: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Thanneressa Lima



Ilustração 5-14: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Thanneressa Lima



Ilustração 5-15: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 5-16: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Thanneressa Lima



Ilustração 5-17: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Thanneressa Lima



Ilustração 5-18-: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel

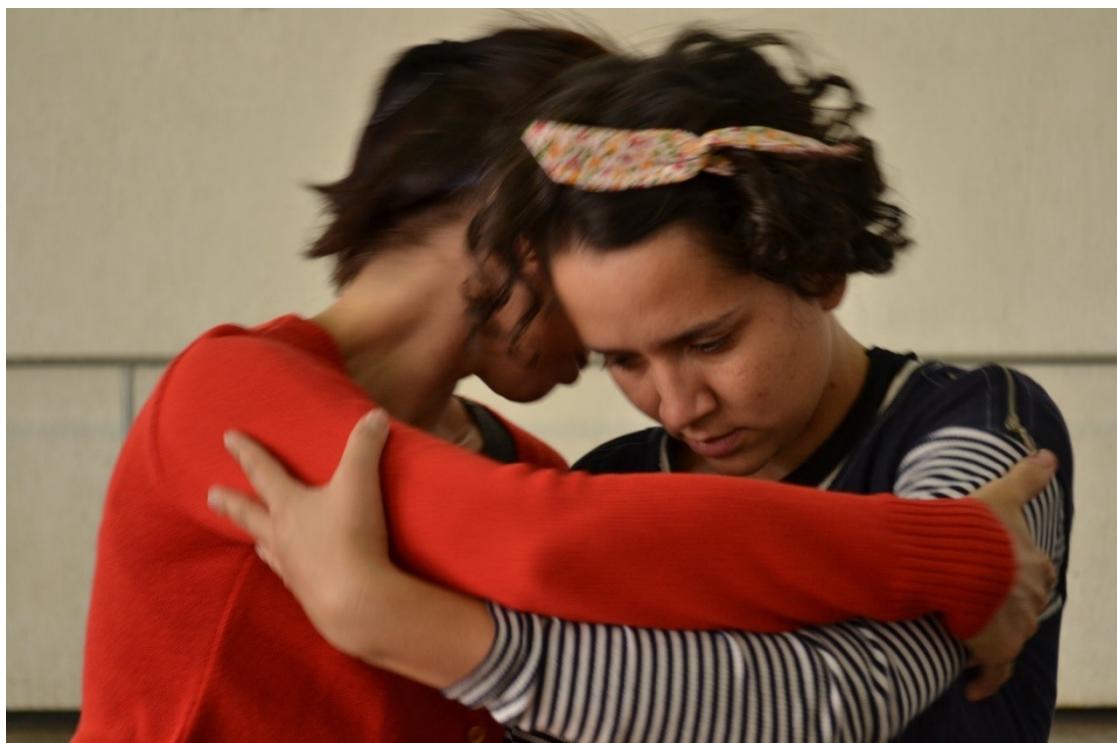


Ilustração 5-19: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 5-20: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel

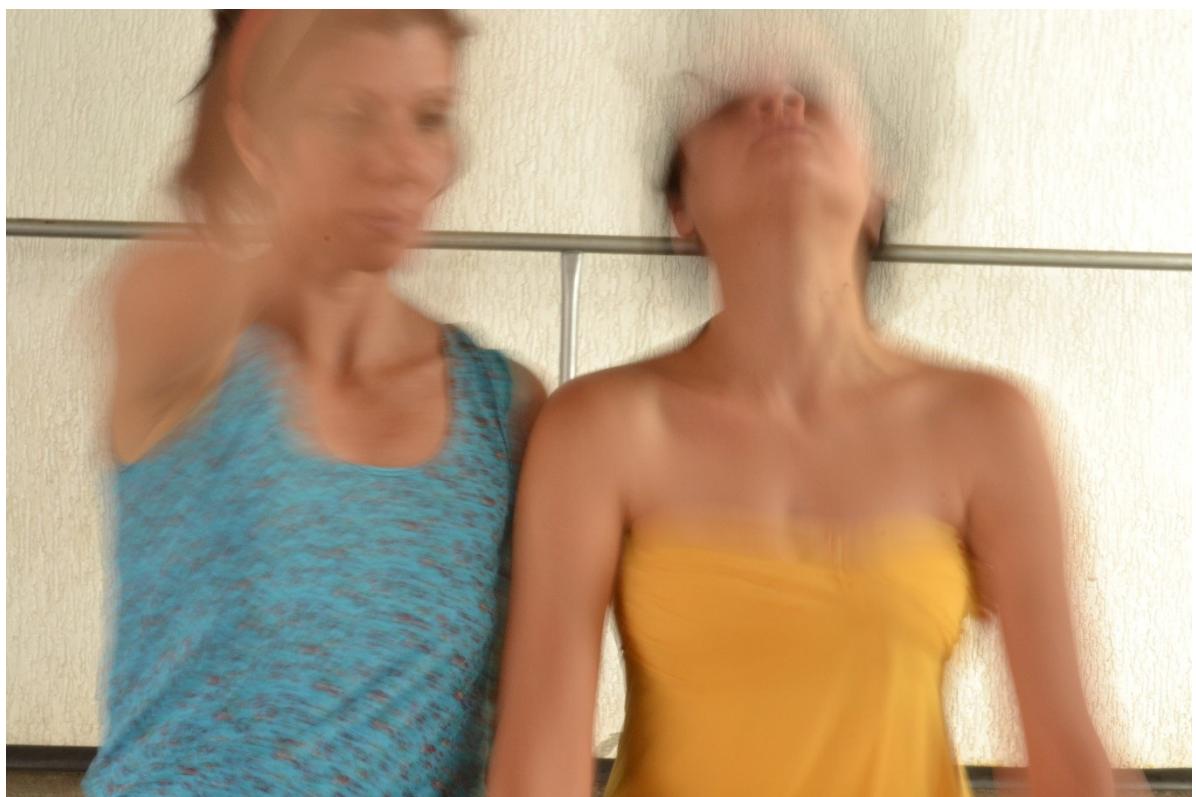


Ilustração 5-21: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel

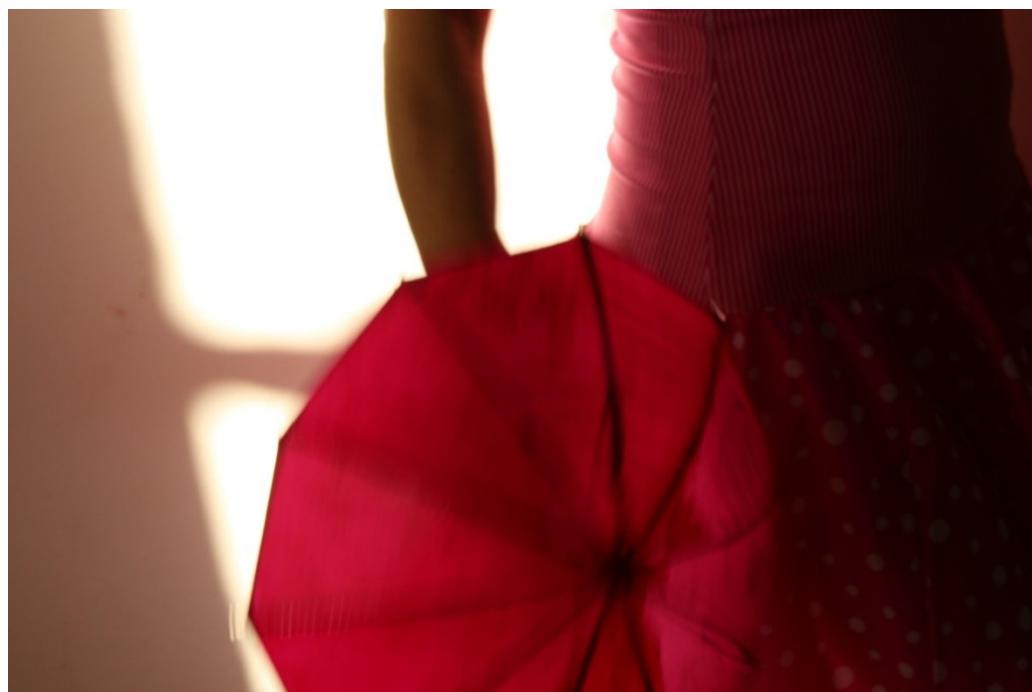


Ilustração 5-22: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Vilmar Martins

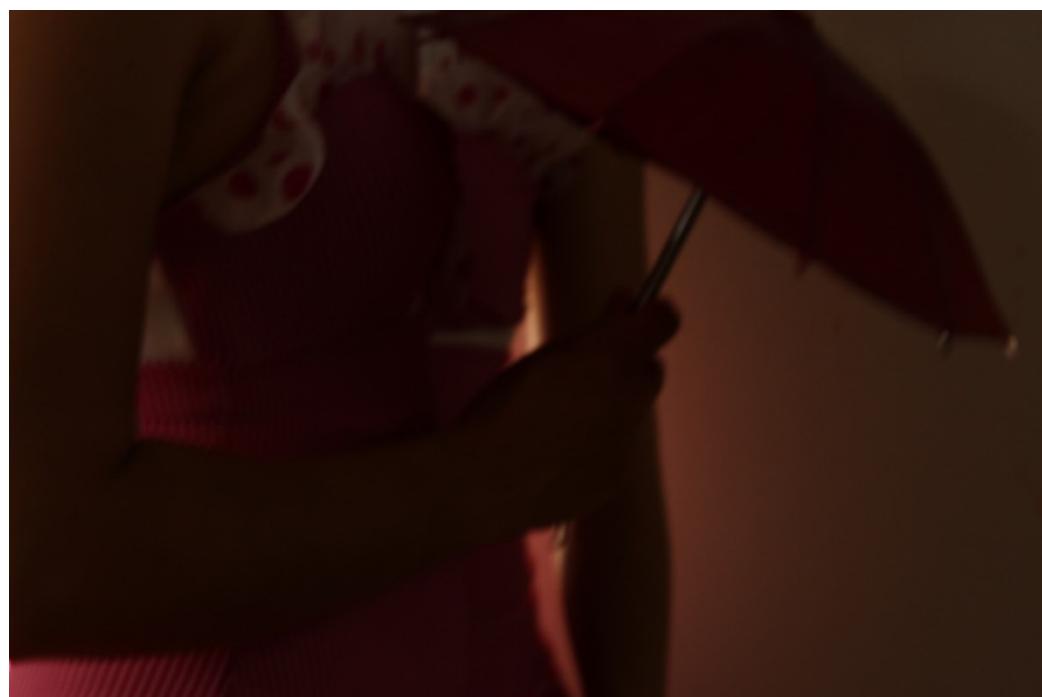


Ilustração 5-23: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Vilmar Martins

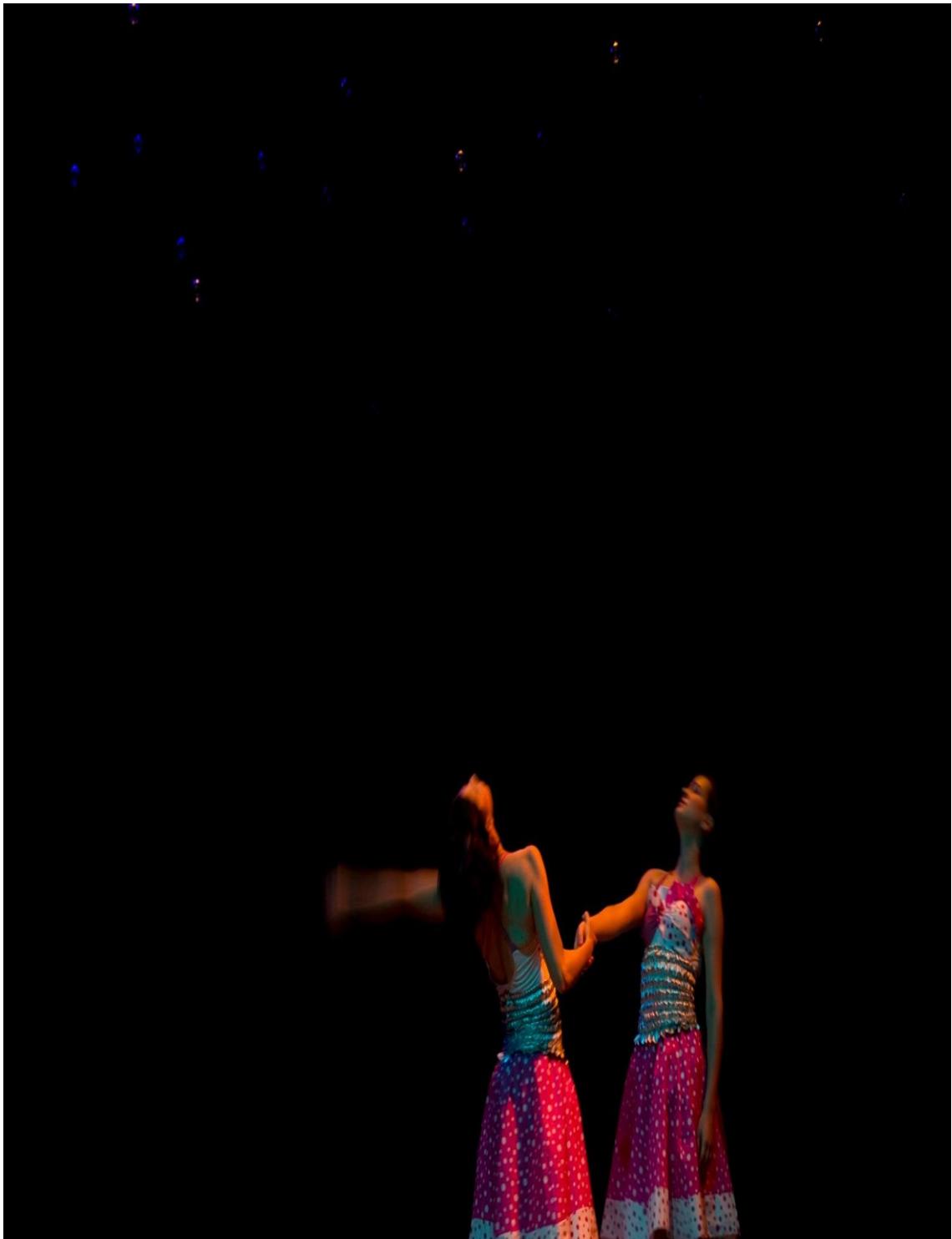


Ilustração 5-24: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 5-25: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 5-26: *Duas Marias Gotejando*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Vilmar Martins



Ilustração 5-27: *Duas Marias Gotejando*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Vilmar Martins



Ilustração 5-28: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Vilmar Martins

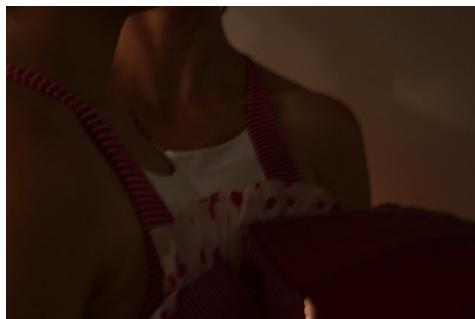


Ilustração 5-29: *Duas Marias Gotejando*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Vilmar Martins

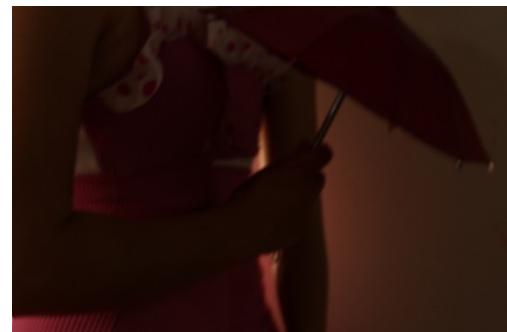


Ilustração 5-30: *Duas Marias Gotejando*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Vilmar Martins



Ilustração 5-31: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Thanceressa Lima



Ilustração 5-32: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 5-33: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 5-34: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 5-35: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 5-36: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 5-37: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 5-38: *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Adriene Maycol

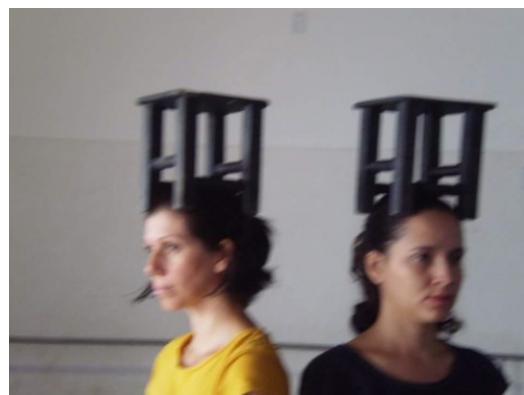


Ilustração 5-39: *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 5-40: *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 5-41: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 5-42: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Thanneressa Lima

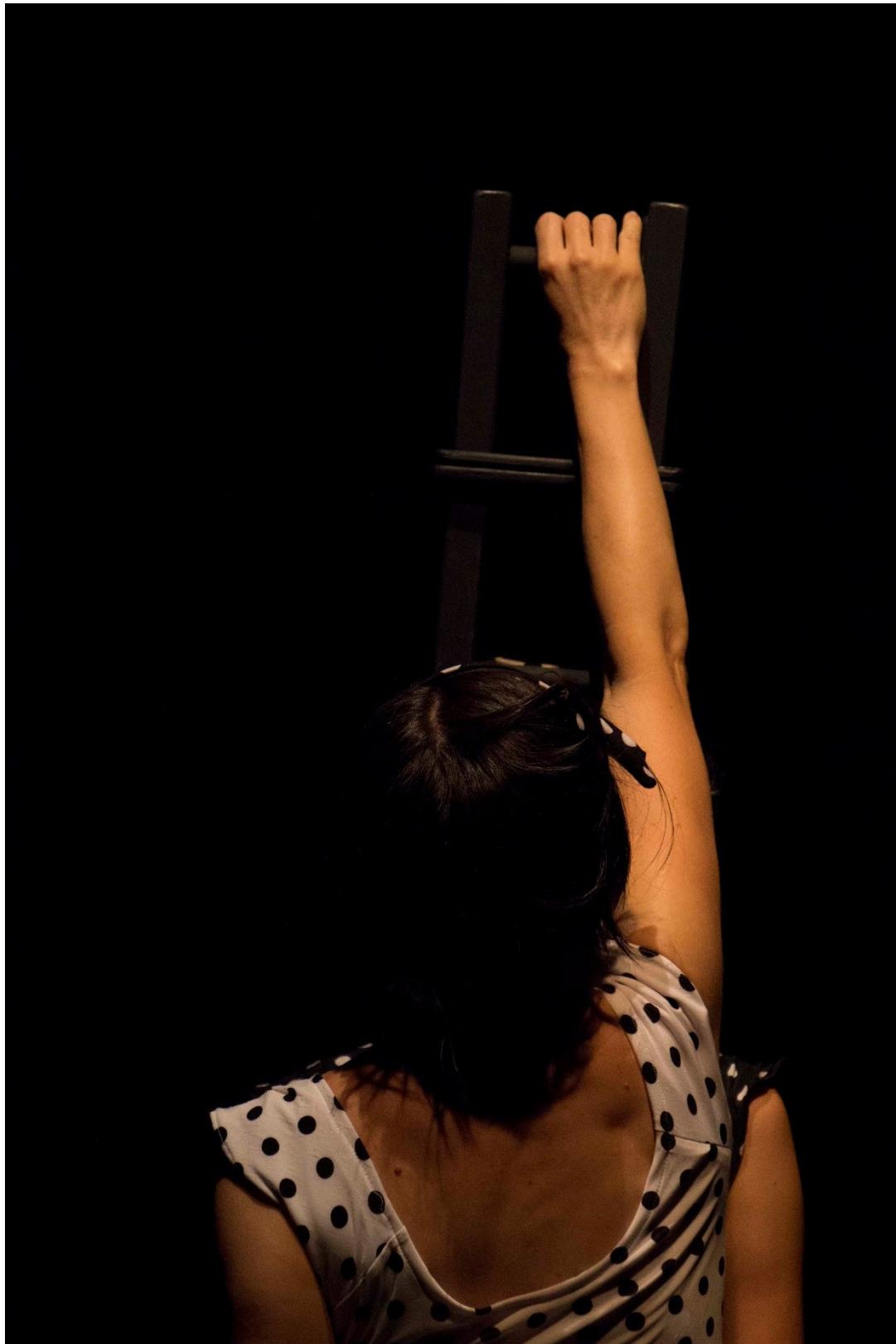


Ilustração 5-43: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Thanceressa Lima



Ilustração 5-44: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Thanneressa Lima

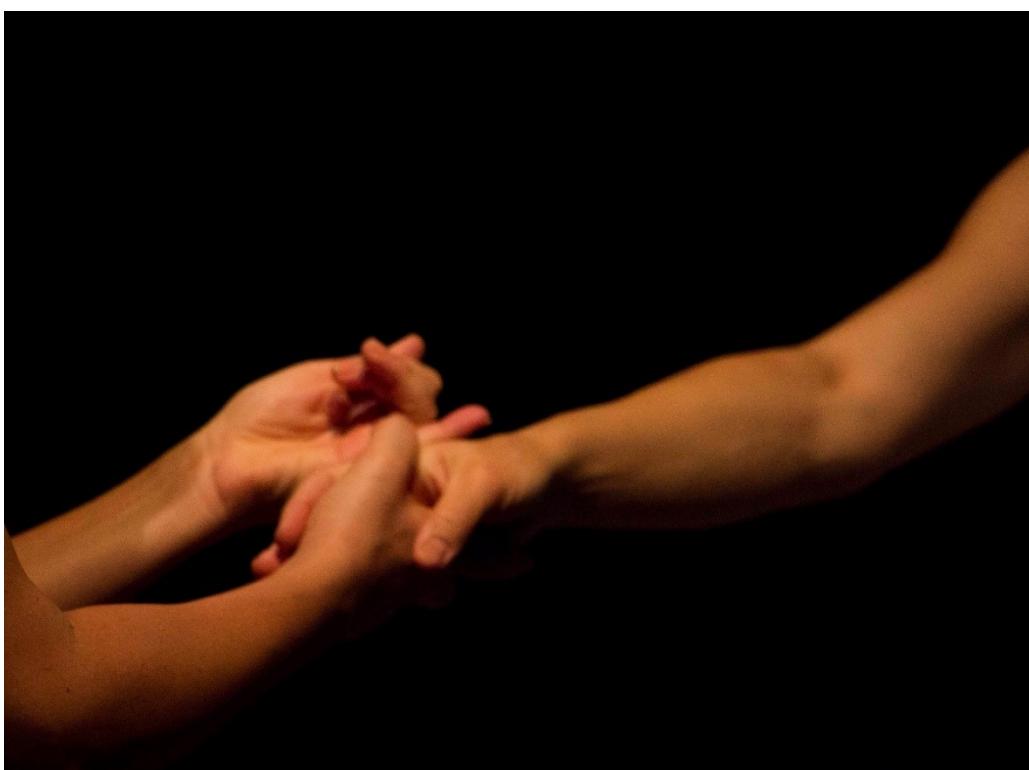


Ilustração 5-45: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Thanneressa Lima



Ilustração 5-46: *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Thanceressa Lima



Ilustração 5-47: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Thanceressa Lima



Ilustração 5-48: *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Thanceressa Lima

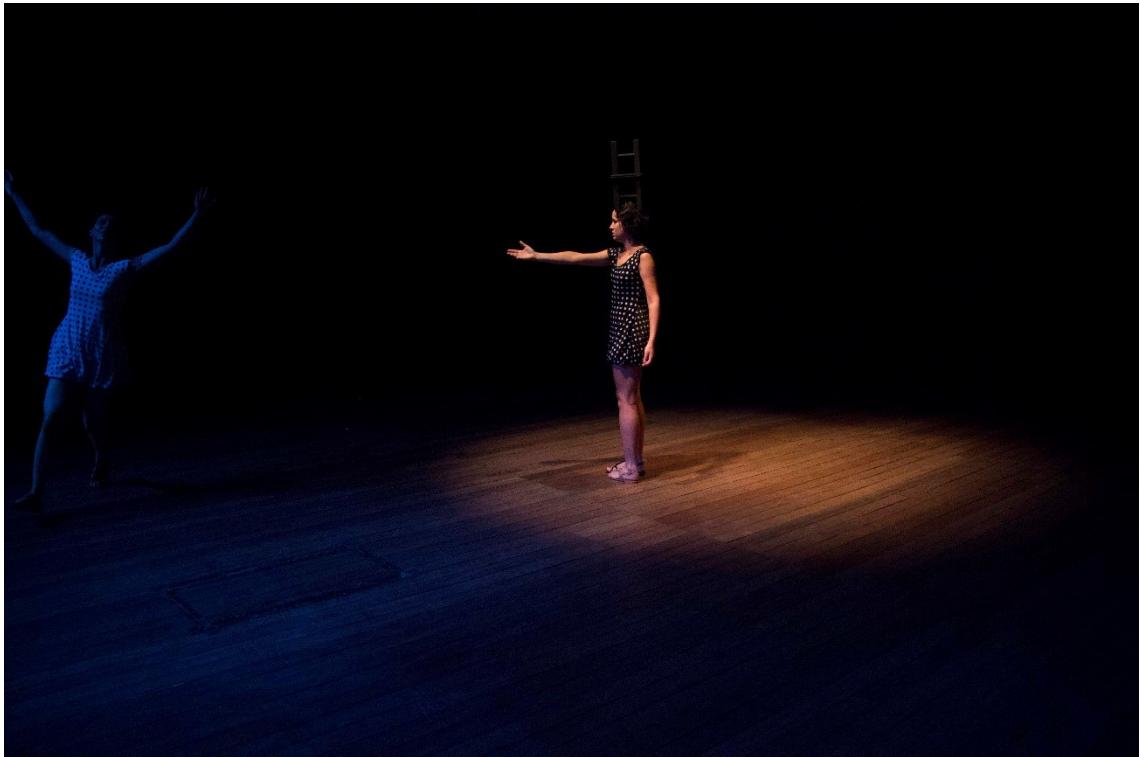


Ilustração 5-49: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Thanceressa Lima

Desmontagem

No ano de 1999, em Belo Horizonte, fui acolhida na casa da família da amiga e bailarina Fabrícia M. Neste mesmo ano, confessou-me, o desejo de realizar comigo um trabalho coreográfico intitulado *Duas Marias Gotejando*. Logo em seguida, viajamos com sua família, num feriado de páscoa, para a cidade de Três Marias, onde Fabrícia esperava que começássemos a confecção do trabalho. Mas isso de pronto não aconteceu. Embora com a ideia germinando em nossas mentes, e naturalmente falássemos sobre o trabalho durante aqueles dias, nos envolvemos com os atrativos do passeio e nossas expectativas de iniciar o trabalho corporal durante a estadia em Três Marias não se realizaram conforme as pretensões. Entretanto alguma coisa ali aconteceu: muito me impressionou a música que ouvimos, em nossa passagem por uma trilha campestre que levava ao alto de uma colina. De uma daquelas lindas casas de veraneio, saía uma música de piano incrivelmente bela, em alto volume, tomando a paisagem por completo.

Ficamos encantadas e logo pensamos como seria bom ter aquela música como trilha sonora do *Duas Marias*. Mas não tínhamos acesso à casa, e a origem daquela música permaneceu uma incógnita que jamais iríamos desvendar. Permaneceu na memória como um solo de piano preenchendo a manhã ensolarada como um perfume – e a visão daquele cenário vibrante: o azul do céu e o verde alastrado em terra. E essa foi a única experiência criativa que tivemos em direção aos nossos objetivos naquela viagem. Posteriormente, tentamos organizar alguns ensaios, mas nisso não tivemos êxito devido a uma rotina cheia de trabalhos e imprevistos. Além disso, logo passamos a residir em cidades distintas, devido ao meu retorno à cidade de Uberlândia, enquanto Fabrícia permaneceu em Belo Horizonte.

Após a circulação do primeiro espetáculo do Grupo Zanza, OG, *A anatomia da Melancolia*, em 2006, nova tentativa foi feita, no sentido de recuperar e desenvolver a semente criativa do *Duas Marias Gotejando*. Eu sabia que para minha amiga Fabrícia a realização deste sonho era muito importante, e como não podíamos mais estar

trabalhando juntas, eu queria pelo menos não deixar esta semente morrer. Pensava que aquele antigo plano devia ser realizado, era uma espécie de respeito com o plano, e com a própria Fabrícia. Nesta época toda a minha inspiração imaginária advinha do título, que considerava altamente inspirador – título que havia sido criado por Fabrícia. Mas a tentativa de me dedicar a essa criação coincidiu com a época em que meu primeiro filho era ainda um bebê em fase de amamentação, e o trabalho acabou sendo interrompido após os primeiros encontros de criação – tive dificuldades em administrar a casa, o bebê e o Grupo de Dança ao mesmo tempo. Já nesta etapa inicial, meus devaneios acerca do *Duas Marias* contemplavam o movimento incorporado das goteiras - pensava em goteiras que caíam alternadamente, movimentos intermitentes, um ecoando o outro. Outra imagem mental eram os movimentos espelhados entre as duas Marias. Na imaginação, persistia, além disso, a figura de um banco. A intuição de que um banco era um elemento essencial na coreografia era marcada por uma visão mental persistente. Mas não chegamos a explorar qualquer objeto cênico durante a primeira fase criativa. Apenas movimentos em pé, seguindo uma estética minimalista destacando a repetição de células, e a utilização característica de um movimento sempre respondendo ao outro, um eco corporal entre duas pessoas. A dança estava sendo composta com duas bailarinas que bateram à nossa porta, no Grupo ZanZa. Não havia nenhuma trilha pré-definida, nesta época. Trabalhávamos sem nos preocupar tanto com a música que iríamos utilizar, mas havia sim uma trilha provisória sendo experimentada. Estábamos mais focados na construção de uma imagem para aquelas mulheres, como a pintura de duas irmãs gêmeas, por exemplo, e essa imagem concretizava-se por meio do jogo de espelhos e da imitação, onde uma Maria reproduzia a ação da outra no instante seguinte, ações estas também entremeadas de outros diversos desenhos coreográficos, mas sempre mantendo a ideia do movimento das goteiras.

O fechamento do Grupo se deu no final de 2007, logo interrompendo os primeiros laboratórios criativos do *Duas Marias*. Essa interrupção durou sete anos, fase em que me dediquei exclusivamente aos dois filhos, que nasceram em 2007 e 2009. Em 2011, então residindo no povoado de Casa Branca – Brumadinho (MG) recebo de presente de meu marido João Bruni, um CD intitulado *für Alina, de Arvo*

Pärt. Escuto a composição para piano e instrumento de corda e sinto uma identificação imediata entre a música e os devaneios acerca do *Duas Marias Gotejando*, ao ouvir me sinto convicta de que se tratava da trilha sonora do Duas Marias, pois a música trazia em si mesma o movimento das goteiras, a repetição contínua. Tal música, além de provocar as antigas memórias corporais ligadas àquele trabalho, faz aflorar uma imaginação cada vez mais rica em relação à criação. Sentido ter encontrado a trilha sonora do *Duas Marias Gotejando*, rendo-me à intuição sem duvidar: era mesmo für Alina, de Arvo Part.

Em Uberlândia, MG, o projeto *Imaginarium* é então aprovado para exercício em 2014. Estes estudos produzidos foram compartilhados gratuitamente com a população, como espetáculos de entrada franca. Beneficiada pela lei de Incentivo à Cultura, por meio da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, pude reabrir o Grupo e contratar pessoas para trabalhar na criação dos três fragmentos coreográficos propostos, dentre eles *Duas Marias Gotejando*.

Durante os ensaios de *Olhos, Ouvidos, Nariz, Língua, Corpo*, com o ator Diogo Sanquette, algo sincrônico aconteceu.

Numa das manhãs de ensaio, estava descendo a rua rumo ao Espaço Corpore, quando vi revistas novíssimas deixadas aos pés de uma sibipiruna. Apesar de terem chamado minha atenção, passei pelas revistas com certa indiferença devido ao pensamento: “Não! Não vou pegar o lixo dos outros.” Entretanto uma sensação física foi aos poucos parando meu corpo. Fiquei alguns minutos magnetizada pela imagem das revistas, até escutar aquela suposta voz que vem de dentro: “será que não tem nada ali para você?”

Sugestionada pela voz da intuição, acabei carregando todas as revistas para a sala de ensaios, para conferir depois. Qual não foi a minha surpresa ao encontrar entre os volumes, na matéria de capa da revista Cult, páginas de apresentação dos trabalhos do fotógrafo Cosimo Buccolieri. E na sequência, fotografias artísticas

altamente inspiradoras. Muito me impressionou também a coincidência das nossas propostas destacadas pelo seguinte depoimento do artista:

“Meu trabalho é onírico, surreal, misterioso e metafísico. Eu sempre tento ver a realidade a partir desses pontos de vista, criando um mundo imaginário onde as leis da natureza e a Física nem sempre contam.” (Cultdesign, out #77, p. 6)



*“Meu trabalho é onírico,
surreal, metafísico,
conectado a um mundo imaginário...”*

Ilustração 5-50: *Cosimo Buccolieri*, Fotógrafo

Fonte: Cultdesign – Suplemento da Revista Cult outubro #77

Estas palavras definiam justamente as diretrizes do projeto *Imaginarium*, e da dança do imaginário que eu estava empenhada em criar. Especialmente senti que a foto-arte Siamese Twins, de Cosimo Buccolieri dizia tanto a respeito do trabalho *Duas Marias Gotejando*, como se estivesse vendo ali a imagem do próprio trabalho realizado. Tanto quanto a música Alina, em anos anteriores, não tive qualquer dúvida a respeito do potencial coreográfico daquela imagem que chegava em minhas mãos, às vésperas da criação do Duas Marias. Visualizei aquela imagem fotográfica como a provocação necessária ao nascimento do espetáculo *Duas Marias Gotejando*, cujo movimento essencial é a queda de duas goteiras. Através deste movimento essencial, os corpos, embora com a troca de figurinos, mantêm a estrutura das siamesas em nível imaginário, pois o movimento de uma só se completa com o movimento da outra, em cânone, como acontece com as pernas direita e esquerda de um mesmo corpo.

As personagens dançam os quatro movimentos da música minimalista für Alina, de Arvo Pärt. Esta dança cênica é dividida em quatro atos, durante os quais elas vão deixar vir à tona as emoções, e os aspectos psicológicos de suas mentes, enquanto desenham a cartografia desse relacionamento pleno de desejos e emoções contraditórios: como alegria e tristeza, aceitação e rejeição, coragem e insegurança, egoísmo e altruísmo, raiva e compreensão, confiança e desespero, violência e bondade, amor e indiferença. Por meio de suas ações as personagens espelham esse mundo interior na relação uma com a outra. Há também uma troca de figurinos que desconstrói a imagem física das siamesas, dando a elas outras cores e outros elementos com os quais jogar.

Tomando esta fotografia como ponto de partida para a dança, duo com Talita Vasconcelos, a criação teve início em abril daquele mesmo ano (2014), no qual foram criados o primeiro e o quarto atos, e explorado movimentos e perspectivas para a composição do segundo e terceiro atos. Estávamos nos deslocando num trânsito entre duas linguagens, a fotografia e a dança. O segundo e o terceiro atos foram concluídos no ano posterior (2015), quando então o espetáculo finalmente se completou. Significa que começamos com a criação do primeiro e do quarto atos, protelando as cenas intermediárias que ligavam estes dois momentos da criação. O

padrão acronológico de criação obedece a um impulso interno pessoal, tendo em vista a escuta ao corpo e às demandas do inconsciente.

Como o figurino era o elemento chave da fotografia, por consequência, tornou-se também o motivador dos primeiros movimentos desta dança.

Por coincidência, eu havia ganhado de Cláudia Nunes uma calça-bailarina irreverente, de malha violeta, totalmente aberta, que se tornava uma calça apenas quando amarrada no próprio corpo. Este figurino provisório foi muito útil, com ele começamos a construção das siamesas e seus movimentos de forma confortável, a começar das calças que enlaçavam nossos corpos. Com troncos muito próximos, como se colados um ao outro, ensaiamos um deslocamento em compasso binário composto conforme a música, com passos de valsa, mas com o diferencial de extrair do corpo a queda sequencial das goteiras como qualidade de movimento. Em seguida experimentamos diferentes direções para o deslocamento, por fim dentro de um movimento giratório contínuo em diagonal. Era a imagem do grotesco poético – uma estranha aparição de dois corpos em um.

Esta diagonal foi desenvolvida, no quadrado da sala, do fundo para a parte mais próxima à porta de entrada. Assim as duas Marias começavam sua história, girando e gotejando nessa diagonal até chegar a um ponto do espaço marcado por dois banquinhos pretos.

Este ponto correspondia ao fim de uma entrada introdutória e o início de um grande desafio: o exercício da imaginação e da improvisação para a descoberta de como essas mulheres se articularam com apenas metade do corpo, e como se daria o relacionamento físico entre as duas.

Os banquinhos pretos por coincidência jaziam esquecidos na sala como resto de materiais utilizados na apresentação de dança das crianças, em anos anteriores. Os banquinhos eram como miniaturas de bancos habituais. Eles foram absorvidos em nossa montagem, a princípio como uma experimentação criativa. Eles nos davam

maiores possibilidades de articulação corporal. Eram, além disso, uma variação modular do grande banco imaginado para a dança, anos atrás, durante as primeiras especulações imaginárias.

A experimentação dos banquinhos foi satisfatória, e assim como os primeiros movimentos surgiram a partir daquela roupa limitante, movimentos interessantes também foram extraídos daqueles dois bancos. Porém ao contrário da roupa aprisionadora, os banquinhos nos favoreceram em algum sentido, permitindo driblar a amarra corporal, abrindo-nos novas perspectivas de movimento. Os banquinhos davam suporte ao corpo, libertando-o a novas possibilidades mecânicas, como nas figuras 5-14 a 5-21.

No princípio, tecíamos formas: uma cabeça que gira em direção à outra, um braço que vai ao encontro do outro, uma mão que segura a outra, pernas que se entrecruzam, olhares que são trocados ou evitados, um pedaço do corpo que puxa outro, a interação performativa entre as duas mulheres, formas que iam sendo, uma a uma, construídas gradativamente. Apurando a escuta ao corpo, tentávamos sentir o movimento que era chamado em sequência ao outro. Entretanto, na medida em que os ensaios se davam ao longo do tempo, dias, meses, percebemos que os movimentos puramente mecânicos iam sendo preenchidos de impressionantes emoções, as feições do rosto iam sendo naturalmente moduladas, cada célula de movimento desencadeava uma expressão facial, um sentimento, uma reação emotiva, e as personagens ganhavam vida, cada vez mais intensamente.

Percebemos a formação de duas personalidades, não planejadas, mas que afloraram espontaneamente na trama dos movimentos do corpo: na primeira cena, Maria 1 revelou-se um pouco mais opressiva, e um leve jogo opressor-oprimido firmou-se a partir de então. Entretanto, essa forma de atuação diluía-se em ondas de afeto e arrependimento, cumplicidade, tristezas e alegrias imprevistos, que se manifestavam entre as duas.

Os laboratórios de improvisação foram essenciais na exploração de movimentos que se casavam inteiramente com a música. Este trabalho ligou-se intimamente à sonoridade de *für Alina* – não só obedecia às notas, como por vezes ressaltava algumas delas. Podemos dizer que a música foi não apenas um elemento profundamente instigador da imaginação nesta criação, como também uma espécie de condutor. Estávamos assumidamente fazendo uma leitura cênica da música. Ao mesmo tempo, o figurino havia nos dado a personalidade das mulheres, o motivo histórico, a forma delas estarem ali.

A música era além de essencial, um elemento inspirador. O segundo ato da música sugeria-me a imagem da chuva caindo.

Coincidemente, mais um restolho do material cênico infantil fora esquecido sobre o armário da sala, refiro-me desta vez a duas sombrinhas em miniatura.

Assim como os banquinhos, estas sombrinhas foram absorvidas pelo fazer criativo. Chamo isto de absorção de fragmentos do cotidiano: esses fragmentos podem ser objetos, imagens, sons ou cenas do cotidiano. Mas as sombrinhas não foram imediatamente usadas, elas ficaram à espera da construção da cena dois, para a qual o segundo movimento de *für Alina* nos dava a imagem da chuva caindo. Não uma chuva forte, mas uma chuva leve e delicada como a sonoridade música.

Como o primeiro e o quarto movimentos foram compostos antes dos movimentos intermediários, o *Duas Marias Gotejando* teve provisoriamente um início e um fechamento.

Com a finalização do primeiro ato, compartilhei com Talita a necessidade interna de nos livrarmos daquela roupa, desconstruindo as siamesas. Estava claro para mim que a cena se desenvolvia num plano surreal, e, portanto, não havia a necessidade de nos manter presas àquela imagem do início ao fim do espetáculo. Mas deveríamos deixar que as imagens se desfizessem e se reconfigurassem conforme a vida psicológica das duas.

O curioso é que muito embora tivéssemos retirado o figurino que as mantinham fisicamente presas, elas persistiram neste aprisionamento, de forma um pouco mais sutil, reconstruindo um único corpo mesmo sem o figurino na cena 2. Mesmo sem as roupas, os corpos buscavam uma tal aproximação que ali vimos formar-se a imagens de uma mulher com quatro braços, ou ainda com três pés, conforme podemos ver nas ilustrações 5-25 e 5-28.

O segundo ato só viria a surgir no ano seguinte, após a estreia dos fragmentos – primeiro e quarto atos, casados com o primeiro e quarto movimentos da música *für Alina*.

Conforme dito anteriormente, o segundo ato evocava a imagem de uma chuva delicada. As sombrinhas cor de rosa em miniatura que haviam sido encontradas na sala foram capturadas para a criação destas cenas.

Na praça central de Uberlândia, um grupo de Camelôs vendia sombrinhas cor de rosa com bolas brancas. Vendo aqueles objetos eu imaginava as duas Marias vestidas de sombrinhas, era um devaneio sobre as Marias incorporando esses elementos: as sombrinhas, a fim de evocar mais fortemente a imagem da chuva. Foi a partir desse devaneio que surgiu o figurino das cenas dois e três. Coincidemente os tecidos dos figurinos a partir de então foram todos permeados de bolas. O bolado dos tecidos simbolizando as goteiras, água caindo em forma de gotas.

As sombrinhas foram compradas e descosturadas. O tecido foi utilizado na confecção dos figurinos. Os detalhes deste figurino podem ser vistos na ilustração 5-53.

Então o segundo ato foi criado a partir da imaginação da chuva caindo, imaginação instigada pela qualidade da música e pelo uso de sombrinhas. Começamos com movimentos de aproximação, com movimentos lentos, bem pontuados no espaço, movimentos espelhados, e logo veio a necessidade da fusão

dos corpos, como uma retomada da temática das siamesas – curioso foi observar esta retomada intuitiva do corpo como um só. Talvez uma defesa inconsciente contra a individualização. Um processo que estava pouco a pouco, acontecendo.

O comando *brinquedos quebrados* veio-me à cabeça como um insight, sem qualquer reflexão anterior, sem qualquer raciocínio lógico prévio. Passamos a investigar qualidades de movimento que obedeciam organicamente a este comando. Só muito depois, refletindo sobre esta passagem pudemos pensar que pessoas em processo de separação se sentem quebradas. A criação do terceiro ato foi então regida pelo comando *brinquedos quebrados*.

Optamos, ainda na primeira fase criativa, por vestidos bolados em preto e branco no quarto ato, devido à imagem de gotas d'água permeando o trabalho. O bolado em preto e branco reforçava, além disso, a temática das bolas que persistiram nos figurinos do segundo e terceiro atos. E como um jogo de yin e yang, uma foi vestida de preto com bolas brancas e a outra com um vestido branco de bolas pretas – a personalidade espelhada se refletia no vestuário. O quarto ato foi iniciado com uma brusca separação. A cena foi sendo guiada pela imaginação e pela intuição, não havendo qualquer roteiro ou ideias pré-estabelecidas, mas surgiu de uma série de experimentações. Alguns fragmentos coreográficos se anteciparam a outros, e mais tarde foram reorganizados numa sequência definitiva. As partes que se antecipavam, nós as reconhecíamos como uma peça de valor, a espera de um tempo e lugar, no trabalho como um todo. Como por exemplo a queda das Marias sentadas nos bancos. Separadas nos extremos do quadrado espacial demarcado, e de costas uma para outra, quando uma caía, imediatamente depois, a outra se deixava cair. Neste movimento reflexo, a proposta do gotejamento se mantinha. Logo após as Marias se reencontrarem no fundo da sala, depois de várias quedas em movimento diagonal marcado pelo som da madeira batendo no chão, um movimento reconciliador surge entre as duas e elas se reaproximaram. Neste momento surge, em uma delas, o impulso inconsciente de colocar o banco sobre a cabeça, o que é imediatamente acolhido pela outra. Os bancos agora superam todos os seus atributos funcionais, tornam-se elementos simbólicos.

Surge a visão imaginária de um espaço completamente líquido: a imagem surreal das mulheres submersas em água. Nossos corpos instintivamente buscam movimentos mais contidos e se deslocam lentamente. Sugiro o deslocamento por giros lentos para ressaltar a imagem dos bancos girando, sobre a cabeça. E assim as personagens se tornam corpos imersos em líquido. A imagem sugere que estão ensimesmadas, ou que adentraram a dimensão do inconsciente, pois a cena torna-se surreal, com aqueles bancos pretos sobre a cabeça.

Surge da personagem Maria 2, durante os laboratórios criativos, o impulso de retirar o banco da cabeça de sua igual e acumular dois bancos sobre a sua própria cabeça. Surge uma trama dramática que vai se construindo a partir de nossos impulsos inconscientes nos laboratórios de criação. Aos poucos essa trama foi se revelando a nós por meio de nossos próprios corpos em movimentos. Não planejamos nenhuma narrativa, apenas deixamo-nos guiar pela intuição, e imagens mentais, íamos encontrando as ações conduzidos pelos impulsos criativos do corpo, numa improvisação aberta ao imaginário. Desta forma as experiências entre as duas personagens foram surgindo. Recuperávamos os movimentos que mais nos interessavam e íamos repetindo, aperfeiçoando.

Quando Maria 1, após várias tentativas de retirar aquele segundo peso sobre a cabeça da outra, não podendo reverter o movimento daquela escolha vai se afastando aos poucos até a libertação total que é indicada por meio de uma corrida com braços abertos e erguidos simbolizando as asas abertas de um pássaro. Maria 2, ao contrário, parece ter formado a imagem arquetípica de uma rainha, e os bancos acumulados sobre sua cabeça podem ser lidos como uma grande coroa ou uma torre. Assim sendo, na cisão definitiva entre estes dois corpos temos um que encontra a liberdade plena, enquanto o outro petrifica-se: temos a imagem de uma rainha presa em sua própria torre.



Ilustração 5-51: *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Vilmar Martins



Ilustração 5-52: *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 5-53: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Vilmar Martins



Ilustração 5-54: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Vilmar Martins



Ilustração 5-55: Cia ZanZa Dança; *Duas Marias Gotejando*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel

Imaginário

E o que é a árvore senão o fruto?

*O imaginado e o inimaginável,
O que tem sentido e ao mesmo tempo não,
O que polui o espaço de imaterialidades vibrantes
Aquilo que brota do vento, do tempo e dos homens
A vidência
A impermanência
O hipnotismo
O que é duro de se ver e mole de se pensar
O procriador do concreto
Da arte, da realidade
O que está na semente, na mente e nos sonhos
O vazio contido no cheio, e o cheio no vazio
O suspiro e o cheiro, o belo e o feio, a alma imagética das palavras
O que é de se cair do céu
O que é de se cair o queixo
O que é pluralissimamente inquieto*

E agora? Como dar representatividade ao sem forma, ao impalpável, ao invisível? O imaginário foi um dos maiores desafios enfrentados na criação artística. Entretanto o melhor, o mais saboroso. Havia pelo menos uma bússola intuitiva: lúdico! O imaginário devia ser lúdico e colorido, uma experiência incrível, um sonho fantástico... Na aberração dos pensamentos, quem sabe, um flutuante rico, mistura de tudo o que há: formas, cores e sons brincando no oceano da vida:

*O engordativo criativismo telepático
 Sede adocicada de mergulhos simbólicos
 Coisa malibenigna da cosmogênese constante
 Página de infinitos brancos
 Parangolé de apelidos,
 Mormaço de crônicas
 Cata-vento de imperfeições, caleidoscopia, glóbulos verdes
 Sinfonia de ideias, vida macroniana
 Metáfora politicamente incorreta
 Perigo de devaneios pulsantes,
 Jorro de alucinatórias inofensivas à saúde pública
 Campo de conteúdos simbólicos
 Fonte de plenitude
 Imaginário*

Como defini-lo? Nomeando coisas que não se devem traduzir em palavras, mas em sensações imaginárias? Talvez tivesse concebido, para mim mesma, um imaginário nem tão sem forma, nem tão invisível, mas um embrulho de tudo quanto viaja no espaço-tempo: “se o vejo ou não o vejo, ele permanece lá, respirando.” Ou devo dizer aqui? Existindo! Flutuando seu corpo obeso. Um imaginário que sonha ser encontrado, seja acima das cabeças ou dentro delas, extravasando sua aura gigante, com aroma invisível de criatividade.

Não tive um pensamento, mas o pressentimento de um imaginário como tijolinhos do mundo, árvore de todos os frutos: barco de pensamentos, planta de

casas, frutas vermelhando, forma de nomes, desenho de jardins, estilo de cabelos; design de vestidos, aros, maçanetas, torneiras, embalagens de shampoo; imagens que viajam na rede; engenharia de palavras; modos de comer e assentar o corpo; mapa de cidades; edifícios de Dubai... *E o que é a árvore senão o fruto?*



Ilustração 6-1: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-2: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-3: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-4: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-5a: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel

Descrição

Sequência 1: Corpos pontuando o espaço, apoiados sobre a coluna torácica, sacro para cima, não se vê cabeças ou membros inferiores, apenas costas e parte dos braços ficam à mostra. A sonoridade é a de um cochicho. Durante o cochicho, um ou dois corpos soltam bolhas que parecem sair do sacro. O som dos cochichos e os movimentos das bolhas coincidem, os corpos se alternam soltando bolhas quando há o cochicho, como um diálogo entre eles. Ilustrações: 6-1 a 6-3; e 6-6.

Sequência 2: Um coral de pernas – movimento simultâneo à sonoridade de um coral de vozes, não há uma letra de música, senão a vocalização da vogal O. A posição corporal ainda é a mesma da sequência 1, coluna invertida, sacro para cima. Inicialmente aparecem os pés logo acima da pelve invertida, e em seguida, as pernas, que se movimentam conforme o comando sonoro da música. O movimento das pernas espelha o movimento da vogal o em cada trecho sonoro, como teclas de som. Há uma coreografia definida que brinca com as formas desenhadas pelas pernas no espaço. Ilustrações: 6-7 a 6-9.

Sequência 3: A posição do corpo invertido é lentamente desmontada, um a um, e os atores-bailarinos recomeçam sentados. Uma sequência coreográfica os põe em movimento nos níveis médio e baixo, alternando movimentos muito próximos ao chão com outros que se davam no nível intermediário – corpos assentados, ou próximo disto. Acompanhados por uma música de Shri Chinmoy, os movimentos se desenvolvem em plena harmonia com a música. Ilustrações: 6-10 a 6-22.

Sequência 4: Jogo performático apresentado sobre o silêncio da música 4'33 de John Cage. Um a um, os bailarinos atores se levantam e se apresentam corporalmente, voltados para as quatro direções do espaço em relação ao corpo: para frente, de costas, à direita e à esquerda, ou leste, oeste, norte, sul. O movimento é acentuado e pausado por tempo definido intuitivamente. Em seguida à apresentação individual, deixam o espaço cênico. Ilustrações: 6-23 e 6-24.

Sequência 5: Dança solo sobre o mesmo motivo musical, crianças cantando uma composição de Shri Chinmoy, similar àquela. Este solo resgata elementos coreográficos da sequência 3. Ilustrações 6-25 e 6-26.

Sequência 6: Jogo cênico entre um homem (personagem), um carregador de balões e três mulheres adormecidas: os balões, nas mãos das mulheres as mantém adormecidas. Quando uma delas perde um balão, logo desperta e se põe em movimento. O primeiro movimento de cada mulher é uma queda, como se os balões as mantivessem suspensas. Enquanto o carregador de balões resgata o balão perdido trazendo de volta à sua dona, outro personagem masculino impede as mulheres de caírem ao chão, e conduz seus corpos em movimento, enquanto o balão não lhes é devolvido. Este personagem também tem interesse que as mulheres retornem ao estado de dormência. Uma vez de posse do balão novamente, as mulheres retornam ao estado hipnótico ou de adormecimento. A finalização se dá com a saída de duas mulheres com os respectivos: personagem masculino e carregador de balões como acompanhantes. Uma delas permanece só no espaço vazio. Ilustrações 6-27 a 6-32.

Sequência 7: A mulher que restou sozinha no espaço cênico desenvolve uma dança representativa da música *Assum Preto*. Ilustrações: 6-33 e 6-34.



Ilustração 6-5b: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-6: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-7: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-8: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-9: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-10: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-11: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-12: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-13: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-14: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-15: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-16: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-17: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-18: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-19: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-20: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-21: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-22: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-23: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-24: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-25: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-26: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-27: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-28: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-29: *Imaginário*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-30: *Imaginário*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-31: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-32: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-33: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-34: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel

Desmontagem

Uma das duas propostas de criação do Grupo Zanza, logo em seguida a OG a anatomia da melancolia foi o Imaginário. A sugestão me foi feita pelo amigo coreógrafo Cláudio Henrique Oliveira, atendendo a uma solicitação minha. Como temática de espetáculo, era ao mesmo tempo uma sedução e uma incógnita.

O Grupo se mantinha em atividade de aulas técnicas e aulas lúdicas, embora não me preocupasse tanto, me mantinha ligada a esta questão. Um dia, caminhando pela praça Tubal Vilela, pus-me a observar as bolhas de sabão dos vendedores ambulantes, bolhas que se espalhavam pelos ares, que subiam aos céus, que viajavam com o vento. Comprei alguns frascos e levei para a sala do Grupo, donde passamos a assoprar as bolhas enquanto explorávamos movimentos. Desde o início, eu já estava interessada em investigar formas que deformassem a visão do corpo. Que lhes dessem a imagem de fragmentos corporais... E inverter a posição do corpo, da coluna, combinando o assoprar de bolhas foi um achado que muito me instigou. Além disso, havia ganhado de Eduardo Paiva⁵² um CD com gravações das experimentações musicais de Meredith Monk e Laurie Anderson, como uma contribuição que ele estava me dando ao projeto de criação de Imaginário.

Com imaginação já instigada pelas criações das musicistas, parti em busca de movimentos não convencionais. A primeira coisa que me ocorreu, ao inverter a coluna, foi casar aqueles cochichos estranhos que apareciam na primeira faixa da trilha sonora, com as bolhas que aparentemente saiam dos sacros voltados para cima. Fazer as bolhas coincidirem com o som dos cochichos foi uma brincadeira que no mínimo nos dava um resultado imagético divertido. Pensávamos que soltar as bolhas a partir do som dos cochichos, resultava na imagem de um diálogo entre os sacros – era ao mesmo tempo estranho, surreal e intrigante. Ilustrações: 6-1, 6-2 e 6-3.

Imaginando a visão de observadores sobre nós, nesta primeira sequência de movimentos, a intensão era manter a imagem de corpos segmentados, decepados:

⁵² Professor de Ballet da cidade de Uberlândia desde 1983.

oferecíamos apenas a visão da coluna invertida e parte dos braços. As cabeças e pernas se manteriam ocultas de um certo ponto de vista. Era a proposta da segmentação corporal, e ainda combinada àqueles elementos: bolhas e cochichos, nos causava uma forte impressão de experimentar uma realidade surreal por meio da dança.

Uma outra música do mesmo CD se mostrou atrativa para uma nova sequência, para aquele coral de vozes foi proposto um coral de pernas. A música era um coral de vozes sem letra alguma, a melodia era construída pela emissão da vogal O, com notas distintas. Estávamos de ponta a cabeça, as pernas se tornavam as únicas estruturas capazes de se movimentar livremente e na coreografia passaram a representar essas notas sonoras ao coincidir movimento e som, nota por nota. As pernas, antes escondidas atrás da coluna, se mostravam gradualmente, a começar dos pés, que se manifestavam com as primeiras notas O, sobressaindo ao sacro, como na ilustração 6-7. Em seguida, as pernas se movimentavam de formas variadas, estabelecendo-se uma criação coreográfica fixa para esse diálogo corporal entre as vozes (pernas). Ilustrações: 6-8 e 6-9.

A fim de criar esse diálogo, estabeleceu-se um jogo de improvisação e imaginação baseada na seguinte ideia: *conversa entre pernas*. Além disso, primou-se por um senso estético pronto a selecionar e remodelar as melhores formas desta trama cênica.

Foi nesse ponto que interrompemos a criação de *Imaginário* em 2007, para retomá-la muito mais tarde, em 2014, com um grupo de atores da Universidade Federal de Uberlândia, nas dependências do Espaço Corpore.

Da universidade veio Anderson Santiago (Curso de Relações Internacionais), Talita Vasconcelos (Curso de História), Adriene Maycol e Ricardo Fiúza (Curso de Teatro). Estes três últimos os conheci fazendo uma disciplina sobre danças brasileiras, e me encantei com eles. Letícia (Atsuko Huerara) veio com 18 anos por sugestão de sua prima, como estagiária.

As duas primeiras sequências montadas em 2007 foram retomadas pelo novo grupo e daí por diante estava por criar. Não havia até então nenhuma ideia do que iríamos criar depois disso. Não era uma preocupação do grupo que os encadeamentos coreográficos tivessem uma ligação lógica ou que contassem uma história, o tecer daquele espetáculo era um jogar de dados, experimentos diversos.

A terceira sequência surgiu da descoberta de uma música interessante. Durante as aulas que antecipavam os ensaios, colocando músicas variadas, para acompanhamento dos exercícios, ao acaso escolhi para tocar a música de um compositor indiano chamado Sri Shinmoy, que muito bem me impressionou. Tratava-se de um coral de vozes infantis cantado à capela. Essa música parecia ter qualquer ligação com a sonoridade empregada logo antes, e além disso, revelava-se aos nossos ouvidos como uma música tão sensível quanto atraente.

Mas não começamos a criar a partir da música. Antes disso, adotamos um jogo de experimentações corporais. Pedi aos bailarinos que experimentassem imagens (formas) corporais deitados e assentados e que se sentissem livres para mudar a direção do corpo no espaço como melhor lhes aprouvessem. Depois de dois dias de exploração, que cada um escolhesse de 4 a 6 elementos posturais para mostrar ao grupo, cada um por sua vez. A partir daquela mostra, íamos trabalhando com cada imagem apresentada, aceitando ou remodelando para uma nova forma. Por exemplo dobrando uma perna, ou virando a cabeça para uma nova direção, ou mudando a posição do corpo, a fim de torna-la esteticamente mais atraente, confortável e significativa para o grupo. Este estudo resultou na sequência coreográfica 3 conforme as ilustrações: 6-35 a 6-63.

Depois de escolhidas as imagens posturais de todo o grupo, em torno de 20 ou mais imagens, sendo quatro para cada um dos cinco integrantes, fizemos uma apreciação da música a fim de costurar aquelas duas linguagens, tornando a dança a expressão da música, e a música uma forma audível dos movimentos. Ao apreciar a música, fomos bem devagar escolhendo os fragmentos mais compatíveis com cada frase musical e além disso, dando ligação àquelas estruturas posturais por meio de

movimentos os quais chamávamos elementos de ligação. A sequência configurou-se numa transição dos corpos, nos níveis: baixo, e médio, finalizando com todos os bailarinos assentados no chão, em uma forma comum a todos. O desenvolvimento da coreografia obedecia a uma combinação: um ou dois corpos executam uma forma de movimento, dentre as escolhidas para cada momento, os outros corpos fazem a reprodução desta matriz de movimento em seguida. Às vezes um ou dois grupos repetiam cada um numa vez. E o no. de elementos grupais variava aleatoriamente. Deu-se um jogo numérico envolvendo o no. de corpos em atividade, enquanto outros permaneciam em pausa. Em seguida vinha a reprodução (ou repetição) do movimento; considerávamos importante o momento de cada grupo executar cada movimento; e o tempo de duração desta repetição, ou seja, o prolongamento da ação no tempo era decidido conforme o diálogo estabelecido com a fração sonora da música.

Minha imaginação pessoal sobre aquela montagem coreográfica, era a de crianças do mundo inteiro pedindo pela paz. Cenas imaginárias de crianças sobreviventes de guerra me vinham à cabeça, mas para os outros bailarinos, não era nada disso. Enquanto os bailarinos dançavam, eu era tomada por essas visões imaginárias. Trocávamos impressões sobre aquela nova sequência, quando pouco antes da estreia dos trabalhos coreográficos, no Teatro Municipal de Uberlândia, os bailarinos quiseram saber quem era afinal Shri Chinmoy, compositor da música. E eu não tinha a resposta, sabia apenas que se tratava de uma pessoa dedicada ao caminho espiritual e que meditava antes de compor, conforme meu marido havia dito enquanto escutávamos Shri Chinmoy em casa. Como eu vivendo um momento de trabalho exaustivo, coreografando, ensaiando e ainda fazendo toda a produção da dança, não me empenhei em ir em busca destas informações. Dias depois, participando de uma reunião em família, uma amiga que lá estava, tirou da bolsa um livro novíssimo, e o erguendo com uma das mãos perguntou: Trouxe um livro de Shri Chinmoy para emprestar, a quem eu devo? A mim mesma, respondi imediatamente sem hesitar. O livro era intitulado *Meditação – a perfeição-homem na satisfação-Deus*. Na contracapa, havia informações sobre Shri Chinmoy, as quais pude levar ao grupo na manhã seguinte. Estava escrito na capa de fundo: “Shri Chinmoy é um renomado

escritor, artista, poeta, atleta, líder espiritual e visionário da paz. Ele dedica sua vida ao ideal da harmonia e à manifestação plena do potencial do ser humano. Sri Chinmoy tem inspirado diversas iniciativas pela paz mundial, que unem milhões de pessoas em todo o mundo em um espírito de amizade e unicidade.”

A criação coreográfica que se seguiu, a quarta sequência, foi motivada pela ideia da bailarina Talita Vasconcelos, que nos sugeriu dançar a música 4'33 de John Cage.

A montagem da sequência sobre a música performática de John Cage 4'33 foi inspirada numa das cenas do filme de Win Wenders sobre Pina Bausch, mas não de forma consciente. Havíamos assistido a uma coletânea de trabalhos da artista, neste filme, e alguns dias depois, demos seguimentos aos laboratórios de criação. Sugerí aos bailarinos que, utilizando a linguagem corporal, se apresentassem aos quatro cantos do mundo. Pedi aos bailarinos que criassem uma imagem corporal que lhes representassem, voltados para cada uma das direções: leste, oeste, norte e sul.

Estariam apresentando a si mesmos por meio de cada uma delas. Então que se demorassem alguns segundos para que um olhar externo contemplasse as imagens tempo o suficiente para degustar cada uma delas.

Tal exercício mostrou-se apropriado à ideia de explorar a música 4'33. Além disso, a proposta dava a cada qual a possibilidade do exercício criativo individual, alimentando o tempo com movimentos no silêncio. Um por um se levantava do chão, dado que estávamos todos sentados pela finalização da sequência 3, e cada um por sua vez se apresentava corporalmente, como nas ilustrações: 6-23 e 6-24. Em nenhum momento estabelecemos um tempo preciso para a apresentação de cada um de nós, e éramos ao todo 5 bailarinos naquela cena. Como diretora cênica, utilizava a intuição para reger o tempo de demora em cada posição corporal, e consequentemente o tempo de performance de cada ator bailarino. Ensaiamos até que esse tempo ficasse mais ou menos interiorizado por cada ator-bailarino do grupo.

Em nenhum momento utilizamos contagem, relógios, marcadores ou cronômetros. Mesmo assim, um fenômeno curioso aconteceu: depois que a cena ficou amadurecida, resolvemos, por pura curiosidade, investigar o tempo que estávamos nos demorando para dançar a música 4'33 de John Cage. Então pedimos a uma das pessoas no ensaio para cronometrar este tempo, a fim de sabermos se nos aproximávamos ou não dessa marca. Por incrível que pareça, a leitura do relógio nos deu os exatos 4'33 segundos. Poderíamos chamar isso de fenômeno de sincronicidade? Esta coincidência aconteceu apenas uma vez, nas demais repetições, não alcançamos os exatos 4'33, mas números muito próximos desta duração. Levamos em consideração que para repetir os exatos 4'33 precisávamos de uma concentração perfeita sobre a duração que já havíamos interiorizado. Assim que cada pessoa se apresentava, no silêncio, deixava o espaço cênico, até o espaço se esvaziar completamente.

Em seguida, a quinta sequência, foi um trabalho solo dançado por Atsuko Huerara. A confecção deste trecho do espetáculo iniciou-se com a própria apresentação corporal de Atsuko aos 4 cantos do mundo, ainda no silêncio. A música utilizada foi também de Shri Chinmoy, cantada por crianças, um fragmento da mesma peça musical, uma variação. Esta sequência sucedeu o estudo coreográfico sobre John Cage. Sua dança foi composta de elementos coreográficos resgatados do estudo coletivo da sequência 3, também com música de Shri Chinmoy, e outros elementos criados por Atsuko Huerara. Uma das características deste trabalho, foi buscar inspiração nos figurinos do sansei Jun Nakao, nos seus figurinos de papel. Por isso, este foi o único momento do espetáculo em que não se usou cores, mas se adotou um figurino em preto e branco. Depois de algumas tentativas frustradas, chegamos a um meio termo, confeccionando uma saia com tiras de elástico branco, presas a argolas de bambolê, encapadas. Ilustrações: 6-25 e 6-26.

A sexta sequência foi criada devido a um pedido de Cláudia Nunes, nossa diretora geral, para que fosse criada uma coreografia suficientemente adequada à participação de Diogo Sanquette, naquele momento afastado devido ao machucado da coluna cervical. A princípio pensei que seria muito difícil, mas logo me perguntei o

que seria tão leve a ponto de não machucar o corpo do ator bailarino? Logo imaginei uma cena com balões. Pensando em leveza, imaginando os balões, por associação de ideias cheguei à imagem de um carregador de balões. E dando asas a essa imaginação sonhadora, chegamos a uma trama cênica para um carregador de balões, um “barba azul” e três mulheres sonâmbulas. Ilustrações: 6-28 a 6-32.

Para a fluência daquela dança cênica resgatei uma música pela qual havia me apaixonado há anos atrás, exatamente há 18 anos atrás, mas nunca havia conseguido casar a grandeza daquela música com o movimento de um corpo só. Trata-se da Ária no. 51 de Bach. Especialmente, da versão cantada por uma brasileira, pois a interpretação da mesma superava, em muito, outras gravações. A música me deu o movimento essencial da coreografia. E este movimento iniciava-se com uma queda corporal, mas que não chegava ao chão, era interrompida por um outro corpo, que sustentava aquele que viria a cair. As saídas das mulheres do estado de sonolência sempre começavam pela queda, era uma queda de escapada. O sentido simbólico era que as mulheres, antes de acordarem plenamente, caíam numa espécie de realidade.

Então a sexta cena, com os balões, foi preenchida de movimentos circulares, desde o corpo pesando ao chão até movimentos aéreos, quando as mulheres são suspensas no ar ou por meio de giros suspensos. A sexta cena foi uma dança formada pelas interações entre os personagens, dentro de um jogo cênico proposto: as mulheres se mantinham imóveis enquanto seguravam os balões, mas uma vez que os deixavam escapar das mãos, saíam do estado hipnótico e despertavam em movimento. Imediatamente, o carregador de balões, resgatando o balão perdido, lhes devolvia o objeto e por consequência a imobilidade. Os balões eram o elemento que mantinha as mulheres adormecidas. Enquanto o balão perdido escapava pelos ares, um personagem masculino dançava com as mulheres despertas a fim de tolher seus movimentos e reconduzi-las à imobilidade, até que o carregador de balões o devolvesse. Significando que as mulheres em todo caso, e pelos dois sujeitos da cena, acabavam novamente paralisadas. Éramos 3 mulheres em cena e dois homens. A

terceira mulher quase não saía da hipnose, era tolhida quase imediatamente quando perdia o seu balão.

A sétima sequência coreográfica surgiu da pergunta: *E agora, o que fazer daquela mulher que sobrou em cena?* Aquela que restou esquecida sozinha no espaço cênico? Que não saiu acompanhada nem do carregador de balões, nem do personagem opressor? Aquela a quem não deram chances de acordar de um sonho ou de um pesadelo. Aquela a quem ninguém quis? Aquela que ficou sozinha. Aquela que “sobrou”. Como resolver essa imagem dando-lhe um fechamento?

Instigada por essa imagem, fui resgatar uma passagem de minha vida como universitária, a memória de um colega de moradia, que durante mais ou menos um mês, quase todos os dias costumava tocar, dentro de uma coletânea de Gal Costa, a música Assum Preto, música que muitas vezes escolhia em primeiro lugar. Sempre que eu escutava aquela canção, imaginava uma bailarina muito alta, toda vestida de preto, como um grande cisne negro dançando. Eu já conhecia a música, mas me encantava com a interpretação de Gal Costa, pois a cantora sabia como dar uma personalidade especial à composição. Por causa desta gravação em especial decidi que algum dia iria fazer desta música uma dança.

Utilizei-me desta imagem resgatada da memória, para o fechamento do espetáculo, propondo à Adriene Maycol, este trabalho solo. Ilustrações: 6-33 e 6-34. Trabalhamos na confecção deste tema: o tema do “amor roubado”, muito explorado na poética da música popular brasileira. A questão era sentir a musicalidade dos versos, sentir a melodia como inspiração, mas sempre cuidando para não cair em movimentos caricaturais ou miméticos. Devíamos nos deixar levar pelo nosso mais profundo envolvimento com a música, a ponto de nos tornarmos o próprio pássaro dançando aqueles versos dentro de uma gaiola. E deixar aflorar no corpo, uma espécie de paixão pela música que nos inspirasse, e além disso, deixar a imaginação livre para trabalhar em conjunto com a inteligência corporal. Adriene Maycol, uma atriz com pouca maturidade em dança, apresentava uma série de dificuldades técnicas, entretanto era dotada de imenso potencial expressivo. Seus movimentos mais simples

se projetavam de forma incrível, sobretudo, quando levados pela intensão do olhar. Por meio de uma composição singela, demos fechamento ao Imaginário. A princípio, a diretora geral Cláudia Nunes não gostou desta solução, devido ao tom melancólico da música e por consequênciā da coreografia, em contraste ao espetáculo como um todo, um trabalho tão colorido e lúdico. Entretanto, não se pode negar da vida o seu claro-e-escuro. E esse foi um trabalho aberto a todos os tipos de manifestações imaginárias, sem restrições ao que seja alegre ou triste, bom ou ruim, colorido ou preto-e-branco, sublime ou grotesco, perfeito ou imperfeito...

Quando Adriana Retamal elaborou o material gráfico, o folder por exemplo, tínhamos ali a imagem de um planeta, de um fragmento cósmico. Talvez isso tenho inspirado o cenário com bolas suspensas. Apesar do fio de nylon aparecer nas fotografias, diante da visão do público se mantinham praticamente invisíveis, e as bolas coloridas em tamanhos desiguais tornavam-se flutuantes a olhos nus, dando-nos a visão de múltiplos corpos celestes habitando o espaço. Mas a escolha do planeta para material gráfico foi uma feliz intuição da artista designer, que conseguiu captar nosso íntimo e transformar isso numa figura capaz dar uma justa representação ao imaginário. Esta identificação do imaginário como um grande cosmos, ou de tudo que, em grande escala está ao nosso redor, sobretudo, extravasando de nossos corpos, de nossas cabeças, nos permitiu chegar àquele cenário em nada original, talvez até mesmo ingênuo, simples, infantil, mas sobretudo, incrivelmente oportuno.



Ilustração 6-35: Anderson Santiago
em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-36: Anderson Santiago
em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-37: Anderson Santiago
em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-38: Anderson Santiago
em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-39: Anderson Santiago
em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-40: Anderson Santiago
em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-41: Anderson Santiago
em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-42: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-43: Anderson Santiago
em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-44: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-45: Adriene Maycol em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Anderson Santiago



Ilustração 6-46: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-47: Adriene Maycol em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Anderson Santiago



Ilustração 6-48: Adriene Maycol em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Anderson Santiago



Ilustração 6-49: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-50: Adriene Maycol
em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Anderson Santiago



Ilustração 6-51: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-52: Rosana Artiaga em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-53: Rosana Artiaga em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-54: processo criativo de Anderson Santiago em *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-55: processo criativo com Anderson Santiago em *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-56: Rosana Artiaga
em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-57: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 6-58: Talita Vasconcelos em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-59: Talita Vasconcelos em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-60: Talita Vasconcelos em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-61: Talita Vasconcelos em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-62: Talita Vasconcelos em processo criativo; *Imaginário*
Fonte: arquivo pessoal
Fotografia: Adriene Maycol



Ilustração 6-63: Talita Vasconcelos em processo criativo; *Imaginário*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Adriene Maycol

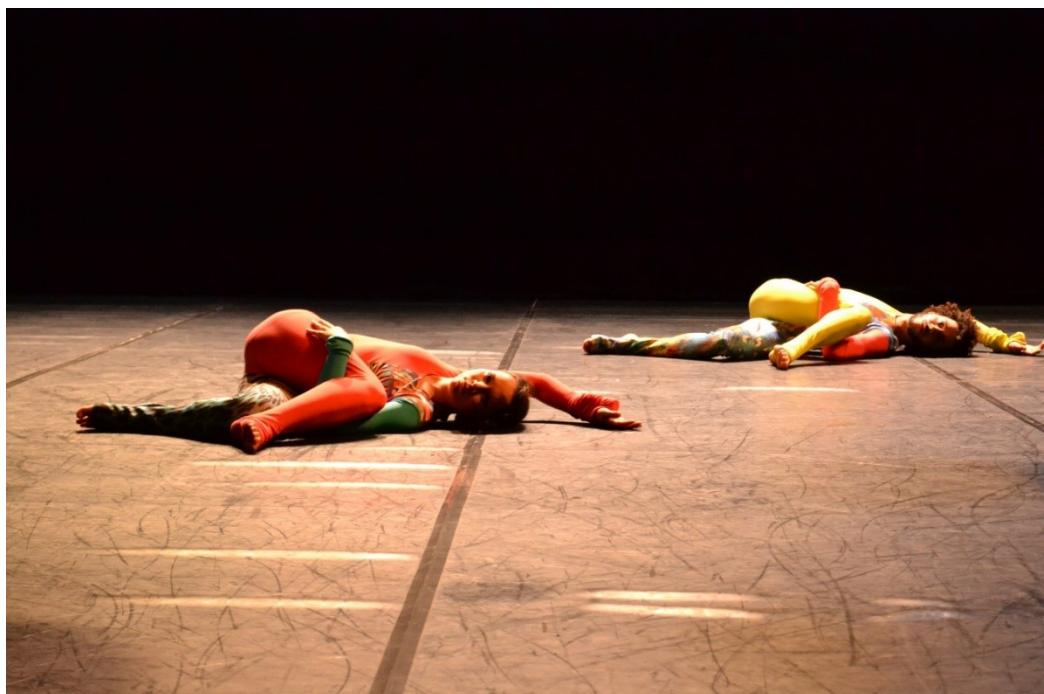


Ilustração 6-64: Cia ZanZa Dança; *Imaginário*

Fonte: arquivo pessoal

Fotografia: Andressa Boel

Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo

A descrição e desmontagem de *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo* não será feita separadamente como nos capítulos anteriores, por se tratar de um processo interrompido, ainda aberto a um desenvolvimento e fechamento.

Tudo começou numa feira de artesanato, substituindo uma amiga no trabalho, durante o qual tive o seguinte pensamento: gostaria de ter um motivo para a criação de um novo trabalho coreográfico. Tendo nas mãos um livro de origem oriental, começo a folhear as páginas em busca de alguma palavra chave. E lá encontro a expressão: *Olhos, ouvidos nariz, língua, corpo*.

Algum tempo depois, o coreógrafo Cláudio Henrique Oliveira me convidou para fazer uma intervenção cênica às portas do teatro Rondon Pacheco, imediatamente antes da apresentação de seu novo espetáculo de dança: “*Ex-pedaço*” é *qualquer coisa jogada ao ar... Existe?!*...

Marcamos um encontro apenas para conversar a respeito, e de repente, estávamos em movimento, criando algo em conjunto. Esse início representou a semente do trabalho *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo*.

A iniciativa resultou num pequeno duo coreográfico de aproximadamente 15 minutos, formado praticamente em apenas dois encontros. Começamos com uma improvisação corporal no silêncio. Fiz-lhe a proposta inicial de embaralharmos nossos corpos, de várias maneiras, criando formas visuais, destacadas por grandes pausas de movimento, uma série de imagens fotográficas, como nas Ilustrações 7-3, 7-4, 7-15, 7-16, 7-17. A primeira forma corporal criada motivou nossa criatividade, conduzindo-nos a uma série de novas imagens. Ilustração: 7-1 e 7-2. Estas ilustrações mostram o desenvolvimento coreográfico, anos mais tarde, com Diogo Sanquette, em 2013/14.



Ilustração 7-1: Cia ZanZa Dança; *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo*

Ensaio com Diogo Sanquette e Rosana Artiaga

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Hyure Pereira



Ilustração 7-2: Cia ZanZa Dança; *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo*

Ensaio com Diogo Sanquette e Rosana Artiaga

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Hyure Pereira

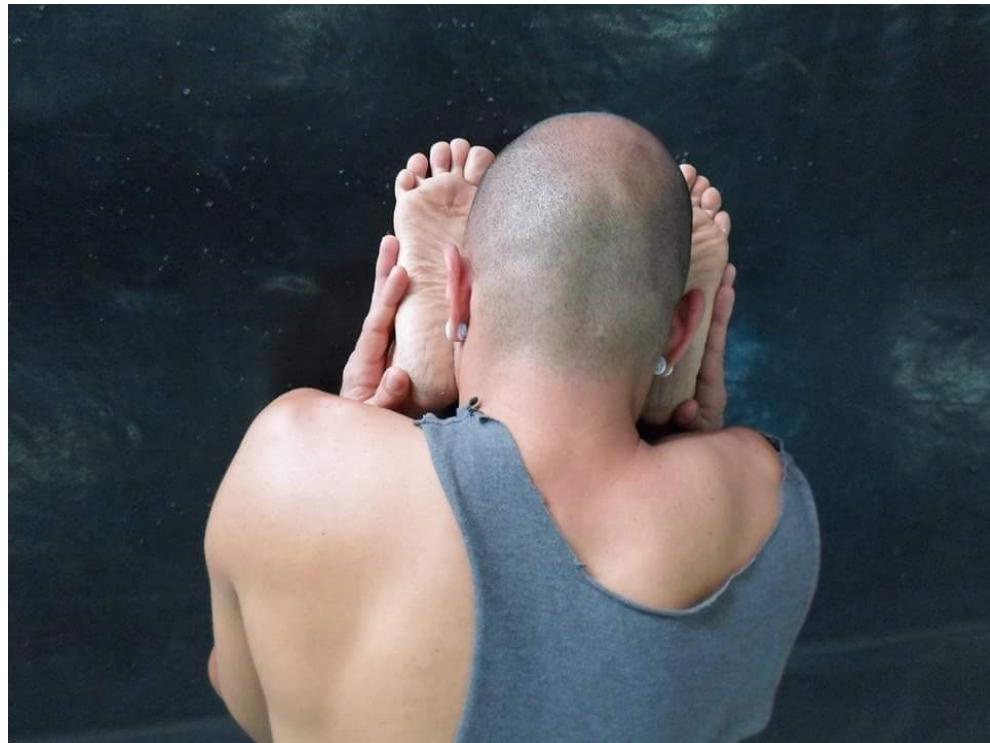


Ilustração 7-3: Cia ZanZa Dança; *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo*
Ensaio com Diogo Sanquette e Rosana Artiaga
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Hyure Pereira

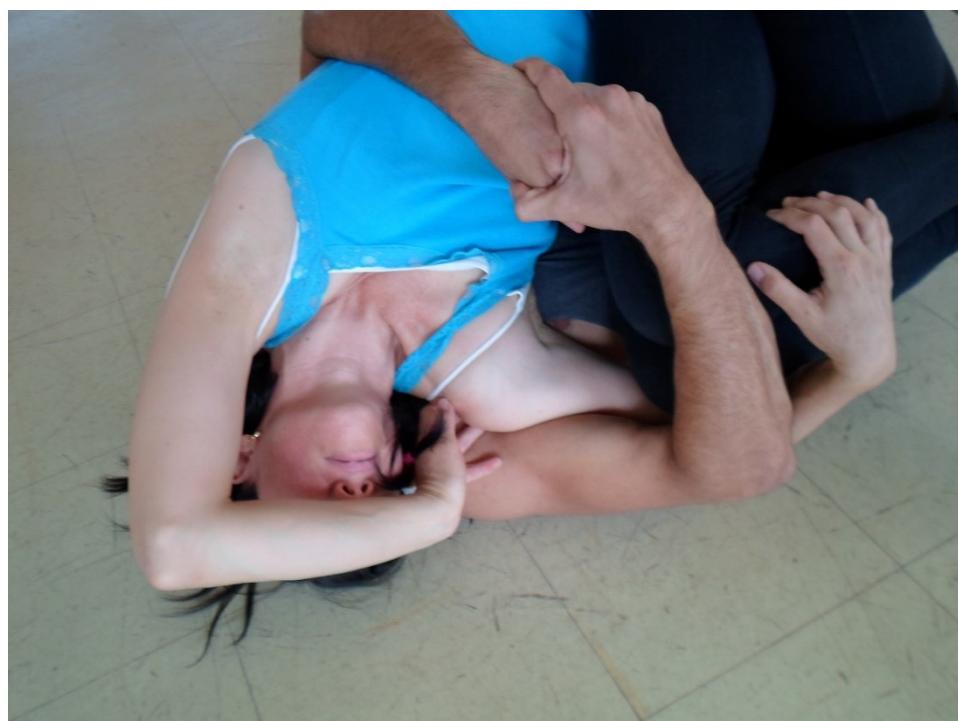


Ilustração 7-4: Cia ZanZa Dança; *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo*
Ensaio com Diogo Sanquette e Rosana Artiaga
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Andressa Boel

A criação desta imagem foi a pedra angular sobre a qual se depositaram todas as outras, a forma matriz que instigou a imaginação na criação das demais. Nesta, o feminino e o masculino se entrelaçavam como um oito, o pé de um cobre a face do outro, dois braços e um pé são omitidos na parte posterior (ou das costas), formou-se um corpo único com duas cabeças semiveladas. Esse primeiro encontro resultou numa sequência tão interessante que a admitimos assim tal qual foi criada neste dia, com Cláudio Henrique Oliveira. O segundo encontro foi marcado pelo acompanhamento da música *Destiny*, de Kitaro. Não estávamos escolhendo uma música de fato, apenas criando uma atmosfera poética. A música oriental soando à capela, envolveu-nos em criativos movimentos que nos parecia a expressão física de ideogramas. Alguns deles resultaram curiosos, como o “andar deitado”, ilustração: 7-5. Desse andar deitado, o corpo feminino era erguido por um puxão, “voando” até os ombros do masculino, apoiando-se pelo ventre. Na remontagem com Diogo Sanquette, “o voo acrobático” foi substituído por um rolamento da coluna: ilustrações 7-6 e 7-7. Devido à aura oriental que o trabalho foi adquirindo, talvez surgindo com a música, ofereci meu título guardando na caixa: “Que tal: *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo?* Sim, Cláudio Henrique concordou. O próprio título era um elemento motivador da criatividade, assim como aconteceu com *Duas Marias Gotejando*. O desenvolvimento coreográfico foi marcado por dois momentos bem definidos: 1. imagens pausadas, e 2. seguidas de um movimento fluido com base nos princípios do tai chi chuan.

Então *Olhos, ouvidos, nariz, língua corpo* foi a princípio um pequeno trabalho de 15 a 20 min, apresentado no saguão do teatro Rondon, com um violoncelista tocando ao vivo, como era a intensão de Cláudio Henrique, desde o início. Quase às vésperas de nos apresentar, escolhemos a música, do repertório erudito brasileiro daquele cellista, dentre as que melhor se integraram ao movimento dos corpos.



Ilustração 7-5: Cia ZanZa Dança; *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Hyure Pereira



Ilustração 7-6: Cia ZanZa Dança;
Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Hyure Pereira



Ilustração 7-7: Cia ZanZa Dança;
Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Hyure Pereira

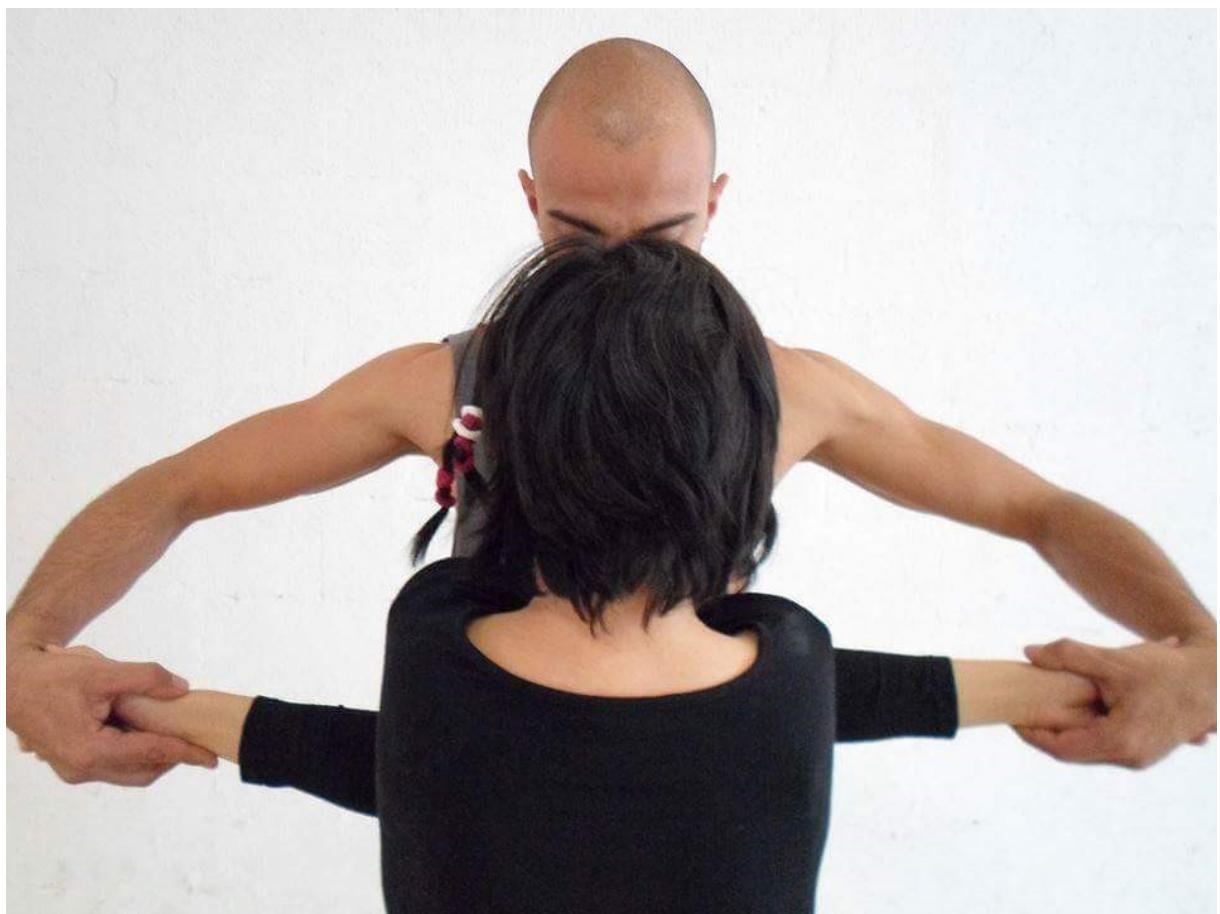


Ilustração 7-8: Cia ZanZa Dança; *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Hyure Pereira



Ilustração 7-9: Cia ZanZa Dança;

Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 7-10: Cia ZanZa Dança; *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo*

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel



Ilustração 7-11: Cia ZanZa Dança;

Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel

Brincar com as estruturas do corpo, torcendo as formas, segmentando, criando novas perspectivas ao olhar é uma forte característica deste processo. Pretendia-se que também a imaginação do espectador pudesse também ser motivada pelas formas. Ilustrações 7-8 a 7-17.

Embora muito se tenha explorado o movimento com pausa para visualização das imagens dos corpos, com movimentos de ligação em tempo lento, havia um outro momento coreográfico definido pelo movimento fluido em que uma série de experimentações como a sustentação de um corpo pelo outro, ou rolamentos diferenciados, saltos, “pegadas” foram experimentados para a composição coreográfica conforme se vê nas figuras 7-9 a 7-12.

Depois da pequena breve estreia, propus a Claudio Henrique darmos desenvolvimento à criação coreográfica deste trabalho, mas ele se recusou dizendo que naquele momento estava mais interessado em firmar sua posição como coreógrafo no Strondum.

Muitos anos mais tarde, ano anterior à aprovação do Projeto *Imaginarium* pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura, em Uberlândia, e em seguida às minhas aventuras criativas com o tema *Violeta Parra*, quis recuperar a semente deste trabalho e desenvolvê-lo. Novamente esbarrei na velha dificuldade de encontrar um colega de trabalho, um parceiro profissional. Passei dias investigando com as pessoas onde encontrar “um corpo que dança”, mas não havia gente disponível. Então, um encontro sincrônico aconteceu: Um casal de amigos me convidou para uma reunião na Oficina Cultural de Uberlândia, que aconteceria logo mais à noite, e nesse mesmo dia, meu amigo Dickson Duarte convidou seu amigo Diogo Sanquette para a mesma reunião. Diogo era, nessa época, ator recém-formado em Goiânia, recém-chegado em Araguari, onde voltou a residir com sua família. Naquele dia, estava de passagem por Uberlândia, quando se deixou convencer por Dickson a ficar até à noite e participar daquela reunião.

E foi justamente nesta reunião que Diogo e eu nos conhecemos. Quando o convidei para fazer este trabalho, ele um pouco indeciso, sem saber muito a respeito da proposta, resolveu aceitar. Diogo é um ator que muito se dedicou ao desenvolvimento de habilidades corporais no trabalho do ator, e já se mostrava amadurecido para o trabalho.

Trouxe-nos uma belíssima música oriental, utilizada por um dançarino de butô em vídeo postado no You Tobe. O próprio Diogo tinha muita afinidade com o butô. Adotamos uma dinâmica não tão lenta, mas que possibilitava uma visualização dos corpos combinados para formar belas imagens de contemplação. O tempo todo pensávamos num jogo entre o Yin e o Yang. O trabalho desenvolvia uma metáfora desta interação entre os princípios feminino e masculino do universo. Particularmente eu desejava encontrar formas cada vez mais belas, advindas de uma rica pesquisa estética dessa combinação.

Algumas vezes jogamos o I Ching a fim de alimentar a alma do trabalho, e acabamos adotando uma entrada em dinâmica fluida percorrendo com os joelhos semiflexionados, uma espiral quadrada, marcando bem definitamente as quatro direções do espaço.

Devido ao vídeo de um filme encontrado na Universidade, antes da retomada criativa, chamado “Livro de Cabeceira”, enamorada deste filme quis trazer as imagens para a dança. Este filme nos inspirou a dançar com ideogramas pintados no corpo. Com parte da pintura sendo feita em cena.

Coincidemente, a leitura do livro A doutrina de Buda, feita naquele mesmo ano, deu-nos a decodificação do tema:

Com o eficiente controle mental, pode-se evitar todos os desejos que surgem das sensações dos olhos, ouvidos, nariz, língua, tato e dos subsequentes processos mentais; se assim se fizer, poder-se-á cortar as paixões mundanas na sua raiz. (p. 228)

O texto vinha escrito em português nas páginas pares e por meio de ideogramas japoneses nas páginas ímpares.

Apesar de não estar procurando esta referência, a encontrei neste livro; por meio deste trecho, do capítulo I: O caminho da Purificação, tomo 1: Purificação da mente, se lê que há cinco maneiras com as quais os homens podem se livrar dos grilhões das paixões. A citação acima, refere-se ao procedimento da segunda maneira pela qual a paixão pode ser vencida por um paciente controle da mente.

Ficou claro então que o trabalho coreográfico, iniciado de forma intuitiva com o “entrelaçamento dos corpos”, com a busca de um jogo corporal entre o feminino e o masculino, o yin e o yang, trata-se da poética da paixão, sobretudo da poética do desejo que permeia toda a criação.

De acordo com o drama japonês do filme de Peter Greenaway, aqui a poética da criação fora escrita no rosto de uma criança pelo próprio pai, célebre calígrafo, na forma de ideogramas. A criança por sua vez, cresce alimentando o desejo de encontrar um amante ideal, cuja caligrafia tenha o valor necessário para reconstruir esse vínculo entre o corpo e a escrita. Apesar de sua paixão por um tradutor ocidental da língua japonesa, seu ideal de vida acaba por não se realizar. Traição e morte quebram o sonho desta realidade. *Nagiko* passa, então, ela mesma, a escrever em corpos masculinos, seu próprio livro de cabeceira, donde a vida pode ser expressa com legitimidade. A questão era a mesma: o desejo. Neste caso, um desejo frustrado que se resolve numa inversão de papéis, sobretudo conectado à paixão pela estética da escrita.

Encontramos na escrita dos ideogramas na pele o elemento cênico capaz de dar visibilidade física à aura oriental do trabalho coreográfico.

Não se pode negar que os movimentos e imagens de *Olhos, ouvidos, nariz, língua* corpo tinham uma força erótica vibrante, pela qual me via trabalhando com extremo cuidado para que em nenhum momento resultasse vulgar. Sentia-me sempre caminhando sobre uma tênue linha entre a luminosidade vital de Eros e a sua sombra. Estava sempre convidando pessoas dia após outro, para assistir aos ensaios e avaliar

esta questão. No final de uma mostra eu sempre perguntava se lhes parecia vulgar. As pessoas davam-me sempre a mesma resposta: - Não, está lindo! Mesmo assim eu continuava inquieta com aquele conflito.

No início do ano seguinte, quase ao final da montagem, em maio, já com o projeto *Imaginarium* aprovado, Diogo se afasta devido a uma nevralgia na região cervical, e o trabalho ficou neste ponto interrompido.

Dado que era um artista muito dedicado, entendemos que ele teria passado por uma sobrecarga de trabalho físico. Diogo frequentava academia às seis da manhã, em Araguari, comparecia aos ensaios em Uberlândia das 9h às 15 h e de volta a Araguari, apesar de cansado, às vezes se empolgava em passar uma ou duas horas mais improvisando dança em casa, conforme seu próprio relato.

Mesmo assim, perguntava-me sobre minha responsabilidade em relação a este incidente, devido ao conflito íntimo. Três anos passados, posso hoje diagnosticar o trabalho naquela época, escolhas que agora poderiam agora ser refeitas, enxergando novas possibilidades poéticas, estéticas, coreográficas. Sobretudo com o tempo passamos a ver com mais clareza toda a estrutura do trabalho, com a capacidade de refazer métodos e diretrizes da criação. Neste sentido, entendo que, assim como aconteceu com *Duas Marias Gotejando* e *Imaginário*, mesmo processos interrompidos podem ganhar maturidade durante a suspensão para retomar, mais tarde, ao corpo, com uma resolução inesperada. Em campo imaginário, o processo continua a evoluir. Assim como a semente criativa do trabalho de 2005 germinou e teve um breve crescimento em 2014, poderá ser retomado mais adiante e para uma temporária conclusão em relação ao seu próprio futuro, haja visto que uma montagem nunca permanece cristalizada, uma remontagem não será igual à estreia, os espetáculos evoluem permanentemente.



Ilustração 7-12: Cia ZanZa Dança; *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Hyure Pereira



Ilustração 7- 13



Ilustração: 7-14



Ilustração: 7-15



Ilustração 7-16: Cia ZanZa Dança;
Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Hyure Pereira



Ilustração 7-17: Cia ZanZa Dança; *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo*
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Hyure Pereira

OFICINA DE CRIAÇÃO

Fragmentos Imaginários

Ilustração 8-1: Cartaz de chamada para oficinas Fragmentos Imaginários

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Andressa Boel, designer: Juliana Bom-Tempo

O propósito

Fragmentos Imaginários foi um projeto de oficinas corporais de criação aberto à comunidade, desenvolvido como experimento prático da pesquisa de mestrado, tendo como objetivo observar um processo criativo na sua relação com os elementos selecionados no estudo do Imaginário, na presente pesquisa, a saber: *imaginação, intuição e fenômenos de sincronicidade*. Propositalmente empenhada em *vigiar* tais elementos, o processo foi marcado pela erupção de forças inusitadas como intervenções do acaso e do inconsciente, como por exemplo, significativos incidentes e sonhos, forças que também revelaram seu papel como protagonistas na direção deste processo.

As Oficinas de Criação foram abertas no departamento de Artes Cênicas, no Bloco 5U da Universidade Federal de Uberlândia, num total de seis horas semanais, e funcionaram de fevereiro a setembro de 2016, com finalização no início de dezembro por meio de uma instalação performática registrada em vídeo. As oficinas foram oferecidas com o título de *Fragmentos Imaginários*, como projeto de extensão e de pesquisa, com duas vertentes de estudo. Uma delas direcionada à pesquisa do Imaginário, sob coordenação da mestrandra Rosana Artiaga, e outra focada à experimentos de intervenções urbanas, sob coordenação da prof. Dra. Juliana Bom-Tempo, com o mesmo grupo de trabalho. Como resultado tivemos o desenvolvimento e a apresentação da performance urbana: *Espanto e Hesitação*, apresentação de Carla Fernanda, Juliana Bom-Tempo e Rosana Artiaga, em frente à Biblioteca Municipal de Uberlândia, na av. Quinze de novembro, em Uberlândia, MG. Ilustrações 8-60 a 8-69 no final do capítulo.

Inscreveram-se nestas oficinas, quatro pessoas, num total de 6 pessoas em processo criativo (incluindo a participação das coordenadoras no trabalho corporal).⁵³ Mais tarde um novo integrante surgiu, assumindo a função de fotógrafo e filmador, criando também um blog para o grupo.

⁵³ O ator integrante das Oficinas, Silvio Noronha, não aparece nas fotos devido ao problema de saúde que o afastou do grupo, antes dos registros.

A proposta: oferecer laboratórios corporais, instigadores da imaginação, que pudessem levar à criação de fragmentos cênicos.

Durante várias rodas de conversa abordamos o tema das imagens: imagens concretas e mentais, memórias, sonhos e imaginação. Na prática, realizamos criações baseadas nas imagens e improvisações desenvolvidas sobre dois textos. Um terceiro fragmento criativo nasceu de uma imagem híbrida, cruzamento entre memória e cena filmica, concretizada numa cena que também absorveu elementos poéticos do livro: *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queiroz.

As oficinas sofreram interrupção e fechamento inesperado, com posterior formação de um novo grupo, que produziu a filmagem intitulada K'UN.



Ilustração 8-2: Processos criativos; oficinas Fragmentos Imaginários

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Klaus Aaron

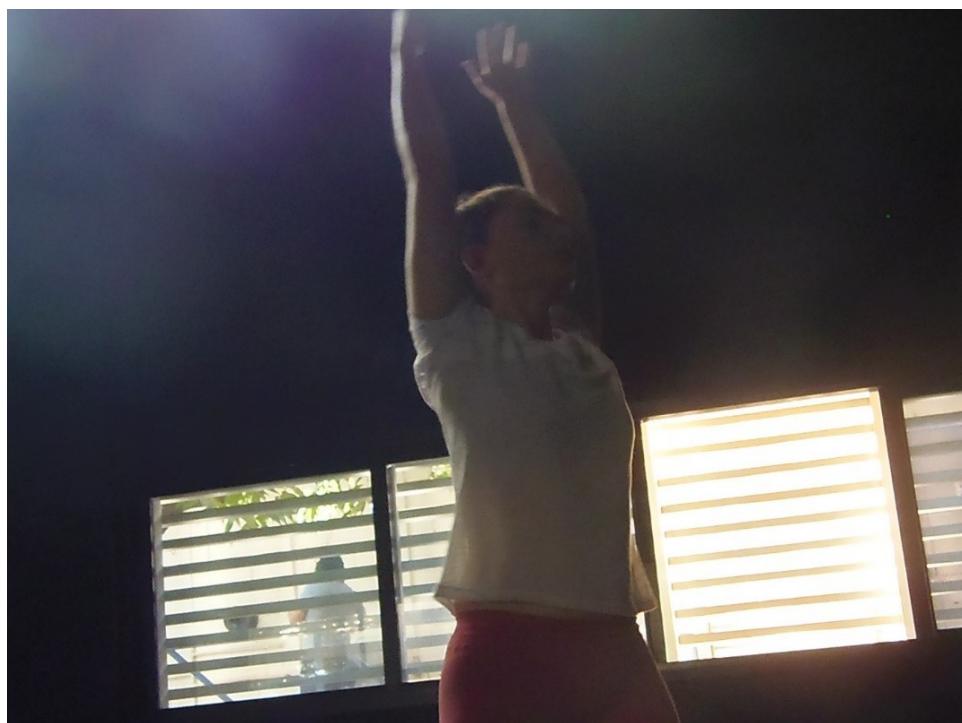


Ilustração 8-3: Processos criativos; oficinas Fragmentos Imaginários

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-4: Processos criativos; oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron



Ilustração 8-5: Processos criativos; oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron

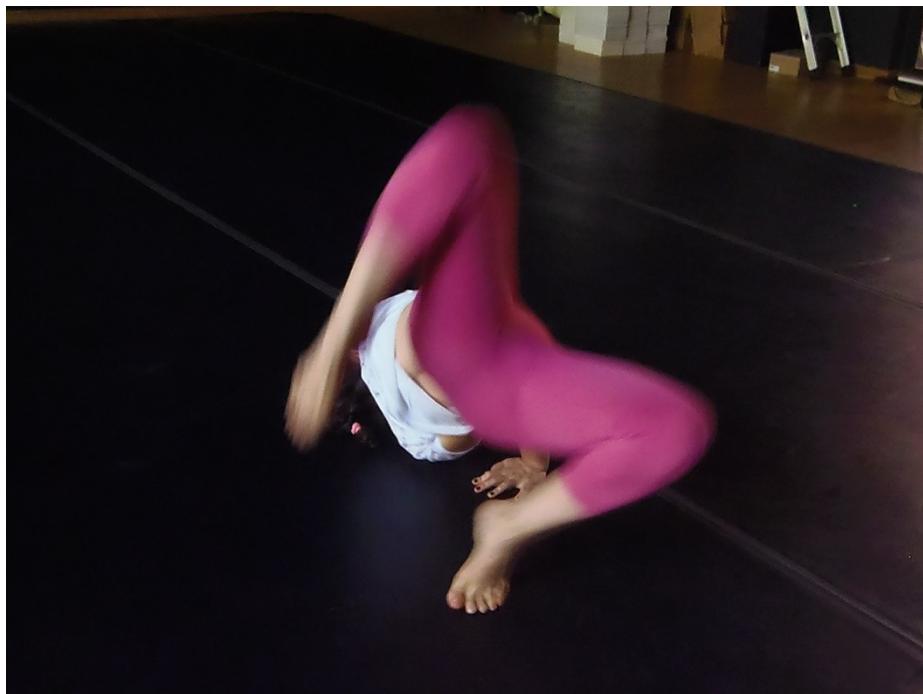


Ilustração 8-6: Processos criativos; oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-7: Processos criativos; oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-8: Processos criativos; oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins



Imagen 8-9: Processos criativos; oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins



Imagen 8-10: Processos criativos; oficinas Fragmentos Imaginários

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Luiz Martins



Imagen 8-11: Processos criativos; oficinas Fragmentos Imaginários

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Luiz Martins

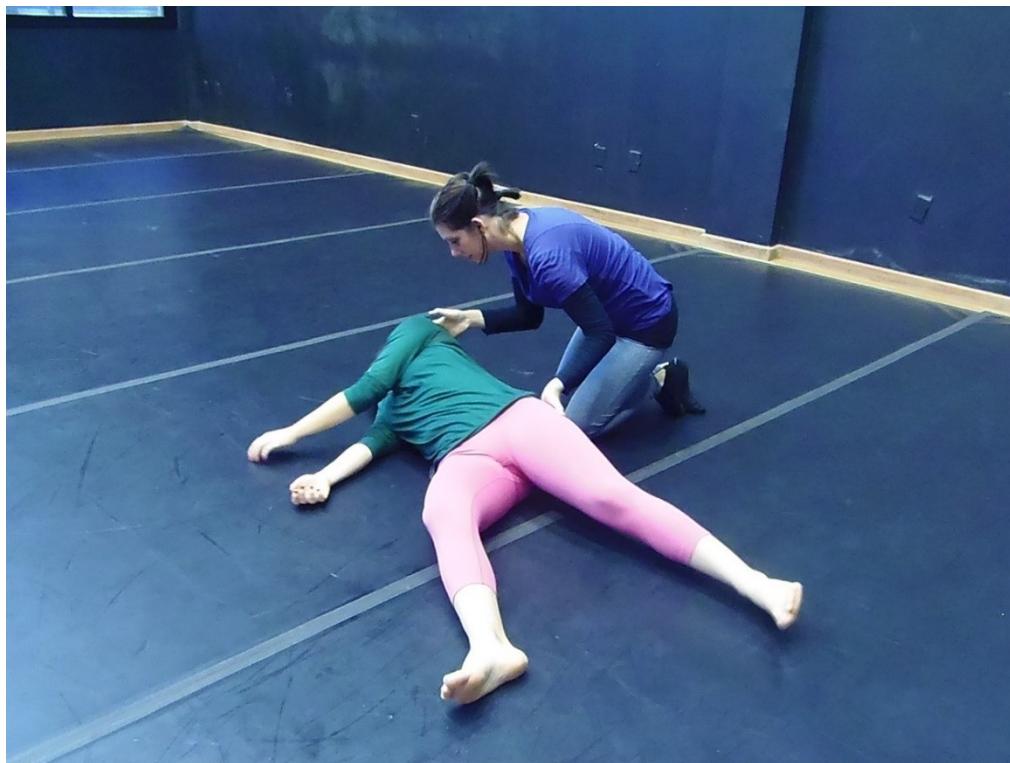


Imagen 8-12: Processos criativos; oficinas Fragmentos Imaginários

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Luiz Martins

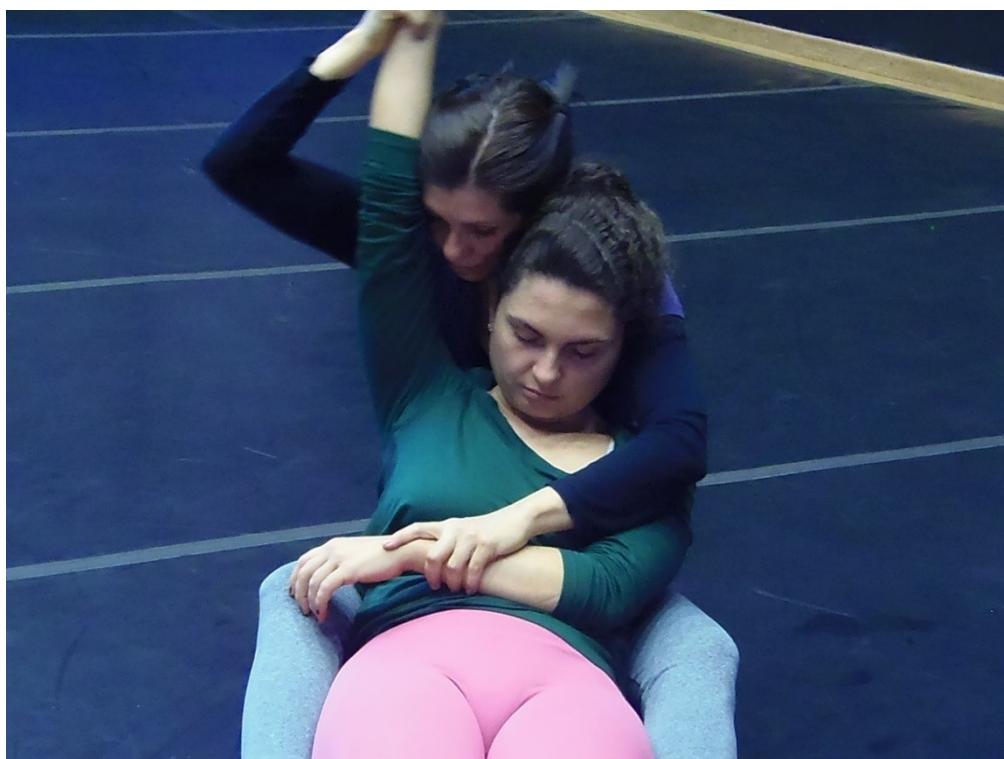


Imagen 8-13: Processos criativos; oficinas Fragmentos Imaginários

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-14



Ilustração 8-15



Ilustração 8-16: Processo Criativos
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-17: Processo Criativos
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-18: Processo Criativos
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins

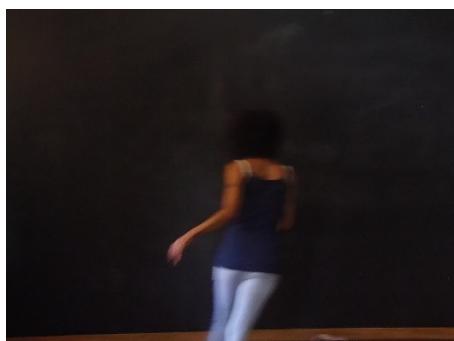


Ilustração 8-19: Processo Criativos
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-20: Processo Criativos
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins

O processo:

Considerando a imagem um ponto de partida, estímulo ou dispositivo imaginário, chegamos a alguns resultados com a transliteração de linguagens. As imagens solicitadas para o trabalho poderiam ser recortes de fotografias, desenhos, sonhos, memórias, imagens de cinema, de visões cotidianas ou da mente, como por exemplo fragmentos da imaginação.

No decorrer de vários encontros e experimentações no primeiro semestre de trabalho, desses processos resultaram três frutos ou fragmentos criativos:

Fragmento 1: *O Patinho* - estudo coreográfico a partir do texto de um livro intitulado: *Ter um patinho é útil*, autoria de Isol, editado pela Cosac e Naify, resultado de uma oficina a partir da exploração das imagens do texto.

Fragmento 2: *Feijões* - Criação cênica a partir de exploração de uma página de texto da tese de doutorado em processo, da doutoranda Joyce, integrante inscrita na oficina. Trata-se de um texto sobre feijões, de um trabalho científico na Área de Alimentos.

Fragmento 3: *Amargo* - Teatro performativo criado a partir de um devaneio sobre duas fontes de imagens: a obra filmica dirigida por Ivan Landau, Fotografia de Austin Rhodes, e música de Sigur Rós: "Dauðalogn". (LANDAU, Ivan e RHODES, Austin: 2011) e o plano de performance de um estudante da Unicamp em 1995.

O fragmento 1: *O Patinho*, surgiu de experimentações corporais nos diferentes níveis do espaço (alto, médio e baixo, segundo Laban) confrontadas com o texto do livro *Ter um patinho é útil*, ilustrações 8-21 e 8-22. Alguns movimentos foram posteriormente melhor adaptados ao texto, partindo dos movimentos originais criados. Uma sequência foi organizada partindo do material coletivo, ilustrações 8-23 a 8-38. Este

trabalho foi encarado pelo grupo como uma paródia crítica à influência da FIESP no golpe político de 2016, no Brasil, conforme se lê na notícia:

“A sede da Fiesp se transformou em ponto de manifestações favoráveis ao impeachment, e o famoso pato inflável, criado para a campanha contra aumento de impostos, virou símbolo contra o governo da petista.” (MACIEL, 2016)

Neste ano estávamos sob forte influência dos acontecimentos políticos que antecederam o impeachment da presidente Dilma Rousseff, e que culminou no golpe de 2016.



Ilustração 8-21: Livro-texto do processo criativo *O Patinho*; oficinas Fragmentos Imaginários;
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins

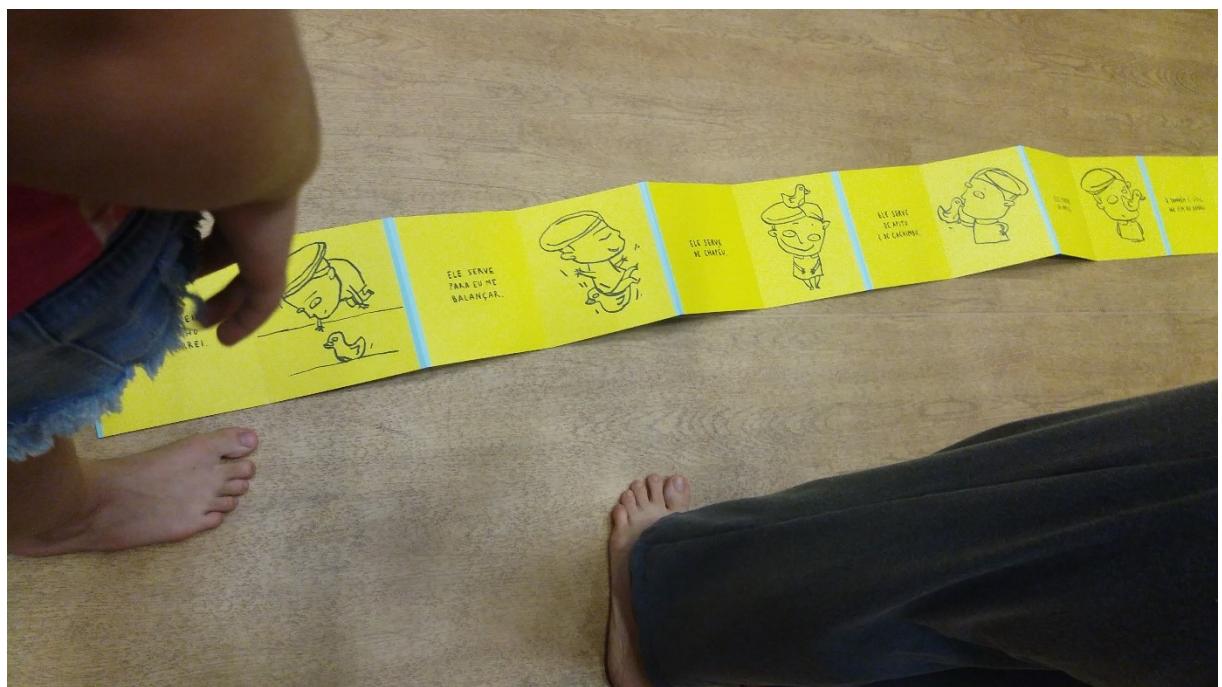


Ilustração 8-22: Livro-texto do processo criativo o Patinho; oficinas Fragmentos Imaginários;
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-23: Processo Criativo: O Patinho
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron



Ilustração 8-24: Processo Criativo: O Patinho
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron



Ilustração 8-25: Processo Criativo: O Patinho
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron



Ilustração 8-26: Processo Criativo: O Patinho
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron



Ilustração 8-27: Processo Criativo: O Patinho
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron



Ilustração 8-28: Processo Criativo: O Patinho
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron



Ilustração 8-29: Processo Criativo: O Patinho
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron



Ilustração 8-30: Processo Criativo: O Patinho
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron



Ilustração 8-31: Processo Criativo: O Patinho
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron



Ilustração 8-32: Processo Criativo: O Patinho
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron



Ilustração 8-33: Processo Criativo: O Patinho
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron



Ilustração 8-34

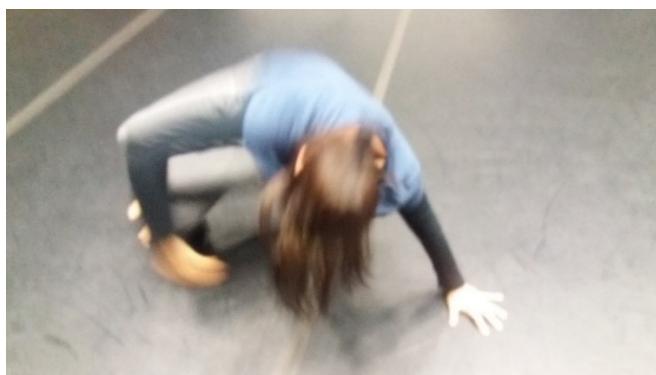


Ilustração: 8-35



Ilustração 8-36: Processo Criativo: O Patinho

Oficinas Fragmentos Imaginários

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Klaus Aaron



Ilustração 8-37: Processo Criativo: O Patinho
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron



Ilustração 8-38: Processo Criativo: O Patinho
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Klaus Aaron

O fragmento 2, *Feijões*, foi um exercício de recriação imaginária do texto dos feijões, explorando movimentos lúdicos como releitura do texto. A recriação de um texto científico como cena lúdica operou com a capacidade de imaginação e criatividade na construção deste fragmento.

Os fragmentos surgiram de uma série de laboratórios corporais, em que propostas de improvisação foram conduzidas no sentido de confrontar as imagens do texto com o corpo em movimento, para daí se extrair um material original produzido por cada integrante do próprio grupo. O coordenador, como um diretor cênico, poderia destacar, selecionar e reorganizar o material coletado das experiências individuais e/ou grupais, e conduzir a uma resolução final do fragmento cênico, sempre em negociação com o grupo.

O grupo todo partiu para uma exploração criativa, com o corpo próximo ao chão, motivado pelo tema em seu vínculo com a terra. Em seguida cada pessoa fez uma mostra individual de suas improvisações. Escolhemos para desenvolvimento, um movimento criado por Juliana Bom-Tempo: o corpo ajoelhado, o topo da cabeça para o chão, ora fazendo o movimento do oito, ora se movimentando de um lado para o outro, essa imagem nos chamou a atenção pela forma como os cabelos “pintavam” o chão, sendo colocados em movimento daquela forma, nos dando uma imagem de raízes na terra.

Quando os praticáveis brancos foram criados, com furos redondos propositalmente desenhados para ampliar as possibilidades criativas, as cabeças se encaixaram nos quadrados de madeira, e o movimento se fazia emoldurar por essas estruturas. Enquanto o movimento acontecia, o texto era falado em off. Ilustração: 8-39.



Ilustração 8-39-a: Processo Criativo: *Feijões* – fotografia de apresentação em K'UN;
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-39-b: Processo Criativo: *Feijões* – fotografia de apresentação em K'UN;
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins

O fragmento 3, *Amargo*, resultou de um devaneio sobre duas imagens que foram entrelaçadas em campo imaginário, como um devaneio, dando surgimento a um teatro performativo:

IMAGEM 1: Cena fílmica dirigida por Ivan Landau, Fotografia de Austin Rhodes, e música de Sigur Rós: "Dauðalogn". (LANDAU, Ivan e RHODES, Austin: 2011) (You Tobe)

Descrição da Imagem 1:

Uma mulher e um homem sentados à mesa em cabeceiras opostas. A mulher está de branco e o homem está de camisa branca; gravata e um colete cinza escuro.

A mulher já está sentada quando homem chega trazendo uma sopa de beterraba para ambos. Sobre a mesa, pratos, talheres e taças com vinhos. O homem traz dois potes de porcelana contendo sopa de beterraba. Ele deposita os potes sobre os pratos, à sua frente e à frente da mulher, ambos são servidos.

Apenas o homem toma a sopa, a mulher, não. Aparecem, em segundo plano, cenas da mulher correndo livre pela natureza com uma roupa avermelhada, ou em tom de rosa choque. No primeiro plano, começam a escorrer gotas de suor do rosto da mulher, sentada à mesa. O homem se levanta e com o seu próprio guardanapo enxuga o suor que escorre na face da mulher.

No segundo plano, a mulher se vê em meio à natureza, correndo de vestido rosa choque – no primeiro plano, o homem volta a se sentar e tomar a sopa.

Cada vez mais gotas de suor escorrem do rosto da mulher e também do pescoço. Agora a maquiagem dos olhos está borrada, formando uma sombra negra em volta dos olhos. O homem novamente se levanta, seca o suor da mulher com o guardanapo e volta a se sentar do outro lado da mesa.

Uma água começa a escorrer sobre a mesa, sob as mãos da mulher, dessa forma o filme sugere que a mulher está se derretendo, ao trabalhar a imagem de um líquido que sai do corpo da própria mulher, com água escorrendo da mesa, enquanto a mulher está ainda mais suada e maquiagem cada vez mais borra. O homem olha para ela.

Em contraste a esta cena, aparecem novas filmagens da mesma mulher em seu vestido rosa choque esvoaçante, correndo livre por espaços urbanos e em meio à natureza, numa floresta e por fim debaixo d'água. Dentro d'água a cor do vestido adquire um tom mais avermelhado – na filmagem de um mergulho. Essas imagens se alternam com aquela em que a mulher está suando, à mesa, sempre acompanhada do olhar masculino. O homem toma a sopa de beterraba. A cadeira oposta agora está vazia, e apenas se vê um líquido incolor escorrendo da mesa ao chão.

IMAGEM 2: Imagem de uma memória: plano de performance de um anônimo

Descrição da imagem 2:

Resgatei da memória a imagem de um plano de performance relatado por uma colega de faculdade, durante a graduação em Dança na Unicamp, ano de 1995.

Disse-me a colega que um amigo dela tinha idealizado a realização da seguinte performance: se sentar à mesa diante de um prato; no lugar do garfo e da faca, uma escova de dentes e pasta dental, e ao invés de comer, escovar os dentes e depois cuspir a espuma no prato.

Essas duas imagens foram entrelaçadas imaginariamente dando origem a uma terceira proposta cênica. A leitura do livro Vermelho Amargo, de Bartolomeu de Campos também influenciou fortemente o formato do teatro performativo, devido às imagens simbólicas evocadas no texto. Utilizamos o vermelho no figurino e tomates sobre a mesa para evocar simbolicamente o arquétipo da mãe petista sendo

substituído pelo da madrasta, como no texto poético-literário do autor, a madrasta toma o lugar da mãe morta⁵⁴.

No livro, Vermelho Amargo, uma das imagens que o autor constrói é a saudade manifesta da mãe ausente, avivada pela cor vermelha do tomate que a madrasta corta, tornando as fatias “transparentes como o vidro”, esta que “fatiava em vários vermelhos o mundo afetivo do narrador”: assim descreve Gabriel Vilela, nos comentários de capa sobre o “cérebro dionisíaco” do autor que concentra as muitas metáforas, memórias afetivas e poesia no tomate fatiado e outros “vermelhos simbólicos” do cotidiano: como a paixão e a saudade.

A madrasta retalhava um tomate em fatias, assim finas, capaz de envenenar a todos. Era possível entrever o arroz branco do outro lado do tomate, tamanha a sua transparência. Com a saudade evaporando pelos olhos, eu insistia em justificar a economia que justificava seus gestos. Afilando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós. Seis. (QUEIRÓS: 2011: p.09)

Se por um lado, o tomate da madrasta se convertia em veneno, por outro, o tomate que a mãe cortava em cruz era lembrado como uma embarcação de aventuras, como a que dá asas à imaginação sonhadora e que se torna tão doce como o açúcar.

Antes, minha mãe, com muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendavam, mas a imaginação alcançava. Isso, depois de banhá-los em água pura e enxugá-los em pano de prato alvejado, puxando seu brilho para o lado do sol. Cortados em cruz eles se transfiguravam em pequenas embarcações ancoradas na baía da travessa. E barqueiros eram as sementes, vestidas em resina de limo e brilho. Pousado sobre a língua, o pequeno barco suscitava um gosto de palavra por dizer-se. Há, sim, outras palavras mais doces que o açúcar. (QUEIRÓS: 2011, p. 14 e 15)

O tomate é um elemento simbólico que permeia toda a obra Vermelho Amargo, de Bartolomeu de Campos, como um catalizador de emoções, memórias e sensações.

⁵⁴ Uma referência nossa ao golpe de 2016, por meio desta imagem simbólica – subtexto dos artistas.

Teatro performativo Amargo

Descrição:

As cenas são formadas a partir da fusão das imagens 1 e 2 no exercício de um devaneio:

Uma mulher é conduzida por um homem a se sentar a uma mesa, de frente a ele.

O homem se serve de tomates cereja, ao invés da sopa presente no vídeo citado. À mulher, nada é servido, o prato permanece vazio o tempo todo. De um lado do prato, uma escova de dentes e de outro uma pasta dental. Ilustrações 8-40 a 8-43.

O homem observa a mulher imóvel, se levanta pela primeira vez, enxuga-lhe o suor do rosto, com o seu próprio guardanapo, demonstrando cuidado, respeito e atenção. O homem a todo instante se levanta, cada vez interfere no corpo da mulher de uma maneira. Aparentemente gentil e prestativo.

Outras pessoas estão presentes à mesa, em pé, movem a luz de uma lanterna de um para outro conforme os acontecimentos da cena, e vez ou outra, levam a boca tomates cereja que estão soltos sobre a mesa branca⁵⁵. A cada interferência do homem, sentado à cabeceira da mesa, sobre o corpo da mulher, um tomate é mastigado e engolido por um deles.

A princípio as interferências sobre o corpo da mulher manifestam cuidado: como secar o suor, ajustar o vestido, colocar as mãos dela sobre a mesa.

As interferências começam a ficar grotescas. Começam aos poucos as pilhérias, como desalinhlar seus ombros, armar suas mãos com escova de dente e escova, empunhadas para cima, com cotovelos apoiados na mesa. Emitir sons

⁵⁵ A mesa foi montada com os praticáveis brancos confeccionados a partir da temática dos tijolos como objetos cênicos. Estas estruturas foram utilizadas na instalação performática K'UN, mobilizadas de várias formas, ocupando lugares diversos no espaço cênico. Nesta cena são organizados para se ter uma grande mesa e dois bancos.

indecisos, desalinhado o vestido, desorganizar o cabelo dela, dar gargalhadas, e por fim sair de cena deixando a mulher só, à mesa.

A mulher sempre imóvel e de prato vazio. Por fim ela deixa cair da boca uma baba de creme dental sobre o prato.⁵⁶ Ilustrações: 8-42 e 8-43.

⁵⁶ A mulher não escova os dentes em cena, isso somente é indicado pela presença dos materiais escova e pasta dental. Para maior sutileza da cena, a atriz já entra em cena com o creme oculto na boca, que apenas no último momento é cuspido sobre o prato.



Ilustração 8-40: fragmento *Amargo* apresentado em K'UN
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia:



Ilustração 8-41: fragmento *Amargo* apresentado em K'UN
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia:



Ilustração 8-42: fragmento *Amargo* apresentado em K'UN

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia:



Ilustração 8-43: fragmento *Amargo* apresentado em K'UN

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia:

No decorrer dos meses de trabalho, dois acontecimentos significativos afetaram o resultado das oficinas:

Num encontro de sábado, às 18h, chego à Universidade Federal de Uberlândia, Departamento de Dança, e encontro a sala fechada. O saguão está deserto. Então resolvo esperar pelos integrantes do grupo no espaço do estacionamento, próximo à janela de uma sala de música, da ouço uma belíssima música de violoncelo. Penso que o responsável pela chave e abertura da sala de dança naquele dia ainda não havia chegado, e resolvo esperar ali, mas foi um engano. Duas pessoas já estavam se exercitando de portas fechadas dentro da sala. Espero durante meia hora, e fico ao mesmo tempo ouvindo a música e contemplando o estacionamento. Observo os materiais de construção ao fundo e algumas imagens mentais surgem. Começo a imaginar um cenário a partir daquelas estruturas. O elemento tijolo é o meu ponto de partida.

Depois de algum tempo no estacionamento, penso que ninguém havia aparecido para as oficinas e vou embora, entretanto estou partindo com a experiência de um devaneio que confere uma visão sobre possíveis estruturas cenográficas.

Durante os dias seguintes, a imaginação se desenvolve por meio de associação de imagens, remodelando mentalmente este elemento, o tijolo, em várias outras formas, chegar ao desenho de algumas estruturas de madeira em branco: redescubro os tijolos na forma de praticáveis, projetados para provocar a criatividade nas cenas.

As estruturas são então desenhadas e materializadas. Chamei este desencontro de intervenção do acaso. Não me refiro ao desencontro em si, mas à experiência inesperada de ter sido “plantada” durante 30 minutos numa inusitada posição do espaço da universidade: o estacionamento, contemplando objetos “ordinários”, experiência não planejada, mas geradora de resultados criativos importantes, veremos mais adiante.

Esses praticáveis motivaram o grupo a trabalhar criativamente dentro de uma outra configuração espacial. Durante as oficinas com os praticáveis em sala, passamos a explorar movimentos e formas corporais a partir dessas estruturas. Ilustrações 8-44 a 8-47. Com a introdução desses elementos, os fragmentos coreográficos: *O Patinho*, *Feijões* e *Amargo*, ganharam uma nova configuração corporal e espacial, como um provocador de novos exercícios do imaginário. Este é um exemplo de como acolher a intervenção do acaso nas práticas criativas para dar-lhes um novo rumo ou desenvolvimento.



Ilustração 8-44: Processo Criativos com objetos cênicos
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-45: Processo Criativos com objetos cênicos
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-46: Processo Criativos com objetos cênicos
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-47: Processo Criativos com objetos cênicos
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins

As oficinas Fragmentos imaginários tiveram um fechamento antecipado. O ator Silvio Noronha se retirou, iria passar por uma cirurgia de estômago, Joy voltou ao Rio de Janeiro para conclusão do doutorado, Juliana teve uma gravidez surpresa, Luiz, um novo integrante, acabou ocupando função de fotógrafo durante o processo, ou seja, o grupo se esvaziou, restando 2 integrantes ativos, apenas, Carla Fernanda e eu. Como todos os fragmentos foram criados para um grupo maior, não havia mais sentido continuar aqueles processos iniciados com apenas dois integrantes, quando então estávamos caminhando para um trabalho de remodelagem, fechamento, e registros de filmagem. Resolvemos, portanto, fechar antecipadamente em outubro, a oficina com data marcada para conclusão até o início de dezembro de 2016.

Entretanto, os objetos cênicos disponíveis serviram a uma instalação performática elaborada como trabalho de conclusão de curso da Disciplina do mestrado *Criação e Composição: percursos poético/teóricos e pedagogia*, ministrada pelos professores Fernando Aleixo e Eduardo Paula. O material das oficinas Fragmentos Imaginários foi então canalizado para esta instalação, absorvido pelo novo grupo de colegas estudantes-atores que incorporaram esses processos trabalhando com os resultados parciais, dando um fechamento por meio de apresentação e registro de vídeo. A partir desta parceria, participamos dos trabalhos práticos uns dos outros, numa ação conjunta integrada que resultou em K'UN. A instalação performática que chamamos K'UN se tornou não só a absorção dos fragmentos imaginários, reuniu materiais de pesquisa corporal e teórica de todos aqueles estudantes, num só trabalho elaborado, por meio de uma resolução coletiva e participativa, onde todos colaboraram com a pesquisa de cada pesquisador individual. Para esta composição, como cada qual tinha uma pesquisa corporal específica, resolvemos lançar mão da ideia dos multiversos anteriormente sugerida por Juliana Bom-Tempo, nas rodas de conversa das oficinas Fragmentos Imaginários.

Em três encontros resolvemos a criação de um todo, integrando fragmentos cênicos que cada qual já havia amadurecido ao longo de suas trajetórias artísticas no mestrado. O novo grupo, o grupo dos estudantes do mestrado aceitou atuar na retomada dos *fragmentos imaginários* criados nas oficinas Fragmentos Imaginários,

além de integrar ali suas próprias criações. Realizamos os fragmentos 2: Feijões e 3. O teatro performativo Amargo. A filmagem se deu em dezembro, data proposta para a finalização das extintas oficinas Fragmentos Imaginários.

Dois dos fragmentos desenvolvidos nas oficinas Fragmentos Imaginários puderam ser realizados devido à participação ativa dos estudantes atores, entretanto, o grupo optou por não integrar o fragmento: *O Patinho*, devido ao excesso de materiais desta mesma fonte, pois a instalação performática foi formada com a integração de uma série de pesquisas corporais individuais, tendo os praticáveis como objetos cênicos comum a todas elas.

A escolha do grupo foi trabalhar com a iluminação de lanternas e num ambiente mais escuro, como se pode ver nas fotos da filmagem, devido à pesquisa do ator Welerson Filho, com o teatro de sombras, pois, como foi dito, este coletivo proporcionou a cada um pequeno exercício e mostra de seus trabalhos individuais, integrados ao todo. A instalação performática foi intitulada K'UN. Ilustrações 8-48 a 8-59.

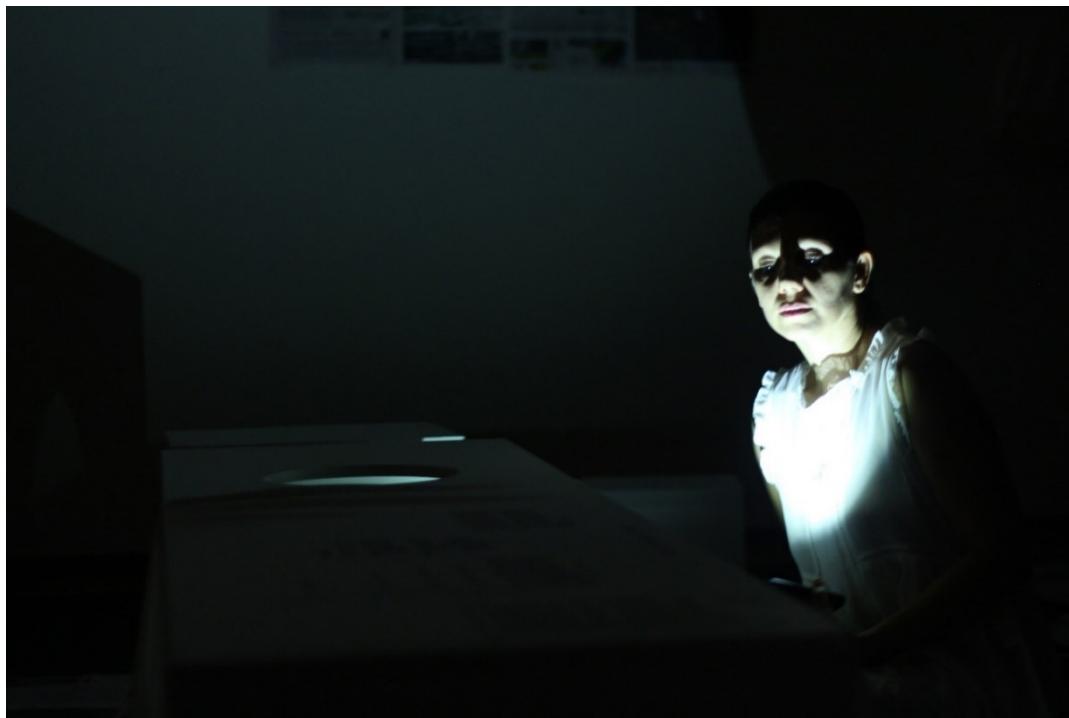


Ilustração 8-48: *K'UN*

Instalação performática dos alunos do mestrado em Artes Cênicas, turma de 2016

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Doni Malta



Ilustração 8-49: *K'UN*

Instalação performática dos alunos do mestrado em Artes Cênicas, turma de 2016

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Doni Malta



Ilustração 8-50: *K'UN*

Instalação performática dos alunos do mestrado em Artes Cênicas, turma de 2016

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Doni Malta



Ilustração 8-51: *K'UN*

Instalação performática dos alunos do mestrado em Artes Cênicas, turma de 2016

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Doni Malta



Ilustração 8-52: *K'UN*

Instalação performática dos alunos do mestrado em Artes Cênicas, turma de 2016

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Doni Malta

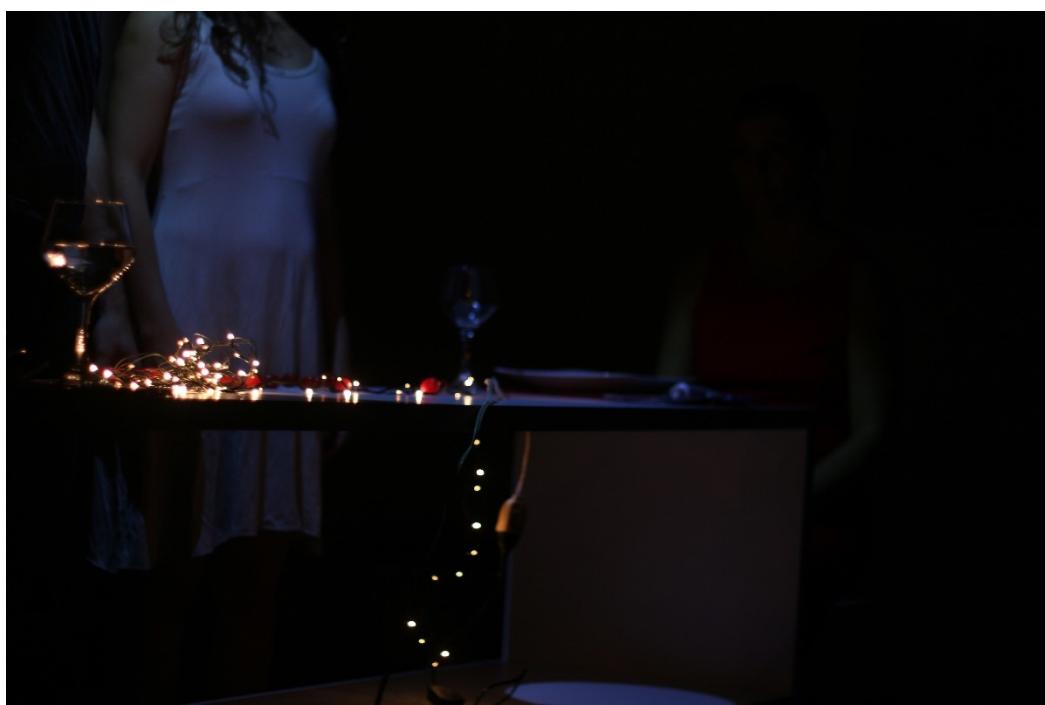


Ilustração 8-53: *K'UN*

Instalação performática dos alunos do mestrado em Artes Cênicas, turma de 2016

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Doni Malta



Ilustração 8-54: *K'UN*

Instalação performática dos alunos do mestrado em Artes Cênicas, turma de 2016

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Doni Malta

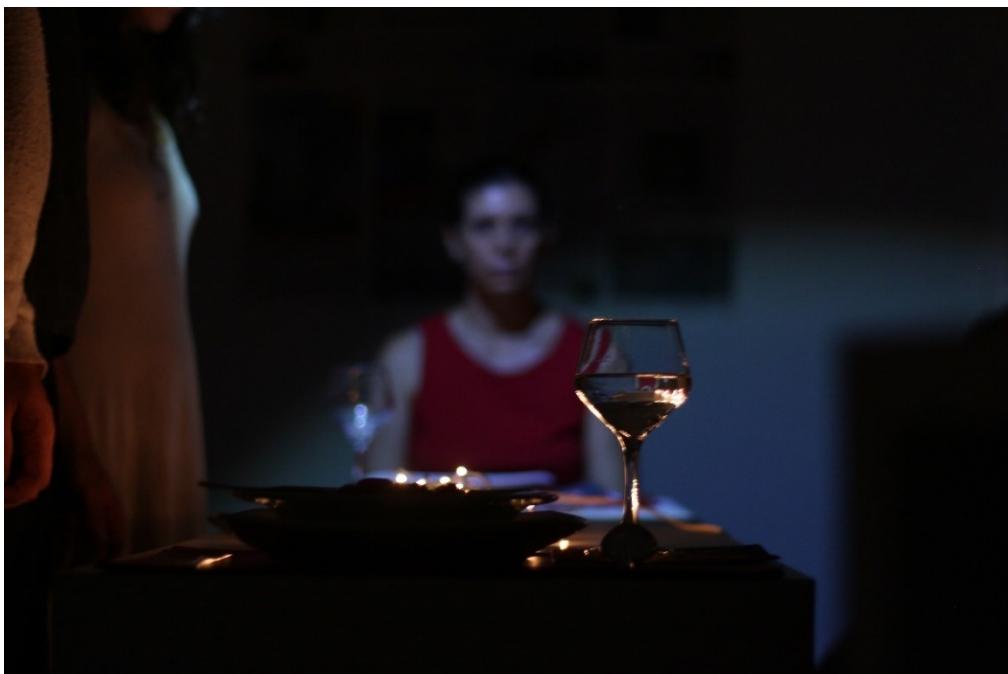


Ilustração 8-55: *K'UN*

Instalação performática dos alunos do mestrado em Artes Cênicas, turma de 2016

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Doni Malta



Ilustração 8-56: *K'UN*

Instalação performática dos alunos do mestrado em Artes Cênicas, turma de 2016

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Doni Malta



Ilustração 8-57: *K'UN*

Instalação performática dos alunos do mestrado em Artes Cênicas, turma de 2016

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Doni Malta



Ilustração 8-58: *K'UN*

Instalação performática dos alunos do mestrado em Artes Cênicas, turma de 2016

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Doni Malta



Ilustração 8-59: *K'UN*

Instalação performática dos alunos do mestrado em Artes Cênicas, turma de 2016

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Doni Malta

O que é K'UN?

Perguntei aos meus colegas atores, que nome dar à instalação performática que construímos coletivamente e eles se omitiram em opinar. Participaram desta criação coletiva: Diana Magalhães, Tiago di Guerra, Guilherme Conrado, Thayse Guedes, Welerson Filho, Letícia Pinheiro e Rosana Artiaga.

Intuitivamente, escolhi a palavra K'UN. Uma palavra que me veio à mente, sem qualquer conhecimento de seu significado. Então o que seria K'UN? - perguntei-me. A princípio, pareceu-me o nome de um hexagrama do I Ching. Verifiquei no livro e ali encontrei o hexagrama 2:

K'UN O PRINCÍPIO PASSIVO, composto por dois trigramas componentes:

Abaixo: K'UN, terra, mulher, passivo etc.

Acima: K'UN, terra, mulher, passivo etc.

Lá estava escrito:

O princípio passivo. Sucesso sublime! Seu símbolo é uma égua⁵⁷, simbolizando vantagem. O homem Superior tem um objetivo e se dispõe a consegui-lo. A princípio ele perde o rumo, mas mais tarde volta ao caminho certo. É vantajoso seguir amigos no Oeste e no Sul, mas no Leste e no Norte serão perdidos. A persistência pacífica e correta traz boa sorte. (BLOFELD, 1968, pp. 98-9)

Esta passagem do I Ching resulta numa mensagem sincrônica aos acontecimentos passados. A égua, para os chineses, simboliza a paciência da vaca e a fortaleza do cavalo. “A princípio ele perde o rumo, significa que nossa jornada inicial não pode ser completada devido a uma alteração na ordem das coisas, devido a um revés do acaso e das circunstâncias. Entretanto, “mais tarde volta ao caminho certo”, significa que nossos objetivos foram alcançados, não da forma como tínhamos planejado, mas eles se cumpriram de qualquer forma, entretanto a frase sobre os amigos perdidos no Leste e no Norte, significa que tivemos que procurar aliados em

⁵⁷ Outra referência que os chineses fazem da égua é que ela tem a força de um cavalo e a paciência de uma vaca.

outros lugares a fim de cumprir os objetivos traçados, porque a turma inicial se dispersou.

Imagens Cenográficas

A cenografia, além dos praticáveis brancos, que surgiram como abstração dos tijolos, foi composta de um espaço cênico empapelado de jornais: chão e paredes foram empapelados. De onde vieram essas imagens?

Elas vieram de duas fontes, ainda durante o processo de criação nas Oficinas Fragmentos imaginários.

Uma delas veio no início das Oficinas Fragmentos Imaginários, por meio de uma imagem dada por Cecília Almeida Salles, na Introdução de *Gesto Inacabado, Processo de Criação Artística*, ao dizer: “Lembro-me de uma conversa com Lya Luft, no início dos anos 90, em que contou que, ao vender seus primeiros mil livros, imaginava a cena de 1000 pessoas sentadas, lado a lado, lendo-os, ao mesmo tempo.” (SALLES: 2009, p. 12)

A segunda inspirada por uma foto-arte de Cosimo Buccoliere, onde vemos uma mulher empapelada de jornal, na face e na cabeça, publicada em Cult Design, citada em *Referências Bibliográficas*.

Essas imagens transformaram-se em exercícios práticos, nos apropriando da imaginação de Lya Luft, outras vezes incorporando a mulher empapelada de jornal: elas nos levaram a trabalhar nossos corpos criando sons, qualidade de vozes, palavras, frases. Onde este processo nos levaria? O que teríamos em cena: a quebra de um silêncio? O som das vozes ficando cada vez mais espesso, mais alto e cada vez mais rápido? Ou ao contrário? De que regiões internas brotaria o som? Como brincar o som no silêncio e o silêncio no som?

Para o grupo original de *Fragmentos Imaginários*, o jornal como cenografia também se contextualizava na ação política implícita nos fragmentos, mas para os estudantes do mestrado, aqueles que finalizaram o processo com a filmagem, a sala empapelada de escrita seria um reflexo das próprias pesquisas teóricas em si mesmas, na qual se viam mergulhados.

Aspectos metodológicos de criação nas Oficinas:

As Oficinas *Fragmentos Imaginários*, lançando um olhar didático sobre a trajetória dos acontecimentos, obedeceu a uma dinâmica de criação, em 3 fases:

1. EXPLOSÃO
2. CAOS
3. REORGANIZAÇÃO OU COMPOSIÇÃO DE MUNDOS

EXPLOSÃO: A explosão, como primeira fase, é a fase em que exploramos a nós mesmos, algumas vezes nos colocando numa sala vazia com nosso próprio corpo, como quem parte do nada, sem muita clareza do que fazer. Somos um corpo fechado, lidamos com o vazio nesse momento. Pode ser que talvez tenhamos um ponto de partida muito insignificante, talvez um ponto de partida difícil. Quem sabe uma visão interna ou imaginária. Talvez um propósito, ou uma ideia, não muito bem definida.

E a partir de então, guiados por estratégias de exploração, abrimos nossos próprios corpos, almejando pistas que se revelem como o “mapa do tesouro”, cujo papel amarelado guarda um segredo.

Na verdade, esse mapa secreto somos nós mesmos, na relação com o que quer que seja a ser explorado por nossa criatividade. Trabalhando em laboratórios criativos, deixamos vir à tona: ideias, imagens, memórias, atos inconscientes, que se tornam movimentos e sons. Alguns movimentos nascem como fragmentos desconectados, e ficam à espera do seu lugar no todo.

A explosão significa pôr fora o que está oculto em nós, ou o que somos nós, na integralidade do corpo. Podemos estimular a explosão por meio da imaginação e/ou improvisação, seguindo ou não uma proposta de jogo criativo. A EXPLOSÃO é um Big Ben corporal que se dá por meio do movimento. Esta explosão pode perdurar do começo ao fim do processo criativo.

CAOS: este é um momento em que nos vemos com nossos próprios cacos criativos, fragmentos corporais e/ou cênicos, trechos de uma obra em processo, estilhaços de explosão. Talvez nos sintamos perdidos e desolados, descobrindo partes de um quebra-cabeças, arriscando algumas colagens, e muitos aos poucos ganhando o jogo de encaixar as partes de um todo, aprendendo a ter fé. Nos vemos a sós com os fragmentos da ação criativa, fragmentos de matéria prima, com que compor a obra. Para todo esse material criativo, partes desconectadas, fragmentos de um caos, almejamos uma configuração ordenada ou sentido, melhor dizendo, trabalhamos com os cacos criativos que nos darão o filho cênico na sua melhor forma, e sabemos quando a coisa se forma.

A sensação de perda de controle e de impotência no momento do caos nos traz a visão de que a inteligência e a ação racional tornam-se pouco funcionais, ou insuficientes neste momento. São como uma ferramenta rudimentar na produção de um grande arado. Então precisamos acionar outros tipos de inteligência além da inteligência cerebral racional. A inteligência corporal, essa porta de conexão com o inconsciente, e a abertura mental à intervenção do cosmos, são os potencializadores do saber intuitivo. Por que não nos conectarmos com uma fonte criativa abundante, pronta a oferecer novos caminhos e soluções inesperadas? Bachelard, ao reconhecer o imaginário como um caminho de construção de conhecimento, rompeu com as limitações da filosofia racionalista vigente. O principal nesta faze é apenas reconhecer os estilhaços como pequenos tesouros, considerá-los, olhar para eles com curiosidade, interesse e ambição. Desejar que sejam transformados, modelados, ter prazer em brincar com essas partes pequenas, aceitando-as como são.

REORGANIZAÇÃO OU COMPOSIÇÃO DE MUNDOS: nessa fase, reconhecemos nossos próprios “cacos criativos” e os contemplamos com uma visão imaginária. Um a um acolhemos e reorganizarmos, desenvolvemos, organizando-os uns com os outros, salvo alguns descartes.

A reorganização se dá quando resgatamos estes cacos criativos e com eles produzimos uma estrutura de obra, ou melhor dizendo, estruturamos uma composição. Começamos a dar lugar a cada fragmento, como na montagem de um quebra-cabeças. Alguns artistas chamam a reorganização de *costura*. A montagem pode ser não-linear, não haver linha cronológica, não haver ligação narrativa entre as partes, mas aqui encontramos um lugar para cada coisa, uma definição estética que identifique o todo – aqui a criação se define. Mesmo que se estabeleça uma ordem de aparência caótica, os fragmentos aqui se organizam numa dada forma, e se apresentam como o resultado de um processo.

Estamos diante de um trabalho de arquitetura da criação, arquitetura cênica. Chegar a um produto cênico é a finalização desse processo de reorganização.

Tenho experienciado que o momento de transição do CAOS para a REORGANIZAÇÃO é o momento mais crítico para os criadores-intérpretes, propício ao surgimento de medos, dúvidas, incertezas e conflitos, pois os integrantes a essa altura já acumularam material criativo, mas pode acontecer de perderem a noção do todo, que o diretor deve manter. Além disso, é um momento de decidir caminhos e diretrizes.

Isadora Duncan odiava a palavra produto, no sentido mercadológico, ao se referir à dança. Poderíamos adotar uma palavra menos bruta, como fruto ou nascimento. Os artistas sabem que a criação de um espetáculo é um parto. Por vezes difícil, tão pouco indolor.

Mas o que torna um processo criativo difícil e doloroso? A princípio nossos bloqueios criativos, nosso medo, ou preguiça. Talvez a incapacidade de se entregar

ao trabalho, a incapacidade de superar o ego, a falta de visão, a intuição embotada, auto sabotagens, e por último as dificuldades externas. Significa que não necessariamente será difícil e doloroso, se dermos uma chance ao trabalho, e ainda, se aceitarmos as intervenções externas como colaboradores criativos, por exemplo, o imprevisível como mais um agente criador.

A criação toma nossos sonhos, se encarna em nós. É de dentro de nosso próprio corpo que nasce a criação artística.

Criar nos torna deuses. É a arte de precipitar energia sutil: matéria de pensamento, visões imaginárias, e inteligência física.

Ouvi um arquiteto, no canal ARTE 1 de televisão, dizer: “O CAOS é matéria criativa. Com o caos também se cria.”

Sabemos que no Caos surge o medo do futuro imprevisto, do desconhecido. É provável que enfrentar o caos no limiar dessa experiência façam alguns conflitos surgir. O desafio no momento do caos é continuar seguindo adiante, com paciência e ritmo.

Minha experiência com as Oficinas Fragmentos Imaginários (curso de extensão UFU, 2016) é a experiência reveladora de que a direção humana em processos criativos não é absoluta. Que os fatores externos, como o acaso, intervenções de acontecimentos inesperados e significativos, sonhos, intuições ou percepções significativas durante o processo podem interferir de forma efetiva na contramão de decisões racionais ou propósitos iniciais. A partir dos elementos “intervenção do acaso” e o “inconsciente” como elementos de análise matricial nesses processos, tivemos a experiência de que esses elementos, realmente, podem ter uma ação concreta e definitiva sobre o processo. K’UN é a materialização de um processo que sofreu clara intervenção do acaso e do inconsciente, com a revelação de dados premonitórios, comentados mais à frente nesta dissertação. Além disso, nos manter sensíveis ao contexto histórico-social que se desenrola em nosso presente cotidiano,

com todos os seus elementos visíveis ou velados, no inconsciente coletivo flutuante, é uma escolha quase inevitável, num processo que admite a interlocução entre a profundidade interior do artista e o seu entorno.



Ilustração 8-60



Ilustração 8-61



Ilustração 8-62: Apresentação da performance
urbana: *Espanto e Hesitação*
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-63: Apresentação da performance urbana Espanto e Hesitação

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-64: Apresentação da performance urbana Espanto e Hesitação

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Luiz Martins

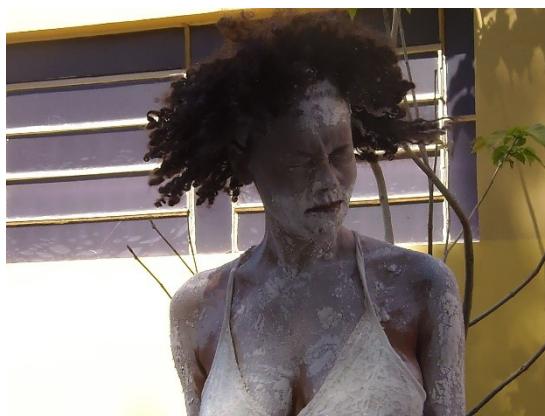


Ilustração 8-65: Apresentação da performance urbana Espanto e Hesitação

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-66: Apresentação da performance urbana Espanto e Hesitação

Fonte: Arquivo Pessoal

Fotografia: Luiz Martins



Ilustração 8-67



Ilustração 8-68



Ilustração 8-69: Apresentação da performance
urbana: *Espanto e Hesitação*
Oficinas Fragmentos Imaginários
Fonte: Arquivo Pessoal
Fotografia: Luiz Martins

FERRAMENTAS OPERACIONAIS

CAPTURA 4

A CAPACIDADE DE LER IMAGENS

Leitura de sinais

Pistas, detalhes, pormenores, particularidades, ideias que se destacam no texto *Sinais – Raízes de um paradigma indiciário*, de Carlo Ginzburg (2007).

No início do presente texto, ao introduzir um discurso sobre um “modelo epistemológico ao qual até agora não se prestou suficiente atenção”, Ginzburg (2007, p.143) torna conhecadora a figura de um especialista em arte, o italiano Giovani Morelli, autor de artigos que propõem um novo método para a atribuição dos quadros antigos, na segunda metade do século XIX. Tal método consistia em reconhecer nos detalhes anatômicos das figuras pictóricas, como por exemplo: lóbulos de orelhas, unhas, formas de dedos das mãos e dos pés, critérios de distinção entre cópias e trabalhos originais na pintura.

Ginzburg demonstra que, assim como Morelli assegurou por meio deste método a capacidade de identificar a autenticidade de uma obra de arte, atestando-lhe a originalidade a partir de insignificantes detalhes, nesta mesma época, Arthur Conan Doyle, imprime em seu personagem Sherlock Holmes, a mesma perspicácia tática, ao desenhá-lo como um detetive capaz de desvendar crimes baseado em indícios imperceptíveis para a maioria das pessoas. Como no caso do conto *A caixa de papelão*, Holmes aí detecta uma importante pista, atentando-se para os mesmos detalhes que Morelli habitualmente o fazia em seu trabalho de identificação das obras de arte:

...pousando os olhos na senhorita Cushing, notei que a sua orelha correspondia exatamente à orelha feminina que havia examinado a pouco (...) Era evidente que a vítima devia ser uma parente consanguínea, provavelmente muito próxima, da senhorita... (GINZBURG, 2007, p. 146)

Em páginas subsequentes, Ginzburg faz a surpreendente revelação de que a psicanálise médica de Sigmund Freud deve reconhecimento à contribuição de Morelli. Sigmund Freud, sem fazer disso um segredo, relata no segundo parágrafo de seu famoso ensaio *O Moisés de Michelangelo* (1914) como tal método havia prestado significativas contribuições para o desenvolvimento da psicanálise médica. (2007, pp. 147-149).

O autor, ao revelar o valor de Morelli para a psicologia moderna, destaca como resíduos, dados marginais, triviais e considerados sem importância, podem se tornar reveladores do espírito humano e sua realidade subjetiva, dado que “os nossos pequenos gestos inconscientes revelam o nosso caráter mais do que qualquer atitude formal, cuidadosamente preparada por nós”, assim como a medicina aprendeu a diagnosticar doenças inacessíveis pela observação de sintomas superficiais (IDEM: 2007, p.151)

Ginzburg também discorre sobre a descoberta de outros *sinais insignificantes*, mas importantes na decodificação do sujeito que os imprime, como por exemplo o formato da caligrafia e a marca digital. Com isso demonstrava-se como partes “insignificantes” poderiam ser eficientes na deflagração do todo.

Sobretudo por meio da narrativa de uma fábula oriental, ilustra a sapiente capacidade de remontar uma realidade complexa e não experimentável diretamente, a partir de dados aparentemente negligenciáveis:

Três irmãos encontram um homem que perdeu um camelo – ou em outras variantes, um cavalo. Sem hesitar (os irmãos) descrevem-no para ele: é branco, cego de um olho, tem dois odres nas costas, um cheio de vinho, o outro cheio de óleo. Portanto, viram-no? Não, não o viram. Então são acusados de roubo e submetidos a julgamento. É para os irmãos, um triunfo: num instante demonstram como, através de indícios mínimos,

puderam reconstruir o aspecto de um animal que nunca viram.
(GINZBURG, 2007, p.151)

Sobre a capacidade de prognosticar derivada da capacidade de “ler a realidade com bastante clareza e sensibilidade” a partir dos sinais que ela nos apresenta, Nilton Bonder (1995, pp. 89-91), destaca dois processos pelos quais é possível fazer uma previsão:

- a) *Obviedades ocultas*, e
- b) *Encadeamento de obviedades que obscurecem algo aparente*.

Bonder ilustra, por meio de duas histórias, esses dois processos:

- a) Obviedades ocultas:

Hitler estava tendo pesadelos e ordenou a seus imediatos que encontrassem algum intérprete.
'Ah', exclamou o vidente, 'vejo que o senhor está destinado a morrer num feriado judeu'.
Hitler ficou assustado e também curioso:
'Que feriado?' – inquiriu. 'Não importa. Qualquer que seja o dia de sua morte será um feriado judeu.' (BONDER, 1995, pp. 89-90)

- b) encadeamento de obviedades:

O Sr. Rosen se encontrava num trem e sentou-se diante dele um rapaz desconhecido que lhe pareceu ser judeu e com quem puxou conversa. 'Para onde o senhor está indo?'
'Para Glens Falls', sorriu o estranho.
Surpreso, o Sr. Rosen comentou: 'É para lá que vou também. Na verdade, moro lá.
Está indo a negócios?'
'Não', disse o jovem, 'é uma visita social.'
'Você tem parentes lá?'
'Não, não tenho.'
O senhor Rosen pensou por alguns instantes e perguntou: 'É casado?'
'Não, não sou.'

O senhor Rosen refletiu consigo mesmo:
 Se está indo para Glens Falls, não é casado, não vai a negócios e não tem parentes por lá, então por que está indo? É óbvio que está indo encontrar-se com uma moça. Talvez conhecer sua família? Anunciar um noivado? Mas com quem? Só há três famílias judias que moram na região: os Resnick, os Feldstein e os Sanowitz. Não poderiam ser os Resnick, eles só têm um filho. Os Feldenstein têm duas filhas, mas uma é casada e a outra estava numa universidade bastante distante. Devem ser os Sanowitz. Eles têm três filhas: Masha, Rebeca e Rochelle. Masha já está noiva. Rebeca é muita feia para fazer par com um rapaz assim elegante. Portanto, deve ser Rochelle. Sim! Ela tem tudo a ver com ele.

Após tudo isso, o Sr. Rosen quebrou o silêncio e sorriu para o estranho. 'Parabéns por seu casamento em breve com Rochelle Sanowitz!'

'Mas como o senhor adivinhou?' reagiu estupefato o rapaz.

'Ah, mas é óbvio!', respondeu o Sr. Rosen.

(BONDER, 1995, pp. 90-91)

Assim como Sherlock Homes colecionava pistas que o levariam aos prognósticos de determinadas *obviedades*, tecendo um percurso de associações imaginativas, *ligando os fatos*, para enfim chegar a uma *elementar descoberta*, Nilton Bonder nos apresenta essas duas histórias para demonstrar que “o mundo do *oculto do aparente*⁵⁸ é um mundo por onde não é possível transitar desde que se possua o aparato da imaginação.” (BONDER, 1995, p. 91)

De onde provém os sinais?

Sinais Cósmicos, sinais do universo, sinais do inconsciente, sinais... estes são os termos comumente utilizados em nossa época para se descrever uma estranha forma de comunicação, ou mensagem, entre um sujeito oculto e o indivíduo, sendo que, apenas o receptor da mensagem é capaz de identifica-la como um sinal, e talvez

⁵⁸ Terminologia judaica para designação de uma camada da realidade que se encontra oculta, além do nível das aparências.

desvendar seu significado, por se tratar de um fenômeno que corresponde apenas a si mesmo e fala diretamente à sua essência.

Certa noite do ano de 1996, encontrava-me no Santuário do Tao⁵⁹, à mesa de jantar com mais seis pessoas, quando, ao passar a colher de arroz sobre a mesa, um grão caiu dentro do meu copo d'água. Por ser regra do Santuário, não desperdiçar nem mesmo um único grão de arroz, minha falta não passou despercebida. No segundo dia à mesa do jantar, redobrei o cuidado ao passar novamente a colher de arroz sobre a mesa até o prato, entretanto, coincidentemente, o incidente se repetiu, provocando risadas dos participantes. Na terceira noite, tomando imenso cuidado, desta vez não deixei cair nenhum grão na água, mas uma amiga da universidade, se precipitando em falar com a boca cheia de comida, cuspiu um grão de arroz justamente dentro do meu copo d'água, o que despertou risadas escandalosas de todos os presentes. O mestre daquele templo, estando conosco à mesa naquela terceira noite, quis saber o motivo das risadas. E aproveitou-se do incidente com os três grãos de arroz para fazer um discurso reflexivo.

Minha estranheza e curiosidade não foram sanadas pela palestra do mestre, cujo discurso colocava o ocorrido na perspectiva de um evento bastante significativo e não gratuito. Entretanto seu significado, permanece uma incógnita. Depois de muitos anos passados, consegui ao menos elaborar uma pergunta: - *Quem está no controle?*

Jung narra dois casos em que acontecimentos, tal qual estes sinais, sugeriam algum tipo de leitura, donde a mensagem sinalizada no contexto da realidade concreta falam diretamente ao seu inquiridor:

Tentando conseguir que uma mulher, que insistia em interpretar qualquer expressão de sexo em seus sonhos simbolicamente, aceitasse uma realidade mais visceral, Jung não chegou a parte alguma até que “dois pardais esvoaçaram para o chão aos pés dela e ‘executaram o ato’”. – de novo há uma correspondência evidente entre o interior e o exterior. (Lachman, 2012, p. 210)

⁵⁹ Em Jundiaí, São Paulo, construído no alto da Serra do Japi.

Coisa semelhante ocorreu com outra paciente, uma mulher radicalmente racionalista, cujo hiperintelectualismo dificultava o tratamento.

Um dia, quando ela estava contando um sonho sobre um escaravelho dourado, Jung ouviu uma batida na janela. Ao abri-la um escaravelho dourado voou para dentro da sala. A paciente de Jung ficou atordoada com a coincidência, o racionalismo desmoronou e ele conseguiu levar adiante a terapia. (Lachman, 2012, p. 210)

A experiência com a pipoca que saltou da roupa na etapa final da criação do espetáculo *A mulher de verde* suscita novas reflexões a respeito de incidentes desta natureza. Neste caso, podemos considerar que a pipoca saltar da roupa não foi a resposta definitiva para a pergunta: “o que cai da bolsa?”, como veremos mais tarde no capítulo sobre Intuição, mas uma resposta que capturou a pergunta rondante: *o que é que cai da bolsa?* Foi preciso ter tido uma pergunta prévia, para que o evento a *pipoca saltando da roupa* se convertesse em resposta imediata. Foi necessário aceitar o evento como resposta, já que não há uma relação lógica entre a pergunta e a resposta oferecida, neste caso, uma imagem, mas apenas um incidente que se coloca como uma possibilidade de resposta, como o centro de um alvo que se oferece a uma flecha para que seja cravado “na mosca”.

Nilton Bonder utiliza o conhecimento da Cabala para mostrar que é preciso aprender a ler as subliminares da realidade. Pois todos os dias a vida nos traz uma lição de vida escrita nas entrelinhas da vida cotidiana.

Ao reconhecer a pipoca como resposta fui espontânea ao exclamar para mim mesma: é um sinal cósmico! Utilizei espontaneamente o termo cósmico, como um termo adequado a sinais, na medida em que a palavra cosmos amplia a visão sobre o conjunto que está além ou no interior do corpo: a ameba, o inseto, os glóbulos sanguíneos, as pedras, os filamentos helicoidais, as gramíneas, os cromossomos, as pessoas, as células tronco, os planetas, as mitocôndrias, as estrelas, tudo isso

pertence ao corpo cósmico. Integrano-nos todos nessa grande teia de relacionamentos.

A palavra cosmos aplicada a sinais simbólicos, atribui ao conceito uma dimensão de grandeza. Subentende-se que sinais cósmicos diz respeito a um relacionamento com algo maior, com o ininteligível, com o incomensurável, com o desconhecido. Surge a visão do extraordinário: o ser humano é um cosmos, o universo é um cosmos, e a linguagem entre os dois cosmos são sinais. Fala-se de uma conexão entre o micro e o macro, entre o interno e o externo, ou entre o interno e o si mesmo (o *self*) de forma natural, sendo que a linguagem simbólica alcança em todos os níveis.

Ademais, a palavra cosmos inclui também aspectos que ultrapassam a matéria em si mesma como os pensamentos, o instinto animal, a energia sexual, fenômenos terrestres e extraterrestres, a ciência e a arte, a religião, todo o legado de conhecimento, o consciente e o inconsciente, enfim, todas as coisas cabem dentro desta palavra. Não se trata de misticismo, mas de uma herança: as referências ao cosmos já estão presentes nas ciências astrofísicas, tanto quanto nos Vedas, no discurso dos cabalistas, nas mais antigas referências astrológicas e científicas da humanidade.

O evento grão de arroz caído na água me fez pensar no termo *sinal cósmico*, na medida em que é tomado como a mensagem de um autor oculto, como um fenômeno sem causa, mas de grande efeito simbólico.

Tais sinais oferecem-se à revelia da causalidade ou sequências temporais. Os sinais como mensagens cósmicas podem ser considerados como acontecimentos ou símbolos sinalizadores que emitem uma resposta ou provocam algum tipo de lucidez sobre situações obscuras. Uma transmissão de informações ou mensagens, do macro para o microcosmos (ser individual).

Na atualidade, intelectuais e mesmo pessoas do senso comum têm postado vídeos no You Tube, intitulados *sinais do universo*. O termo *sinais cósmicos*, também

pode ser considerado um termo popular, proveniente do senso comum. O que podemos questionar, mediante o conhecimento apresentado por Jung, é se o que chamamos *sinais cósmicos* pode ser considerado o reflexo de uma mente individual ou coletiva, em outras palavras, a projeção da própria mente individual e/ou coletiva na composição da realidade. Aí, estaremos falando de sinais de um inconsciente ativo e seus arquétipos. Este inconsciente, parte de nós mesmo, estaria sempre a se comunicar conosco por meio de sinais. E por que? Jung explica que o inconsciente atua de forma a contribuir com o crescimento psíquico do indivíduo, contribuindo para seu amadurecimento e individuação. Mas de que forma?

Jung considera que o *self* do indivíduo emite mensagens simbólicas para o ego consciente, por meio de sonhos ou eventos significativos, que podemos aqui considerar como *sinais, ou fenômenos de sincronicidade*. Estas atividades teriam como fim contribuir com a evolução individual, ou maturação pessoal pelo qual o ego rende-se à direção do *self* (o centro e ao mesmo tempo o todo psíquico) ao invés de comandar às cegas. Tal processo Jung chamou processo de individuação. (JUNG, 2016)

O que chamo de *sinais cósmicos*, as pessoas estão chamando de *sinais do universo*, entretanto, o significado pode ser o mesmo: a comunicação entre o cosmos e o ser individual, e o que se pode ser colhido desta interação são mensagens que migram de uma fonte “desconhecida” para o indivíduo, muitas vezes, por meio de imagens, ou símbolos.

Sinais cósmicos, sinais do universo, sinais, podem ser reconhecidos quando uma ocorrência na vida cotidiana se destaca aos olhos do indivíduo, como um “recorte”, uma “saliência” da realidade, uma “chamada de atenção”, surgindo como um fenômeno ou aspecto da realidade que atende a uma demanda interior, que se torna uma resposta, um conhecimento, ou uma informação significativa para o ser. Poderia ser interpretada como a linguagem da vida – ou seja, por meio de sinais, a própria vida fala com seu interlocutor, o indivíduo.

Jung considera o inconsciente um comunicante, remetente de sinais ao consciente, este último recebe a informação. Assim por meio de uma linguagem simbólica, o inconsciente transfere elementos significativos de sua imensa fonte de sabedoria e informações para o nosso eu menor – o ser consciente. Uma ilustração para esta afirmativa encontra-se no caso de uma mulher que por meio da apreciação de uma imagem em seu cotidiano, tem uma visão premonitória:

... por ocasião da morte de sua mãe e sua avó, um grande número de pássaros reuniu-se do lado de fora, defronte à janela da câmara mortuária: uma narrativa semelhante à que ouvira, mais de uma vez, da boca de outras pessoas. Quando o tratamento de seu marido se encaminhava para o fim, com sua neurose eliminada, ele desenvolveu sintomas aparentemente desprezíveis, que eu relacionei com um mal do coração. Enviei-o a um especialista que, depois de examiná-lo, comunicou-me por escrito não haver podido constatar nenhuma causa de distúrbio. Ao voltar do consultório (com o diagnóstico médico no bolso), meu paciente teve um colapso no meio da rua. Enquanto era levado, moribundo, para casa, sua mulher se achava já em estado de grande ansiedade, porque, logo que seu marido saíra para ir ao médico, um grande bando de pássaros pousara no telhado da casa. Naturalmente ela logo se lembrou dos incidentes parecidos, que ocorreram por ocasião da morte da mãe e da avó, e temeu o pior. (JUNG, 2014, p. 32)

A paciente de Jung recebeu por meio de um evento, de uma imagem, um sinal ou mensagem de que seu marido havia morrido. Cabe aqui a pergunta: Quem enviou a mensagem?

A aparição de *sinais* durante um processo criativo é, no mínimo, uma mostra de que o artista criador não opera sozinho em sua criação, mas junto a ele operam forças interlocutoras na construção de uma obra. A este respeito, Jolande Jacobi faz o comentário apropriado de que:

Ocupamo-nos com as nossas tarefas exteriores, mas ao mesmo tempo mantemo-nos alertas às insinuações e sinais, tanto dos sonhos quanto dos acontecimentos exteriores que o *self* utiliza para simbolizar suas intenções – a direção

para onde se move o fluxo da vida. (JUNG, 2016, p.282)

Na perspectiva da psicanálise, o exterior, ou que acontece fora da mente, é reflexo do que está dentro dela, os fenômenos são indícios dessa atividade interior, dessa realidade individual. O fluxo que se dá entre um cosmos individual e outro externo implica em influências mútuas. Nesse ínterim, cosmos também diz respeito ao conjunto de todos os elementos da psique como arquétipos, símbolos, mitos, o inconsciente coletivo e a vida exterior está sujeita ao reflexo de todos esses elementos.

Veremos no capítulo à frente que a intuição é como uma resposta que não carece de perguntas prévias, mas as oferece de antemão como um saber disponível a um provável inquisidor. Para identificar os sinais, não basta ser um bom leitor de indícios, mas sobretudo considera-los, o que significa acolher sua manifestação.

A linguagem do Inconsciente

Não baseamos nossos conhecimentos de botânica na ultrapassada classificação de plantas úteis e inúteis, ou os de zoologia na ingênuo distinção entre animais inofensivos e perigosos. Mas, complacentemente, continuamos a admitir que consciência é razão e inconsciência é contrassenso.

Jung

A comunicação entre o inconsciente e o indivíduo não se dá apenas por meio de “*sinais*”, mas também por meio de sonhos, a linguagem do inconsciente.

Há ignorância no pensamento de que o inconsciente se opõe à razão. O inconsciente não se opõe à razão, mas de forma simbólica, conecta o indivíduo a informações não disponíveis em sua consciência, às riquezas da ancestralidade, constituindo-se, portanto, de um grande reservatório de informações disponível a todos os seres humanos.

O que geralmente perturba os indivíduos, é a forma como este material pode ser devolvido à consciência, algumas vezes retorna à luz num formato ou linguagem simbólica como por exemplo, por meio de enigmas, imagens, sonhos, fenômenos, sinais... propiciando experiências popularmente chamadas de *experiências místicas*. Outras vezes, consegue-se recuperar um material recalcado ao inconsciente por meio de uma simples lembrança.

Para se ter uma clara distinção entre inconsciente coletivo e o inconsciente pessoal, encontramos em Gary Lachman a referência ao inconsciente coletivo como um “reino interior de imagens e símbolos herdados”. Jung também o chamava ‘a psique objetiva’ – “uma espécie de reservatório de símbolos e imagens com que somos equipados ao nascer e ao qual adicionamos mais tarde nosso próprio estoque de material “reprimido” ou esquecido, o “inconsciente pessoal”. (2012, p.12) Ou seja, a psique é mais do que a consciência. Jung explica que o homem já nasce com uma psique, ele não nasce com uma psique vazia e vai preenchendo conforme os anos passam. A psique é mais que a consciência, ela abarca um *consciente* e um

inconsciente – e o indivíduo nasce com um *inconsciente* herdado ao longo de uma existência humana milenar. (2016, p. 93)

Nosso *inconsciente pessoal* também é muito maior e mais rico que nossa *mente consciente*, pois há um mecanismo natural regulador que desloca parte do material apreendido como percepção da realidade em nossa consciência para o inconsciente, a fim de garantir nossa saúde psíquica. Mas se o equilíbrio psíquico, demanda uma retomada de parte desse material recalcado ao quarto escuro do inconsciente, esse resgate pode se dar de forma natural ou induzida, a fim de garantir que o equilíbrio se restabeleça.

Por meio do inconsciente, podemos acessar informações que estão além dos limites de nossa mente consciente. Esses limites se estabelecem não apenas por motivo de saúde mental, mas devido à própria capacidade limitada da consciência. Jung explica que estamos limitados a nunca perceber plenamente uma coisa ou a entender por completo, pois, há um limite de evidências e convicções que o conhecimento consciente não pode transpor:

há aspectos inconscientes na nossa percepção da realidade. O primeiro deles é o fato de que, mesmo quando os nossos sentidos reagem a fenômenos reais e a sensações visuais e auditivas, tudo isso, de certo modo, é transposto da esfera da realidade para a da mente. Dentro da mente esses fenômenos tornam-se acontecimentos psíquicos cuja natureza radical nos é desconhecida (pois a psique não pode conhecer sua própria substância). Assim, toda experiência contém um número indefinido de fatores desconhecidos, sem considerar o fato de que toda realidade concreta sempre tem alguns aspectos que ignoramos, uma vez que não conhecemos a natureza radical da matéria em si. (JUNG, (22)

M.-L. von Franz chama-nos a atenção para o fato de que a descoberta do inconsciente destrói a ilusão de se poder compreender uma realidade física absoluta, pois o mundo conhecido por meio da psique *individual*, é por isso mesmo, um pouco diferente para cada indivíduo. (JUNG, 2016)

Jung acreditava que as ideias de Freud acentuaram o desdém das pessoas em relação à psique, na medida em que firmou a imagem de um inconsciente como uma

espécie de depósito onde se despeja tudo que a moral refuga, ao contrário do que Jung tentou demonstrar, que o inconsciente é um fenômeno natural, tal como a própria natureza, e cada qual deve explorar seu próprio inconsciente, beneficiando-se de seu ilimitado poder, ao invés de ignorá-lo. (2016, pp. 130-131)

A diferença crucial entre os conceitos acerca do inconsciente freudiano e o inconsciente junguiano é que Freud só admitia o inconsciente pessoal, enquanto Jung avançou com a descoberta do inconsciente coletivo, reconhecendo-o como uma fonte de riquezas disponíveis a toda a humanidade.

Enquanto Freud considerou o inconsciente pessoal apenas como uma espécie de *quarto de despejos* dos materiais reprimidos da mente, Jung o reconheceu como uma parte “tão vital e real da vida de um indivíduo quanto o é o mundo consciente e ‘mediador’ do ego. Além de infinitamente mais amplo e mais rico.” (JUNG, introdução de Freeman, 2016, p. 9) Lachman de acordo com estas ideias, destaca que

Freud também acreditava que a psique retinha vestígios arcaicos, remanescentes de nosso mundo mental mais antigo. Mas para Freud era um fardo que éramos forçados a reprimir. Jung ao contrário, os veria como um reservatório de energia vital, uma fonte de significado e poder da qual, por meio do superdesenvolvimento de nossa mente racional, a moderna humanidade acabou divorciada. (2012, p.103)

Segundo Jung, “o *inconsciente* é o grande guia, o amigo e conselheiro do consciente, este livro está diretamente relacionado com o estudo do ser humano e de seus problemas espirituais.” (JUNG, 2016, p.10)

Por meio do inconsciente, também somos capazes de captar ideias comuns à outras pessoas, informações, imagens, estes materiais sutis que circulam no plano mental, nos fazendo adotar comportamentos, ou manifestar gestos e/ou informações já “asseguradas” por outros, nos conectando em tempo real, mente a mente com outras pessoas.

Durante a criação do espetáculo *Imaginário*, encontrei-me com Eduardo Paiva num Café, e ele me disse que no novo espetáculo do Strondum iriam usar balões. Respondi que na confecção do *Imaginário*, eu também havia planejado criar uma cena com balões.

Noutra ocasião, ao contemplar os tijolos e materiais de construção, no estacionamento da UFU, durante os encontros das oficinas *Fragmentos Imaginários*, alimentei o desejo de usar tijolos e também parte daquele material nas cenas, mas por fim optei pela abstração da forma do tijolo, na construção de praticáveis, utilizados nas cenas e na filmagem. Ao assistir ao espetáculo do Strondum, *Matéria Bruta*, poucos dias antes da filmagem, os vi manipulando aquele tipo de material, quebrando tijolos em cena.

Houve também um curioso episódio que se passou logo após a criação de *Ranhura*. Eu estava em dúvidas se deveria ou não inscrever este trabalho coreográfico no Festival de Dança do Triângulo, naquele presente ano. Caminhando de volta para casa, após conjecturar bastante, tive o seguinte pensamento: Ah, se Cláudio Henrique (Oliveira) me telefonar e me disser para dançar, eu danço. Mal entrei em casa, o telefone tocou, era Cláudio Henrique. E a primeira coisa que ele falou, foi em tom de intimação: Rosana, você vai dançar o seu trabalho *Ranhura* no Festival de Dança, não vai? - Você acha que devo? - perguntei...

Também foi curioso notar que no ano de 2010, ao ganhar um vídeo das filmagens de um grupo de dança famoso, com imagens de um espetáculo de 2005 percebi segmentos coreográficos muito próximos de alguns apresentados em OG, *anatomia da melancolia*, também composto em 2005. Vi no palco dois casais de mulheres se movimentando em plano baixo. No mesmo ano de 2005, sem o conhecimento disto, durante a criação de OG, a *anatomia da melancolia*, coreografei para dois casais de mulheres a começar sentadas uma de frente para outra, se mobilizando sentadas a um plano mais baixo, numa interação corpo a corpo envolvendo contrapesos e movimentos de impulsão. Esta parte do trabalho acabou não indo a público devido à saída de duas dessas bailarinas, do grupo, antes mesmo

de completar a criação deste fragmento. A mesma filmagem revelava além disso uma passagem equivalente a outra em *OG, a anatomia da melancolia*, entretanto comparando-os, os movimentos se realizavam de forma espelhada, como se acontecessem movendo-se de forma contrária. Outra coincidência foi que a imagem do fechamento coreográfico deste vídeo era equivalente à minha abertura coreográfica, um corpo negro exibindo os movimentos dos músculos das costas, por fim fazendo um rolamento da coluna para baixo. Em nosso caso, o corpo negro também brincava com a musculatura das costas e por fim, realizava movimentos de rolamento da coluna, mas no sentido contrário, para cima, recolocando o corpo no eixo.

Além das informações e imagens que circulam mente a mente, de artista para artista, de cientista para cientista, o inconsciente é capaz de suprir como uma fonte criativa, a própria obra artística, de várias maneiras.

Durante a confecção da cena *mãe e filha* em *OG, a anatomia da melancolia*, sobre material memorial biográfico de Cláudia Nunes, assim como também em *Duas Marias Gotejando*, a qualidade dos movimentos que preencheram a personalidade das personagens, como expressões faciais, gestos de caráter e impulsos vitais, se deram naturalmente, sem programação. Tais movimentos foram se precipitando no corpo de forma inconsciente. Dia a dia os músculos do corpo iam por si mesmos encontrando os caminhos para este tipo de manifestação. Um dia uma leve vontade de sorrir, no outro dia este sorriso se detém a certo ponto. Mais adiante, nasce o impulso de uma ação mais violenta, e a reação que causa no corpo da outra, se dá ali mesmo por consequência, sem qualquer planejamento prévio. Mais um dia de ensaio e o ato de colocar os bancos sobre a cabeça é realizado por meio de um gesto subido e inconsciente. Também não se sabe por que Maria 1 foi incapaz de remover o segundo banco acumulado sobre a cabeça de Maria 2. Muita coisa na trama coreográfica, sobre a relação das duas personagens, não se sabe. Não se conhece a causa, a história. Há muitas coisas que não se explicam. Aconteceram, guiadas pelo inconsciente.

O papel das imagens nos espetáculos é dar abertura a uma contemplação mais livre. A projeção imaginária das crianças da escola Luiz Rocha e Silva sobre o *Duas Marias Gotejando* foi expressada como: “a mulher do futuro e a mulher do passado”, “a mulher de fora e a mulher de dentro”, “esquisito mais lindo”, enquanto no teatro Rondon Pacheco, uma funcionária confessou-me que não as via como irmãs, mas como duas amantes.

O milho de pipoca da mulher de verde não foi um elemento descoberto racionalmente. A artista criadora se perguntou durante vários dias o que caía de sua bolsa, pois intuitivamente, sabia que não seriam elementos comuns, mas um elemento “mágico”, surpreendente, provindo do mundo onírico, de um nível surreal, elemento este que transfere a cena do espetáculo como um todo a este patamar de realidade. O milho de pipoca não foi descoberto por vias racionais, não foi descoberto pelo intelecto, mas por uma manifestação do inconsciente que trouxe à visão da artista um novo e surpreendente elemento: a pipoca que salta da roupa descrevendo no ar uma parábola perfeita. Este evento pode ser reconhecido como um sinal: a pipoca saltando da roupa, e por meio de um insight, de uma certeza provinda da sabedoria intuitiva: o reconhecimento imediato de que aquele seria o elemento a cair da bolsa da mulher no instante de sua queda ao chão.

Caso a artista não estivesse há dias se perguntando “o que é que cai da bolsa”, se não estivesse às voltas com uma pergunta incapaz de ser respondida pelo cérebro racional, talvez aquela pipoca saltando da roupa nada significasse, ou talvez, como uma resposta antecipada, a artista estaria a se fazer perguntas do tipo: o que essa pipoca saltando da roupa significa?, pois de acordo com Nilton Bonder a intuição pode se manifestar como uma resposta capaz de resgatar algumas perguntas rondantes, como no caso do acontecimento dos grãos de arroz caídos no copo d’água.

Na confecção de um trabalho criativo, muitos de nós não se dá conta de que o inconsciente influencia o tempo todo, por meio de nossos canais imaginários. A primeira vez que utilizei personagens com corpos anômalos em cena, não foi em *Duas Marias Gotejando*, mas em *OG, a anatomia da melancolia*, no fragmento *La dispute*,

em que um casal sem os braços direito, disputam partes do corpo um do outro. Quem sabe a causa desta tendência repousa no fato das primeiras filhas de minha avó materna terem nascido com os corpos grudados, como siamesas? (e sabe-se que não sobreviveram ao nascimento). Lembro-me também de ter visto uma mulher sem os dois braços circulando próxima ao terminal central da cidade. Uma mulher ruiva, bonita, que embora aleijada de seus membros superiores, teria um porte elegante e demonstrava vitalidade, como uma bailarina sem braços.

O inconsciente pode nos devolver imagens que guardamos nos confins da memória, mas também aflorar imagens por meio de imaginação espontânea, como aconteceu na confecção do teatro performativo *Amargo*. Jung sugere que quando nos sentimos impotentes diante de uma realidade absurda, na qual nos vemos sem poderes para mudar, devemos perguntar ao nosso inconsciente se há algo que possamos fazer a respeito: “Mas como ninguém parece saber o que fazer, talvez valha a pena que cada um de nós se pergunte se, por acaso, o seu inconsciente conhece alguma coisa que possa ser útil a todos nós”. (2016, p.129)

Devido a um angustiante sentimento de impotência diante do golpe político de 2016, no Brasil, acordei com a visão imaginária de duas obras se entrelaçando, a memória de uma performance idealizada e uma cena fílmica, como já descrito em *Fragmentos Imaginários*, resultando na criação do teatro performativo *Amargo*. A pressão dos acontecimentos fez-me recobrar uma antiga memória, donde surge a imagem do cuspe da espuma do creme dental sobre um prato vazio.

Como subproduto do inconsciente, o contexto cênico de *Amargo* está cheio de imagens simbólicas: a mulher sendo oprimida por uma figura masculina que a princípio é um parceiro cuidadoso, mas que na passagem do tempo se revela inimigo, como se deu no Brasil, a presidente traída pelo vice-presidente e seus aliados. A mulher personagem está vestida de vermelho, assim como a presidente afastada vincula-se à cor vermelha por pertencimento ao partido petista. Na cena, o prato da mulher está vazio, um simbolismo que prenuncia crise econômica em decorrência da traição advinda da tradição patriarca, como na performance – o homem é hostil à

personagem. No fim da cena, há o ato simbólico do cuspe, enquanto na vida real, o cuspe pode ser considerado símbolo de contestação e subversão no período do impeachment, desde que a prática do cuspe se tornou marca de incidentes violentos envolvendo políticos, figuras públicas e a própria população, durante as etapas do golpe político no Brasil em 2016 - neste mesmo ano, o “vomitão” se torna um ícone presente nas páginas do Face Book; os tomates vermelhos ressignificam o simbólico presente na obra de Bartolomeu Campos de Queirós, *Vermelho Amargo*, donde a mãe ausente é substituída pela presença rígida da madrasta, uma mulher que, ao fatiar o tomate, corta em rodelas tão finas e transparentes quanto o vidro.

Neste contexto, encontramos dois arquétipos de grande expressão da polarização de forças, como o bem e o mal, os arquétipos da mãe e da madrasta.

Estes arquétipos estão presentes em várias histórias mitológicas, com destaque em vários contos infantis. A mãe boa que morre prematuramente, enquanto a madrasta má assume o poder, e esta última, ao menos provisoriamente, define o destino de todos os demais personagens. E veja-se que este tempo não é curto, está circunscrito entre os momentos iniciais e finais da história, como por exemplo em *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Cinderela* e outros. De forma muito similar, o arquétipo da madrasta reaparece como a madrinha má na forma de uma feiticeira no conto *A Bela Adormecida*, cujo poder sobre o destino dos personagens na história define um tempo mínimo de 100 anos.

Nestes contos o conflito nunca é resolvido pelos personagens centrais, mas por meio de um herói que aparece no final da história. O inconsciente coletivo está repleto destes mitos. Eles estabelecem paradigmas ao nosso comportamento. Diante de um impasse político em que nossos destinos são tomados pela força de uma ditadura, no fundo, nos apegamos a ideia de um herói salvador, de um novo líder que surgirá para restabelecer a ordem e a democracia. Não somos capazes de enxergar o poder maior em nós mesmos, mas no arquétipo do princípio que surge de terras distantes, numa força externa que nos será enviada no fim, devolvendo a felicidade e restituindo a ordem de todas as coisas.

Entretanto, as referências mitológicas são passíveis de serem incorporadas e revividas, o arquétipo do herói pode ser, em nós mesmos, encontrado e assumido, como maior ou menor força, em determinadas fases da vida.

Joseph L. Henderson, em *O Homem e Seus Símbolos* destaca que:

É atribuição essencial do mito heroico desenvolver no indivíduo a consciência do ego – o conhecimento de suas forças e fraquezas – de maneira a deixá-lo preparado para as difíceis tarefas que a vida lhe há de impor. Uma vez passado o teste inicial e entrando o indivíduo na fase da maturidade da sua vida, o mito do herói perde a sua relevância. A morte simbólica do herói assinala por assim dizer, a conquista da maturidade. (JUNG, 2016, p.144)

A relevância do mito é compreender os padrões com os quais a sociedade constrói o próprio destino, se aproximando ou se afastando de determinadas referências. Nossa imaginário está repleto de figuras arquetípicas, e por isso mesmo estamos sujeitos a recontar essas histórias, mesmo de forma inconsciente, em nossas criações artísticas.

Duas Marias Gotejando é um espetáculo marcado pelo elemento água, por objetos simbólicos (os banquinhos, as sombrinhas, o figurino) onde o andar com as próprias pernas envolve uma dissociação. Na relação entre as duas Marias, a troca de figurinos construiu lentamente esta dissociação: momentos em que uma personagem deixa de ver a outra como parte de si mesma, ou como um espelho e passa a se diferenciar. Em geral são passagens marcadas por conflitos. É o que acontece no final quando o figurino realmente se diferencia quase ao extremo: uma está vestida de branco com bolas pretas e outra de preto com bolas brancas, marcando-as nitidamente como dois opostos. Aí surge o conflito que leva à definitiva separação, antes disso elas ainda se vestem como espelhos uma da outra – estão dentro da mesma roupa nas cenas iniciais ou vestidas de forma idêntica – figurino bolado rosa e portando sombrinhas nas cenas intermediárias.

Mesmo em branco e preto, o branco com bolas pretas e o preto com bolas brancas, indica como esta ligação é intensa: a imagem de uma personagem contida na outra, como partes indissociáveis, uma sempre irá conter uma parte ou um traço da outra. No entanto agora não se vêm mais como espelhos, mas se enxergam como pessoas distintas. A libertação chega para uma das partes. Uma possível leitura, talvez seja a representação simbólica do ego que agora vê e reconhece sua própria sombra e dela consegue se libertar.

Duas Marias Gotejando, no imaginário das crianças da Escola Luís Rocha e Silva, configuram-se como a experiência real de um só ser: “a mulher de dentro e a mulher de fora”, “a mulher do passado e a mulher do futuro”, entendendo inconscientemente que a mulher do futuro se resolverá por meio de um sacrifício, onde uma parte sua, tomando a carga daqueles dois bancos como entulhos sobre sua cabeça, bloqueando-a, permitiu que a outra ficasse livre. Quando uma das Marias se separa desta parte bloqueada pelos bancos pretos que imobilizam o corpo, ela se revitaliza pela liberação, e se vê em condições de ensaiar um voo.

Veja-se que os bancos sobre a cabeça podem simbolizar aspectos internos da mente que estão pesando sobre o corpo, causando a imobilidade física, uma inércia que simboliza a morte.

A Maria aprisionada não toma a iniciativa de derrubar os bancos por meio do movimento, enquanto a outra não se sente no direito de interferir no destino de sua igual.

As crianças da escola Luís Rocha e Silva demonstraram que, para abrir a mente a novas visões e possibilidades interpretativas, é preciso render-se a visão do imaginário.

Um outro modo de olhar para este trabalho, tendo em vista o mito do herói, pode ser mais uma vez encontrado nas palavras de Joseph Henderson:

A batalha entre o herói e o dragão é a forma mais encontrada desse mito e mostra

claramente o tema arquetípico do triunfo do ego sobre as tendências regressivas. Para a maioria das pessoas, o lado escuro ou negativo de sua personalidade permanece inconsciente. O herói, ao contrário, precisa convencer-se de que a sombra existe e que dela pode retirar sua força. Deve entrar em acordo com o seu poder destrutivo se quiser estar suficientemente preparado para vencer o dragão. Ou seja, para que o ego triunfe, precisa antes subjugar e assimilar a sombra. (JUNG, 2016, p.155)

A mulher de verde, de forma muito próxima ao contexto analisado, vive o drama do renascimento por meio da morte, ela recria o mito da Fênix que renasce das cinzas. De forma simbólica demonstra que a manifestação de seu próprio ego no contexto das cenas não se resolve pelo combate, pela luta contra a faixa de pedestres, mas por meio de um sacrifício. Assim como tantos heróis da mitologia cristã, como o próprio Cristo que se sacrificou para lavar os pecados da humanidade, São Paulo, que sacrificou sua reputação como doutor da lei para assumir nova identidade defensor da doutrina como um simples artesão, ou Santa Lúcia, que sacrificou os olhos na prática da fé religiosa.

Henderson faz um oportuno diagnóstico sobre o rito da morte e do renascimento do herói mitológico, ao dizer que “ele tem ao mesmo tempo um clima de tristeza, mas misturado a uma certa alegria devido à revelação interior de que a morte leva o homem a uma nova vida.” (JUNG, 2016, p.156)

Na criação *A mulher de verde*, essa alegria velada é resultado do drama do renascimento por meio do batismo de fogo, onde a própria personalidade é sacrificada. Essa passagem se dá de forma simbólica: há uma queda do corpo que, vencido em todas as suas tentativas de combate, começa por abrir mão de suas próprias defesas: evidenciada pelo ato de retirar os óculos escuros, desamarrar os cabelos, limpar o batom da boca. A mulher de verde se descaracteriza como personagem ao sacrificar uma parte muito significativa do figurino original, e ao mesmo tempo em que se livra de todos esses acessórios que lhe ocultavam o rosto, se revela como ser humano: os olhos ocultos se mostram, o cabelo se liberta do

penteado, e a maquiagem é desfeita para que o rosto se revele tal qual é. A personagem cede lugar à própria essência, e a partir dessa ruptura de morte, recebe como herança a possibilidade de infinitos caminhos. Assim como o milho duro rompe a casca para se tornar uma pipoca macia, a Mulher de Verde rompe as cascas da própria personalidade (ego) por meio do batismo de fogo.

Há muitos artistas que se deixam guiar pelo inconsciente, na produção de suas obras, rompendo com as limitações do pensamento racional.

Muitos artistas, filósofos e mesmo cientistas devem suas melhores ideias a inspirações nascidas de súbito do inconsciente. A capacidade de alcançar um veio particularmente rico desse material e transformá-lo de maneira eficaz em filosofia, em literatura, em música ou em descobertas científicas é o que comumente chamamos de genialidade. (JUNG, 2016, p. 42)

Há sonhos que permeiam criações artísticas, no sentido de revelar fatos desconhecidos, acrescentar informações ou imagens criativas, apontar caminhos ou advertir. Podem ser vários os atributos de um sonho relacionado ao processo criativo.

O simbólico

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explica-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. (JUNG,2016, p.19)

Alguma vez, o símbolo dará à mente alcance de compreensão sobre determinada mensagem. Ao mesmo tempo é seu papel expandir os limites da linguagem para além de um significado restrito promovendo um *status* de linguagem, donde imaginação e intuição podem levar a um aprofundamento.

O símbolo tem um significado mais profundo ou até misterioso, pois parte da sua mensagem pode estar encoberta pela ignorância da mente consciente em relação ao mesmo, seja por barreiras culturais, religiosas, racionais ou outras. Sua leitura ultrapassa o significado imediato, literal, que é a leitura racional superficial.

O símbolo pode conter aspectos obscuros da realidade, e ao mesmo tempo ampliar o ângulo de visão do inquiridor às muitas possibilidades interpretativas e intuitivas, próprias da mensagem simbólica: “Por existirem inúmeras coisas fora da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente.” (JUNG, 2016, p. 19)

Em OG, a *Anatomia da melancolia*, O tule foi introduzido pela sua transparência, em analogia ao vidro na arquitetura. Ao mesmo tempo, o tule é um dos materiais mais simbólicos na cena do casamento. O tule é matéria prima de vestidos de noiva, tanto quanto do véu. Sendo manipulado pela dançarina que o enrolava no corpo, passa a representar todo o vestido. A partir do texto-metáfora a cena foi criada,

e no contexto daquela dança, quase todos as palavras faladas ganharam um sentido figurado, alterando-se o seu sentido original, e é a partir da imagem cênica que as palavras ganham um sentido simbólico:

“Escolher o vidro certo para cada construção, não é tarefa fácil”, uma metáfora para: “escolher a mulher certa para cada casamento, não é tarefa fácil”.

“Para não errar é importante saber para que servem os diferentes tipos”, pode ser ouvido como “para não errar a escolha da esposa, é importante saber antes, para que servem os diferentes tipos de mulher”.

“O vidro pode dar leveza, e em tempos de racionamento de energia é uma ótima opção para poupar”, pode ser lido como “A esposa pode suavizar a vida, trabalhando para poupar a energia física dos maridos, e além disso não cobra honorários como as prostitutas.

Mais à frente, o tule é manipulado como um cabo de guerra⁶⁰, dando ao objeto um novo status, o do objeto simbólico. A rivalidade nas relações amorosas aqui desenvolvida pela cena do tule como cabo de guerra demonstra um “amor” que desceu no nível de um objeto de disputa.

Além do tule, como cabo de guerra, dar à cena um tom surreal, o símbolo pode gerar uma reflexão sobre o significado espiritual dos relacionamentos quando entra em jogo questões morais e éticas. Na cena, *a disputa pelo vestido de noiva*, utilizando-se o tule como elemento simbólico de disputa, gerou uma ação simbólica da competição de pessoas por pessoas.

No trabalho coreográfico *Duas Marias Gotejando*, o banco que é introduzido como elemento funcional, objeto que dá suporte ao corpo das siamesas para ampliar suas possibilidades de movimento criativo, é esvazido de seu significado funcional original, ao ser colocado sobre a cabeça, transitando pelo espetáculo como um objeto

⁶⁰ A apropriação do tule como um objeto vazio, conforme Peter Brook em *A porta Aberta*.

neutro, que alcança outros significados simbólicos. Ao ser posto sobre a cabeça, adentra o plano do simbólico. Assim que esta ação acontece, o corpo é influenciado pelo simbólico de tal forma, resultando na busca alteração da dinâmica, provocando o imaginário dos corpos que passam a se movimentar como se estivessem dentro de um meio de consistência líquida. Os movimentos tornam-se lentos e giratórios, as personagens incorporam a imagem de si mesmas como se adentrassem o território do inconsciente. Em seguida, quando Maria 2 acumula os dois bancos sobre a cabeça, o símbolo sofre uma nova variação. Vemos que se formou a imagem de uma torre, talvez o arquétipo de uma rainha presa em sua própria torre. E o que é esta torre? Esta “torre” sobre a cabeça pode ter vários significados simbólicos, assim como o banquinho sobre a cabeça de cada uma delas.

Em *OG, a anatomia da melancolia*, as bocas emolduradas à frente das cabeças, tornam-se símbolos de isolamento, reforçados pelo comportamento do próprio corpo na dança: os dançarinos gesticulam e falam o tempo todo. Estas bocas simbolizam a tendência humana ao individualismo, ao condicionamento social da supervalorização da fala, em detrimento ao ato da escuta. Aqui as bocas falantes denunciam o isolamento mental, nas próprias conjecturas e opiniões, a invisibilidade do outro, a supervalorização do eu, em detrimento ao grupo e suas trocas humanas. “Esperando em ponto de ônibus, correndo para pegar o ônibus” podem ser apreciadas como ações simbólicas e lidas como: estamos sempre em busca de um destino, correndo contra o tempo, ocupados com os próprios pensamentos, ações que excluem a simples interatividade social sem quaisquer interesses secundários.

Em a mulher de verde, na transformação do milho em pipoca temos uma imagem simbólica representando um ritual simbólico: “o batismo pelo fogo”, este batismo não é apenas símbolo de renovação, pois a transformação foi tamanha que transformou uma matéria em outra – milho em pipoca, mas o símbolo de uma revolução, como a da lagarta em libélula.

O inconsciente da artista selecionou um elemento simbólico para solucionar o conflito da personagem. Desta forma se tornou implícito à mulher de verde que a

solução de seus conflitos estava não na vitória sobre os elementos externos, mas na própria “transmutação” (numa profunda revolução interior) - não na luta armada contra os elementos da sua realidade.

Enquanto as pipocas da *mulher de verde* simbolizam o próprio batismo de fogo, abrindo a retomada do mito da Fênix que renasce das próprias cinzas, na cena das mulheres com balões, em *Imaginário*, os balões simbolizam a alienação, ou ainda, o colorido do mundo que mantém maia: a ilusão. Podemos notar que a ação de prender, de aprisionar, em *Imaginário* acontece numa via de mão dupla: se as mulheres prendem os balões, os balões prendem as mulheres em estado de dormência, mas se as mulheres soltam os balões, estas também são libertas. Este ato simbólico pode abranger a sabedoria budista que fala sobre o apego como o causador de todos os tipos de sofrimento, enquanto o desapego conduz à libertação.

Enquanto a *mulher de verde* é marcada pelo *mito do herói*, que vence por meio do *sacrifício*; na cena do vendedor de balões em *Imaginário*, as mulheres vivenciam o mito da *iniciação*. Joseph Henderson diz que:

A iniciação é, essencialmente, um processo que começa com um rito de submissão, seguido de um período de contenção a que se sucede um outro rito, o de liberação. Assim, todo indivíduo tem possibilidade de reconciliar os elementos conflitantes da sua personalidade: pode chegar a um equilíbrio que o faça de fato um ser humano e também, verdadeiramente, o seu próprio dono. (JUNG, 2016 p. 202)

Chegamos à reflexão de que o *mito da iniciação* envolve sempre uma *perda ou renúncia*. Ao ser iniciado na adolescência o indivíduo perde a sua infância, ao ser iniciado na vida adulta, o indivíduo perde parte de seu tempo livre em função de um trabalho remunerado e outras obrigações. A iniciação do casamento também envolve renúncias. As meninas são iniciadas como mulheres por meio da perda da virgindade. Na mitologia Indiana, o filho de Shiva torna-se Ganesha, deus da sabedoria e da prosperidade, por meio da perda de sua cabeça de menino ao ser decepado pelo próprio pai. A criança, nascida e criada pela mãe, na ausência do pai, não o

reconhece, quando o mesmo retorna de uma longa viagem, travando com o mesmo uma luta sangrenta. Esta é uma passagem simbólica. Neste caso, a cabeça decepada do menino torna-se um ritual de iniciação em que a ignorância do ego é substituída pela manifestação da sabedoria divina, simbolizada pela cabeça de elefante que Shiva costura ao corpo do menino, para ressuscitar o próprio filho, fazendo-o renascer da morte.

Por meio destes exemplos, notamos que iniciação envolve uma perda e uma ascensão. Significa que para se obter um novo status é preciso soltar alguma coisa. No caso das mulheres com balões, a perda dos balões dá ascensão ao despertar. O despertar, na cultura indiana, é também chamada *iluminação*, estado de espírito almejado por todos os seres, consciente ou inconscientemente. Assim, as mulheres que “despertaram” saem de cena “ganhando” até mesmo seus próprios obstrutores, enquanto que aquela que ficou dormindo, resta em cena sozinha, isolada em sua própria solidão. Em sua temática musical ela se compara a uma ave dentro de uma gaiola que tem os olhos furados para melhor cantar. Ela diz que tem o amor roubado. Algo lhe foi roubado. Este amor roubado pode simbolizar o contato com a própria essência. A música aqui é apropriada à cena, devido à letra, pois a perda da visão pode simbolizar ignorância, a perda da liberdade por falta de visão, aprisionamento. As religiões do oriente pregam que a cegueira causada pelo ego tolhe a liberdade, enquanto a iniciação promove a consciência que liberta. A mulher se compara àquela ave presa na gaiola porque não foi iniciada na visão, mas permanece cega, como a ave, para cantar melhor. Sabemos que à figura do ego é atribuída a *tagarelice interior e a canção psicológica*, trecho do livro: *Tratado da psicologia revolucionária*, de Samael Aun Weor⁶¹. Enquanto que os atributos da consciência livre são a manifestação do silêncio pela pacifidade interior e a visão de longo alcance, a *canção psicológica* é o choro do ego, como uma vítima do mundo. Por isso, simbolicamente a cegueira faz a ave cantar melhor. No mito de Ganesha, o menino também sofre da cegueira do ego, ele não reconhece o próprio pai, que é um ser divino, e se lança sobre o deus Shiva iniciando uma luta sangrenta pela qual se vê derrotado, mas por meio de uma nova visão simbolizada pela nova cabeça, a cabeça

⁶¹ Estudo gnóstico.

de elefante, o filho reconhece sua ascendência divina, e desperta numa nova forma, a forma do deus Ganesha, o desobstrutor de caminhos, o deus da sabedoria e da prosperidade.

No espetáculo *Duas Marias Gotejando*, a libertação, além de envolver o sacrifício da própria irmã, só é alcançada com a renúncia aos bancos (objetos simbólicos). Foi preciso soltar os *bancos*. Aquela Maria que tomou para si os dois bancos, se prendeu.

Os símbolos nos espetáculos podem ter um significado amplo, podendo ser lidos de várias maneiras. Essa leitura dependerá, outra vez, do imaginário de cada expectador.

A mulher de verde identificava-se com a galinha – um animal que apesar de quaisquer esforços não é capaz de alçar altos voos, tem na pipoca um símbolo suficientemente forte de sua natureza animal, o milho de pipoca simboliza tanto seu alimento, quanto a ideia da sua provisão. Enquanto para os seres humanos alimento e dinheiro são provisões, para a galinha é o milho. Por isso o milho, na forma da pipoca, é um símbolo chave, o conteúdo principal da bolsa da mulher-galinha. Temos que encarar aqui a galinha, não como um animal no sentido material, mas como um arquétipo, ícone dessa limitação que a mulher se vê sofrendo na cena.

O que poderia ocupar, mais instintivamente a mente de uma galinha do que a imagem do alimento que lhe garante a sobrevivência? O milho, neste sentido, se torna não apenas o símbolo de sua provisão material, mas o símbolo de sua própria essência, pois o milho transformado em pipoca é análogo à psique que passou pelo batismo de fogo. Além disso o milho é um elemento decodificador do arquétipo: galinha. A bolsa, neste caso também pode simbolizar as estruturas da mente que guardam o conteúdo psíquico⁶².

⁶² É no interior das casas, dos armários e bolsas, que as pessoas podem encontrar um reflexo de suas próprias mentes.

O símbolo do sacrifício está presente na simbologia do milho que sacrifica a dureza da própria casca a fim de se transformar na pipoca macia. Assim, de forma análoga, a mulher sacrifica a própria personalidade, a dureza do ego, a fim de se revelar como se é por dentro de sua casca (aparência, máscara ou imagem).

Os óculos escuros, o cabelo amarrado, a bolsa, constituem a máscara da mulher de verde, simbolizam o velamento da sua verdadeira identidade.

Os mitos segundo Jung são importantes instrumentos que podem ser utilizados pelos seres humanos como decodificadores de suas próprias missões de vida, ou de suas ações, possibilitando um olhar de cima, ou de fora, sobre o teatro da própria vida, atuando como iluminadores do caminho que estão a percorrer. O acervo mitológico da humanidade, pode indicar ao ser humano de hoje os erros e acertos de seus personagens em contextos diversos, acumulando as pessoas de informações, sabedorias colhidas de outras experiências, vividas por personagens reais ou fictícios. (JUNG, 2016)

Por exemplo o mito da águia e da galinha se apropria da mulher de verde no teatro de sua própria vida. Por meio do batismo do fogo, a mulher desconstrói a galinha pela águia. O voo, na encenação do espetáculo é um voo simbólico, não vemos a personagem voar, mas a vemos possuída por uma intensão de vitória, que pode ser considerada um voo simbólico. Este voo simbólico acontece quando a personagem se ergue do chão revelando ter alcançado a independência em seu próprio caminhar – antes um vai e vem sobre uma faixa sinalizadora, agora a supremacia de caminhar e dançar desconstruindo um caminho formado por marcas sinalizadoras (a faixa de pedestre fora desconstruída). Assim alcança a independência de traçar seu próprio caminho, se entregando à própria dança – o espetáculo culmina com a dança da galinha também desconstruída, assim como o antigo caminho – já não é a mesma dança e nem o mesmo caminho – isso foi simbolizado na remoção dos objetos: cenografia e elementos do figurino: os cabelos são desamarrados, os óculos escuros são retirados, a mulher limpa da boca o batom vermelho e os retângulo são espalhados pelo ato de dançar.

Enquanto no mito de Ícaro, o homem naufraga por não respeitar as limitações de altura de seu próprio voo, tendo a morte como premiação da ousadia de seguir alto demais com instrumentos superficiais, sem apoiar-se nas formas extraordinárias de sua própria transcendência, entendemos que para lidar com a intensidade da luz do sol – (símbolo da iluminação) é preciso de alguma forma estar equipado com o instrumental, ou tecnologia adequados. O espetáculo a mulher de verde revela que a liberdade almejada é possível, mas por meio de instrumentos que operam sobre a natureza do ser (como por exemplo o batismo de fogo, símbolo da transformação pelo sofrimento. Aqui, não se trata de usar asas artificiais, mas de desenterrar recursos oriundos da imanência do ser por meio de uma revolução, em outras palavras, vencer as capacidades limitadoras só se torna possível por meio da transmutação psíquica. Enquanto o batismo pela água vem simbolizar uma renovação purificadora, o batismo do fogo simboliza a transmutação da matéria – neste caso a matéria psíquica. Jung utilizou a ideia da alquimia como um símbolo desta transformação psíquica, e elaborou estudos dessa natureza, sob o nome de processo de individuação.

Em Ranhura a água é um elemento cenográfico que se adequa ao corpo. Este elemento está sobre a cabeça, e pinga dos cabelos. Esta imagem remete ao simbólico: “purificação pela água”, o batismo; e os pingos d’água podem simbolizar lágrimas, símbolo de renovação.

Enquanto A mulher de Verde é a mensagem simbólica da transmutação pelo fogo, de uma atualização de sua própria natureza íntima, correspondente à Fênix que renasce das cinzas, Ranhura simboliza o renascimento pela água, o batismo, a purificação, a bênção concedida à alma para prosseguir viagem sobre a terra.

Dois importantes rituais estão conectados ao renascimento pela água – O ritual do batismo e a renovação íntima por lágrimas de arrependimento. A criação de Ranhura, levou-me à interiorização da imagem de uma história que marcou o trabalho coreográfico como um subtexto motivador das cenas: o renascimento pelas lágrimas que marcou a vida de Maria de Magdala, na passagem do apostolo Lucas:

E, voltando-se para a mulher, disse a Simão: Você está vendo essa mulher? Entrei em tua casa, e você não me ofereceu água para lavar os pés, mas ela os lavou com lágrimas e os secou com os cabelos. Lucas 7:44 (BÍBLIA, 2014)

Durante os ensaios, esta referência abasteceu-me com a presença do mito que deu vida à personagem, mito que me alimentou de imagens e suscitou movimentos no desenrolar da criação corporal.

O mito transfere uma carga energética ao corpo do artista. A presença do mito de Maria de Magdala fez-me encenar a profunda devoção de Nietzsche por sua alma nas palavras de Zaratustra, inspirada na devoção de Maria de Magdala por Cristo. Uma imagem interior que vivifica e ativa elementos imaginários para o enriquecimento e atualização das cenas.

Uma leitura simbólica desta devoção pode ser feita: a paixão do ego pelo Self, do intelecto pela consciência, da parte consciente limitada pela parte inconsciente grandiosa, misteriosa e rica. Em Nietzsche, poderíamos entender esta alma na representação do ego, enquanto o interlocutor representaria o self, o centro ou parte desenvolvida do ser, já que é ele, o interlocutor, quem dá à alma a sabedoria e o centro como nos trechos: “Ó minha alma, dei-te novos nomes e variegados brinquedos; chamei-te ‘destino’, e ‘globo que engloba todos os outros’, ‘umbigo do tempo’ e ‘redoma de azul’.(1974, p.28) e em: “Ó minha alma, dei-te a beber até à saciedade toda a sabedoria, todos os vinhos novos e todos os vinhos fortes, das mais antigas lavras da sabedoria” (1974, p.28), sugere que está dando a ela o centro, levando a alma a uma ascensão grandiosa.

Esta relação de poder e concessão também pode ser encontrada nos trechos: “Ó minha alma, limpei todos os teus recatos, varri para longe de ti a poeira, as aranhas e a falsa luz.” (1974, p. 237) e em: “Ó minha alma, tudo te dei agora, mesmo o meu último bem, e abri todas as mãos para ti, e – *ordenei-te que cantasses*, eis a minha derradeira dádiva.” (1974, p. 240)

Ao contrário, *OG, a anatomia da melancolia*, nos remete à visão das sombras interiores, há uma intensificação do tônus muscular, alguns movimentos são mais pesados, os pés estão constantemente muito enraizados, os deslocamentos são marcados por pisadas firmes, e o corpo está muitas vezes voltando-se para o chão, o elemento terra está muito presente na atitude corporal dos personagens.

O vermelho simbólico no teatro performativo *Amargo* faz referência aos movimentos de esquerda no Brasil e seus partidos políticos, que em 2016 tiveram sua representação máxima na figura de uma mulher na cadeira da presidência da república. Esta referência simbólica da cor é dada por meio do alimento vermelho sobre os pratos, e pela roupa vermelha da mulher. A disputa pelo poder se dá por meio da imagem daqueles que estão à mesa, e cuja ocupação de espaço remete à imagem de uma família reunida em torno da mesa.

A costura cênica entre a performance imaginada por um anônimo da Unicamp em 1995 (retransmitida por uma colega do departamento de dança) e a cena fílmica dirigida por Ivan Landau, num momento de devaneio, faz surgir, posteriormente à encenação, novas leituras vinculadas ao contexto político-social brasileiro.

Por exemplo, o prato vazio da mulher, na cena, simbolizando o prato do povo. O prato vazio simboliza não só a comida que falta, mas todos os tipos de restrições: a elevação do preço do feijão em seguida ao golpe e a diminuição do poder de consumo em geral, a negação dos direitos políticos, jurídicos e democráticos da nação, a fome e todos os tipos de misérias e injustiças, a expropriação de conquistas sociais, a queda das estruturas orgânicas da democracia. Pode significar o roubo da soberania, dos direitos cívicos, dos direitos de voto. Na prática, o prato vazio da nação pós impeachment é símbolo não só do aumento do preço do feijão, como também da derrubada de ministérios importantes, como o ministério da cultura, o fechamento do SUS e o cancelamento de programas sociais, dentre outras medidas símbolo do prato vazio. Destacam-se, aqui, o prato das medidas autoritárias e anticonstitucionais, conforme as palavras do senado federal:

A medida (provisória de Michel Temer) extinguiu a Secretaria de Portos, a Secretaria de Comunicação Social e a Casa Militar da Presidência da República; e os ministérios da Cultura, das Comunicações, do Desenvolvimento Agrário e das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos. Os cargos dos ministros que ocupavam esses ministérios também foram extintos. O novo ministério criado, da Transparência, Fiscalização e Controle, abarca parte das competências da Controladoria-Geral da União (CGU), também extinta pela MP. (AGÊNCIA SENADO: 2016)

Na cena dirigida por Landau há uma sopa vermelha. Este elemento: “homem tomando uma sopa vermelha”, ao se destacar na cena criada por devaneio, foi encarada como o simbólico da mensagem do Senador Aluysio Nunes Ferreira (PSDB-SP): “Não quero que ela saia, quero sangrar a Dilma”. (TAQUARI: 2015)

Entretanto, optou-se pela introdução dos tomates cereja em lugar da sopa vermelha, numa relação com a obra de Bartolomeu de Campos, Vermelho Amargo, na qual a mãe é substituída pela madrasta.

A escova de dentes, símbolo de limpeza, pode ser decodificada como símbolo das investigações e tentativas de conter a corrupção, que permearam todo o processo de governo e ameaçavam tantas lideranças políticas, ainda durante o governo da presidente eleita. No teatro performativo, as escovas estão nas mãos da mulher, como seus instrumentos, enquanto o masculino utiliza talheres convencionais. Entretanto, a personagem está imobilizada pelo jogo da opressão.

A mesa, que além do personagem masculino poderia ser composta por vários alegres comparsas, é a base sobre a qual o grotesco e o irônico se mostram, e culmina no cuspe espumado de pasta dental que a mulher deixa cair da boca sobre o prato vazio.

O cuspe sobre o prato, pode simbolizar a sensação de nojo que rondou a nação durante o desenrolar destes processos. Literalmente representado pela cusparada do Deputado Jean Willys (PSOL-RJ) sobre o deputado Bolsonaro (PSC-RJ), aquele que homenageou o Coronel Brilhante Ustra, o primeiro militar reconhecido pela Justiça

brasileira como torturador, deixando estarrecidos ativistas de direitos humanos no Brasil e no exterior, além de milhares de brasileiros que manifestaram sua indignação nas redes sociais.

O cuspe sobre o prato repercute a imagem simbólica do vomitão, ícone do Face Book nesta fase marcante da história do Brasil no ano de 2016. E também ilustra o cuspe do ator global José de Abreu, revanche desferida contra agressor de direita, sendo publicamente agredido pela sua militância política do “lado vermelho” da situação - ele e sua mulher foram verbalmente insultados em restaurante por uma partidária em contrário. Ou seja, o cuspe sobre o prato vazio em Amargo retrata esta época, como um símbolo representativo da indigestão popular em relação ao sistema político brasileiro, especialmente no ano de 2016, cujas práticas antidemocráticas e inconstitucionais resultaram num golpe de Estado.

Na performance, a mulher está imóvel, no real, a presidente se viu imobilizada por forças oposicionistas e conspiradoras, que ultrapassaram os limites éticos legais. A imobilidade da personagem simbolicamente se refere, então, tanto à limitação imposta à sua governabilidade, quanto à negligência manifestada em relação à sua defesa. Estas leituras são inteiramente pessoais, cabe ao público encontrar as suas próprias.

Qualquer que seja o efeito das cenas sobre os espectadores: a de uma provocação imaginária, ou de uma racionalização interpretativa, temos aí possibilidades que pairam entre a imaginação e a razão, sendo livre a atuação pessoal de cada um.

Sonhos

Ao longo de sua vida, Jung observou que a linguagem do inconsciente é, via de regra, simbólica, e um dos meios de comunicação com este mundo são os sonhos.

Vimos que a linguagem simbólica se exprime por meio de imagens, que podem assim ser chamadas de imagens simbólicas. Um fato de grande importância psicológica é que "...o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos". (JUNG, 2016, p. 21). Assim o inconsciente se comunica conosco por meio das mensagens simbólicas dos sonhos.

E para quê? De acordo com Jung, se dermos ao nosso inconsciente a devida e merecida atenção, estudando de forma cuidadosa os padrões de nossa própria psique, temos uma chance de não seguirmos vivendo totalmente às cegas, guiados puramente pelos aspectos inconscientes da mente, assumindo de alguma forma o comando da própria vida, num processo de maturação do ego que Jung nominou *processo de individuação*, em outras palavras, recuperar o centro (psíquico):

Jung julga que cada ser humano possui, originalmente, um sentimento de totalidade, isto é, um sentido poderoso e completo do *self*. É do *self* (*o si mesmo*) – a *totalidade da psique* – que emerge a *consciência individualizada do ego* à medida que o indivíduo cresce.

Crescer neste sentido, individuar-se, significa, no discurso de Jung “ser quem realmente se é.” Nos livrando daquilo que não somos, mas que somos que levados a ser. “*Self* é quem verdadeiramente somos, mas a *persona* ou máscara (...) é a face que mostramos ao mundo para lidar com ele.” (LACHMAN, 2012, p. 33)

Marie-Louise von Franz esclarece que o processo de individuação é um processo de amadurecimento psíquico regulado ou conduzido pelo *self* e as etapas deste amadurecimento pode ser lido nas imagens simbólicas dos sonhos. Por meio deste processo lento e imperceptível de crescimento psíquico, o ser deixa gradativamente de se submeter aos comandos ignorantes do ego e passa a centrar

suas decisões e escolhas no self, núcleo e totalidade da psique. Sendo o self a totalidade da psique, constitui-se ao mesmo tempo do consciente e do inconsciente do ser individualizado, ao contrário do ego, que constitui apenas uma parte da psique. (JUNG, 2016, p. 221)

Eis aqui um paradoxo: para ser de fato dono de si mesmo, gozar desta posição de poder, maturidade e felicidade proporcionados pelo *Self*, o indivíduo deve renunciar ao egocentrismo, voltando-se em obediência ao *Self*, o núcleo psíquico e ao mesmo tempo o todo. Então, para ser de fato livre, o ego tem que aprender a *obedecer*: devemos aprender a *obedecer* ao comando de nosso próprio centro, donde o ego, na escuta da voz interior, renuncia, algumas vezes, às suas próprias vontades. Além disso, Henderson esclarece que ser bem-sucedidos nessa relação é o que garante o nosso próprio equilíbrio mental: “o ego precisa voltar atrás, continuamente, para restabelecer suas relações com o *self*, de modo a conservar sua saúde psíquica. (JUNG, 2016, p.168)

Marie Louise von Franz esclarece que, de fato, o papel do *Self*, “núcleo atômico” do sistema psíquico e ao mesmo tempo a sua totalidade, é dar orientação íntima ao ego. E, além disso, desenvolve as funções de “inventor, organizador ou fonte das imagens oníricas”, acrescentando que o self “só pode ser apreendido por meio da investigação dos sonhos de cada um. (JUNG, 2016, pp. 212-13) Coincidemente o termo *núcleo atômico*, no hinduísmo, é chamado *atma* ou *atman*, em sânscrito alma ou sopro vital, o verdadeiro eu, escrito em maiúsculo, o *EU*, ou o *So Ham*, expressão que pode ser traduzida como *Deus EU SOU*, considera que nosso centro é preenchido de uma essência divina ou Deus em nós, reconhecido pelo Advaita Vedanta como idêntico ao Absoluto. Em paralelo, Von Franz acrescenta: “O self não está inteiramente contido na nossa dimensão espaço-tempo, mas é, no entanto, simultaneamente onipresente.” (JUNG, 2016, p. 266)

O *Self* envia mensagens ao indivíduo por meio de imagens dos sonhos, a fim de contribuir com a sua evolução, ou sanidade. Pois, de fato, conhecer-se a si mesmo, “encontrar o sentido profundo da vida é mais importante para um indivíduo do que

tudo o mais, e é por esse motivo que o processo de individuação dever ter prioridade.” (JUNG, 2016 p.299)

Jung compreendia os sonhos como um fenômeno psíquico natural, revelador de reações inconscientes ou impulsos espontâneos à consciência. Mas, compreendeu, a partir da própria experiência como analista, que as associações pessoais produzidas pelo sonhador eram, via de regra, insuficientes para uma interpretação satisfatória.

Por isso a noção de arquétipo foi importante para Jung, porque ele percebeu que certos pacientes não tinham condições emocionais de se distanciar de seus próprios sonhos a fim de analisa-los com o distanciamento adequado a essa função. A decodificação de sonhos por meio do reconhecimento de arquétipos era uma forma de facilitar esta leitura, sem corromper o sentido que teria para o sonhador. Os arquétipos são como códigos que se apresentam ao psicanalista: “O termo arquétipo é muitas vezes mal compreendido, julgando-se que expressa certas imagens ou temas mitológicos definidos.” (JUNG, 2016, p.83)

Jung também os chamou de “imagens primordiais”, definindo-os como *motivos*, que geram inúmeras representações, por exemplo, o motivo *irmãos inimigos*, o motivo *mãe*, o motivo *criança*, o motivo *divindade*, os motivos *rei* e *rainha*, o motivo *herói* etc. Deve-se ter clareza que estas imagens simbólicas, estes esquemas de pensamento se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo.

Baseado em experiências, Jung concluiu que as estruturas arquetípicas não são apenas formas estáticas, mas fatores dinâmicos que se manifestam por meio de impulsos tão espontâneos quanto os instintos.” (JUNG, 2016, p. 96) Ele quer dizer que os arquétipos podem comandar o comportamento humano por meio de impulsos inconscientes ou movidos por circunstâncias e estratégias armadas pelos arquétipos, sem que o indivíduo se dê conta da causa que os motivou.

Retomando o tema da interpretação dos sonhos, as mensagens simbólicas das imagens oníricas também podem atuar como as lentes oculares do ego na decodificação de uma realidade obscura ou renegada, dizer respeito a algo obscuro à sua volta ou referente aos aspectos da própria personalidade:

Havia, por exemplo, uma senhora conhecida por seus insuportáveis preconceitos e por sua obstinada resistência a qualquer argumento racional. Podia-se discutir com ela uma noite inteira; não tomaria o menor conhecimento das nossas opiniões. Seus sonhos, no entanto, empregaram uma linguagem inteiramente diferente. Uma noite sonhou que estava numa importante reunião social, onde foi recebida pela anfitriã com as seguintes palavras: "Que bom você ter podido vir. Todos os seus amigos estão aqui à sua espera." E levou-a até a porta, que abriu, introduzindo-a num estábulo. (JUNG, 2016, p.56)

Análogas às imagens decodificadoras, como as apresentadas em sinais, estes sonhos também operam como decodificadores de dada realidade.

Este exemplo mostra que, assim como os diversos tipos de pistas ou sinais destacados no início deste capítulo, a leitura das imagens oníricas é outro importante meio de se chegar à revelação de verdades ocultas.

Durante nossas próprias produções, alguns sonhos se destacaram na relação com os processos de criação e o seu entorno.

Por exemplo, um sonho que se manifestou após as montagens do projeto *Imaginarium* foi uma espécie de predestinação sobre o fechamento do Espaço Corpore, onde trabalhamos do início ao fim deste projeto: começamos com a montagem do duo *Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo* que ao final foi interrompido quando Diogo teve um sério problema físico no pescoço. Seguimos com as montagens de *Duas Marias Gotejando*, e por último, *Imaginário*.

Neste sonho, me vi no Espaço Corpore e uma voz me repreendeu: - você deixou o portão aberto! Entrou aqui um ladrão, matou o Diogo e roubou o Espaço Corpore. Você não digitou a senha! (que trancava o portão). Então perguntei àquela

voz: - Mas qual é afinal a senha do Espaço Corpore?, e a voz me respondeu: - Morto!, a senha do Espaço Corpore é MORTO!

Nesta época, estávamos em dúvida sobre o fechamento do Espaço Corpore, no seu 13º. ano de existência, pois o administrador Rodrigo, que havia comprado o Espaço Corpore de Cláudia Nunes, após 10 anos de fundação, há três anos enfrentava dificuldades; mesmo com todas as dificuldades pelas quais passava, não queria se render à falência, mas estava se tornando evidente que o fluxo de atividades e dinheiro estava encolhendo.

No dia em que contei meu sonho à Cláudia Nunes, por telefone, ela me retornou mais tarde, dizendo que naquele mesmo dia Rodrigo havia decretado falência, e que ela estava sentindo profundamente a morte do Espaço que havia fundado.

Sonhos premonitórios acontecem porque, como o próprio Jung sustentou, “uma parte da psique existe fora do espaço e do tempo.” (LACHMAN, 2012, p. 25)

Na época que iniciamos as montagens do Imaginário, um dos atores que chamarei de R, me fez esperar por ele alguns meses a contar do início do projeto Imaginarium, e para contornar o problema, alterei a ordem das montagens. Logo que de fato começamos a contar com sua presença, R faltou justo no primeiro e no terceiro dia de ensaios, sem, contudo, me apresentar qualquer satisfação, fazendo-o mais tarde por indagação minha. Nesse meio tempo, tive uma crise de insegurança, ansiedade e raiva em relação a ele. Meu receio era de que ele nos deixasse na mão de uma hora para outra, depois de tanto esperar por ele. Por outro lado, não queria perde-lo de jeito nenhum, pois admirava sua habilidade corporal. Pensei em desabafar por telefone com um conterrâneo seu, amigo em comum, que também fora meu parceiro na dança, mas me contive.

Dias depois, R relatou numa roda de conversa durante o intervalo para o lanche, que em sonhos, seu amigo veio reclamar sobre mim. De acordo com o sonho de R, eu havia falado por telefone com seu amigo de forma muito nervosa, agressiva,

usando palavras ásperas. A reação deste amigo foi desabar com R sobre minha atitude, no sonho, um tanto quanto irônico e magoado, pois eu nunca antes o havia tratado daquela maneira.

Quando R nos contou o seu sonho estava dando risadas, achando muito engraçado todas aquelas imagens, pois julgava-me sempre paciente e calma, conforme a face que eu lhe apresentava no dia a dia. Não havia entrado em contato conscientemente com a turbulência emocional que me acometeu logo no início dos trabalhos, quando tive fortes dúvidas sobre o seu comprometimento com o grupo, temendo que nos deixasse na mão após quatro meses de espera. O inconsciente lhe revelou uma mensagem bastante clara do que se passara comigo, inclusive incluindo o terceiro personagem, com quem eu havia planejado desabafar ao telefone. Mas devido aos fatos reais que ele desconhecia, o sonho resultou invertido, onde seu amigo e não R recebeu minha repreensão. Então não viu sentido no sonho e achou engraçado. Na época inicial dos ensaios, ao invés de repreender R, minha atitude diante de suas faltas foi me reunir com cada um dos integrantes do grupo e renovar nosso acordo de trabalho, firmando as regras de disciplina. R não entrou em contato com minha sensibilidade em relação a sua atitude. Nessa reunião me mantive objetiva, evitando qualquer demonstração de abalo emocional. Mas por um triz, não o dispensei por insegurança, aconselhada pela diretora geral, resolvi dar uma segunda chance ao rapaz.

Portanto, o sonho de R, devido ao seu desconhecimento em relação ao desequilíbrio das minhas emoções, apresentou a situação, mas com uma leve distorção, uma amenidade – no sonho o colega e não ele era o alvo da minha bronca. E o colega era quem estava desabafando com R sobre mim, por telefone, quando na vida real eu pensei em telefonar para o colega para desabafar sobre as atitudes de R. Caso eu tivesse raivosamente chamado a atenção de R, revelando a ele toda a carga emocional que me oprimia, talvez fosse ele o amigo a desabafar com o outro, de forma consciente, por telefone, e não em sonhos. O inconsciente estava avisando R sobre algo negativo e encoberto entre nós dois, e utilizou elementos da realidade concreta

para avisá-lo: por exemplo a minha raiva, a intensão em desabafar pelo telefone, e o terceiro personagem, com quem pensei em desabafar, mas não o fiz.

Este sonho demonstra a vitalidade do inconsciente coletivo, que nos liga como uma grande rede por meio da qual as informações mais íntimas são capazes de transitar mente a mente. Uma forma destas informações que trafegam em nível inconsciente, retornarem ao consciente é por meio das imagens dos sonhos, que ora resultam em mensagens mais diretas, ora se manifestam por meio de uma linguagem simbólica.

Uma vez recebi uma mensagem bem direta e clara por meio de uma voz nos sonhos, uma voz que veio do nada. Esta voz me fez uma revelação para quebrar minha ingenuidade diante de uma situação obscura que, três dias mais tarde, se revelou, confirmando o sonho.

O mais significativo dos sonhos em relação aos processos criativos diz respeito ao sonho na relação com as oficinas Fragmentos Imaginários:

Durante o desenrolar de processos criativos dos participantes das oficinas Fragmentos Imaginários tive o seguinte sonho: Eu me vi num centro cirúrgico, auxiliando um amigo gastrocirurgião como enfermeira. Tínhamos um paciente sobre a mesa de cirurgia com a barriga aberta. Então este amigo me deixou com o bisturi na mão e saiu da sala, simplesmente. Fiquei ali sozinha em pânico, sem saber o que fazer. Daí a pouco chegaram alguns estudantes, que, ao contrário de mim, tranquilamente puseram-se a continuar a cirurgia e no final das contas, um bebê havia nascido. Era um homem das cavernas em miniatura, com a pele toda enrugada.

Telefonei para o meu amigo cirurgião pedindo ajuda para compreender a mensagem do sonho, ao que me fez a seguinte leitura: "Uma pessoa com capacidade maior que a sua largou uma grande responsabilidade na sua mão. Uma capacidade maior do que aquela que você seria capaz de assumir. Mas uma ajuda inesperada

com a qual você não contava vai chegar e no final tudo vai dar certo: o trabalho vai frutificar".

Dois meses depois, o material humano das oficinas *Fragments Imaginário* se esvaziou, a ponto de me restar apenas uma integrante – um dos componentes enfrentou uma cirurgia do estômago, a coordenadora adjunta engravidou, outra integrante retornou ao Rio de Janeiro para concluir o doutorado, enfim, não foi possível finalizar com o antigo produto criativo coletivo que havia sido produzido diante deste impasse.

Entretanto, no final do ano, inesperadamente, recebemos a proposta de fazer uma instalação performática para fechamento de uma das disciplinas do mestrado. Convidei meus colegas estudantes para realizarmos uma criação coletiva, para onde as criações das Oficinas *Fragments Imaginários* foram canalizadas. Então a intensão da coordenadora adjunta Juliana Bom-Tempo se realizou: ela idealizava um produto criativo como multiversos, um aglomerado de criações. Essa instalação performática resultou num vídeo intitulado *K'UN*. Por meio da união com os estudantes, as oficinas *Fragments Imaginários* tiveram uma resolução, dentro de uma criação coletiva – ou seja, o trabalho que parecia perdido e abortado, renasceu na forma de um monstro criativo, o vídeo *K'UN*, dentro do qual vários processos de pesquisa prática encontraram ali seu lugar.

O inconsciente é um elemento presente e considerado nos processos criativos desta pesquisa sobre o imaginário. Significa que sua interferência manifesta é um importante elemento de estudo dentro das práticas. A linguagem do inconsciente pode ser lida por meio de sonhos. De acordo com a mensagem do inconsciente, os estudantes iriam chegar e ajudar a finalizar aquele difícil parto. Utilizamos os praticáveis, a sala empapelada de jornal... Cada qual levando um fragmento de sua pesquisa prática no mestrado e com a ajuda deles consegui realizar dois fragmentos da pesquisa gerada nas Oficinas *Fragments Imaginários*: O fragmento do Feijão, e o teatro performativo Amargo. Um dos colegas chegou a ensaiar comigo o fragmento Ter um Patinho é útil, mas não foi apresentado na filmagem.

Com a ajuda inesperada dos estudantes, o monstro criativo nasceu, conforme o sonho, e realizou-se a ideia de Juliana Bom-Tempo, a ideia de um resultado cênico formado por multiversos.

Aceitar elementos como interferências do acaso, do inconsciente, nem sempre é um prazer. Às vezes aceitar suas interferências, abrir a porta a esse tipo de intervenção pode tornar-se um pesadelo momentâneo. Entretanto, o *inconsciente* sempre tem as respostas e soluções para os conflitos. Desde o início, este era um dos elementos destacados na matriz criativa, e vinculado aos estudos sobre o Imaginário. E ele de fato se manifestou, marcando presença, para o desespero da consciência racional.

CAPTURA 5

ENSAIO SOBRE A IMAGINAÇÃO

Imaginação

A imaginação para uma psicologia completa, é antes de tudo, um tipo de mobilidade espiritual, o tipo de mobilidade espiritual maior, mais viva, mais vivaz. Cumpre, pois, acrescentar sistematicamente ao estudo de uma imagem particular o estudo de sua mobilidade, de sua fecundidade, de sua vida.

Gaston Bachelard (2001b, p. 2)

Fantasias mentais, desdobramentos imaginários, pensamentos oníricos, também podemos chamá-los imaginação. Algumas destas peças sutis podem estar repletas de figuras simbólicas. Desenvolvemos, portanto, a capacidade de pensar por imagens. Em que medida podemos chamar esses pensamentos de imaginação? Algumas vezes, rompendo com os padrões da realidade imediata, somos levados a conceber no pensamento, imagens surreais ou fantásticas, num processo chamado imaginação.

Subentende-se, que a imaginação nem sempre é surreal ou fantástica. Mas que corresponde sempre a uma fantasia acerca de algo. Por exemplo o dicionário português Aurélio Buarque de Holanda, online (2017), atribui à palavra *imaginação*, os seguintes significados: “Representar no espírito.; Idear.; Cuidar, pensar.; Conjecturar; cismar.; Julgar-se, supor-se”. Consta também, imaginação como sinônimo de fantasia.

Segundo o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado, online (2017), a palavra *imaginação* vem do latim *imaginatione*: imagem, visão. Nesta perspectiva a imaginação é definida como uma visão mental, ou visão mental da imagem. Entretanto, não podemos ainda nos contentar com a limitação deste conceito.

Bachelard (2001b, p.1) considera, imaginação, não a simples percepção, lembrança de uma percepção, memória ou apreensão de uma imagem, mas a capacidade de desconstruir uma imagem, pelo ato de imaginar.

Considerando ainda a imagem como um dispositivo imaginário, Bachelard considera que “o valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária”, de acordo com sua maior ou menor potencialidade de suscitar no imaginário do apreciador uma prodigalidade de imagens; e para demonstrar que a imaginação espelha o psiquismo humano, retoma a afirmação de Blake segundo a qual “a imaginação não é um estado, mas a própria existência humana”. (2001b, p. 1)

Partindo do conceito de imagem-dispositivo, pressupõe-se que essa auréola imaginária estimule a mente do apreciador, e a imaginação sobre a imagem manifeste-se como uma *prima forma* no pensamento do sujeito que a contempla.

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. (BACHELARD: 2001b, p. 1)

A imaginação como ferramenta criativa de obras artísticas, alimentam o imaginário humano e por sua vez este imaginário reflete-se no mundo como uma espécie de auréola psíquica do próprio ser. As imagens alimentam o imaginário humano e o imaginário humano alimenta o mundo com novas formas, discursos, conhecimento e novas imagens.

Sobre a imaginação que é gerada a partir de uma imagem, Bachelard considera que “se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens não há imaginação”. (2001b, p. 1)

Sabemos que a mente é capaz de apreender uma imagem por meio dos sentidos. Ver, tocar, degustar, ou simplesmente cheirar uma forma, permitem à mente humana idealizar a imagem de determinado objeto. Se nos falta a visão, por meio de qualquer outro sentido, podemos ainda assim formar uma imagem mental do objeto apreendido. Mas Bachelard considera que a imaginação é muito mais que uma ferramenta de leitura do concreto, ela vai além disso, a imaginação seria uma capacidade que vai muito além de “uma percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito de cores e de formas”. (2001b, p.1)

A imagem mental que fazemos de um determinado objeto (imagem), considera-se, então, simplesmente como a decodificação objetiva do objeto, ir além disso, é o que caracteriza *imaginar*, desenvolver *imaginação* segundo Bachelard, estabelecendo, portanto, uma ligação entre o objeto e o imaginário. Assim sendo, o devaneio desempenha o papel de religar o sujeito com seu mundo imaginário por estímulo dos sentidos na relação com o mundo concreto (ideias, imagens e formas).

Neste sentido, Bachelard afirma que “o vocabulário fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário”.

A propósito, a imaginação estabelece um vínculo essencial entre a imagem e o imaginário, podendo ser considerado o veículo que atravessa do concreto ao imaginário.

Considera-se também imaginar o ato de devanear espontaneamente sobre um determinado objeto, tema ou imagem.

Além da imaginação, como uma atividade artística, mais próxima à ideia de imaginação como a deformação da imagem (BACHELARD, 2001b) é possível falar também em imaginação como tecnologia do imaginário, uma capacidade que supera as limitações do pensamento lógico e atravessa as fronteiras do desconhecido.

Michel Maffesoli considera que não há um imaginário individual, mas coletivo.

A partir disto, elaboro o pensamento de que enquanto o imaginário é uma rede que conecta um coletivo, a imaginação se dá em nível individual, a imaginação é uma prática que permite a exploração do imaginário enquanto rede, porém de forma individualizada. Então a imaginação é o exercício do imaginário em nível individual.

O imaginário enquanto rede, também estabelece uma relação de imaginário sempre atrelado a uma coletividade, entretanto, considerando a expressão individual de cada ser vivente, costumamos utilizar o termo em nível individual: o meu, o seu imaginário, devido a uma necessidade de expressão e comunicação no âmbito da vida cotidiana. Entretanto isso não exclui este pertencimento a um imaginário coletivo específico com o qual temos uma identificação, e que também está entrelaçado ao de outras culturas, pois estamos tratando de um campo simbólico, de um fluxo sempre em movimento.

A imaginação que se desenvolveu sobre o relato autobiográfico de Cláudia Nunes, sobre “a mãe que penteava seu cabelo com raiva” contou com a imagem desta única informação para o desdobramento da cena. Não nos ligamos restritamente à esta imagem, mas a um exercício imaginário que nos levou a começar justamente pelo seu antagônico: a mulher penteando o cabelo da filha devagar e com carinho, e muito aos poucos revelando a violência velada. A imagem-dispositivo perde sua autonomia, é torcida e destorcida pela imaginação a seu bel prazer. O confronto da imaginação com a inteligência corporal nos laboratórios de improvisação, nos levou a uma ação guiada por elementos que afloram de uma dinâmica entre imaginação e inconsciente, donde o corpo é conduzido a evidenciar o contexto psicológico das personagens: movimentos de fuga que são impedidos pelo gesto de agarrar os cabelos, pelos cabelos o corpo é puxando de volta até o banco, para uma cena que recomeça com o “carinho” a cabeça é sacudida com violência pelos cabelos, mesmo assim a filha insiste em oferecer a escova à mãe, retornando a um novo ciclo de interações torturantes. Estas cenas demonstram o aprisionamento numa relação de amor e opressão. Onde prazer e dor estão fortemente presentes na intimidade desta relação consanguínea. A cena torna-se o drama de um ciclo aprisionador: a filha, em busca

do amor da mãe, oferece uma parte do próprio corpo, mas o retorno são sentimentos confusos e antagônicos, que resultam numa forma de tortura para a menina.

Aqui a deformação da imagem se deu pelo devaneio em torno da informação cujos resultados são agora, secundariamente avaliados e pensados quanto ao sentido simbólico das ações. Mas a princípio, criava-se às cegas, com foco na imaginação e suas possibilidades imagéticas.

Quanto à deformação da imagem do corpo feminino no trabalho coreográfico *A mulher de verde*, a princípio como um carro em movimento, braços de limpa parabrisas, mais adiante incorporando uma galinha, a imaginação que leva a cena para além das fronteiras da percepção da imagem: um corpo feminino vestido de verde, gera conquistas extraordinárias e surreais no plano imaginário. A criação como se deu de fato, espelha estas ações imaginárias, demonstrando o quanto longe é possível se aventurar. A bizarra relação da mulher com uma faixa de pedestres demonstra que o campo do simbólico é uma profusão de riquezas inexploradas que se oferece ao artista criador.

No diálogo entre as estruturas pélvicas na abertura do espetáculo *Imaginário*, por meio das bolhas que se manifestam como cochichos, as imagens foram deformadas pela conexão de imagens apreendidas: bolhas nas praças, exercícios corporais em sala de aula, junto às criações sonoras de Meredith Monk, incorporadas nas cenas. A imaginação não se dá simplesmente pela junção de elementos, mas pela visão imaginária de sacros invertidos conversando por meio de bolhas sonoras.

O que dizer das imagens fotográficas reconstituídas como dança cênica, como a anoréxica com seu repolho, ou a imagem publicitária das pessoas com bocas emolduradas encobrindo as faces? Diremos que estas imagens se acomodaram em nossas mentes para daí germinar em novas imagens, fazendo girar o rolo da projeção de filmes chamado imaginação. O que dizer dos textos que se tornaram imagens cênicas, como por exemplo o texto sobre arquitetura convertido na cena com o véu, ou do texto de Nietzsche recriado em Ranhura, por meio do corpo vestido com seda

vermelha e espumas, num mar de rosas? Que as imagens latentes nas palavras se tornam imaginação, a fim de se revelarem como imagens despertas, imagens vivas na mente do leitor, convertendo-se na leitura imagética da palavra.

Por meio delas transitamos de uma linguagem a outra, despertando numa outra forma de caráter metafórico. Como bem o disse Bachelard (2001b, p. 3): “para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáforas.”

Imaginação ativa

Jung demonstrou, por meio de seu estudo sobre Imaginação ativa, que a imaginação pode se dar como um fenômeno involuntário, não resultando, portanto, de um esforço consciente, mas de uma acomodação do espírito diante de uma imagem, que serve como um estopim para as visões.

Chamou de imaginação ativa um fenômeno muito próximo à hipnagogia: ato de visualizar imagens autônomas, uma espécie de sonhar acordado à causa de mecanismos mentais que atuam num estado intermediário entre a consciência (estado desperto) e o inconsciente (que se apresenta num estado de sonhos). Este estado intermediário torna-se propício à percepção visual de imagens ativas pelo sujeito que está quase dormindo ou quase sonhando.

Jung era um bom hipnagogista, e chegou a ter experiências hipnagógicas com visões nítidas como numa tela de cinema, em que ele pode conhecer e conversar com personagens que surgiam a partir de sua própria mente, descobrindo que há pensamentos com vida própria. Por meio destas explorações, conheceu Filemon, uma espécie de “guru interior”: Filemon dissera a Jung que acreditava que ele, Jung, criava seus pensamentos, mas que esses pensamentos eram de fato como animais numa floresta ou pessoas numa sala, nenhum dependendo dele, Jung, para existir.” (LACHMAN, 202 p. 127)

De acordo com JUNG, Aldous Huxley, em seu livro *Céu e Inferno*, apresenta o mesmo: que há elementos na mente com completa autonomia e autossuficiência. (Lachman,202, p. 127)

A imaginação ativa é uma espécie de sonhar acordado, quando algumas imagens saltam do inconsciente para o consciente, quando a mente encontra um estado de relaxamento que propicia o rompimento de algumas barreiras da mente racional.

M.-L. von Franz explica que imaginação ativa é “uma certa forma de meditar com o auxílio da imaginação, e em cujo processo pode-se entrar deliberadamente em contato com o inconsciente, estabelecendo uma relação consciente com os seus fenômenos psíquicos.” (JUNG, 2016, p. 274)

Embora Jung tenha escrito sobre a imaginação ativa em 1916, na Obra A Função Transcendente, só viria a publicá-la em 1957, provavelmente por considerá-la possivelmente perigosa, advertindo que por meio dela alguns “conteúdos subliminares... podem sobrepujar a mente consciente e tomar conta da personalidade” (JUNG apud LACHMAN, 2012, p. 129)

Subentende-se, em contexto geral, que devemos ter muito cuidado ao lidar com os elementos inconscientes da mente nestas condições. Jung diz que não devemos forçar demais a imaginação, e que há um risco na imaginação ativa: o risco de que determinadas subliminares do inconsciente escape para o consciente, causando desequilíbrios.

Embora se tome a imaginação e o devaneio como prática criativa, entendemos devaneio não como sinônimo de delírio, mas de um estado de divagação em que a imaginação é privilegiada em detrimento aos pensamentos lógicos. Para se desenvolver imaginação não é necessário o uso de qualquer substância psicoativa ou drogas, além disso, a imaginação depende menos de esforço consciente do que de um estado de tranquilidade mental. A imaginação pode se desenvolver como um fenômeno natural e todas as pessoas possuem esta capacidade.

Quando a imaginação me favorece num momento criativo, apenas volto meu olhar para as imagens que substituem os pensamentos lógicos e contemplo, como elas se desenvolvem como um filme onde há sempre algo que surpreende. Não se deve julgar a imaginação, mas degusta-la. Assim, os sensores da mente não criam bloqueios ao desconhecido.

Há preconceitos ligados ao uso da imaginação, por exemplo a de que ela somente é útil a artistas na produção de arte. Alguns cientistas discordam veementemente desta ideia.

Uma famosa frase do grande físico alemão Albert Einstein (1879-1955), afirma que:

Imaginação é mais importante do que conhecimento. Enquanto o conhecimento define o que todos nós já sabemos e compreendemos, a imaginação aponta para tudo o que pode ser descoberto e criado. (GUEDES, 2011, p. 1)

Einstein apostava na imaginação como um caminho rumo ao desconhecido. Kitting Fergusson, no livro: *Stephen Hawking - Aventuras de uma vida*, apresenta-nos as concepções de Hawking acerca da intuição e imaginação. De acordo com Fergusson, Hawking acredita que uma boa teoria não precisa ser inteiramente o resultado de observações, como no caso de Newton, cujos estudos sobre a lei da gravidade se fundamentaram numa vasta gama de observações, por exemplo, na observação de objetos que caem, ou se atiram do ar à Terra, ou na observação das órbitas dos planetas.

Ao contrário disto, o físico sustenta a ideia de que “uma boa teoria pode ser um tiro no escuro, o resultado da intuição ou um grande salto na imaginação”. Hawking diz que: “A capacidade de dar estes saltos intuitivos, é o que caracteriza um bom físico teórico.” Mas alerta para o cuidado de que uma boa teoria não pode contradizer fatos já observados. (FERGUSSON: 2011, p. 9)

Assim a capacidade de se construir conhecimentos científicos a partir de impulsos não tradicionais como a lógica e a razão, casos em que a imaginação e a intuição constituem importantes ações do pesquisador, passam a ser considerados como possibilidades eficientes, na visão de físicos como Albert Einstein e Stephen Hawking. O que não significa negligenciar ou abandonar métodos lógico-racionais, tão importantes quanto os primeiros. Pois tratam-se de mecanismos complementares que

juntos podem levar à construção de um determinado conhecimento. No caso da equação de Arquimedes sobre a densidade dos corpos, e do número imaginário, temos o exemplo de duas descobertas científicas aquecidas por uma iniciativa imaginária.

Para demonstrar o amplo alcance da imaginação na resolução de problemas, Nilton Bonder (1995, p.18) apresenta a seguinte questão:

Um menino comprou seis maçãs. Chegou em casa e só tinha duas. Quantas maçãs ele perdeu? As respostas plausíveis poderiam ser nenhuma, três, seis, duas, e assim por diante. Como seriam possíveis tais resultados? Bastaria que se respondesse: nenhuma, pois na verdade o menino havia sido roubado; Três, pois ele comera uma delas no caminho; seis, pois estavam todas muito maduras e não comestíveis; nenhuma, pois maçãs não se perdem, se reciclam; duas, pois o menino comprara as maçãs com 50% de desconto.

Nilton Bonder apresenta que embora a lógica tenha absoluta maestria e eficácia na dimensão do óbvio e do concreto, “a vida nos exige a todo momento um aperfeiçoamento de nossas leituras aquém e além do literal como uma forma de ampliar nossa eficácia e nosso conhecimento do mundo que nos cerca” (1995, pp. 17 e 19) e comenta que a respeito da questão proposta, a resposta logicamente aceita 4 pode ser a resposta menos provida de informação, e portanto a pior resposta.

Assim, ele conclui que a visão limitada da realidade está de acordo com a expressão “Têm olhos, mas não veem; têm ouvidos, mas não ouvem; tem nariz, mas não sentem o olfato.” Pois “quem não enxerga não sabe que não vê; quem vê por sua vez, pensa que tudo o que vê é o que é”. (BONDER, 1995, p. 18)

E a imaginação, como ela é experienciada nos processos artísticos apresentados? Ela transita entre o real e o surreal sem bloqueios e nutre a criação de um sentido mais profundo por meio do simbólico.

Nestes processos, o uso da imaginação se dá em dois momentos, de dois modos: Há uma imaginação puramente sonhadora, que se antecipa aos processos

criativos físicos, e uma imaginação acionada pelo corpo, no ato do trabalho corporal criativo.

Essa imaginação que se antecipa à ação corporal é aquela que explora, por meio de uma visualização mental, a imagem primeira. Uma espécie de especulação mental da imagem-dispositivo, aquela que instigou o imaginário. Qual? Uma fotografia, por exemplo, uma memória, uma música, uma poesia, um texto, uma obra literária, uma imagem mental, esses elementos que foram chamados de imagem-dispositivo.

Aqui falamos de uma imaginação que se prolifera a partir de uma primeira imagem, esta que é acionada e posta em movimento, seja ela dada pelo mundo ou surja do próprio indivíduo, a partir de seus arquivos (ou elementos) internos.

A imaginação, nos processos artísticos apresentados, não é só uma desestruturadora da imagem original, ela é uma proliferadora de imagens. A imaginação fertiliza o pensamento por imagens, esboçando realidades fictícias que poderão ou não se concretizar. A imaginação transgride a imobilidade da imagem primeira, da imagem-dispositivo provocadora do estopim imaginário, realizando-se enquanto atividade dinâmica da imagem.

A imaginação que ao contrário, surge do exercício da atividade física, em laboratórios corporais criativos, ou no exercício de uma improvisação corporal, é uma imaginação que parece emergir dos músculos, de uma memória celular, de uma inteligência corporal.

Algumas imagens parecem aflorar como um conteúdo psíquico condensado na estrutura muscular podendo vir a ser liberado. É a deflagração do inconsciente, algumas vezes como imagens simbólicas ou memoriais. Imagens memoriais estão presentes no material intracelular, nos músculos, nos órgãos, na pele, pois o corpo é a própria psique na forma material, neste sentido é que se diz que o corpo é um todo. Por isso algumas imagens podem emergir das camadas profundas do inconsciente, provocada pelo trabalho corporal, acionada pela ação muscular ou pela respiração.

Se a imaginação não corresponde apenas a elementos do mundo exterior, mas também a um universo interno, ela pode selecionar elementos de sua própria subjetividade, de seu repertório cultural, de seus arquivos autobiográficos, da mente consciente ou inconsciente, de suas memórias, de um pensamento, etc. E aqui cabe a pergunta: A imaginação necessitará sempre de um ponto de partida? De um elemento provocador? Nestes processos criativos, é exatamente isto que acontece, há um estopim imaginário centrado numa imagem interna ou externa. Cabe a outro pesquisador investigar esta questão por si mesmo.

Dentro de nossas experiências grupais e individuais, reconhecemos que a imaginação em uma situação de livre devaneio, em parte é conduzida pela mente do artista, em parte force a matéria prima criativa (imagens, memórias, elementos visuais ou auditivos) de forma quase autônoma, tornando o artista quase um apreciador dos próprios pensamentos, digo isto considerando a velocidade com que as imagens se dinamizam na mente. Retomo a referência do português Gonçalo Tavares: “Na imaginação tem um instinto de velocidade que o pensador não pode acompanhar...” (2013, p. 376).

Sobre esta capacidade quase autônoma da imaginação: é como um carro que se coloca no ponto alto de uma ladeira e ao qual se aplica um simples empurrão. Se o pensamento se desenvolve na mente por uma associação de ideias, a imaginação da mesma forma coloca uma imagem que chama uma segunda imagem, e esta segunda imagem por sua vez chama todas as outras futuras imagens.

Seria então possível intervir na imaginação, racionalmente falando? Esta é uma boa pergunta. Quando imaginamos algo, pensamos que estamos no controle total da imaginação, mas até que ponto? Sabemos que é possível começar uma imaginação a partir de objetivos e intenções que dão rumo às imagens mentais criadas por iniciativa própria, como em mentalizações programadas.

Para responder a esta pergunta, é preciso observar a própria mente para saber como a imaginação está atuando, que filme é esse que ela está apresentando. Com

uma prática meditativa estaremos mais conscientes dos, dos devaneios, sem correr o risco de nos envolvermos cegamente com aquilo que a nossa própria mente produz.

Então poderemos melhor observar os pensamentos “involuntários”, as imagens “involuntárias” e escolher se aquela imaginação que a própria mente produziu será observada, acolhida, bloqueada, alimentada ou redirecionada.

A observação de uma imaginação que surge na mente involuntariamente, permite ao observador escolher onde colocar o foco sobre a imagem que se desenvolve. Por exemplo, se a imaginação diz respeito a um devaneio acerca de uma determinada cena, então o que nela mais me atrai: É a qualidade dos movimentos, é a forma coreográfica? É a personalidade do personagem, são os movimentos-chave do personagem, é a trama que ele desenvolve cenicamente, é o figurino que ele porta, é o entorno na configuração cenográfica?

O artista poderá retornar àquela imaginação outras vezes, revisitando um conteúdo, fazendo o filme imaginário rodar novamente e uma terceira vez e mais outra. E a cada vez que isso acontecer, talvez ele perca alguns elementos, mas talvez ganhe outros novos que serão acrescentados pela inconsistência da própria imaginação.

Falo, a partir da experiência criativa que, consciente ou inconscientemente, o artista dialoga com sua própria imaginação por meio desse foco de olhares sobre as imagens no pensamento. A partir do momento que uma determinada cena mental – ou imagem, ou filme imaginário, se apresenta, o artista pode revisitá-la, apenas observar ou até mesmo remodelar, intervindo na imagem mental.

Se o campo das ciências pode ser favorecido pelo uso da imaginação, que riquezas não poderá proporcionar ao artista, no campo das Artes? *A mulher de verde* numa relação bizarra com uma faixa de pedestres; a personagem que dança sobre rosas com espuma nos cabelos em *Ranhura*; os corpos em trânsito em *Duas Marias Gotejando* e seus elementos surreais, a chuva imaginária, a torre que se forma sobre

a cabeça, o mergulho no mar do inconsciente; as mulheres adormecidas por um vendedor de balões em *Imaginário*, todas estas formas surgem de uma imaginação comum a todos os seres humanos, transitando do realismo ao simbólico. É neste sentido que o devaneio pode ser tomado como um eficiente método. Quando a criatividade está em jogo, uma boa imaginação pode valer mais do que uma formação técnica.

Imaginário e realidade

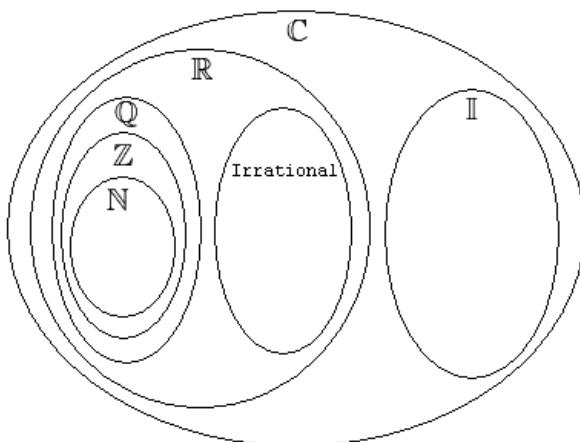
Bachelard e Jung, precursores nos estudos do *Imaginário*, defendiam uma metodologia de produção de conhecimento na contramão da filosofia racionalista. Enquanto Jung explora o imaginário por meio da imaginação ativa e dos fenômenos do inconsciente, Bachelard defende a tradição romântica, dos sonhos, das fantasias, das construções de espírito. O Bachelard da “psicanálise do fogo”, em ruptura com o intelectual voltado para a epistemologia na primeira fase de suas obras, assumindo o bastão dos românticos “repôs na cena intelectual procedimentos que se encontravam esquecidos. Assim, mostrou que as construções mentais podiam ser eficazes em relação ao concreto.” (MAFFESOLI, 2001, p. 75)

Imaginário e realidade em geral são vistos como conjuntos distintos que não se conectam: o real é uma coisa, imaginário é outra. Um exemplo claro deste pensamento é ilustrado pelos diagramas numéricos dentre os quais se representam o conjunto dos números imaginários. Na matemática tem-se o número imaginário, nascido da versatilidade da imaginação no mundo científico, apartado do Real, num conjunto distinto. O próprio termo foi cunhado por René Descartes, em 1637, em sua obra *La Geometrie*, para designar os números complexos em geral, como um termo pejorativo a números que acreditavam não existir. (PUHL, 2012, p. 1)

Até o sec. XIV, algumas equações de segundo grau, que apresentavam um número negativo dentro do radical de raiz quadrada, permaneciam sem solução, pois essa representação apresentava um paradoxo pelo qual tal número, apesar de ter se manifestado como um subproduto de uma expressão matemática dos números reais, não poderia ter existência real, por dar origem a uma expressão matemática irreal: qualquer número elevado ao quadrado resultaria num número positivo, entretanto a expressão resulta num no. negativo dentro do radical. Encontrou-se na matemática um jogo entre números reais que produzia um “resultado irreal”. A estratégia adotada na solução deste paradoxo, se revela com a engenharia de uma “peripécia imaginária”, donde:

$$i = \sqrt{-1}$$

Apresentamos em seguida como o no. Imaginário é representado por meio de diagramas. Observamos que na matemática temos um imaginário dissociado do real, onde I representa o conjunto dos números imaginários, e R, o conjunto dos números reais – uma representação no mínimo compatível a um mundo submetido às leis de Mercado:



Aqui vemos o conjunto dos números reais e o conjunto dos números imaginários delimitados em diagramas separados. Esta visão em diagramas, está de acordo com um contexto histórico em que o número imaginário, apesar de enraizado numa equação de números reais, não pode ser considerado como real, portanto também é simbolizado por diagramas que não se conectam em nenhum ponto. Por meio destes símbolos, o número Imaginário não faz parte do real, por não ser real, mas muito pelo contrário, imaginário.

Esta representação simbólica, revela outro paradoxo de ordem filosófica: como pode um conjunto de elementos ser solução de outro se estes conjuntos não se conectam? Seria como dizer, por meios simbólicos que a solução de alguns problemas reais não faz parte da realidade. Na imagem dos diagramas, viciada por paradigmas do pensamento cartesiano, Real e Imaginário se distinguem completamente.

A partir de um teste clássico da física quântica, uma variação sobre o experimento da fenda dupla do físico britânico Thomas Young (1773-1829), chegou-se à noção de que a “visão” interfere na experiência. Diante deste fato, antigos paradigmas se mostraram inconsistentes para a avaliar o que seria a realidade. Diante de novos padrões de comportamento do elétron na experiência dentro e fora da observação, detectou-se que a simples interferência advinda do ato de “medir” provocava um desvio radical no comportamento das partículas atômicas. Por meio da física quântica, revelou-se que o real “fora da visão” é diferente do real “dentro da visão”. Ou seja, o sujeito observador (consciência) interfere na manifestação da realidade, ou ainda, no conjunto de possibilidades que respondem como realidade, simplesmente à causa de um padrão de visão.

E o que é a “visão” sobre a realidade, senão a visão da mente sobre a realidade, donde paradigmas e padrões condicionados estão dando as cartas? No caso do comportamento dos elétrons, descobriu-se que a ausência do observador na experiência, amplia o conjunto de soluções para a trajetória do elétron, quando ele passa a se comportar como onda e não como partícula, o que a princípio parecia “surreal”, a experiência demonstrava um elétron atingindo múltiplos pontos do espaço ao mesmo tempo. A ausência do observador na experiência como ação medidora, demonstra que os padrões de realidade da mente humana restringem o comportamento do elétron, consequentemente, o conjunto das probabilidades de sua trajetória, ou ainda, o universo dos resultados encolhe, demonstrando o peso da interferência da mente sobre a realidade. Daí a compreensão, pela física quântica, de que é a própria mente que estabelece os padrões que estariam criando a própria realidade, num universo de infinitas possibilidades. Por outro lado, o que vemos e conhecemos do mundo também é delimitado pelos equipamentos desta visão interior, senão determinados por ela. Nesse sentido Jung apoiou-se em Kant para entender que:

jamais podemos conhecer a realidade “em si”, mas só como ela aparece para nós através de nossos meios de cognição, através dos sentidos e do que Kant chamou “categorias” de conhecimento, como tempo espaço e causalidade.

Jamais podemos saber se o modo como percebemos as coisas é o modo como elas realmente são, pois jamais podemos observá-las sem o auxílio de nossos meios de observação, mais ou menos como se só víssemos as coisas através de um determinado par de óculos e não tivéssemos ideia de como elas pareciam quando tiramos os óculos. (LACHMAN, 2012, p. 43)

Kant diz que “não podemos observar diretamente a mente (...), mas apenas seus efeitos, aquilo que ela produz.” (LACHMAN, 2012p. 44) Em paralelo, podemos deduzir que o imaginário também poderá ser conhecido por meio da realidade que ele produz.

Nas ciências humanas, ao contrário do que se observa nos diagramas matemáticos do século dezessete, o Imaginário é tratado como uma realidade, na perspectiva do sociólogo francês Michel Maffesoli, professor na Universidade René Descartes, Paris V, Sorbonne, e diretor do Centro de Estudos do Atual e do Quotidiano (CEAQ), terceira geração a partir de Bachelard a debruçar-se sobre os estudos acerca do Imaginário.

O título de uma entrevista concedida por Maffesoli à revista FAMECOS, ano de 2001, põe em destaque uma impactante visão: *O imaginário é uma realidade*. Tal afirmativa vai na contramão das impressões do senso comum acerca do Imaginário, cuja tendência é atribuir ao termo significados como coisa fantasiosa, ou desvinculada da realidade, o que em geral opõe-se ao real, ao verdadeiro.

Nessa entrevista, Michel Maffesoli demonstra a eficácia do imaginário como construtor de realidades. Importante dizer que Maffesoli faz uma cartografia do imaginário, mas não se propõe a reduzi-lo a um conceito, antes disso, tece reflexões onde ao menos algumas definições são possíveis. (2001, pp. 74-81)

Ao falar sobre o imaginário Maffesoli o trata como uma sensibilidade a partir da qual a cultura, a estética, a política, a economia, o modus vivendi, a tecnologia, enfim, tudo se manifesta no mundo concreto. (MAFFESOLI: 2001)

BARROS reafirma o caráter transversal do imaginário “que atravessa todas as produções humanas.”, como um “tecido conjuntivo que liga as disciplinas entre si.” (2010, p. 27)

Em contraposição à ideia de que o imaginário seria algo inconsistente e apartado da realidade política, econômica ou social, Bachelard, retoma da tradição romântica procedimentos que se achavam esquecidos na cena intelectual, para demonstrar como as construções do espírito podiam ter uma eficácia em relação ao concreto. (MAFFESOLI, 2001, P. 75)

Esta visão desenvolveu-se com Gilbert Durand, cuja reflexão (...) “indicou como o real é acionado pela eficácia do imaginário, das construções do espírito.” (MAFFESOLI, 2001, p. 75)

Ao falar sobre o imaginário, Maffesoli também se aproxima da ideia de Walter Benjamin, do Imaginário como uma espécie de aura. Ao dizer que “o Imaginário é ao mesmo tempo, mais do que a cultura (de um grupo), é a aura que a ultrapassa e alimenta.” (Idem, p. 76), apresenta a ideia de que existe um modus vivendi, uma forma de cada coletividade se apresentar que é a forma de ser e estar no mundo, e o imaginário é este estado de espírito que caracteriza um grupo, um país, um Estado-nação, uma comunidade etc. (2001, p. 76). Assim, o modus vivendi ou aura parisiense é diferente do modus vivendi ou aura dos brasileiros, que é diferente da de uma comunidade de aborígenes australianos, e isto se manifesta por exemplo na arquitetura, na moda, na forma de decorar um ambiente, no modo de viver e se relacionar, no modo de servir o alimento etc. Neste sentido, tem-se o reconhecimento de que as construções de espírito influenciam as práticas.

À luz desta visão, supõe-se que, ao contrário dos diagramas na matemática, Imaginário e realidade material absorvem-se um ao outro. Trabalha-se aqui com a noção de uma realidade enraizada no imaginário, uma matriz do mundo

visível: “O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura.” (Maffesoli, 2001, p. 75)

Oportuno é apontar aqui o imaginário como uma espécie de matriz genética da realidade visível. Por sua vez: o cinema, a literatura, a linguagem, a cultura, os atos políticos, o comportamento social, a moda, a tecnologia, a arquitetura, enfim são como os fenótipos desta matriz.

Assim o mundo material, o cotidiano, nossos relacionamentos, nossas atitudes e interações, nossos comportamentos e ideias não apenas são influenciados pelo conteúdo de nosso imaginário, como também o refletem. Neste sentido o imaginário é lido como um organismo de duas faces: um componente impalpável, invisível, imponderável, e outro sólido, que viriam a ser o concreto, as atividades e as interações humanas, a vida e suas diversas modulações.

Por sua vez, esta face invisível manifestaria dois aspectos: “um elemento racional, ou razoável, como também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não-racional, o irracional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadores das chamadas práticas.” (MAFFESOLI, 2001, pp. 76-77)

Por meio de Jung (2016) chegamos à visão de um conjunto de flutuações simbólicas, imagens, referências que transitam entre o mundo inconsciente e o consciente.

Barros apresenta dois importantes pontos de vista: enquanto Durand (apud Barros, 2010, p. 129) aponta para um “(...) conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *Homo sapiens*” Thomas entende que “o imaginário não é uma coleção de imagens, um *corpus*”, mas antes, “um sistema, um dinamismo organizador de imagens, que lhes confere profundidade e as liga entre si”. (BARROS, 2010, p. 129)

Para a construção do Espetáculo Imaginário, de forma intuitiva chegou-se ao lúdico, ao onírico, elementos estes destacados por Maffesoli (2001, pp. 76-77). Chegou-se ao imaginário das fantasias: a uma cenografia composta por bolas suspensas que sugeriam planetas em suas órbitas, corpos celestes em suspenção, um cosmos... O espetáculo Imaginário foi marcado pela leveza em contraponto ao peso do corpo que o representaria por meio de formas irreverentes muito ligadas ao chão nas primeiras cenas, e em sequência, mulheres adormecidas por balões coloridos, objetos símbolos dessa realidade semivelada que se manifesta entre o consciente e o inconsciente humano. O que nos mantém dormindo? A mente condicionada parece ser uma entidade independente que procura nos manter adormecidos.

Maffesoli esclarece que o imaginário é também a aura de uma ideologia, pois além do racional que a compõe, envolve uma sensibilidade, o sentimento, o afetivo. E explica que neste caso, entra, em geral um componente não-racional: "o desejo de estar junto, o lúdico, o afetivo, o laço social, etc." (2001, p. 77) O entendimento de que embora se use o termo imaginário no sentido individual, como "o meu imaginário", não se deve negligenciar que ele é apenas o reflexo de um imaginário mais amplo, o imaginário de um coletivo:

O imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional. (2001, p.80)

Isso, de certa forma, explicaria a eficiência do controle governamental estabelecida pelos meios de comunicação e propaganda. A imagem, vinculada ao afetivo, à empatia, torna-se mais eficaz do que componentes racionais, usando-se com muita propriedade: interferindo-se no imaginário de um povo, consegue-se interferir no destino de uma nação. Entretanto, Maffesoli rejeita a ideia de uma manipulação absoluta, ao dizer que o indivíduo não é indefeso diante da imagem, mas como numa via de mão dupla a imagem publicitária é colhida do próprio meio ao qual

se dirige, o criador capta o que circula na sociedade e corresponde a esta atmosfera, dando forma ao que já existe nos espíritos. (2001, p. 81) Maffesoli explica que:

A publicidade e o cinema, lidam, por exemplo, com arquétipos. Isso significa que o criador deve estar em sintonia com o vivido. O arquétipo só existe porque se enraíza na existência social. Assim, uma visão esquemática manipulatória, não dá conta do real, embora tenha uma parte de verdade. A genialidade implica a capacidade de estar em sintonia com o espírito coletivo. Portanto, as tecnologias do imaginário bebem em fontes imaginárias para alimentar imaginários.

A partir das elucidações feitas por Nilton Bonder: “da mesma forma que nosso organismo tem sistemas ‘parassimpáticos’, tal como a respiração, sobre o qual não temos uma relação de controle, também o pensamento possui uma modalidade similar. Trata-se de uma percepção vegetativa...”, e por Michel Maffesoli, acerca do caráter ambíguo do imaginário, possuindo uma dimensão espiritual oculta, outra que se revela e se condensa em matéria, e ainda mediante o estudo das teorias junguianas, me parece razoável a percepção do imaginário como uma dinâmica de ordem vegetativa, de um organismo sutil com uma parte visível, outra invisível.

Especialmente a partir das obras junguianas, entendemos que o imaginário como um *rizoma*, entranha-se em substratos como o *inconsciente pessoal*, o *inconsciente coletivo* e a *memória*, a partir dos quais a aparição de arquétipos e mitos surgem, como reflexos do imaginário nas obras. E a parte visível reflete-se no concreto, na cultura manifesta, na linguagem, nas imagens, na tecnologia, nas esferas políticas, econômicas e sociais, na religião, na ciência e em todos os tipos de Arte.

Um modo de transição, pela qual a parte invisível se tornaria visível ao próprio imaginador seria chamado imaginação. Daí a percepção da imaginação como um fluxo pela qual esta parte invisível é dada a se revelar.

Enquanto o imaginário figura-se, na voz de Maffesoli, como um campo áurico do coletivo, a imaginação por sua vez torna-se este imaginário em exercício.

A reflexão feita nesta pesquisa acerca da imagem é por sua vez, a de uma imagem que opera como um dispositivo imaginário, assim funcionando como um polo agenciador do conteúdo imaginal.

Maffesoli, a partir da ideia de aura de Walter Benjamin, desconsidera a ideia de um imaginário individual, em detrimento de um imaginário coletivo:

“pode-se falar em “meu” em “teu” imaginário, mas quando se examina a situação de quem fala assim, vê-se que o “seu” imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual se encontra inserido. O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece um vínculo. É um cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual. (2001, p. 76)

A imagem pode ser uma provocadora do imaginário. A imaginação como uma fase ativa do imaginário, na perspectiva de nossos estudos, pode ter na imagem o motivo inspirador. Ser a provocadora do imaginário ou da memória geradores da imaginação.

Entretanto, não se deve confundir a ideia de imagem como instigadora do imaginário, com a de imagem produtora de imaginário:

Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjunto de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado. Refiro-me a todo tipo de imagens: cinematográficas, pictóricas, esculturais, tecnológicas e por aí afora. (MAFFESOLI, 2001, p. 76)

Neste sentido, comprehende-se que a imagem é resultado, e não causa original do Imaginário, enquanto a imaginação se como uma porta-voz, como a linguagem do imaginário, aquela que transforma energia psíquica em uma espécie de visão imaginária, ou visão por imagens. Pode também ser entendida como uma ponte entre o espírito e a matéria, a edificadora da imagem apreensível ou concreta, a lente pelo qual o imaginário se torna visível em algum aspecto, ou em algum sentido, também a passagem pela qual o imaginário do artista se apresenta ao mundo.

Deve-se ter clareza, portanto, que é o imaginário que gera imaginação, e não a imagem, a imagem é somente a provocadora do imaginário, na medida em que cada imagem concreta, virtual, mental ou memorial é capaz de ativar um elemento correspondente em campo imaginário.

Por sua vez a imaginação é o canal, o trânsito, a dinamizadora, a que dá passagem ao imaginário ao mundo físico. A que dá passagem ao invisível tornando-o parte do mundo físico.

De acordo com Maffesoli, desconsideramos a ideia de um imaginário individual, mas popularmente utilizamos o termo meu/seu imaginário para compreender o imaginário no círculo individual.

O que poderia ampliar este campo são raízes que o imaginário lança no inconsciente coletivo. Aqui estamos lidando com uma ideia de potencial imaginário. Por meio do inconsciente coletivo, o campo imaginário de um coletivo viria a ser ampliada, como uma atualização de campo.

Importante é destacar que: “o imaginário é alimentado por tecnologias. A técnica é um fator de estimulação imaginal.” (...) “Internet é uma tecnologia da interatividade que alimenta e é alimentada por imaginários.” (MAFFESOLI, 2001, p. 80)

CAPTURA 6

A SINCRONICIDADE A FAVOR DO ARTISTA

A primeira vez que ouvi falar em sincronicidade, for por meio do livro de ficção *A Profecia Celestina*, de James Redfield (1993), “uma espécie de parábola de verdades fundamentais⁶³, inspirado num antigo manuscrito peruano.”

O autor descreve a sincronicidade, como uma função que estará cada vez mais em atividade a partir do segundo milênio de nossa era. E destaca que, aquilo que nos impede de receber os benefícios da sincronicidade é a nossa própria indiferença em relação aos nossos semelhantes, coisa que bloqueia o fluxo da comunicação e intervenção das fontes universais a nosso favor. A *Oitava Visão* é a consciência de que a maior parte das sincronicidades tem lugar através das mensagens que nos são trazidas por outras pessoas e que uma nova ética espiritual com relação ao semelhante estimula essa sincronicidade. (Redfield, 1993) (SDM, 2004).

Tal qual a crítica advinda dos textos bíblicos aos “olhos que não veem” e aos “ouvidos que não ouvem” a lei da sincronicidade é em primeiro lugar, segundo Redfield, um convite a nos manter abertos. O autor, constrói uma narrativa para demonstrar que a pessoa que chega porta um segredo que nos interessa. Em analogia a “ouvidos que não ouvem” e “olhos que não veem”, a *indiferença* torna-se uma das principais barreiras à recepção dos fenômenos.

Certa vez, de mudança para um povoado chamado Casa Branca, Brumadinho, MG, procurávamos em vão uma casa para alugar. Muitas casas daquela região turística estavam à venda, mas não disponíveis para aluguel.

Nossa hospedagem já estava com os dias contados quando a criança mais nova chorou. Meu marido saiu com o menino para dar uma volta no campo, quando

⁶³ Nota do editor.

um trabalhador rural, um mulato gordo e comunicativo o saldou: - Fala aí marajá!!! – Fala aí? Estou procurando uma casa para alugar, respondeu meu marido. - E eu estou procurando alguém para alugar uma casa, respondeu o homem. Mais tarde ficamos sabendo que aquela única casa disponível para aluguel no povoado estava sendo alugada por um amigo da pessoa que estava nos hospedando, coisa que muito nos favoreceu, pelas boas recomendações que deu ao locatário a nosso respeito, efetuando-se o contrato.

Jung foi um dos primeiros a romper com a ilusão do isolamento humano, dando-nos a imagem de estarmos todos interligados numa dinâmica teia universal.

A palavra *sincronicidade* foi cunhada por Carl Gustav Jung, um dos primeiros cientistas a reconhecer e descrever esta função (psíquica) que coliga o mundo numa grande rede de interatividade.

A sombra do “homem místico”, o intimidou durante muitos anos antes de se pronunciar abertamente sobre algumas de suas ideias, “e apenas em 1952 Jung produziu um relato detalhado do que chamou ‘coincidências significativas’”, no: *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle*, escrito em colaboração com o físico Wolfgang Pauli, e estava baseado na última palestra Eranos de Jung, feita em 1951. (LACHMAN, 2016, p. 208)

Marie Louise Von Franz, em colaboração à escrita do livro *O Homem e Seus Símbolos*, faz comentário ao novo conceito que Jung denominou sincronicidade: “É um termo que significa uma “coincidência significativa” entre acontecimentos interiores e exteriores que não têm entre si, relação causal imediata. E o importante aqui é a palavra “significativa”. (JUNG, 2016, p. 280)

Jung observou que estas “coincidências significativas” funcionavam como uma ordem propulsora de eventos muito especiais, hoje sabemos que tais fenômenos são capazes de favorecer ou até mesmo acelerar o progresso da humanidade. Ao cunhar o termo *sincronicidade*, dando visibilidade ao termo em grande escala, concedeu à humanidade uma chave dourada. A chave que iria abrir as consciências ao mundo

quântico, libertando-as das limitações do mundo puramente causal, possibilitando o vislumbre de novas perspectivas existenciais.

Escolhi este termo porque a aparição simultânea de dois acontecimentos, ligados pela significação, mas sem ligação causal, pareceu-me um critério decisivo. Emprego, pois, aqui, o conceito geral de sincronicidade, no sentido especial de coincidência, no tempo, de dois ou vários eventos, sem relação causal, mas com o mesmo conteúdo significativo, em contraste com 'sincronismo' cujo significado é apenas de ocorrência de dois fenômenos. (JUNG, 2014-b, p. 35)

A princípio Jung menciona o papel do afeto nos fenômenos sincronísticos, e de sua natureza “mágica” citando Avincena e Alberto Magno: “... habita na alma humana certo poder (*virtus*) capaz de mudar a natureza das coisas , particularmente quando ela se acha arrebatada num grande excesso de amor ou de ódio...” (2014-b, p. 42) e Goethe: “ Todos nós temos certas forças elétricas e magnéticas dentro de nós e exercemos um poder de atração e repulsão, dependendo do contato que tivemos com algo afim ou dessemelhante. (2014-b, p.43), contudo, para explicar o “fenômeno mágico da alma” de Alberto Magno, Jung diz que “o processo psíquico é tão organizado quanto a imagem coincidente que antecipa o processo físico exterior.” (2014-b, p.43) De forma que, mesmo considerando a capacidade mágica do sentimento de intervir na realidade de forma extraordinária, incluindo a possibilidade de impulsionar fenômenos sincronísticos, Jung assegura a função do inconsciente como um organizador desta realidade.

Na época em que escreveu seus artigos, mais tarde compilando-os num livro chamado Sincronicidade, havia a dificuldade em apresentar experiências em número suficientemente satisfatórios para justifica-lo à comunidade acadêmica, comprovando sua teoria, segundo as exigências de sua época.

Gary Lashman, recente biógrafo de Jung, faz uma crítica oportuna neste sentido. Resguardados todos os méritos de Jung em relação aos estes estudos, Lachman chama a atenção para o seguinte fato: dos exemplos apresentados por Jung neste livro, apenas um pode ser considerado de fato um fenômeno de sincronicidade, sendo que apenas um atende ao requisito de *coincidência significativa*, “enquanto o

resto pode ser explicado por PES (percepção extra-sensorial), telepatia, precognição, astrologia e outras aptidões paranormais." (2012, p. 210)

O positivo desta discordância é que, passados anos, hoje certamente temos condições de fazer uma justa avaliação, pela própria intimidade com que lidamos com o conceito.

"O único exemplo de sincronicidade "pura" que Jung fornece deixa claro que o ingrediente essencial é o *significado*: por mais notável que seja a coincidência, o que está "fora" tem de ter uma relação significativa com o que está "dentro" para ser uma verdadeira sincronicidade." (LACHMAN, 2012, p.210)

Na época de Jung, ou melhor dizendo, na época de sua efervescente produção intelectual, a pesquisa científica obedecia à padrões rígidos: de um lado as ciências humanas submetiam-se praticamente aos mesmos critérios de avaliação de resultados das ciências exatas, e de outro, estávamos sob a forte influência de um *modo cartesiano* de pensamento. Este momento histórico desfavorecia Jung no seguinte aspecto: as academias requeriam provas. E como um precursor das teorias do Imaginário, um arqueólogo do inconsciente e das dinâmicas do inconsciente, embora já houvesse conquistado respeito e fama como profissional, além de muito considerado em seu círculo de amizades, de forma geral, Jung se via isolado com suas próprias visões de mundo.

A sombra do acaso sobre o conceito de sincronicidade foi também um dos motivos que levou Jung a se empenhar por provas e dados estatísticos: "...em geral se admite que todas as coincidências são golpes do acaso, e consequentemente se dispensam qualquer conexão acausal. Esta opinião pode, e de fato deve ser considerada verdadeira enquanto não se provar que sua frequência excede os limites da probabilidade." (JUNG, 2014-b, p.19)

Talvez uma quantidade escassa de exemplos advindos da própria experiência, digo escassa do ponto de vista acadêmico, tenha levado Jung a considerar, ao menos

parcialmente, as experiências de Wilhelm von Scholz, de Herbert Silberer e de Rhine, e outras experiências envolvendo a astrologia.

Para chegar à consciência de um fenômeno acausal favorecendo coincidências significativas Jung foi influenciado por Shopenhauer, que já havia percebido as conexões acausais:

“A tentativa de Shopenhauer é tanto mais notável quando sabemos que ela foi feita numa época que o avanço tremendo da ciência convenceu o mundo de que só a causalidade podia ser considerada como o último princípio de explicação. Em vez de ignorar simplesmente aquelas experiências que recusavam curvar-se ao domínio absoluto da causalidade, ele procurou, como já vimos, enquadrá-las na sua visão determinista do mundo.” (JUNG, 2014-b, p.22)

Tão forte é a corrente ideológica de pensamento que se impõe a uma determinada época, que o próprio Jung parece ter sido preso nas malhas desta tendência ao tentar explicar os fenômenos de sincronicidade, como foi dito por Koestler: “É doloroso, Koestler lamentou, ver como uma grande mente, tentando se desvencilhar das cadeias causais da ciência materialista, acaba enredada em sua própria verborragia. (Koestler apud LACHMAN, 2012, p.209)

Os efeitos do tempo sobre a visão compartilhada por Jung, acerca da sincronicidade, foi o que permitiu a muitos de nossos contemporâneos ganhar intimidade com o termo, adquirindo maturidade suficiente a uma justa avaliação dos fenômenos do inconsciente, e distinguir com segurança entre os verdadeiros e falsos exemplos apresentados.

Estando mais próximos da compreensão de que nem toda coincidência significativa é de fato um fenômeno de sincronicidade, há coincidências muito significativas que não respondem aos termos e condições que caracterizam estes fenômenos. É possível que ainda assim, continuemos a cometer equívocos, vez ou outra, enquanto nos inteiramos melhor acerca da identidade dos fenômenos.

As novíssimas revistas largadas no caminho para o Espaço Corpore, resultando na aproximação/apresentação de dois artistas entre si, que trabalham com os mesmos referencias: o imaginário, o surrealismo, o onírico, a metafísica, de um lado o fotógrafo italiano residente na Europa, Cosimo Buccolieri, de outro a dançarina brasileira, residente no Brasil, Rosana Artiaga, são no mínimo uma coincidência significativa. As revistas revelaram uma foto-arte muito especial, que foi imediatamente acolhida como a imagem dispositivo de um trabalho coreográfico prestes a ser iniciado. A contribuição extraordinária gerada pelo encontro desta imagem ao avanço de um processo criativo centrado na imagem “pelas mãos do acaso” foi altamente adequada às necessidades da criação *Duas Marias Gotejando*. – É como se alguém, que conhecesse minhas necessidades no trabalho com a arte, tivesse colocado as revistas ali para mim, comentei com alguém. O extraordinário desta coincidência, é que as personagens na coreografia já apresentavam características de irmãs gêmeas, mas eu não havia pensado na possibilidade de caracterizá-las como siamesas. Entretanto, nada foi tão perfeito quanto ter descoberto aquela imagem, pois na dança, os movimentos das duas personagens eram quase idênticos, na maioria das vezes espelhados, ou repetidos entre as duas. Penso nesta feliz coincidência como um acontecimento sincrônico às necessidades intrínsecas ao trabalho no tempo exato, veja-se que este encontro não responde a uma causa exterior, mas a uma demanda interna relacionada às personagens, responde às necessidades mais elementares do trabalho criativo, o fenômeno oferece-me uma imagem que se torna uma referência central e essencial em torno da qual toda a temática do trabalho coreográfico se desenvolve. Conforme narrado na desmontagem de *Duas Marias Gotejando*, a foto arte de Cosimo Buccolieri, tornou-se o próprio dispositivo criativo da criação coreográfica, uma releitura metafórica, o próprio motivo imagético da criação, denunciado por meio de um encontro sincrônico excepcional entre as revistas despejadas e a coreógrafa. Graças ao fenômeno, o encontro foi sincronizado, possibilitando o avanço destas montagens.⁶⁴

⁶⁴ O termo montagem nas Artes Cênicas e na Dança refere-se a montagens cênicas, ou criações cênicas, o desenrolar dos processos criativos.

Outro fenômeno de sincronicidade notório citado nestes processos foi o contato imprevisto e repentino com Márcia Tiburi, filósofa e artista plástica brasileira, por meio de um programa de televisão. A coincidente visualização do programa acerca de um trabalho científico intitulado “Tristeza”, no programa Café Filosófico apresentado pela TV Cultura, como narrado na desmontagem de *OG, a anatomia da melancolia* deu-se na fase crucial dos processos criativos do espetáculo, gerando não só elementos de reflexão para o grupo, como também trazendo consistência reflexiva e respaldo teórico à criação.

Estávamos já na metade do percurso criativo de montagem coreográfica, e eu já havia comentado nas rodas de conversa do grupo, durante os ensaios sobre o meu desejo de encontrar um material teórico que endossasse nosso trabalho prático. Neste momento, já havíamos nos apropriado da expressão *a anatomia da melancolia* como título do espetáculo. Embora nossa temática estivesse sempre em discussão nas rodas de conversa, no fim dos ensaios, eu andava a procura deste material informativo de maior profundidade reflexiva, como uma bagagem teórica de consistência.

Aconteceu certo dia, ao chegar em casa, no início da noite, encontrar a família completamente ausente, justo naquele horário, coisa rara, pois havia sempre alguém na sala assistindo a algum canal naquele horário e eu nunca tinha a oportunidade de escolher, caso quisesse assistir a programas de TV. Então a sala estava vazia e a TV desligada, como nunca acontecia. Devido a um impulso interior, ocorreu-me sintonizar o aparelho na TV Cultura. Por um incrível fenômeno de sincronicidade, me deparo com a imagem de Márcia Tiburi⁶⁵, apresentando um de seus estudos, *A tristeza*⁶⁶, pela qual ela faz uma distinção clara entre tristeza, depressão e melancolia. Por meio deste estudo ela deu-me toda a fundamentação teórica que eu desejava encontrar, para o trabalho coreográfico citando a obra de Robert Burton. Imediatamente peguei um

⁶⁵ Márcia Angelita Tiburi (Vacaria, 6 de abril de 1970) é artista plástica, filósofa, professora doutora em filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e escritora brasileira. Publicou livros em filosofia, entre eles a antologia *As Mulheres e a Filosofia* e *O Corpo Torturado*, além de: *Uma outra história da razão*.

⁶⁶ Gravado em 24 de outubro de 2003 e reapresentado no presente ano de 2004, no Café Filosófico, programa da TV Cultura.

caderno e um lápis e passei a anotar tudo quanto conseguia naquele instante. No dia seguinte, compareço aos ensaios com esse material⁶⁷ em mãos.

Veja-se que o achado não se deu por esforço, apenas por meio de uma sincronia entre os dois eventos distintos: a explanação teórica de uma pesquisadora em São Paulo, por meio da TV, e a pesquisa prática de uma bailarina em Uberlândia, ambas refletindo sobre o tema da melancolia. Explanando sobre a tristeza, melancolia e a depressão, a filósofa faz uma digressão histórico-filosófica de todos estes termos. A visualização do programa se deu de forma não planejada, não atendendo a qualquer anúncio anterior. “Por acaso”, apertei o botão no canal certo, na hora certa. Por meio desta sincronia fui atendida em minha demanda interior, um fenômeno que juntou as peças do meu quebra-cabeça artístico. O importante deste evento foi a sincronia no tempo: quase não tinha a oportunidade de ligar a TV naquele horário, pois quase todos os dias alguém da família estava ali assistindo a algum canal. Mas naquele dia, naquele horário, a sala estava completamente vazia, ocorreu-me ligar a TV no Canal TV Cultura, por intuição, por sorte, por obra do acaso, por uma significativa coincidência, por um fenômeno de sincronicidade, no momento em que eu mais precisava daqueles referenciais; assim Marcia Tiburi deu uma valiosa contribuição ao nosso trabalho coreográfico apresentando *Tristeza*, fazendo uma distinção clara entre depressão, tristeza e melancolia. O título *A anatomia da melancolia*⁶⁸ foi citado pela filósofa como uma obra do filósofo Robert Burton, escrita em 1631. O estudo de Marcia Tiburi era a própria essência reflexiva do espetáculo *OG, a anatomia da melancolia*, um esclarecimento tardio sobre uma prática que se desenvolveu de forma intuitiva.

No caso do espetáculo *A mulher de verde*, um texto decodificador do elemento simbólico: a pipoca, na trama cênica do espetáculo, veio à tona por meio de um fenômeno de sincronicidade: o texto milho de pipoca, veio pouco depois da estreia do espetáculo, pelas mãos de uma palestrante até então desconhecida. O texto trouxe uma importante reflexão acerca do espetáculo, a revelação do ritual vivido pela mulher

⁶⁷ Material conforme compilado na data, consta entre os anexos desta dissertação.

⁶⁸ Título de uma das obras mais famosas do filósofo inglês Robert Burton (1577-1640), escrita em 1631. Robert Burton foi acadêmico e vigário da Oxford University, e sua obra *The Anatomy of Melancholy* se destaca como uma das pioneiras acerca das doenças mentais.

de verde e que talvez não teria sido identificado sem o conhecimento deste conto, escrito por Rubem Alves. O milho de pipoca narrado por meio do texto, lançou uma visão simbólica sobre o trabalho coreográfico, a visão de um ritual íntimo, algo vivido internamente pela mulher de verde, e que estava oculto, ou subentendido aos nossos olhos: o batismo de fogo. A compreensão do simbólico foi acionado por um fenômeno de sincronicidade: a chegada de um texto com informações elucidativas sobre a experiência da realidade fictícia no espetáculo.

Quando a palestrante desconhecida me oferece o texto de Rubem Alves, esse instrumento textual passa a ser um decodificador, a análise de uma realidade fictícia que emergiu do inconsciente na criação das cenas. O texto chega por meio de um fenômeno de sincronicidade, a informação empresta uma visão mais profunda, acerca da obra. É-me entregue num momento propício, sem qualquer causa externa que justificasse esse encontro e ação, apenas uma demanda interior inconsciente propiciou tal evento. Por um fenômeno de sincronicidade a leitura que me faltava sobre o trabalho coreográfico *A mulher de verde* me é oferecido por uma desconhecida sem que eu o tivesse pedido, ou suspeitado. Sincronicidade: fontes internas promovem acontecimentos sincrônicos no tempo que atendem a uma demanda interior do indivíduo. O batismo de fogo, portanto, não estava explicitamente encenado, mas estava representado pelos símbolos apresentados no espetáculo, tendo como ícone máximo a pipoca.

Outra coincidência sincrônica de maior simplicidade, como o encontro dos blocos de madeira no caminho de volta para casa, no processo criativo da mulher de verde, quando se almejava a construção de uma faixa de pedestres com relevo, ou a roupa verde fora de moda que entra em liquidação ao mesmo tempo que a montagem artística se define, são experiências que levam a considerá-los sincrônicos à motivação interior. Um fenômeno de sincronicidade bastante explícito nesta fase foi o fato de ter ganhado um cartão presente das lojas Riachuelo no valor exato da bolsa que se pretendia comprar, nesta mesma loja, para compor o figurino da personagem, mas não se tinha o dinheiro para efetuar a compra. E o mais bizarro, este cartão me

foi presenteado por uma tia que mal costumava nos visitar, na média de uma ou duas visitas por ano.

No caso do fenômeno de sincronicidade envolvendo informações, como a pesquisa de Márcia Tiburi, de forma imprevista, pela TV, ou o texto milho de pipoca que chegou pelas mãos de uma palestrante motivacional, foi especialmente importante porque, na época, aqui no Brasil, não tínhamos acesso à internet, como se tem hoje. Não havia Wi Fi, os sinais eram lentos, ineficientes e caros, cobrados por minuto. Os sinais caíam a todo momento, interrompendo a pesquisa. O único computador da casa, além disso, nem era meu, e meu acesso a ele muito restrito, ao contrário de hoje, em que cada membro da família, incluindo meus filhos tem seu próprio notebook.

Do ponto de vista fenomênico, Jung encarava os fenômenos de sincronicidade como uma coincidência *no tempo*, uma espécie de *contemporaneidade*, daí a escolha do termo sincronicidade, enquanto que do ponto de vista psíquico, reconhece que a mente inconsciente dobra o tempo e o espaço ao seu bel prazer, explicando que nas camadas não condicionadas da psique, eles não existem de fato, mas são “produzidos” pela consciência. (JUNG, 2014, pp. 28-29) Nas palavras de Jung: “o espaço e o tempo só são constantes em um dado sistema, quando medidos independentemente dos estados psíquicos.” (JUNG, 2014, p. 40)

Jung também reconhece a influência dos arquétipos nos fenômenos de sincronicidade, ao observar que “...certos fenômenos de simultaneidade ou de sincronicidade parecem estar ligados aos arquétipos em determinadas circunstâncias.” (2014, p.30), levando em conta que conta que os arquétipos são fatores formais responsáveis pela organização dos processos psíquicos inconscientes. (2014, p.29)

Assim, Jung distingue outros tipos de *coincidências* dos *fenômenos de sincronicidade*, ressaltando que: apenas coincidências *especiais*, que obedecem ao critério *acausal* podem ser considerados. Este é o fator que distingue *fenômenos de*

sincronicidade de *fenômenos meramente sincrônicos*, ou *sincronismo*. O fator interno é que deve ser levado em consideração.

É importante lembrar que esses fenômenos também devem ser sincrônicos no sentido da sua contemporaneidade, significando que não se tratam de pressentimentos ou previsões, embora também nesses casos, um fator interno corresponda a um fenômeno exterior. (LACHMAN, 2012)

Para explicar os resultados “mágicos” do *I Ging*, Jung considera que o oráculo estabelece com o consultante uma conexão sincronística ou acausal, em outras palavras, o *I Ging*, como todas as técnicas divinatórias ou intuitivas obedecem aos princípios da sincronicidade. A situação psíquica do consultante é que estaria atuando nos resultados, uma causa puramente interior e secreta conforme a regra: o que está dentro, tem que ter uma relação com o que está fora. Em conexão com esta “situação psíquica, uma pergunta tornar-se-ia ou não necessária – é possível, neste último caso, que as próprias respostas se antecipem às perguntas,clareando a visão do indivíduo de volta aos próprios conteúdos psíquicos. (2014-b, p. 45)

CAPTURA 7

O INTUITIVO NA ARTE

Dado que não se pode atribuí-la a uma atividade do cérebro lógico-racional, a intuição é vista como aquilo que corresponde não a uma razão, mas a um saber. Um saber que, muito embora não possa ser qualificado como um saber racional, revela certa eficiência na construção do conhecimento científico e na Arte.

Ginzburg, ao apresentar a fábula dos três irmãos também menciona a intuição como um instrumento eficiente junto à leitura de sinais, na decodificação de dada realidade. Ele afirma que “nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis como: faro, golpe de vista, intuição”. (2007, p. 179)

E faz uma distinção entre intuição alta e intuição baixa. A primeira, baseada na *firasa*, noção complexa, que designaria a capacidade de passar imediatamente do conhecido para o desconhecido, na base de indícios, e englobaria tanto as intuições místicas quanto as formas de discernimento e sagacidade, enquanto a intuição baixa seria aquela mais especificamente arraigada aos sentidos, distante de qualquer forma de conhecimento superior, apenas responsável por unir o animal homem às outras espécies de animais. (GINZBURG: 2007, p. 179)

Na filosofia, Bergson propõe a intuição enquanto método. Um método preciso de criação no/de pensamento que se dá de forma imediata, sem relações de causa e efeito, mas como uma atualização consistente e precisa de ideias que pairam no virtual. Ele diz que “a intuição não é um sentimento, nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia.” (DELEUZE, 1999, p.7) Tal método apresenta um pluralismo de modos e de variados elementos.

Ao mesmo tempo em que considera a intuição como um método elaborado, Bergson também apresenta a intuição como um ato simples, e que exercitá-la requer “reencontrar a simplicidade da intuição como um ato vivido” Bergson considera que todo problema, quando bem colocado, gera uma solução instantânea e oculta que só precisa ser descoberta. (DELEUZE, 1999, pp. 8-9)

De forma muito próxima à imagem dos alvos que são pintados ao redor de flechas, entende que, por exemplo, na matemática: “Colocação e solução do problema estão quase se equivalendo aqui: os verdadeiros grandes problemas são colocados apenas quando resolvidos.” e Gilles Deleuze observa que esta frase de Bergson vai de encontro à fórmula de Marx: “A humanidade coloca tão só os problemas que é capaz de resolver.” E conclui que a história da humanidade é a da constituição de problemas. (1999, p.9)

Bergson acredita que a ilusão está fundada no mais profundo da inteligência, e que dela não nos podemos livrar, mas que a intuição tem a capacidade de despertar uma segunda inteligência, a intuição põe a própria inteligência (racional) em cheque, quando gera o saber real por meio de uma nova percepção, aquela que irá criar uma conexão imediata com o mundo. (DELEUZE, 1999, p.13) Bergson defende a ideia de que “Assim como a inteligência é a faculdade que coloca os problemas em geral, (...) só a intuição decide acerca do verdadeiro e do falso nos problemas colocados, pronta para impelir a inteligência a voltar-se contra si mesma”. (DELEUZE, 1999, pp. 13-14)

Deleuze apresenta que, para Bergson, a intuição é um método de espírito platônico, que guarda semelhança com uma análise transcendental, uma forma de acessar não a experiência possível, mas a experiência real: que não é geral nem abstrata e sim mais ampla do que o condicionado. (1999, pp. 14-15) Querendo assim dizer que a intuição nos faz ultrapassar o *estado da experiência* em direção às condições da *experiência real*. (1999, p. 18) Afinal a percepção, pura e simplesmente, não é a apreensão do objeto mais algo, e sim do objeto menos algo – menos tudo o que não nos interessa. (1999, p.16) Assim, os conceitos relacionam-se à experiência possível, enquanto a intuição é o saber da percepção pura, da experiência real em

todas as suas particularidades. (1999, pp. 20-21). Bergson traz a ideia da transcendência não como um transcendental kantiano, mas como um empirismo transcendental, algo que cria suas condições de experiência na própria experiência, e não a priori, como Kant falava, querendo dizer que é na experiência que se prospecta uma transcendência. O empirismo transcendental para Bergson é dar a ver o invisível do próprio visível.

Na psicanálise, como uma forma didática de apresentar a psique, Jung criou a bússola da psique: onde o pensamento se opõe ao sentimento no eixo horizontal, e intuição se opõe à sensação no eixo vertical, eixos que interceptam o círculo no ponto central.

Entretanto, Jung reconhece ao discutir intuição que, na prática, esses fatores operam geralmente em conjunto. Por exemplo pode haver sensação no ato da intuição, e a intuição pode brotar de um sentimento profundo e não *identificado*, ou que a intuição por sua vez pode iluminar certos pensamentos trazendo à consciência o que se mantinha obscuro.

Para Jung a palavra sentir é, assim como o pensamento, uma função *racional*, isto é, organizadora, “enquanto a *intuição* é uma função *irracional*. (2012, p. 74) Lachman explica que “a sensação e a intuição são irracionais – no sentido de que não discutem nem dão razões, mas simplesmente são.” (2012, p.148)

Jung também considera a intuição como um fenômeno involuntário – que depende de diferentes circunstâncias externas ou internas, e não um ato de julgamento. A intuição também seria mais uma percepção sensorial que, por sua vez, também é um fenômeno irracional, já que depende essencialmente de estímulos objetivos oriundos de causas físicas e não mentais. (2016, p. 74)

Quando Jung diz fenômeno irracional ele quer dizer que a intuição não se dá por meio do raciocínio lógico do cérebro racional-cognitivo. Por sua vez Jung reconhece a intuição como uma sensação.

Assim, como para Bergson, para Jung, a resolução de um problema por meio de uma *intuição* ou sonho era o exercício de uma *transcendência*. (LACHMAN, 2012, p. 47)

O autor Nilton Bonder, rabi líder da Congregação Judaica do Brasil, faz um estudo da intuição à luz da sapiência da Cabala. Para demonstrar como a intuição se manifesta, vez por outra de maneira bastante específica no mundo aparente, “um conhecimento vazado, desde o mundo oculto (...) e que parece romper com uma lógica objetiva de causa e efeito” (1995, p. 112), Bonder apresenta a seguinte história:

O rabino de Koznitz foi recebido como hóspede na casa do rabino Naftali de Roptschitz. Ao entrar na casa, pôs-se a olhar meditativamente para uma janela que tinha suas cortinas fechadas. Quando o anfitrião notou sua curiosidade, o rabino de Koznitz explicou a razão de seu interesse: ‘Se você quer que as pessoas olhem para dentro, por que ter cortinas? E se você não quer que olhem, por que ter janela?’

Respondeu o rabino Naftali: ‘Porque quando quero que alguém que muito amo olhe para dentro, abro as cortinas. (2012, p. 112)

Para demonstrar como a intuição é capaz de desvelar dados ocultos e abrir janelas à consciência, Bonder se utiliza da imagem de janelas e cortinas a partir do conto do Rabino Naftali de Roptschitz. A consciência em seu estado velado em relação a um saber, é descrita no texto bíblico sobre “os olhos que não veem, ouvidos que não escutam, os narizes que não percebem o olfato”, numa referência a janelas que têm suas cortinas fechadas.

Nilton Bonder chama a atenção para esta forma de intervenção: “quando quero que alguém que muito amo olhe para dentro, abro as cortinas” relacionando-a à passagem bíblica (Dt 6,5-6) que diz:

“Escuta especificidade (Israel)! Eu sou (*IaH*) tua essência, Eu sou (*eloheinu*) teu meio, a essência integral. *Ama a tua*

essência, com todo o teu coração, e com toda a tua alma, e com todas as tuas posses. E estejam todas estas coisas que te ordeno hoje sobre seus corações. (BONDER, 1995, p.113)

Fala-se de uma percepção mais sutil que os cinco sentidos, não racional, de um oculto (a essência) que se dirige ao aparente, à forma. Este texto nos sugere que a intuição, não é um saber ao qual se chega pelos próprios méritos, mas que nos toma de assalto como algo que nos é dado (revelado) a partir de um centro interno. E quem dá a revelação é a própria essência, devido a uma relação afetiva do ser com a verdade, distinguindo-se do exercício do intelecto.

O autor nos chama a atenção para o verbo ouvir em “escuta especificidade (Israel)! Eu sou (*IaH*) tua essência para dizer que quando D’us diz: “*Forma, escuta!*”, ele faz um chamamento ao mundo do oculto.” Subentende-se que o ato de ouvir representa uma possibilidade de adentrar dimensões que a visão não alcança. (BONDER, 1995, p. 116)

Nesta análise, em que a intuição está diretamente ligada à pura essência do ser, a percepção é trazida ao território da experiência interna, por meio dos ouvidos.

É a partir do texto bíblico acima citado, que o entendimento judaico reconhece que “a abertura da cortina/couraça do coração (instrumento de amar) traduz de forma aparente algo que era oculto – que a razão não percebia com seu instrumental.

Neste sentido, Jung faz o seguinte comentário:

... lembro-me sempre do rabi a quem perguntaram por que ninguém mais hoje em dia vê Deus, quando no passado Ele aparecia às pessoas com tanta frequência. Resposta do rabi: “É que hoje em dia já não mais existe gente capaz de curvar-se o bastante.” (2016, p. 129)

Ao recordar esta passagem com o rabi, Jung quis demonstrar que o apego humano à sua própria consciência subjetiva, afasta o ser humano de sua verdadeira

essência, pois “nos esquecemos do fato milenar de que Deus nos fala sobretudo por meio de sonhos e visões. (2016, p. 129)

Se a intuição é capaz de abrir portas a conhecimentos ocultos, e desvelar janelas à consciência, como chegar à intuição, como forçar sua manifestação, ou nas palavras de Nilton Bonder: “como se pode, então, intervir no intuitivo?” – “Não intervindo”, é resposta a essa pergunta, “permitindo que primeiro se apresentem as respostas, para só então, resgatar as perguntas.” (1995, p.114)

Bonder esclarece que o campo da intuição obedece a uma ordem de acontecimentos fora do tempo. Fala-se aqui de um saber que já está disponível, temos apenas que nos tornar inquisidores desse saber.

Talvez se depare com a situação de não saber qual pergunta resgatou tal resposta, não compreendendo, portanto de onde tal resposta veio. Nilton Bonder, ao alimentar tais proposições, também oferece ao indagador, a possibilidade de uma surpresa: “é possível que a pergunta exata resgate algumas das respostas rondantes”. Tal colocação é também aporte à afirmação de que “por esta razão, a intervenção do intuitivo é muito mais uma intervenção de entrega do que uma intervenção de controle.” (1995, p.114)

Bonder volta aos registros bíblicos em que é citado: “escuta especificidade (Israel)! Eu sou (*IaH*) tua essência...”, para argumentar que amar a essência é abrir as janelas àquilo que está oculto, é não perder “a conexão com aquilo que não podemos apreender senão por meio desse instrumento do ‘amor’”. Para tanto, não são necessários olhos, contudo, ouvidos, como a expressão popular que diz *escutar* o coração, e não *ver* o coração, a fim de saber. (1995, p.116)

Bonder apresenta que é por meio dos ouvidos que somos chamados à presença de D’us, ao território da essência, do oculto: “Escuta especificidade (Israel)! Eu sou (*IaH*) tua essência...” (1995, p.113), enquanto que para se chamar uma pessoa à razão, trazê-la para o território lógico, utilizamos o verbo *ver*: “veja bem...” (1995, p.

116), pois “há algo da dimensão oculta, dissimulada, que representamos pela possibilidade do “ouvir” e que o sentido da visão não alcança”. (BONDER: 1995, p. 116). Nesse sentido, é que a lógica, quando interposta na relação do indivíduo com esse mundo oculto, tende a obliterar ao invés de revelar.

Bonder, apesar de contestar qualquer modalidade de manipulação possível sobre processos intuitivos, diz que “o fundamental é que saibamos que existem maneiras de intervir e dar legitimidade e mesmo incentivar processos intuitivos”, mas certamente não podemos forçá-los devido ao fato do conhecimento sutil não obedecer a uma lógica objetiva de causa e efeito, mas responder a uma conexão do intuidor que o resgata de algum meio. (1995, pp. 112 e 116)

Para diferenciar percepção intuitiva de percepção racional, o autor apresenta a intuição como uma percepção vegetativa, e não animal. Para isso faz uma comparação entre os modos de funcionamento do corpo e do pensamento: “Da mesma forma que o nosso organismo tem sistemas *parassimpáticos*, tal como a respiração, sobre a qual não temos uma relação de controle, também o pensamento possui uma modalidade similar.” (1995, p.115)

Ao contrário, o nosso raciocínio, nossa percepção animal, busca subjugar e dominar um dado para compreendê-lo. O saber intuitivo, como já foi dito, uma relação muito mais de entrega do que de controle, mais se aproxima do vegetal, enquanto a dimensão animal se vê melhor representada pelo mundo racional.

Uma vez que a intuição, em Bonder, é uma sabedoria que se manifesta sem a necessidade de haver perguntas ou inquietações anteriores, ao contrário, a intuição antecede as perguntas como flechas ao redor das quais se pintam os alvos. A intuição que se apresenta revela um caminho, uma escolha ou atitude que talvez ainda não tenha sido solicitada pelo pensamento. A intuição é, na visão de Nilton Bonder, como uma resposta que antecede as perguntas. Ela é como a mostra antecipada de uma verdade, ou realidade oculta. Neste sentido entendemos que a intuição não se subordina a uma relação de causa efeito, e que o conhecimento intuitivo se revela

apesar da necessidade inquisidora, muitas vezes antecipando-se às próprias perguntas. É nesse sentido que Bonder fala de alvos que são pintados ao redor de flechas, onde cada flecha acerta o alvo na mosca. (BONDER, 1995, 102-103) A intuição surge como a experiência interna do saber que conecta o indivíduo com camadas da realidade obscuras à consciência psíquica, e é capaz de tornar claro algo que a própria razão não enxerga ou desconhece, neste sentido responde como uma experiência imanente: é dentro do corpo que a leitura da realidade é decodificada, é dentro do indivíduo que a experiência internalizada se torna clara, é este interno que promove os instrumentos e condições necessários para que o indivíduo seja acordado pelo saber. Curiosamente, em Jung encontramos uma ilustração desta intuição como saber que resgata perguntas. Ao citar o I Ging como um oráculo que se baseia no fenômeno da sincronicidade – cujos resultados demandam, em todo caso, um processo de leitura intuitiva, Jung observou que:

O procedimento conhecido e estabelecido dos experimentos utilizados nos laboratórios constitui o fator estável de coleta e comparação estatística dos resultados. Nos experimentos *intuitivos* ou *mânticos* com a totalidade *não há, porém, necessidade de qualquer pergunta*⁶⁹. Este último tem todas as chances possíveis de se expressar. No I Ging as moedas caem e rolam como lhes apraz. (2014b, p.46)

Enquanto Bergson fala da intuição como uma atualização de ideias que pairam no virtual, Bonder, fala de uma voz oriunda de um centro corporal. Jung, por sua vez, retoma a percepção de que a intuição se conecta a uma sensação física, deflagradora da própria intuição. Jung, ao entrar em contato com sociedades primitivas, menciona como estas comunidades demonstram a participação do corpo no fenômeno da intuição.

É também notório, na voz popular, a projeção do corpo no domínio do intuitivo:

“Esta pessoa me dá náuseas”

“Não consigo engolir esta situação”

⁶⁹ Grifos nossos

“Há algo estranho no ar. Esta situação não está me cheirando bem”.

Ariano Suassuna, uma vez palestrando a universitários, chama a atenção para a originalidade das palavras de Jorge Amado referindo-se ao saber intuitivo do próprio corpo: “Esse sujeito faz um calor!” A escritora e filósofa Adriana Falcão, na obra literária infantil: *Mania de Explicação*, a define como: “Intuição é quando o seu coração dá um pulinho no futuro e volta rápido.” Aqui percebemos a menção à intuição como uma capacidade que transcende o tempo e o espaço. Uma capacidade involuntária. É neste sentido que Nilton Bonder a descreve como uma percepção vegetativa.

Assim a intuição como entendida por Nilton Bonder e Adriana Falcão vamos encontrar-la subentendida nas formas populares que dizem: “Sinto que...” Sinto que a casa (a qual procuro) não é esta”, “sinto que minha verdadeira profissão é outra”, “sinto que agora estou no caminho certo”, “sinto que alguma coisa aconteceu ao meu filho”, “sinto que encontrei a mulher/o homem da minha vida”, “sinto que é agora ou nunca”, “sinto que perdi o rumo na vida” etc.

Entretanto, é curioso como, no Brasil, a palavra *insight*, é muitas utilizada como um fenômeno intuitivo na visão bergsoniana. Ao dizer: tive um *insight*, em geral se quer dizer que se teve uma percepção clara e rápida como um raio, um saber imediato, e subentende-se ao dizer *insight*, que deflagração do saber se dá no pensamento.

O professor de filosofia da Unicamp Roberto Romano, ao participar de um congresso nos Estados Unidos, na presença de povos indígenas, trouxe-nos a informação de que a liderança indígena ali presente, partilhou de um conhecimento diferenciado. Citou as palavras de um cacique que fez o seguinte pronunciamento: “- Por que o homem branco comete tantos enganos? Porque pensa com a cabeça ao invés de pensar com o estômago.” Demonstrando a intuição como um saber que vem do corpo, e que se manifesta por meio de uma sensação física, e que viria a ser um saber mais lúcido que a do intelecto.

Lembrando que escutar, no discurso de Bonder (1995), é o verbo da ação conectiva que liga as pessoas à própria intuição, voltamos às vozes populares, que dizem: “Eu devia ter escutado a minha intuição.” “Se eu tivesse ouvido a voz da minha intuição...” “Por que foi que eu não dei ouvidos à minha intuição?”

Ch'uang-Tse, ao falar do TAO, adverte que: “A audição exterior não deve penetrar além do ouvido; o intelecto não deve tentar levar uma existência separada; assim a alma pode se tornar vazia e absorver o mundo inteiro.” (Ch'uang-Tse apud JUNG, 1984, p. 79)

É neste mesmo sentido que a tradição indígena no Brasil guarda uma sabedoria que diz: “quando se fala de mais, a alma fica para fora.” Ter a alma para fora é não dar ouvidos ao que vem de dentro, quando se está tão ocupado produzindo o barulho do mundo exterior.

A importância da intuição nos processos criativos na Arte é justamente ter a escuta de um interno condutor que emerja do corpo. Uma capacidade psicofísica que só precisa ser conhecida e experienciada.

Ao reconhecer determinados objetos como partes integrantes dos espetáculos, guiados pelo saber imediato da intuição, como os banquinhos em *Duas Marias Gotejando*, os óculos vermelhos em *A mulher de Verde*, nos encontramos no lugar de pensar junto a Bergson: “a intuição’ que designa antes de tudo um conhecimento imediato.” (DELEUZE: 2012, p. 10), pois, enquanto a imagem pode ser tratada como um dispositivo para a imaginação, a intuição por sua vez, vincula-se ao termo dispositivo, como uma imediata “resposta”, ou solução de conflitos num processo criativo.

A pipoca saltando da roupa também é um evento que encontra ressonância em Bergson acerca da intuição, quando este diz que as perguntas já trazem em si mesmas respostas. Este fenômeno também se enquadra na proposição: por meio do uso da imaginação e da intuição é possível pintar alvos ao redor de nossas próprias

flechas (perguntas), onde cada flechada crava o seu alvo “na mosca”, como descreve Nilton Bonder (1995, p. 102): “É o alvo que procura a flecha e não o contrário”, pois sendo a curiosidade posterior ao conhecimento, nos vemos no mundo do pensamento inconsciente, “em que não importa a ordem de inquirição, pois o pensamento já existia anteriormente à própria pergunta”: “as respostas refazem perguntas e as clarificam” (BONDER, 1995, p. 103). Considera-se que a pipoca saltar da roupa é um alvo que resgatou, como flecha, a seguinte pergunta rondante: “O que é que cai da bolsa?” Pois entre a pergunta e a resposta há a conexão pelo intuitivo, pois, muito pelo contrário, do ponto de vista racional, não há qualquer lógica de ligação entre: o que é que cai da bolsa? – Pipoca! Ou tomar a imagem de uma pipoca saltando da roupa como a resposta de uma pergunta anterior como esta: “o que é que cai da bolsa?” Veja-se que não há sentido fora do intuitivo que imediatamente sabe: pipoca!!! É pipoca o que cai da bolsa!!!

A princípio esta escuta também se manifesta no corpo, em forma de sensações, como bem observou Jung. Na narrativa de desmontagem de *Duas Marias Gotejando*, as revistas aos pés da árvore foram pegadas graças à força da intuição que parou o corpo, quando eu já estava resolvida que não, não iria catar o lixo dos outros. Entretanto, uma sensação corporal fez as pernas diminuírem sua velocidade, e o olhar voltar-se novamente para trás, a contemplação das revistas, de corpo imóvel, mediante a pergunta: - será mesmo que não tem nada ali para você? pode ser lido como um sintoma físico da intuição e sua manifestação pela linguagem do pensamento.

Durante a criação de *Duas Marias*, durante a criação do segundo ato, quando as duas Marias já em figurinos distintos, se entregam ao lúdico, um comando intuitivo me dizia: “brinquedos quebrados”, e eu então seguindo esse comando, direcionei nossos laboratórios corporais criativos para esse fim: brinquedos quebrados – esse tornou-se o comando corporal para a criação daquela cena, para só mais adiante chegar a uma análise reflexiva e perceber que o comando brinquedos-quebrados era um prenúncio de uma segregação mais radical entre as duas partes, das duas entidades ali presentes. Era também de forma intuitiva que fazíamos a reconstituição de um único

corpo, como a representação simbólica da figura de Shiva com seus vários braços. A ligação íntima sempre implícita no gestual, era sempre retomada por meio de movimentos espelhados, repetições canônicas de movimentos e nas formações visuais ilusórias: como a dos braços de Shiva, e da elaboração da imagem dos três pés. Tudo isso construído de forma intuitiva, e analisado muito mais tarde.

Mediante todas as referências consultadas, e a partir da experiência que emerge do cotidiano, da experiência criativa no campo das Artes, como pensar a intuição? Chego ao entendimento de intuição como um saber essencial capaz de se antecipar à própria experiência, dando a conhecer o real, à revelia do tempo, do espaço, e das próprias condições da experiência.

Por isso a intuição pode se manifestar como uma inteligência corporal, como um saber que antecede: perguntas, experiências, a necessidade de uma inquirição ou se antecipar à própria aprendizagem.

A intuição pode manifestar-se por meio do pensamento, do sentimento ou por meio de uma sensação física em qualquer órgão corporal. Daí a importância de aprender a ouvir o próprio corpo.

O pensamento por si mesmo não é intuição, sintomas físicos em si mesmos não são intuição, sentimentos pura e simplesmente não são intuição, mas todos estes elementos podem manifestar-se como intuição enquanto diferentes linguagens do saber intuitivo, pois o conhecimento da experiência real não demanda uma tradução literal, podendo ser acessada por diferentes partes do corpo. Então no cérebro, a intuição manifesta-se empregando a linguagem do cérebro: o pensamento, no coração a intuição emprega a linguagem do coração: o sentimento, e nos demais órgãos, a intuição surge como uma sensação empregando a linguagem de cada órgão, como por exemplo: náuseas – fígado, dores ou enjoos - estômago, frio na barriga ou diarreias – intestinos, frio na espinha – coluna, arrepios ou calores: pele, como uma inteligência decodificadora de determinadas situações, fatos ou pessoas,

dando a experenciar as condições reais de uma realidade velada ou encoberta por ilusões.

A intuição emerge de um centro individual, donde o corpo físico é uma das camadas mais externas deste núcleo essencial. Jung deixa claro que o conteúdo interior do corpo tem um núcleo psíquico, um centro ao qual chamou self e que rege a evolução do eu consciente, enquanto Nilton Bonder nos fala de uma essência que desvela o saber real.

A intuição então pode ser entendida como uma percepção que emerge de um centro corporal, uma capacidade de percepção que está além da capacidade dos cinco sentidos, pois está ligada à dimensão espiritual do corpo físico, mas que se deflagra dentro do próprio corpo. A intuição atualiza o corpo quanto à experiência real por meio de pensamentos, sentimentos e sensações físicas.

Muitas vezes, mesmo no campo das Artes, a intuição é negligenciada. Por outro lado, embora se reconheça a importância da intuição, não se deve desprezar o intelecto. O importante é a noção de que desconectado da essência, o indivíduo tende ao empobrecimento. Então a lógica tendo o seu próprio lugar na relação do humano com o conhecimento, não deve, portanto, obstruir os ouvidos a fim de privilegiar os olhos, mas contribuir com o exercício de desvelamento atribuído aos ouvidos, iluminando os olhos. Assim, tanto a razão quanto a intuição, têm um lugar apropriado nos processos de construção de conhecimento, ou na Arte. Faz-se necessário distinguir o momento de cada uma dessas fases.

Os seres humanos trilham um caminho de evolução comparado a estes insetos que rastejavam na terra aos quais a natureza premia com novas capacidades: asas. Tomando a intuição e razão como as duas asas de uma mesma borboleta – símbolo da transformação – quando utilizados desta forma colaborativa, intuição e intelecto, como asas de um só corpo, dá-se essa ascensão aos céus, uma metáfora para a suprema realização e liberdade.

O CAMINHO DAS PEDRAS



La utopía está em el horizonte, caminho dos passos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Entonces para que sirve la utopía? Para iso, sirve para caminar.

Eduardo Galeano

Ao realizarmos a desmontagem dos espetáculos, algo mais do que a realidade crua e nua se revela: que além dos aspectos concretos e racionais que concorrem para a edificação das obras, há fatores imponderáveis que contribuem de forma significativa e decisiva para esta edificação, aspectos estes que escapam ao domínio objetivo do ser sobre todas as coisas, e são elas: a interferência do inconsciente, do “acaso”, de sinais, a ação do imaginário como edificador, a intuição que promove novas e interessantes escolhas, a imaginação que fornece matéria prima cênica e que soluciona problemas de naturezas diversas, a sincronicidade que alavanca o progresso e a oportunidade são alguns destes fatores, o que Jung chamou de os aspectos mágicos da realidade.

Com a desmontagem dos espetáculos pudemos ter noção de como estes elementos entram no jogo da criação favorecendo a produção artística em muitos aspectos, não apenas no sentido quantitativo da produção, angariando conteúdo e elementos materiais, como também qualificando com uma riqueza imaginária e simbólica.

Para a investigação de um imaginário que se coloca entre a potência do inconsciente e o eu, como uma janela que vai captar algumas luzes interiores e devolvê-las ao mundo subjetivo individual e ao concreto, entendemos que a metodologia da análise matricial aplicada à própria experiência imaginária se revelou uma escolha eficaz. O método de análise matricial foi útil não apenas para a percepção desta malha de fios trançados para a formação do tecido espaço-temporal da dança cênica, destacando seus elementos-procedimentos, mas também

oferecendo ao leitor a mostra de um *caminho das pedras*. Como peças de um tabuleiro de xadrez, essas pedras foram destacadas e transformadas em material textual, por meio do qual se chegou a uma análise sensível, entendendo como os aspectos simbólicos das cenas são definidos por instrumentos sutis que edificam uma realidade, considerando aqui o material fictício da cena.

Quando um artista realiza uma criação, uma, duas ou três vezes, diz-se normalmente que ele já conhece o caminho das pedras. Ele conhece o prazer e o sofrimento de um processo criativo, ele descobre algumas coisas importantes, algumas ferramentas, algumas estratégias que o fazem chegar a um determinado resultado. Entretanto, este caminho não é um mapa definitivo para novos empreendimentos, e ao que me parece, quando um artista estabelece um novo projeto criativo, apesar de suas experiências anteriores como criador, ele enfrenta um recomeço como algo inteiramente novo, e a única certeza é a de que tem a capacidade de chegar ao fim da jornada tendo nas mãos um produto sempre passível de evolução. Se o artista soube antes o que fazer, é melhor que nada saiba agora, e que se passe outra vez por um iniciante. Este esvaziamento é importante, é preciso dizer a si mesmo: eu nada sei, para se render outra vez ao novo que há de se apresentar.

De fato, em um recomeço, nos deparamos sempre com um novo desafio, uma nova busca, um novo medo, um novo enfrentamento, uma nova aventura, e não temos garantias de que nossos antigos instrumentais irão funcionar, não temos garantias quanto à eficácia de velhas estratégias, não podemos apostar naquilo que nos servia antes como algo que continuará nos servindo.

Mas qualquer que seja o caminho escolhido para este fazer criativo, o imaginário do artista necessitará outra vez de um corpo para pôr os pés no chão, para que sua face invisível e intangível se apresente - com todos os elementos simbólicos que um bom observador haverá de resgatar - e esta obra potente fará sobrepor ao imaginário do próprio artista, o imaginário do observador.

E quando é que o imaginário começa a colocar seus pés no chão? Quando é que ele começa a se “materializar”, a ganhar um corpo, a apresentar uma face, dentro dos processos artísticos aqui apresentados? Isso acontece a partir do momento em que a imaginação é confrontada com o trabalho corporal nos laboratórios criativos.

Na experiência indicada por esta pesquisa a improvisação é experienciada como um processo de “aterramento” do imaginável. Nos espetáculos solo relatados, a princípio, a improvisação é exercida de uma forma mais livre e direcionamentos específicos, até o momento que a própria evolução do trabalho comece a revelar necessidades que demandam tarefas e métodos nesta investigação, então algumas estratégias surgem.

Nos trabalhos grupais, ao contrário, a improvisação resultará mais eficiente se planejada, desde o início, se alguns jogos corporais forem estabelecidos, indicando uma direção, a fim de que cada ator-bailarino possa contribuir com sua própria criação individual.

Mas não importa se o artista iniciante começa sozinho ou em grupo, se a princípio ele não sabe o que fazer para criar. Ele deve começar fazendo qualquer coisa que ponha seu corpo numa atividade de criação, e com o desenrolar do processo, seu próprio trabalho o fará descobrir um caminho criativo, suas ferramentas, seus métodos, seus potenciais e seus afins.

Mas quando se improvisa às cegas, nestes instantes de solidão num trabalho solo, como por exemplo em *A mulher de Verde* e em *Ranhura*, alguns movimentos são recuperados pela insistência com que reaparecem a cada improviso, e se a intuição assim sinaliza: “este movimento é importante”, ou ainda, “essencial ao trabalho”. A pesquisa corporal por improvisação prossegue até que um comando interior que emerja do corpo como um saber intuitivo comece a estabelecer algumas indicações dentro desta proposta, alguns comandos que norteiam o trabalho dentro da improvisação criativa, nesses processos. É quando o corpo começa a demandar tarefas: trabalhe aqui com “alternância de dinâmicas”, “dance uma música a fim de

acionar elementos corporais”, “procure explorar uma faixa de pedestres de papelão”. Isso acontece quando o artista começa a ter a clareza de que para resolver alguns fragmentos interessantes e significativos, é preciso isto ou aquilo, ir por alí ou por aqui. Aí ele começa a idealizar estratégias: faça assim ou faça assado, comece com a exploração do corpo indo e vindo sobre a faixa de pedestres, que movimentos podem surgir desta interação? – ele se pergunta, “aqui o comando é brinquedos quebrados” diz a voz da intuição em *Duas Marias Gotejando*.

Quanto à estética, a criação formal de um trabalho, é interessante que se trabalhe tendo uma noção dos elementos de Laban: peso, espaço, tempo, fluência. Para compreender com que qualidade objetiva o movimento está sendo proposto pelo corpo, e se poderá ser tencionado pelo seu oposto, ou ainda, quebrar algumas tendências viciantes. Nas criações grupais aqui apresentadas pode-se partir tanto da exploração destas qualidades de movimentos, quanto de jogos corporais propostos. E ainda, partir da própria imagem que se deseja desenvolver: vamos construir aqui “pessoas conversando dentro de suas próprias cabeças em alto volume, num ponto de ônibus” – em *OG, a anatomia da melancolia*, na cena das bocas falantes.

Talvez surja na mente um comando intuitivo claro, como uma voz interior. Por exemplo em *Duas Marias* surge o comando brinquedos quebrados, e no trabalho *A mulher de verde*: comece com a exploração de movimentos da mulher na relação com a faixa de pedestres. Outras vezes esse comando intuitivo não passa pela mente, como uma voz orientadora, ou ideia, mas conduz imediatamente a musculatura do corpo a ter uma ação criativa, manifestando-se com atitudes corporais surpreendentes e inteligentes. Essa resposta imediata que se apresenta pelo corpo, que eu chamo aqui de saber intuitivo (do corpo) é apontado, no campo das Artes Cênicas e Artes Corporais, como uma inteligência corporal. Essa Inteligência corporal mais cedo ou mais tarde, se provocado pelo trabalho muscular, pela atividade física dentro de uma prática criativa.

E por que o saber intuitivo é capaz de aflorar no corpo, sem necessariamente passar pelo pensamento? Porque o corpo é uma manifestação psíquica, está

diretamente ligado não só ao consciente, como também ao inconsciente individual e coletivo. O corpo como manifestação da mente individual resgata memórias de suas estruturas intracelulares fazendo delas matéria prima para seus empreendimentos, aplicando-lhes a distorção artística que lhe é mais aprazível e eficaz no contexto cênico. E o corpo individual enquanto célula do coletivo também se favorece da memória coletiva, ou do inconsciente coletivo, como uma fonte de amplas riquezas e infinitas possibilidades criativas. A memória exerce uma grande influência sobre o imaginário, pois, para que a imaginação extrapole as referências imagéticas da própria mente é preciso um grande salto no desconhecido, ou seja, somente o inconsciente coletivo pode oferecer os elementos que o indivíduo não dispõe em seu histórico de vida.

Então, essa inteligência física se antecipa ao pensamento racional e o relega à posição de um inquiridor: o que é que está acontecendo aqui?, o que significa isto? Que movimento reincidente é este? – questiona o pensamento lógico. Isso pode ser verificado na passagem do espetáculo *A mulher de Verde*, onde se lê que os braços começaram a se mover como limpa parabrisas, e logo em seguida vem o pensamento: - o que é isso?, um limpa parabrisa? - questiona a mente já fazendo uma leitura imaginária do movimento antecipado pelo corpo.

O corpo prossegue com seus limpa parabrisas em atividade e estimulado por este mesmo movimento, mais uma atitude mecânica aflora da musculatura num dinâmico encadeamento de movimentos significativos: surge uma freada brusca. Forma-se toda uma cena de uma mulher no trânsito, a cena de uma batida, de um carro que quebra, e este carro só pode ser visualizado por meio do corpo da mulher, que em determinado momento forja um motor sacudindo e em seguida morrendo.

A partir das primeiras pistas corporais, o artista começa a compreender racionalmente o jogo que o corpo está propondo: “estou construindo um carro em movimento e a mulher está dentro dele” – aqui temos um campo aberto às interferências do imaginário. Entretanto não se deverá submetê-lo a uma direção prematura do cérebro lógico, ou logo encontrará bloqueios: a mulher e o carro se

tornam uma só coisa, coisa que não poderá ser aceita pelo pensamento lógico-racional: - espera aí, mas como? O carro e a mulher são a mesma coisa? Mas isso é irreal, isso é um absurdo! - e sabemos que não, isso é arte. Sim, a mulher e o carro são uma única coisa neste momento da cena, é desta forma que o imaginário opera: criando situações e experiências que estão além da nossa pobre noção de realidade: sim, o corpo e o carro são um.

As duas Marias, em *Duas Marias Gotejando*, têm entre elas um terceiro elemento, da cintura para baixo, e na cena, este terceiro elemento conquista certa autonomia, certa independência em relação às siamesas. Esse terceiro elemento foi criado na fotografia de Cosimo Buccoliere, mas é na dança cênica que ele demonstra a sua vitalidade e sua independência corporal em ação, guiado pela intuição de duas formas: insights mentais, mas principalmente a partir de uma inteligência muscular do corpo. Como dito no capítulo anterior, a intuição pode se manifestar por meio de qualquer parte do corpo: pelo pensamento, pelos sentimentos ou pelas sensações físicas.

Outras vezes surge na imaginação uma imagem que vai instigar um artista a desenvolvê-la cenicamente, a princípio por meio da própria imaginação, no pensamento e logo em seguida no corpo, ou talvez se dê o contrário. Estes métodos muitas vezes surgem como demandas da própria obra em evolução. É importante que se comece sem grandes expectativas em relação aos frutos do trabalho, sem uma postura rígida ou autocrítica, é preciso colocar o sensor de lado se dando a chance de realizar um “monstro criativo” (CAMERON, 1996)

A imaginação, entretanto, não deve ser forçada, porque na verdade, ela não resulta de um esforço, mas pode advir de um instante de relaxamento, de diversão, de felicidade, ou ao contrário, de uma situação triste, absurda, ou cômica, e ainda surgir de uma memória distorcida pela mente criativa.

De forma muito próxima a Jung, que dizia que as pessoas deviam explorar o seu próprio inconsciente como uma forma de autoconhecimento, Julia Cameron

propõe que a mente criativa deva ser provocada não por meio de drogas ou psicotrópicos, mas de um abastecimento de imagens que ela chamou de “encher o poço” (1996, p. 40), e ensina por meio de seu livro *Guia Prático para Criatividade, o caminho do artista*, como provocar a própria criatividade e imaginação por meio de exercícios simples como “a escrita das páginas matinais” e o “encontro com o artista”. (1996 pp.27 a 43)

Para que a imaginação tenha espaço, não é necessário, entretanto, entulhar a mente de pensamentos, mas ao contrário, ceder espaço ao vazio, como uma mente meditativa. Pois essa atitude possibilita ao ser um distanciamento necessário, próprio de um observador que vai conhecer os próprios pensamentos e imagens interiores sem se submeter emocionalmente ao conteúdo interno, mas, a partir de um estado de consciência poder brincar com ele, utilizando-o como matéria prima para suas criações.

E como se daria este abastecimento de imagens, esse encher o poço do qual Julia Cameron fala? Se daria por exemplo entrando em contato com outras imagens e criações artísticas, com a leitura de livros interessantes, conhecendo novas paisagens, frequentando cinema, exposições de arte, observando as situações, cores e formas do cotidiano, e deixando-se inspirar por estas novas imagens.

A releitura de imagens apresentada aqui como transliteração de linguagens advém por um lado desta atenção às imagens que estão à volta, e de outro à uma intromissão do inconsciente na condução de um processo. Por exemplo, a releitura da imagem fotográfica Siamese Twins, em *Duas Marias Gotejando* foi promovida enquanto dança, não apenas pela potência da imagem, mas também graças a essa tríade de fenômenos rondantes: a *sincronicidade*, a *intuição* e a *imaginação*.

Então aqui podemos observar um compartilhamento de poderes entre o eu na dimensão consciente e o eu na sua dimensão inconsciente, entre o racional e o imaginário deste eu, entre o eu criador/diretor e todos os elementos acausais

intromissores e cocriadores: *sincronicidade, intuição, sonhos, imaginação ativa, acasos, sinais.*

Como por exemplo, no processo criativo do espetáculo *A mulher de Verde*, em que um evento sincrônico definido como um *sinal*, revela a pipoca como o elemento surpresa das cenas, o poder definidor do espetáculo escapa da mente objetiva da artista e se desloca às mãos do acaso, de um evento acausal, de um *sinal* provocado em última instância pelo universo inconsciente do eu.

Enquanto a intuição manifesta-se como uma inteligência do corpo, a imaginação provocada pela ação corporal, tem a peculiaridade de vir à tona contaminada de elementos do inconsciente, devido a essa fricção entre a imagem e a estrutura psicossomática. A sincronicidade por sua vez surge como o braço colaborativo do invisível que opera coincidências a favor de um processo criativo, seja ele científico ou artístico, operando inclusive a favor de um amadurecimento pessoal, não articulado por uma causa no mundo exterior. E que invisível seria este? Do ponto de vista da psicanálise o inconsciente estaria dando as cartas na ocorrência de sincronias, sincronizando no tempo, informações, pessoas ou situações que necessitam estar juntas num momento exato, a fim de criar um salto evolutivo para qualquer uma das partes. Assim surge um evento-resposta a uma demanda ou necessidade sincronizando no tempo, os inquiridores desta demanda com aquilo que é dado a ver.

Do ponto de vista popular, como se pode verificar no You Tobe, a crença é de que o próprio universo é quem estabelece a sincronicidade, do ponto de vista religioso, é Deus que aproxima as partes, do ponto de vista artístico mediante o estudo que aqui se desenvolveu, poderíamos dizer: o núcleo essencial do corpo opera a sincronia, um núcleo na dimensão espiritual do corpo opera a sincronia.

O corpo poético observa, escuta, administra esses elementos, que são também as suas próprias ferramentas artísticas. O corpo poético é um brincante, no sentido de jogar com os elementos de sua realidade produzindo nova realidade, coisa que sob

certos aspectos constitui uma “obra de arte.” Entretanto, se por um lado o artista administra essas ferramentas, por outro é conduzido por elas, donde se admite que o artista recria a sua própria realidade, mas também é atravessado por ela.

A partir das nossas experiências de criação coreográfica, na perspectiva do estudo do imaginário aqui apresentada, apresentamos que a relação entre o artista e “a criação” em si mesma, é sempre uma relação de coautoria. É como se a criação estivesse a se fazer criar, elementos do inconsciente do artista assumem o jogo da criação, em outras palavras, há momentos em que a criação em desenvolvimento parece apresentar uma determinada autonomia, como se estivesse ela mesma induzindo os passos do artista criador por meio de significativos acontecimentos ou processos intuitivos. Jung diz que “o inconsciente é o grande guia, o amigo e conselheiro do consciente, este livro está diretamente relacionado com o estudo do ser humano e de seus problemas espirituais.” (2016, p.10)

BARCELLOS (2009), embasada na literatura Junguiana, conclui que toda a criação humana, seja ela científica ou artística tem suas raízes no inconsciente. Este conteúdo seria, portanto, acessado por meio das raízes invisíveis do inconsciente deflagradas em nosso pensamento consciente por meio de aspectos subliminares (Jung, 1964 apud Barcelos).

É possível a qualquer optar por um controle absolutamente racionalista? O paradoxo desta proposição última torna-se explícito por meio da noção de um inconsciente na origem e na direção da vida consciente, também apresentada por Barcellos a partir de JUNG: “(...) a convicção do poeta de estar criando com liberdade absoluta seria uma ilusão do seu consciente: ele acredita estar nadando, mas na realidade, está sendo levado por uma corrente invisível.” (JUNG apud BARCELLOS: 2009, p.11).

Jung reforça esta ideia por meio da seguinte colocação:

Muitas pessoas superestimam erradamente o papel da força de vontade julgam que nada poderá acontecer à sua mente que não seja por decisão

e intensão próprias. Mas precisamos distinguir cuidadosamente entre o conteúdo intencional e o conteúdo involuntário da mente. O primeiro se origina da personalidade do ego; o segundo, no entanto, nasce de uma fonte que não é idêntica ao ego, mas à sua “outra face. (2016, p. 129)

As oficinas fragmentos imaginários me fizeram pensar, apesar de considerar a imagem como um dispositivo para a imaginação, é o próprio sujeito quem determina o quanto seu corpo irá se abrir na relação com a imagem, dado o seu grau de envolvimento com a imagem. Então a grande questão é: em que lugar do corpo o indivíduo se coloca na sua relação com o mundo a cada instante?

Estará ele mais engendrado em seus processos racionais cognitivos?, ou envolvido com os devaneios da mente criativa?, ou transitando salutarmente entre as dimensões do racional e do imaginário?, ou se entregando ao vazio numa ação meditativa?, ou na dimensão mais instintiva do corpo?, talvez ele tenha vez ou outra uma melhor escuta dos músculos que das ideias... Onde esse sujeito se coloca a cada instante em seu próprio corpo?

Na articulação de suas capacidades internas, percorrendo e ocupando esses lugares em si mesmo, o artista traça uma espécie de caminho, descobrindo as potências de seu próprio corpo na jornada criativa, a fim de conhecer-se a si mesmo por meio de sua própria criação.

As análises dos espetáculos apresentados servem como um referencial de acesso ao imaginário, dentre tantos outros caminhos possíveis. O direcionamento deste estudo à processos criativos específicos deu-se como uma estratégia para contornar este campo insólito, mas potente, e demonstrar um modo de atuar e de criar tendo o imaginário como perspectiva de estudo.

Muito se tem a refletir sobre imaginário e cultura, imaginário e tecnologia, imaginário e inconsciente coletivo. O que temos aqui é um estudo bastante reduzido, com razões não absolutas, mas especulações, impressões que podem ser substituídas por novas, ou antes disso, gerar novos questionamentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

AGAMBEN, Giorgio – **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Editora Argos, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: Ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento**. Tradução de Antônio de Pádua Daneis. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

BÍBLIA. **Lucas 7:44 Maria Lava os pés de Cristo**. Tradução de Paulo Bazaglia. São Paulo: Paulus editorial, 2014.

BONDER, Nilton – **O segredo judaico de resolução de problemas**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1995.

BROOK, Peter – **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002.

CAMERON, Julia – **Guia prático para criatividade – O caminho do artista**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. de Luiz B. L. Orlandi, 2^a Ed. Coleção Trans. São Paulo: Editora 34, 1999.

DIDI-HEBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova, 2012. Acessado em 15 de julho de 2015. Disponível em:<<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>>

FUCHS, Ângela Maria Silva – **Guia para normalização de Publicações Técnico-Científicas**/ Ângela Maria Silva Fuchs, Maira Nani França, Maria Salete de Freitas Pinheiro. – Uberlândia: EDUFU, 2013.

GUINSBURG, J. – **Diálogos sobre teatro** – Armando Sérgio da Silva (org.), 2^a. Ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Cartas II**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. M.-L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé. Concepção e Organização de Carl Gustav Jung. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Organização de Dr. Léon Bonaventure, Dr. Leonardo Boff, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva, Dra. Janette Bonaventure. Coleção Obras Completas de Carl Gustav Jung. Vol 9/1. 11^a ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014a.

JUNG, Carl Gustav. **Sincronicidade: a dinâmica do inconsciente**. Coleção Obras Completas de Carl Gustav Jung. Vol 8/3. 21^a ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014b.

LACHMAN, Gary – **Jung, o místico: as dimensões esotéricas da vida e dos ensinamentos de C. G. Jung: uma nova biografia**. Tradução de Mário Molina. 1^a. Edição. São Paulo: Cultrix, 2012.

LEAL, Mara Lúcia – **Memória e(m) performance: material autobiográfico na composição da cena**. Uberlândia: EDUFU, 2014.

MERÍSIO, Paulo – **Teatro ensino, teoria e prática, Vol 2** – Paulo Merísio e Vilma Campos org. Uberlândia: EDUFU, 2011.

REDFIELD, James – **A profecia Celestina**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1993.

SALLES, Cecília Almeida – **Gesto Inacabado Processo de Criação Artística**. 4^a. edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

TAVARES, Gonçalo M. - **Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, fragmentos e imagens**. 1^a. Edição. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2013.

Teses e dissertações

BARCELLOS, Adriana dos Santos Teixeira. **Do sonho à cena: Uma proposta de criação coreográfica por meio de Imagens do Inconsciente**, 2009. 137 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

Artigos

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **Comunicação e Imaginário: uma proposta metodológica**. Em: INTERCOM – Revista Brasileira de ciências da Comunicação, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 125-143, jul./dezembro 2010.

BULHÕES, Fernanda Machado de - **Como diria Nietzsche pensar é (antes de tudo) uma atividade criativa.** In *Princípios*: Natal: v.14, n. 22, jul/dez, 2007. (p.93-122).

Textos

ALVES, Rubem – *Milho de pipoca* em: **O amor que acende a lua**. Campinas: Editora Papirus, 1999.

GINZBURG, Carlo – *Sinais Raízes de um paradigma indiciário* em: **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BRITO, Rubens José Souza – *Análise Matricial, uma metodologia para investigação de processos criativos em artes cênicas* em: **J. Guinsburg, Diálogos sobre teatro**. Organização de Armando Sérgio da Silva. 2^a. ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, pp. 277-286.

NIETZSCHE, FREDERICO – *Da grande nostalgia* em: **Assim falava Zaratustra, livro para todos e para ninguém**. Tradução de Carlos Grifo Babo. 2^a. ed. Lisboa, Editorial Presença, 1974, pp. 237 a 240.

Entrevistas e matérias jornalísticas

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade.** Revista FAMECOS, Porto Alegre, no. 15, p. 74-82, agosto 2001.

CULT DESIGN: **Cosimo Buccolieri** – *Suplemento integrante da revista Cult*, out #77, págs. 6 a 11.

Websites e Weblogs

AGÊNCIA SENADO. **Primeira medida provisória de Temer.** Redação de 16/05/2016 < <http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/05/16/primeira-medida-provisoria-de-temer-reduz-de-32-para-23-o-numero-de-ministerios> > Última consulta em 30/06/2016.

BATALHA, Elisa e BENTO, Silvio – **Arquimedes e a coroa** – Disponível em: < <http://www.invivo.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=946&sid=7> > Último acesso em 14.06.2016.

DIDI-HEBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real.** Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova, 2012. Acessado em 15 de julho de 2015. Disponível em:

<<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>> Último acesso em 13.06.2016.

FERGUSON, Kitty – **Stefen Hawking Aventuras de uma Vida**. Tradução de Manuel Cabral. Alfragide, Portugal: Publicações Dom Quixote, 2011. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=kLGsJvwj2pgC&pg=PT16&lpg=PT16&dq=stephen+hawking+%2B+intui%C3%A7%C3%A3o%2Bimagina%C3%A7%C3%A3o&sourece=bl&ots=MUF4Xjmzw1&sig=ebKiAXxeVluYU0tYGZ12Ye31KMw&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjdwPzm_ZjNAhUE6yYKHQLmCKgQ6AEIJDAB#v=onepage&q=stephen%20hawking%20%2B%20intui%C3%A7%C3%A3o%2Bimagina%C3%A7%C3%A3o&f=false> Último acesso em 13.06.2016.

GUEDES, Leandro – **Albert Einstein – Sobre Imaginação, intuição e conhecimento.** In: Astronomia. Blog.Br, 12/11/2011. Disponível em: <<http://astronomia.blog.br/albert-einstein-sobre-imaginacao-e-conhecimento/>> Último acesso em 13.06.2016.

PUHL, Cassiano Scott – **A origem dos números complexos**, em Matemática complexa, 13.03.2012. Disponível em : <<https://sites.google.com/site/mathematicacomplexa/iniciodoprojeto/origem-dos-numeros-complexos>> Último acesso em 02.02.2018.

RAMOS, Wilson Carlos da Silva - OBM Olimpíada Brasileira de Matemática – **Arquimedes, densidade e a origem do nome eureka!**. Disponível em <http://www.obm.org.br/opencms/revista_eureka/origem.html> Último acesso em 13.06.2016.

SDM – A profecia celestina – em: Saindo da Matrix, 18.11.2004 disponível em: <http://www.saindodamatrix.com.br/archives/2004/11/profecia_celest.html> Último acesso em 02.02.2018.

TAQUARI, Fernando. **Valor Econômico**. Publicado em 09/03/2015.
<http://www.valor.com.br/politica/3944096/nao-quero-o-impeachment-quero-ver-dilma-sancrar-diz-tucano> Última consulta em: 30/06/2016.

WIKIPÉDIA A Encyclopédia Livre – **Eureka!** - Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Eureka_\(exclama%C3%A7%C3%A3o\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Eureka_(exclama%C3%A7%C3%A3o))> Último acesso em 13.06.2016.

ZH Notícias. **Jean Willys cospe em direção a Bolsonaro durante votação**. 17/04/2016. Disponível em <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2016/04/video-jean-willys-cospe-em-direcao-a-bolsonaro-durante-votacao-5780400.html>> Última consulta em 01/07/2016.

ANEXO A:

*Milho de pipoca*⁷⁰

Milho de pipoca que não passa pelo fogo, continua a ser milho para sempre. Assim acontece com a gente... As grandes transformações acontecem, quando passamos pelo fogo. Quem não passa pelo fogo, fica do mesmo jeito a vida inteira. São pessoas de uma mesmice e uma dureza assombrosas. Só que elas não percebem e acham que seu jeito de ser é o melhor.

Mas, de repente, vem o fogo. O fogo é quando a vida nos lança numa situação que nunca imaginamos: a dor. Pode ser fogo de fora: perder um amor, perder um filho, o pai, a mãe, perder o emprego ou ficar pobre. Pode ser fogo de dentro: pânico, medo, ansiedade, depressão ou sofrimento, cujas causas ignoramos.

Há sempre o recurso do remédio: apagar o fogo! Sem fogo o sofrimento diminui. Com isso, a possibilidade da grande transformação também.

Imagino que a pobre pipoca, fechada dentro da panela, lá dentro cada vez mais quente, pensa que sua hora chegou: vai morrer. Dentro de sua casca dura, fechada em si mesma, ela não pode imaginar um destino diferente para si. Não pode imaginar a transformação que está sendo preparada para ela. A pipoca não imagina aquilo de que ela é capaz. Aí, sem aviso prévio, pelo poder do fogo a grande transformação acontece: BUM! E ela aparece como uma outra coisa completamente diferente, algo que ela mesma nunca havia sonhado.

Bom, mas ainda temos o píruá, que é o milho de pipoca que se recusa a estourar. São como aquelas pessoas que, por mais que o fogo esquente, recusam-se a mudar. Elas acham que não pode existir coisa mais maravilhosa do que o jeito delas serem. A presunção e o medo são a dura casca do milho que não estoura. No entanto,

⁷⁰ ALVES, Rubem – **Milho de pipoca**. Em: O amor que acende a lua. Campinas: Editora Papirus, 1999.

o destino delas é triste, já que ficarão duras a vida inteira. Não vão se transformar na flor branca, macia e nutritiva. Não vão dar alegria a ninguém.

ANEXO B:

Da grande nostalgia⁷¹

Ó minha alma, aprendi a dizer-te “hoje” como se diz “dantes” ou “outrora”, e a dançar o teu baile de roda para lá de tudo o que é chamado “aqui”, “além” ou “mais longe”.

Ó minha alma, limpei todos os teus recatos, varri para longe de ti a poeira, as aranhas e a falsa luz.

Ó minha alma, lavei-te do teu pudor efeminado, da tua virtude caseira, e persuadi-te a ofereceres-te, nua, aos olhos do sol.

Fiz soprar sobre o teu ondulado mar o furacão do espírito; dissipei todas as tuas nuvens, e estrangulei mesmo esse estrangulador a que chamam pecado.

Ó minha alma, dei-te o direito a dizer não como a tempestade, a dizer sim como o céu puro; calma como a luz, atravessas as procelas da negação.

Ó minha alma, restitui-te a liberdade face às coisas criadas e por criar; e quem, melhor que tu, conhece a voluptuosidade das coisas futuras?

Ó minha alma, ensinei-te o desprezo que não corrói como um bolor, o grande desprezo amante, que a nada ama tão bem como àquilo que despreza.

Ó minha alma, libertei-te de toda a obediência, dispensei-te de fletir o joelho e de dizer: “Meu amo”; a ti dei os nomes de “volta do caminho da necessidade” e de “destino”.

Ó minha alma, dei-te novos nomes e variegados brinquedos; chamei-te “destino” e “globo que engloba todos os outros”, “umbigo do tempo” e “redoma de azul”.

Ó minha alma, dei-te a beber até à saciedade toda a sabedoria, todos os vinhos novos e todos os vinhos fortes, das mais antigas lavras da sabedoria.

Ó minha alma, reguei-te com todos os sóis e todas as noites, com todos os silêncios e todos os desejos; e vi-te crescer como uma cepa de vinha.

⁷¹ NIETZSCHE, FREDERICH – **Assim falava Zaratustra, livro para todos e para ninguém.** Tradução de Carlos Grifo Babo. 2^a. ed. Lisboa, Editorial Presença, 1974.

Ó minha alma, eis-te agora pesada e transbordante de riqueza, cepa carregada de seios túmidos, de cachos cheios e doirados,

cheia e oprimida pela tua ventura, transbordante e à espera, e envergonhada desse mesmo esperar.

Ó minha alma, em vão se buscara alma mais amante, mais compreensiva e mais vasta. Onde se encontrariam assim, apertados um contra o outro, o passado e o futuro?

Ó minha alma, tudo te dei, todas as minhas mãos se abriram para ti – e agora, agora dizes-me sorrindo, com ar melancólico: “Qual de nós dois deverá agradecer ao outro?

Não deve aquele que dá, agradecer ao que aceita as suas dádivas? Não será dar uma necessidade? Aceitar não será – ter piedade?”

Ó minha alma, eu comprehendo o sorriso da tua melancolia: é a tua abundante riqueza que estende agora as mãos ávidas.

É a tua plenitude que deixa errar os olhos sobre os mares ruidosos, procurando e esperando; no céu soridente dos teus olhos, vejo brilhar o desejo que nasce da excessiva profusão.

E em verdade, ó minha alma, quem poderia ver o teu sorriso e conter as conter as lágrimas? Os próprios anjos choram perante o excesso de bondade que fala pelo teu olhar.

É a tua bondade, a tua excessiva bondade, que recusa gemer e chorar; e contudo o teu sorriso, ó minha alma, chama as lágrimas, e os teus lábios trementes aspiram ao soluço.

E não é o teu soluço um queixume? E todo o queixume uma acusação? Eis o que te disseste, e eis porque, ó minha alma, preferes sorrir a deixares expandir a tua dor,

a expandires num rio de lágrimas toda a dor nascida da excessiva plenitude, dor de cepa que deseja o vinhateiro e a poda do vinhateiro.

Mas se não queres chorar, expandir em lágrimas a tua melancolia vestida de púrpura, deverás *cantar*, ó minha alma. E vê, eu sorrio ao predizer-te isso: cantarás um cântico tonitruante a que todos os mares virão a dar ouvidos, calando-se para escutarem o teu desejo,

Até que se aproxime, vinda de além dos mares calmos e lânguidos, a nave, a maravilha doirada em cujo derredor saltam, num sulco de oiro, todas as coisas maravilhosas, boas ou más;

e muitos animais grandes e pequenos, e todos aqueles cujas patas ligeiras, de estranhas formas, lhes permitem caminhar sobre as veredas cor de jacinto,

e todos acorrerão para a maravilha doirada, para a nave que voluntariamente vem e para o seu dono; e este é o vinhadeiro que te espera, armado com a sua pódoa de diamante, o teu grande libertador, ó minha alma, o Inonimado a quem os hinos futuros darão enfim um nome. E em verdade, o teu hálito exala já o perfume dos hinos futuros.

Eis-te já ardente e sonhadora, bebendo já avidamente em todas as nascentes profundas, em todas as caudalosas nascentes do conforto, e já a tua tristeza repousa englobada na beatitude dos hinos futuros.

Ó minha alma, tudo te dei agora, mesmo o meu último bem, e abri todas as minhas mãos para ti, e – *ordenei-te que cantasses*, eis a minha derradeira dádiva.

Ordenei-te que cantasses – diz-me agora, diz-me qual de entre nós deverá agradecer ao outro. Mas não, canta, canta ó minha alma. E deixa que seja eu a agradecer.

ANEXO C:

Dança com véu⁷²

Escolher o vidro certo para cada construção, não é tarefa fácil.
 Para não errar é importante saber para que servem os diferentes tipos.
 O vidro pode dar leveza,
 E em tempos de racionamento de energia,
 É uma ótima opção para poupar.
 Muitos optam por recortes maiores e laminados
 A vantagem é a reflexão da luz
 A claridade entra, mas o calor, é mais ameno.
 Efeitos de silicone tornam o material mais resistente,
 Se acontece algum acidente,
 O calor impede que você se quebre.
 Quando uma estrutura se quebra,
 Fica em lâminas, e pode ferir alguém.
 Mesmo assim o vidro é uma ótima opção para detalhes de construção.
 Para não encarecer a obra, muitos optam por usar vidro comum.
 Mas atenção, nunca se esqueça de lavar bem as mãos
 Quando for remover, ou colocar suas lentes de contato.
 Se for obrigado a retirá-las, coloque-as dentro de um copo com água,
 Mas nunca as deixe solta sobre a mesinha da cabeceira.
 Se as lentes gelatinosas caírem no chão, e após algum tempo enrijecerem,
 Ao encontrá-las, não pense em jogá-las fora por pensar que se estragaram.
 É normal que elas endureçam
 Quando não estão em contato com nenhum líquido.
 Basta deixá-las de molho em soro fisiológico por alguns minutos,
 Para que adquiram outra vez a maleabilidade
 A pele tatuada é muito delicada, e precisa de defesa contra o sol para evitar

⁷² Cena trabalhada com texto, em *Anatomia da Melancolia*, espetáculo de dança cênica coreografado por Rosana Artiaga, ano de 2005-6.

Ressecamentos, rachaduras, bolhas e até células cancerosas.
Atualmente há vários arquitetos que optam pelo vermelho,
Com vidros em porta de correr e fachada.
Segundo o arquiteto Alf, a escolha certa é essencial para o bom resultado da obra
O mais fantástico é descobrir que materiais
Não servem apenas para janelas, mas para dar mais sensação às construções.

ANEXO D: *Resumo de Tristeza*,

conforme apresentado ao Grupo de dança em 2004-2005

Para Goethe: *A melancolia é uma doença do pensamento.*

Para onde olha o melancólico?

Ele não olha para lugar nenhum.

Ele não faz nada. Ele não sabe o que fazer. E porque ele não olha para lugar nenhum, ele está perdido.

Hamlet de **Shakespeare** é um príncipe melancólico e triste. Ele perdeu seu pai, e o pai aparece e lhe pede para vingar seu assassinato. O príncipe não sabe o que fazer e então ele se torna um melancólico.

Nietzsche: diz que devemos compreender como a vida se dá e encontrar saídas.

A grande diferença entre depressão e melancolia é que na depressão você se torna abatido, submetido à tristeza e pode chegar ao suicídio – o deprimido não consegue chegar ao campo de representação.

Para **Aristóteles** a melancolia se resolve através da criação, da representação.

Robert Burton (1620) – *A anatomia da melancolia* é o livro mais engraçado do mundo e também o mais triste: “eu só posso escrever sobre esse assunto porque eu quero me curar disso.”

Ele troca o deprimir-se pelo agir.

Oxford passa a vida lendo todos esses livros e compreendendo esta obra. A melancolia é marcada por uma ausência.

Fernando Pessoa também se apresenta como um melancólico.

Sobre a melancolia, **Freud** diz que quando caímos em tristeza, quando perdemos um objeto – a vida fica mais pobre. O melancólico é aquele que perdeu seu próprio eu – ele não tem nada por dentro – ele está vazio. Então o indivíduo vai produzir uma obra que possa preencher esse vazio.

Nietzsche aprendeu com **Dostoievsky**, (sec. XIX). E falou muitas vezes sobre a doença: “O ser humano é um doente”. “A sociedade é um doente”.

A “**Gaia Ciência**” escreveu num período em que a doença não o incomodava.

Nietzsche é o filósofo da alegria: *A medusa é uma máscara que nos faz ver a verdade do nosso próprio rosto. A face ridícula que nos liberta. Aquilo que nos faz rir, nos liberta.*

Nietzsche discorda de **Shopenhauer** quando este último diz que a tristeza é um sentimento que nos debilita.

Nietzsche diz que sem tristeza não há alegria, não há alegria sem conhecer a tristeza: “O sofrimento é um lugar onde não devemos morar” – embora ele seja inevitável, não representa a totalidade do ser humano.

Para Walter Benjamin – a vida é uma experiência, uma aventura – as coisas são passageiras.

Freud também diz que o sofrimento é ultrapassável.

A sublimação é o ato de criar uma linguagem para aquilo que não há linguagem. Quando estamos tristes não queremos falar, não há palavras. Quando a pessoa não acha outra linguagem ela se casa com o sofrimento, então ocorre o suicídio.

Em relação ao passado sempre seremos pessimistas porque não podemos ressuscitar os mortos – a memória é impotente. A memória é impotente. A memória é sempre castrada pois não podemos voltar ao passado – ele está morto. O passado sempre é a morte, ainda mais o passado triste. Então a pessoa só pode se resolver no presente.

Enquanto **Nietzsche** declara que o eu é só uma casquinha, uma representação para esta coisa que nos fala, e é também uma superstição, uma crença, Shopenhauer segue a crença oriental de que os seres devem libertar-se do eu, do ego.

E o melancólico? Ele é fantasmático – ninguém deu uma imagem para ele.

O melancólico aceita agir – ele vai encontrar o mundo da cultura para sua obra e vai se resolver nisso, nem que seja absurdo. “Artista é aquele que fez uma obra de arte e se encontrou”.

Quem não assume a vida é o deprimido – ele se joga debaixo da tristeza e se alimenta dela, e se suicida.

ANEXO E
ANÁLISE MATRICIAL
DE CADA ESPETÁCULO

ESPETÁCULO	<i>A mulher de verde</i>
ELEMENTOS/ PROCECIMENTOS	
Imagem-dispositivo	Colega bailarina vestida de verde – imagem cotidiana
imaginação	Desenvolvida sobre esta imagem
intuição	Permeia o espetáculo e emerge da inteligência corporal
fenômenos de sincronicidade	O ganho do cartão-Riachuelo, o encontro das madeiras, a liquidação da roupa verde, a pipoca como sinal
Cenas atemporais	O enredo está fora de um tempo especificado
Admissão da interferência do acaso	Por meio dos fenômenos de sincronicidade
surrealismo	Mulher em diálogo corporal com uma faixa de pedestres
Presença de imagens irreverentes	A mulher em conflito com uma faixa de pedestres adquire trejeitos de galinha, dança o tempo todo com uma bolsa vermelha, de sua bolsa caem pipocas
Absorção de fragmentos elementos do cotidiano	A imagem da colega vestida de verde, os óculos escuros encontrados
Transliteração de linguagens	De uma imagem cotidiana para a dança
Criação dirigida pelo inconsciente	Obedecendo a um modo intuitivo de criar
contextos psicológicos evidenciados	A mulher e a faixa em conflito
Grupamento de cenas independentes	Não é o caso
Utilização de objeto vazio	A pipoca pode ser considerada
Uso de memórias ou dados biográficos	Não é o caso
Identificação de referências mitológicas ou arquétipos	O mito da águia e da galinha O mito milho de pipoca

Construção acronológica das cenas	ocorreu
Interlocução com o silêncio	Cenas construídas sobre o silêncio

ESPETÁCULO	Ranhura
ELEMENTOS/ PROCEDIMENTOS	
Imagem-dispositivo	Texto de Nietzsche: <i>Da grande nostalgia</i> , em <i>Assim falava Zaratustra</i> .
imaginação	dança desenvolvida a partir das imagens do texto imaginação de um figurino de espumas imaginação de dançar sobre rosas
intuição	Acerca de um método de atingir os resultados coreográficos, a introdução da música como um corpo
fenômenos de sincronicidade	Não identificado
Cenas atemporais	O enredo está fora de um tempo especificado
Admissão da interferência acaso	Não especificado
surrealismo	Mulher dança com figurino de espumas, na cabeça e no corpo sobre a roupa, a música é um corpo com a qual interage no início da cena, dançando sobre rosas
Presença de imagens irreverentes	A manipulação da espuma no corpo, ao dançar um texto
Absorção de fragmentos elementos do cotidiano	A espuma de shampoo no cabelo, as rosas vendidas nas lojas de R\$ 1,99.
Transliteração de linguagens	Da literatura filosófica para a dança
Criação dirigida pelo inconsciente	Elementos cenográficos irreverentes surgem na imaginação da artista: a espuma, rosas. A intuição guia o corpo na criação
contextos psicológicos evidenciados	O corpo que dança representa vários personagens em interação, a cada momento um sujeito é o protagonista da cena, o conteúdo psicológico é dado pelo texto em off.
Grupamento de cenas independentes	Não é o caso
Utilização de objeto vazio	A espuma pode ser considerada
Uso de memórias ou dados biográficos	Não é o caso
Identificação de referências mitológicas ou arquétipos	Mito de Maria de Magdala aos pés de Cristo O mito do renascimento – o batismo

Construção acronológica das cenas	Ocorreu
Interlocução com o silêncio	O silêncio permeia as cenas

ESPETÁCULO	<i>Og, a anatomia da melancolia</i>
ELEMENTOS/ PROCEDIMENTOS	
Imagen-dispositivo	Imagen publicitária (bocas), imagem fotográfica (anoréxica com repolho), texto sobre arquitetura e sobre lentes de contato (cena da noiva), música La dispute (para a cena do casal sem braços), memória biográfica de Cláudia Nunes (para a cena da menina e da mãe)
imaginação	imaginação desenvolvida a partir dos elementos citados acima
intuição	No sentido de inteligência corporal, guiando o corpo na construção de algumas cenas, guiou a composição do figurino em três cores bem definidas: branco, preto e vermelho
fenômenos de sincronicidade	O encontro com o trabalho científico da filósofa Marcia Tiburi
Cenas atemporais	O enredo está fora de um tempo especificado
Admissão da interferência acaso	O encontro da boneca OG, o encontro do texto de jornal sobre arquitetura na rodoviária, o encontro de uma foto publicitária,
surrealismo	Cena da anoréxica com um repolho, cena da mulher presa dentro do vestido, cena das pessoas com imagens de bocas em frente ao rosto, cena de um casal disputando o corpo um do outro, cena de uma noiva que se constrói em cena e por fim transforma o tule (tecido do vestido) num cabo de guerra.
Presença de imagens irreverentes	A disputa entre as mulheres fazendo do tule um cabo de guerra, fragmentação de corpos pelo uso de bocas emolduradas, mulher seminua contracena com repolho, mulher presa no próprio vestido.
Absorção de fragmentos de elementos do cotidiano	A expressão do título: encontrada numa matéria de jornal, o texto sobre arquitetura, a boneca encontrada na calçada, a foto jornalística da anoréxica narrando seu sonho com um repolho (reportagem).
Transliteração de linguagens	Música para dança cênica, fotografia para a dança cênica, texto para dança cênica
Criação dirigida pelo inconsciente	De forma intuitiva as imagens das cenas vão sendo compostas, o acaso é absorvido por meio de elementos que surgem no cotidiano.
contextos psicológicos evidenciados	A anoréxica e seu repolho, a menina e a mãe que penteia seu cabelo revela a relação de opressão entre elas, a noiva que parte da exibição do vestido para uma disputa, e a disputa evidenciada na trama do casal sem braços.
Grupamento de cenas independentes	Aparecem

Utilização de objeto vazio	A boca emoldurada
Uso de memórias ou dados biográficos	A memória de Cláudia Nunes para a construção da cena entre a menina e a mãe
Identificação de referências mitológicas ou arquétipos	Arquétipo da mãe má, arquétipo do suicida (na anoréxica), arquétipo da noiva
Construção acronológica das cenas	Ocorreu
Interlocução com o silêncio	Algumas cenas e movimentos coreográficos ocorrem sobre o silêncio

ESPETÁCULO	<i>Duas Marias Gotejando</i>
ELEMENTOS/ PROCEDIMENTOS	
Imagen-dispositivo	Foto-arte de Cosimo Buccoliere
imaginação	A imaginação manifesta-se na construção da relação das personagens, guia a ação coreográfica em cada momento da cena, com imagens que surgem na mente, a imaginação resgata o movimento das goteiras nos corpos.
intuição	Manifesta pela captura das revistas, saber intuitivo do corpo na construção das personagens e seus movimentos
fenômenos de sincronicidade	O encontro da foto arte de Cosimo Buccolieri
Cenas atemporais	O enredo está fora de um tempo especificado
Admissão da interferência acaso	Encontro das revistas, encontro dos banquinhos e das sombrinhas
surrealismo	Siamesas que apresentam um terceiro elemento da cintura para baixo, são construídas e desconstruídas em cena, os bancos sobem à cabeça como objetos simbólicos.
Presença de imagens irreverentes	A imagem dada pela foto arte, cena com os bancos sobre a cabeça, a trama cênica como um todo
Absorção de fragmentos ou elementos do cotidiano	A foto arte da revista encontrada aos pés da árvore, os banquinhos, as sombrinhas em miniatura, a memória da música de piano em Três Marias.
Transliteração de linguagens	Música e fotografia para dança cênica, pois a música também é relida em movimentos.
Criação dirigida pelo inconsciente	De forma intuitiva as imagens das cenas vão sendo compostas, o acaso é absorvido por meio de elementos que surgem no cotidiano.
contextos psicológicos evidenciados	As personagens evidenciam suas emoções e conflitos, bem como suas escolhas e seus dramas individuais.
Grupamento de cenas independentes	Não é o caso
Utilização de objeto vazio	Os banquinhos
Uso de memórias ou dados biográficos	A memória das siamesas de minha avó.
Identificação de referências	Arquétipo de irmãs siamesas, mito da libertação

mitológicas ou arquétipos	
Construção acronológica das cenas	Ocorreu
Interlocução com o silêncio	Praticamente não há

ESPETÁCULO	<i>Imaginário</i>
ELEMENTOS/ PROCECIMENTOS	
Imagem-dispositivo	Bolhas de sabão, música de Meredith Monk, café Muller, aria no. 51 de Bach, quadro imaginário com balões, música de Shri Chinmoy, música Assum Preto
imaginação	Elabora a cena da dança com balões, responde aos estímulos musicais com uma partitura corporal ou dança encenada.
intuição	Guia a escolha da trilha sonora e os jogos criativos corporais
fenômenos de sincronicidade	A sincronia entre a composição coreográfica sobre música do John Cage e os exatos 4'33", o encontro do livro de Shri Chinmoy
Cenas atemporais	O enredo está fora de um tempo especificado
Admissão da interferência do acaso	O encontro da música de Shri Chinmoy durante os ensaios, a sugestão repentina de Talita quanto ao uso de 4'33"
surrealismo	Bailarinos de sacro para cima soltando bolhas, as bolhas parecem sair da cintura pélvica. As mulheres hipnotizadas por balões.
Presença de imagens irreverentes	Cochichos e bolhas saindo dos sacros na cena 1, na cena 2: diálogo coreográfico entre as pernas para o ar.
Absorção de fragmentos ou elementos do cotidiano	Bolhas e balões
Transliteração de linguagens	Da música para a dança cênica
Criação dirigida pelo inconsciente	As formas que provém da imaginação com imagens surreais
contextos psicológicos evidenciados	Util: na cena com balões, e na cena do Assum Preto
Grupamento de cenas independentes	Ocorre
Utilização de objeto vazio	Bolhas como subproduto do corpo
Uso de memórias ou dados biográficos	memória da música Assum Preto durante o tempo da Faculdade resgatada para a cena.
Identificação de referências mitológicas ou arquétipos	Mito da iluminação ou do despertar da consciência

Construção acronológica das cenas	não ocorreu
Interlocução com o silêncio	Há em 4'33".

ESPETÁCULO	<i>Olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i>
ELEMENTOS/ PROCEDIMENTOS	
Imagen-dispositivo	Expressão: <i>olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo</i> Filme cinematográfico: O livro de cabeceira
imaginação	Elabora uma poética acerca das polaridades: o feminino e o masculino, por meio de um entrelaçar de corpos e imagens visuais destes corpos em interação.
intuição	Conduz a criação destas imagens coreográficas
fenômenos de sincronicidade	Favorece o encontro do partner
Cenas atemporais	O enredo está fora de um tempo especificado
Admissão da interferência do acaso	o acaso interrompe a criação, o bailarino se machuca
surrealismo	Não identificado
Presença de imagens irreverentes	Escrita oriental nos corpos, fragmentação dos corpos entrelaçados de variadas maneiras e movimentos irreverentes, como o andar deitado.
Absorção de fragmentos elementos do cotidiano	Texto budista donde se lê a expressão: olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo.
Transliteração de linguagens	Da literatura religiosa para a dança, do cinema para a dança
Criação dirigida pelo inconsciente	A intuição conduz a trama coreográfica
contextos psicológicos evidenciados	Não há
Grupamento de cenas independentes	Não há
Utilização de objeto vazio	Não há
Uso de memórias ou dados biográficos	Não há
Identificação de referências mitológicas ou arquétipos	Mito da criação do mundo – polaridades yin e yang
Construção acronológica das cenas	Ocorreu
Interlocução com o silêncio	Ocorreu

ESPETÁCULO	<i>Teatro performativo Amargo</i>
ELEMENTOS/ PROCECIMENTOS	
Imagem-dispositivo	Performance e cena fílmica
imaginação	Entrelaça estas duas imagens e elabora no pensamento um programa performático
intuição	não é o caso
fenômenos de sincronicidade	não há registros
Cenas atemporais	O enredo está fora de um tempo especificado
Admissão da interferência acaso	Os estudantes assumem um trabalho interrompido. A estadia inesperada no estacionamento resulta na produção dos praticáveis como material cenográfico
surrealismo	Ao lado do prato escova e creme dental ao invés de garfo e faca, ação: ao invés de comer, cospe.
Presença de imagens irreverentes	A mulher cospe creme dental sobre o prato.
Absorção de fragmentos ou elementos cotidiano	Cenário realista: mesa de jantar. O livro Vermelho Amargo como referência – absorvido ao se visitar uma livraria, vem de encontro à cena.
Transliteração de linguagens	Da performance e da cena fílmica para a dança.
Criação dirigida pelo inconsciente	o inconsciente sinaliza por meio de um sonho premonitório de que os estudantes do mestrado iriam apresentar a cena imaginada.
contextos psicológicos evidenciados	A mulher oprimida
Grupamento de cenas independentes	Não há
Utilização de objeto vazio	Não há
Uso de memórias ou dados biográficos	Memória da performance narrada por Juliana de Moraes.
Identificação de referências mitológicas ou arquétipos	A mãe e a madrasta.
Construção acronológica das cenas	Não é o caso
Interlocução com o silêncio	Ocorreu

