

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

LIA CREMPE

O Silencio de Eros: um roteiro expressivo

Niterói, RJ

2015

LIA CREMPE

O Silencio de Eros: um roteiro expressivo

Versão final da Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos Das Artes, da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção de título.

Orientadora: Prof. Dra. Andrea Copeliovich

Niterói, RJ

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

Dissertação intitulada “”, de autoria da mestranda Lia Crempe, apresentada à banca
examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Andrea Copeliovitch - UFF

Prof. Dra. Nina Tedesco - UFF

Prof. Dra Solange Caldeira - UFV

Niterói, 2015.

Resumo

Esse trabalho propõe um processo experimental que articula a expressividade do corpo em movimento a partir das emoções provenientes do amor romântico, buscando as possíveis relações entre memória, práticas corporais e composição coreográfica. Esta abordagem foi adotada com base em observações cotidianas, trazendo a premissa que a temática é capaz de alterar a maneira com que bailarinos se expressam e como levam as emoções para a cena. Sob este enfoque, foi proposto um trabalho prático que analise e discuta os processos de criação de movimento a partir de significações individuais do amor, descrevendo um processo de composição coreográfica desenvolvido com bailarinos, instituindo laboratórios de práticas corporais. O registro do processo foi realizado através de captações videográficas com intuito de transformá-las em uma narrativa audiovisual onde possa abordar as poéticas das experimentações.

Palavras chave: expressão corporal, memória, composição coreográfica

*Aos meus eternos amores (in memoriam),
Pedro Crempe & Gene.*

Agradecimentos

“Eu não investigo como as pessoas se movem, mas o que as move”.

(Pina Bausch)

Sumário

Introdução
1. Método de Investigação.....	14
2. Processo criativo	18
<u>2.1 Introdução</u>	<u>18</u>
<u>2.2 Contexto do trabalho.....</u>	<u>20</u>
<u>2.3 Ponto de partida: Questões sobre o AMOR</u>	<u>25</u>
3. Descrição do Processo	33
<u>3.1 Preparação do corpo, uma visão holística.....</u>	<u>33</u>
<u>3.2 Investigação do corpo expressivo</u>	<u>38</u>
<u>3.3 Emoção e construção cênica.....</u>	<u>44</u>
<u>3.4 Relação experimental com o corpo</u>	<u>49</u>
<u>3.5 Composição coreográfica e construção cênica.....</u>	<u>52</u>
<u>3.6 Corpo e Poesia</u>	<u>63</u>
4. Obra	67
<u>4.1 A narrativa</u>	<u>67</u>
<u>4.2 Poéticas do silêncio.....</u>	<u>73</u>
5. Caminhos do Corpo.....	77
Anexos.....	82
Referências Bibliográficas	83

Introdução

Falemos do amor, senhores,
Sem rodeios.
[assim como quem fala
Dos inúmeros roteiros
De um passeio].
Tens amado? Claro.
Olhos e tatos
Ou assim como tu és
Neste momento exato.
Frio, lúcido, compacto
Como me lês
Ou frágil e inexato
Como te vês.
Falemos do amor
Que é o que preocupa
Às gentes.
Anseio, perdição, paixão
Tormento, tudo isso
Meus senhores
Vem de dentro.
E de dentro vem também
A náusea. E o desalento.
Amas o pássaro? O amor?
O cacto? Ou amas a mulher
De um amigo pacato.
Amas, te sentindo invasor
E sorrindo
Ou te sentindo invadido
E pedindo amor. (sim?
Então não amas, meu senhor)
Mas falemos do amor
Que é o que preocupa

Ás gentes: nasce de dentro
E nasce de repente.
Clamores e cuidados
Memórias e presença
Tudo isso tem raiz, senhor,
Na benquerença.
E é o amor ainda
A chama que consome
O peito dos heróis.
E é o amor, senhores,
Que enriquece, clarifica
E atormenta a vida.
E que se fale do amor
Tão sem rodeios
Assim como quem fala
Dos inúmeros roteiros
De um passado.

Hilda Hilst

Essa pesquisa surgiu do interesse em investigar a influência das emoções em bailarinos, enquanto meio para o processo cênico. Causava-me interesse observar as oscilações corporais que os intérpretes apresentavam quando a temática do amor estava envolvida, e como poderia estimulá-los para que a corporeidade se expandisse em construções poéticas do movimento.

O amor a que nos referimos no texto é o amor romântico, no qual “o amor é sofrimento, padecimento, é carência e desejo de posse daquilo que desejamos e não temos; por sua vez, é felicidade porque é posse, embora instantânea e sempre precária” (PAZ, 1994, p. 154). No período da minha graduação na Universidade Federal de Viçosa (UFV), observei que tais emoções criavam um ambiente perturbador, propício para explorar movimentações verdadeiras onde a inconstância em torno das paixões trazia movimentações inusitadas aos corpos. Segundo Giddens (1993, p.48) “o amor apaixonado é especificamente perturbador das relações pessoais”.

Os corpos se transformavam nessas relações, se mostravam mais ágeis, mais vivazes. A partir da transformação dos corpos forma-se uma magia que os envolve, sendo capazes de explorar caminhos expressivos próprios, pois contém a mais pura consciência, a omitida verbalmente, e infinitamente exposta através das metáforas corporais. Por anos fui uma plateia escondida nos palcos cotidianos, observava em silêncio.

Em um determinado momento senti a necessidade de estudar mais a fundo as relações entre corpo e memórias, trazendo para uma construção artística o processo de percepções. Não sabia como, nem por onde começar, mas julgava necessário explorar as movimentações intrínsecas e verdadeiras que o amor trazia para os corpos cotidianos. Queria transformar esse cotidiano em cena, alcançar o movimento verdadeiro, intervir, reinventar histórias.

O primeiro passo em direção a esse estudo aconteceu no curso graduação em Dança. Esse foi um ambiente propício para aflorar as possibilidades de interação que queria; as teorias do movimento, a prática, e a constante observação. Iniciei então um processo de questionamentos em torno das relações amorosas que ali via. Desde os mínimos gestos até o limiar da sanidade faziam parte do foco do meu olhar.

Comecei a observar que com a alteração dos estados de ânimo, alteravam-se também a movimentação, a fala e a concentração dos alunos. Em um curso que contém uma grade curricular com ênfase em práticas corporais, era viável uma observação minuciosa dessas movimentações. Ao longo dos semestres notava como os fatores pessoais que envolviam as relações amorosas interferiam na qualidade da expressão corporal, enquanto movimentações cênicas e cotidianas. A dança estava ali como um processo de libertação e não apenas movimentos estéticos, controlados e ensaiados. Através da movimentação, era possível reinventar-se.

Aguçava meus olhos estudar, analisar, adentrar a esse universo que move os seres humanos, que ora enlouquece, outra alcança as epifanias do prazer. A poesia, que se faz dos devaneios do amor, é transcendental. Entendia-me nesse universo através das observações que realizava. A partir do vasto laboratório cênico que criava através das observações, permanecia a ânsia em concretizar um trabalho artístico.

Ao ingressar no curso de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, vi a possibilidade de aliar essa minha pesquisa pessoal ao âmbito acadêmico. O ponto de partida se deu na disciplina sobre metodologias de pesquisa, ministrada pela professora Andrea Copeliovitch. Foi abordada a obra *O Banquete*, e a partir das discussões em sala de aula vi o caminho para desenvolver a pesquisa. Esse texto de Platão propõe uma discussão acerca da natureza e das qualidades do amor. Tal simpósio faz-se a partir de uma reunião na casa de

Agatão onde cada convidado do banquete cria um discurso sobre o amor, e através do diálogo entre essas opiniões é construído o texto. Sócrates propõe que os presentes, ao invés de somente elogiar Eros, deveriam aprofundar seus diálogos em busca de compreender o que é o amor. Impressionou-me que uma obra escrita há tanto tempo trouxesse temas tão atuais da nossa sociedade contemporânea ocidental, como discussão de gênero, sexualidade, adultério, desejo, atração e beleza. Ao longo da dissertação há citações do texto de Platão, observando que o intuito não é analisar a obra, mas usá-la como estímulo no processo.

Esta abordagem é de cunho experimental e descritivo, onde através de um grupo de bailarinos desenvolvo laboratórios práticos, inserindo-os no universo das discussões acerca do amor e o resgate de memórias individuais para descobrir expressões outras.

Durante toda minha formação como bailarina fui estimulada a encontrar uma movimentação verdadeira, que ultrapassasse as questões da estética, do ego e da técnica, mas que revelasse a essência da minha expressividade, e não algo imposto. Exatamente essa ideia é a que proponho na pesquisa artística; buscar, através de movimentações, uma reflexão sobre as formas de expressão corporal a partir do estímulo do amor. Para isso percorro e descrevo uma trajetória própria na construção artística.

O intuito desse trabalho é discutir as subjetividades da expressão que caminham além da própria literatura e das poesias da cena. A dinâmica da pesquisa se dá pela observação, realização de laboratórios, estimulação dos bailarinos, registro do processo, análise e reflexão das cenas, sendo construída uma narrativa que cõngrua os elementos pesquisados em uma obra audiovisual.

1. Métodos de investigação

Ao construir essa dissertação em Artes, senti necessidade de uma discussão acerca do método. Os resultados de uma investigação nessa área são subjetivos, e, como tais, impedem trilhar os caminhos pautados em comparações com outras áreas da ciência.

As metodologias, portanto, não são compartimentos estanques, capítulos a parte, embora suas definições científicas ainda falem de coleta de dados, de sujeitos, de análise de dados, etc. Se concordamos que a metodologia se constrói na investigação, deveríamos explorar a natureza híbrida de uma abordagem metodológica. Reconhecer que cada pesquisa tem sua própria metodologia, sua própria história, uma história que também pode (e deve) ser contada. (OLIVEIRA,2013, p.10).

Em uma pesquisa na área de processos artísticos o mais importante é o caminho a percorrer, e não seu fim, assim como nesse trabalho. O prosseguimento da pesquisa se pautava na reação dos bailarinos aos estímulos, sendo elaborados os próximos laboratórios a partir das reações do anterior. Dessa forma, o processo não poderia seguir um roteiro prévio, e sim, construído ao longo da trajetória. Esse contexto não permite questões fechadas, tão pouco, uma investigação qualitativa. O pesquisador Adérito Marcos enfatiza no seu ensaio realizado em 2007, “*Digital Art: when artistic and cultural muse merges with computer technology*”, que o conhecimento também deriva da experiência, trazendo a discussão que a produção acadêmica em Artes fica limitada ao tentar enquadrar-se em um método desenvolvido por outra área da ciência.

[...] a partir de um desajuste entre aquilo que se produz e a tentativa de enquadrá-lo em metodologias científicas que não contemplam o estilo de redação e as normas técnicas adotadas na pesquisa, surgiu a investigação baseada nas artes. É um tipo de investigação de orientação qualitativa que utiliza procedimentos artísticos, sejam estes, literários, cênicos, visuais ou performativos, para dar conta de práticas de experiências nas que tanto os diferentes sujeitos (pesquisador, leitor, colaborador) como as interpretações sobre suas experiências revelem aspectos que não são visíveis em outro tipo de investigação. (OLIVEIRA, 2013, p.10).

Marcos (2012) insiste ainda que os artistas devem encarar o campo das Artes como uma ciência, e como tal, há especificidades que não podem ser dissolvidas, como a experimentação prática do processo. A Arte impulsiona novas construções reflexivas, e não cessa na construção textual suas possibilidades, mas podem-se propagar os caminhos enquanto processo a ser investigado.

Há uma metodologia de pesquisa específica destinada a esse campo de conhecimento que engloba essas questões, a *a/r/tografia*. Ainda pouco difundida no Brasil, atribuída à Belidson Dias como precursor dessa linha. Tal método se baseia em uma pesquisa de caráter narrativo que envolve as três linhas *a/r/t*, *artist*, *researcher* e *teacher*. Na tradução para o português, é uma “grafia” que une as competências do “artista”, “investigador” e “professor” exprimidos concomitantemente no caráter experimental.

Os *a/r/tógrafos* estão vivendo seu trabalho, estão representando sua compreensão e estão executando suas práticas pedagógicas, e enquanto integram teoria, prática e criação através de suas experiências estéticas, produzem sentido no lugar de fatos e dados. (MARCOS, 2012, p.6).

O trabalho aqui apresentado segue tal metodologia por acreditar que uma pesquisa em processo criativo deve estabelecer essas relações apresentadas, trazer a experiência do pesquisador, que se divide em outras competências, ao encontro do caráter investigativo. Nessa pesquisa trago as experiências que tive como professora e como artista, e as uso em uma pedagogia própria ao lidar com o outro. O método citado cria uma liberdade particular ao pesquisador. Liberdade essa que não se associa com anarquia, pelo contrário, estabelece uma orientação ao trabalho quando há espaço para essa mistura. Ora estabelecia um vínculo como professora/coreógrafa, ora como artista/criadora, dialogando essas linhas com a pesquisa. Nas três vertentes a análise se faz presente concomitantemente com a prática, e ambas foram indissociáveis ao trabalho.

A *a/r/tografia* difundiu-se nos anos 70 e 80 a partir das pesquisas de Elliot Eisner na Stanford University. O autor buscava pensar a arte em um diálogo uníssono com a escrita, não dissociando o processo artístico da ciência, mas sim os completando.

Ao colocar a criatividade à frente no processo de ensino, pesquisa e aprendizagem, a *a/r/tografia* gera insights inovadores e inesperados ao incentivar novas maneiras de pensar, de engajar, e de interpretar questões teóricas como um pesquisador, e práticas como um professor. O ponto crítico da *a/r/tografia* é saber como desenvolvemos inter-relações entre o fazer artístico e a compreensão do conhecimento. (DIAS, 2013, p.9).

Segundo Dias (2009), é uma forma de representação que privilegia tanto o texto quanto o processo, trazendo uma abordagem dinâmica à pesquisa qualitativa que desafia as noções naturalizadas e conservadoras de fazer pesquisa, a qual “incentiva novas maneiras de se pensar, abordar e interpretar questões teóricas/ práticas”.

O processo de criação em arte é atravessado horizontalmente por ciclos mais ou menos longos de profunda reflexão sobre o processo em si e a criação em curso, onde o artista se questiona continuamente (sentido para o interior – “eu”) sobre a sua visão primordial e os conceitos/ideias iniciais à luz do “outro” (sentido para o exterior – “outro”) seja este o processo de criação, os materiais, as tecnologias e ferramentas, os artefatos em protótipo, etc. (MARCOS, 2012, p.143).

Os a/r/tógrafos estão vivendo seu trabalho, estão representando sua compreensão e estão executando suas práticas pedagógicas, e enquanto integram teoria, prática e criação através de suas experiências estéticas, produzem sentido no lugar de fatos e dados. (OLIVEIRA, 2013, p.11).

Esse método respeita o criador e enfatiza o caminho a ser seguido. Esse caminho é construído no próprio percurso da investigação e através desse é que se encontra a forma de conduzir a investigação. É uma pesquisa acadêmica formal, mas não segue um padrão metodológico prévio, ele se constrói ao longo da narrativa artística. Como todo processo, há imprevistos nessa sequência. É um novo caminho, portanto nele há surpresas, obstáculos, desvios, próprios do percurso, e devem ser respeitados para atingir sua proposta. A maneira como é guiado o percurso é o teor de mais valia, “a a/r/tografia se sustenta no questionamento (modo de buscar, questionar e problematizar) com a convicção de que este pode estar informado por e através das artes” (SPRINGGAY, 2008).

Nesse sentido o que caracteriza a investigação baseada nas artes não é a inclusão de imagens ou de textos literários, poesias, desenhos, etc., para compor a pesquisa, mas o modo em que estas e outras formas de representação artística se inserem na pesquisa, onde se situam e, acima de tudo, onde nos situam como pesquisadores e leitores. Não se trata, portanto, de usar determinados métodos ou práticas artísticas, mas de nos relacionarmos de outro modo com o que investigamos, de nos apropriarmos de um outro tipo de olhar que reconhecemos no artístico e que nos permite vislumbrar aquilo que mediante outras metodologias seria impossível. (OLIVEIRA, 2013, p.7).

Foi realizada uma pesquisa bibliográfica para iniciar o processo de investigação corporal e para tal adotou-se um caminho próprio. Tal utilização é de caráter prático, como suporte para florescer os estímulos e formas de conduta necessárias para com os bailarinos. Tendo em vista que o tema em questão exige não só o estudo de alguns conceitos, mas também estímulos criativos.

Optou-se então por seguir um caminho que aguçasse a construção dos laboratórios. A busca pelo amor percorre o imaginário, e, como tal, se faz de forma individual e única. Cada indivíduo possui uma concepção acerca do tema, conseqüentemente descobre caminhos específicos.

As inúmeras possibilidades de discussão sobre o tema abrem caminhos para diversos segmentos de pesquisa. A idéia central da dissertação se constrói a partir da *theoria, praxis e poiésis*. Não há um roteiro linear a ser seguido para tal feito, já que o mesmo exige uma compreensão que não envolve somente o caráter prático e nem o teórico, mas uma experimentação dessa união e. a partir disso, abrir uma discussão sobre a idéia da proposta.

É essencial àqueles que estudam o movimento no palco cultivarem a faculdade de observação[...]. Os atores, bailarinos e professores de dança usualmente possuem tal capacidade como dom natural, a qual, no entanto, pode ser refinada a tal ponto que se torne inestimável para os objetivos da representação artística. É obvio que o procedimento do artista ao observar e analisar o movimento e depois ao aplicar seu conhecimento difere em vários aspectos do procedimento do cientista. Mas é muitíssimo desejável que se dê uma síntese das observações artística e científica do movimento já que, de outro modo, a pesquisa sobre o movimento do artista tende a especializar-se tanto numa só direção quanto a do cientista em outra. Somente quando o cientista aprender com o artista o modo de adquirir a necessária sensibilidade para o significado do movimento, e quando o artista aprender com o cientista como organizar sua própria percepção visionária do significado interno no movimento, é que haverá condições de ser criado um todo equilibrado. (LABAN, 1978, p.154).

2 Processo Criativo

2.1 Introdução

Nessa dissertação, optei por utilizar o termo bailarino/a para identificar os participantes da pesquisa, ampliando para além da prática e técnica do *ballet*. Nesse texto tal expressão é utilizada para remeter aos que desenvolvem a dança em um contexto amplo. Além da distinção bailarinos, ora utilizo intérpretes, ora artistas, ora membros, participantes, envolvidos, mas em todos os casos estarei me referindo ao artista da cena, não cabendo fronteiras para delimitar os fazeres artísticos.

Como objeto de fuga das minhas próprias questões, buscava na observação dos que me rodeavam um caminho para sanar alguns questionamentos, e a partir da possibilidade de transformar essa busca em um processo artístico, surge essa pesquisa.

O processo artístico se apresenta com o propósito de resgatar movimentos intrínsecos e espontâneos de intérpretes, relacionados com os estados de ânimos vinculados ao amor, e como os mesmos se dialogam na construções de outras narrativas. Esses participantes trazem para a cena questões pessoais, estimulados através de laboratórios e do resgate da memória corporal, com intuito de atingir-se a essência da movimentação espontânea.

Essa construção se dá pela troca; o que participantes trazem em sua bagagem, como expõem na cena suas vivências, como as interpreto enquanto objeto criativo, e como lanço um novo desafio a partir do observado. Esse estudo parte de um todo comum, para um ponto de análise pessoal. Ou seja, parto de uma visão de outros, do que estes me trazem para a cena, e a partir disso, como coreógrafa, reinvento. Os participantes são convidados a explorar caminhos da expressividade a partir de suas questões pessoais, em primeiro momento, através do resgate das memórias afetivas. Após esse estágio, são trazidos elementos externos para a desconstrução do movimento inicial, como estímulo através de poesias e a mescla de narrativas dos outros bailarinos, possibilitando novos rumos estéticos e representativos.

Esse texto faz uma análise descritiva do processo, mas somente o textual não traduz o viés da pesquisa. Há subjetividades no desenvolvimento, tornando impossível mensurá-las. A partir dessa premissa, a discussão não se prende apenas ao papel, mas de forma expansiva, torna-se também um trabalho audiovisual. A fim de elucidar o trabalho prático, faço um recorte videográfico do processo, uma reinvenção de minha autoria sobre todas as histórias, discussões e práticas realizadas nos laboratórios.

Pelo uso da imagem dos participantes, optei por privá-los de uma exposição pessoal, tendo em vista que o objetivo desse trabalho é a construção artística. Mesmo o processo exigindo tal exposição, essa se deu apenas nos laboratórios. Em um primeiro momento, imaginei citá-los nesse texto com uma representação numérica para privar a identidade dos mesmos. Visto que o trabalho é exposto também no formato audiovisual, tal identidade seria facilmente descoberta, conseqüentemente peculiaridades de cunho pessoal seriam reveladas. Sendo assim, os bailarinos não atingiriam a verdade corporal que tanto buscava por medo de exposições inapropriadas. O intuito da pesquisa não é colher dados dos participantes, mas através de suas falas, de suas discussões verbais e corporais, criar uma simbologia expressiva para esse amor coreografado. Optei então por descrever as práticas em uníssono, não há segmentação de participantes, hora se faz relato de um, hora de outro, já manipulados pelo meu caráter interpretativo, assim como os faço no vídeo. A narrativa é construída a partir do meu olhar.

A partir de um grupo de jovens, a maioria com formação em Dança e com interesse no tema, foi feito o convite para participar do trabalho. Foi realizado um encontro para a exposição e discussão do tema, e a partir disso foram selecionados os participantes, totalizando inicialmente nove intérpretes, de idade entre 20 e 32 anos. As fichas técnicas dos membros estão contidas no Anexo A. Um bailarino optou por não mais participar do trabalho no decorrer da pesquisa.

É preciso ressaltar que os participantes citados acima estão inseridos na pesquisa corporal e na montagem da obra, enquanto outros três membros foram convidados a fazer parte exclusivamente da obra. Um ator que narra a obra, um bebê e uma senhora que atua como bailarina.

O trabalho de pesquisa corporal ocorreu de novembro de 2013 a julho de 2014. Inicialmente, os encontros foram realizados com todos os integrantes do grupo, na sede do curso de dança da UFV, totalizando quatro laboratórios com aproximadamente três horas de duração. A construção do processo foi pautada em laboratórios investigativos, voltados para a observação de si mesmo, visando um resgate da própria história emotiva e corporal dos bailarinos. O processo também instigava a memória emotiva para trazer à tona movimentações intrínsecas a que o amor remetia.

Vi a necessidade de trabalhar com um número menor de bailarinos para conseguir perceber mais claramente algumas subjetividades corporais. Optei por dividir o grupo de forma instintiva, duplas e trabalhos solo. Uma dupla foi unida pela similaridade das narrativas que estavam construindo, já outra, foi pela ausência de elementos em comum. Os outros

bailarinos permaneceram nos seus trabalhos solo. Houve mais dois laboratórios com cada uma dessas novas formações e ainda outros dois ensaios para realização das filmagens. Ressalto que para as gravações era necessário que houvesse uma composição coreográfica pré-estabelecida, para que assim pudesse ser estudado o diálogo entre câmara e bailarino, e não apenas um registro de movimento.

Apenas cinco bailarinos atingiram uma composição coreográfica e os demais ficaram apenas em movimentações improvisadas. É importante salientar que ambos processos foram válidos para a pesquisa, mas para a composição da obra audiovisual se faziam necessárias as marcações que o improvisado não conseguia dar.

A pesquisa resultou em um trabalho videográfico como parte prática da linha de pesquisa Estudos de Processos Criativos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Fragmentos do trabalho foram expostos em julho de 2015 na 18ª Bienal de Cerveira, realizada no município Vila Nova de Cerveira, Portugal.

O processo aqui exposto será feito de forma alinear, buscando a contextualização das ações e não sua sequencia cronológica.

2.2 Contexto do trabalho

A minha formação ao longo da vida como bailarina foi puramente técnica, com aulas de *ballet* clássico, jazz e sapateado que me moldaram em padrões de movimento repetitivos. Na graduação em Dança descobri uma dança expressiva e não aquela que reproduz com exatidão os movimentos e não transmite nada além da perfeição estética. Uma técnica corporal é imprescindível para a formação de um bailarino, mas somente ela não faz um bom intérprete. O corpo dança para expressar-se, dança para se comunicar com mundo e para se comunicar consigo mesmo.

Minha descoberta como coreógrafa e diretora artística veio a partir do momento que comecei a entender os fatores que levavam um corpo a se movimentar. Esse corpo traz para o palco fatores pessoais, externos, e se o bailarino/diretor/coreógrafo os ignorar, o movimento perde sua essência, sua aura.

Fui integrante do Grupo de Estudos de Dança e Educação Somática (Gedes), e através desses estudos busquei caminhos para explorar as potencialidades de bailarinos. Segundo Bolsanello (2011, p.01), a Educação Somática é um campo “teórico-prático composto de diferentes métodos cujo eixo de atuação é o movimento do corpo como via de transformação de desequilíbrios mecânico, fisiológico, neurológico, cognitivo e/ou afetivo de uma pessoa”.

Baseia-se em técnicas que estimulam o conhecimento sobre o corpo em um aspecto físico, emocional e suas características únicas que o diferem de outros.

A Educação Somática emerge de um processo evolutivo que se constrói sobre a base de uma pesquisa experiencial. A experiência corpórea situa-se no coração desse novo paradigma, que começa a encontrar seus títulos de nobreza nos meios universitário e acadêmico. (BOIS, 2008, p.9).

É um processo de observação contínua sobre movimentações internas e externas, buscando o equilíbrio na própria questão que antagoniza seu eixo. O bailarino é estimulado “a sentir seus movimentos, perceber como os executa e explorar variações em seu modo de mover-se” (BOIS, 2008, p.310), atentando-se as variações físicas e emocionais que influenciam no seu modo de se expressar. A educação somática se foca na questão da descoberta de um corpo que carrega história, memórias, dores e fragilidades, a serem trabalhadas.

Os métodos de aplicação dessa fundamentação são vários: G.D.S., Eutonia, Feldenkrais, técnica Klauss Viana, Lian Gong. Vale ressaltar que cada método possui suas próprias estratégias de estimulações, mas todos se fundam em um mesmo eixo de trabalho, com características semelhantes. Bolsanello (2011) enumera a base desses trabalhos; A diminuição do ritmo, A respiração como suporte do movimento, A interpretação da diretriz verbal, A auto-pesquisa do movimento, A auto-massagem, A busca do esforço justo, O alongamento fino e preciso, O aumento do vocabulário gestual e Aprendizagem.

O termo somático cobre muitos sistemas individuais, cada ramo oferecendo um ponto de vista particular e prática para o todo. Através do último quarto de século ou quase de crescimento, o campo desenvolveu uma base teórica sólida. Mas seu poder permanece no trabalho experimental, mãos do condutor sobre o aprendiz individualmente ou em grupos. Explicação verbal é uma substituição no mínimo inadequada. Como um espetáculo de dança, o trabalho clama por experiência ao vivo e exemplos. (MYERS 2008 apud BELEM 2010, p. 11).

No grupo trabalhávamos a técnica do Lian Gong e terapias chinesas voltadas para o equilíbrio da mente e corpo enquanto profissionais da dança. Uma das propostas desta técnica chinesa é o resgate da movimentação natural através da harmonização do corpo.

As práticas e discussões do grupo me fizeram me apropriar de algumas técnicas e recriá-las para os estímulos da composição coreográfica. O grupo tem uma parceria com os departamentos da instituição e os estagiários ministram aulas de Ginásticas Terapêuticas Chinesas em meio a uma pausa no trabalho dos funcionários. Fiquei nesse estágio por cinco anos, e ali aprendi a identificar como os corpos dos funcionários lidavam com fatores

externos. Em cada aula tinha que perceber o estado corporal dos participantes e promover atividades voltadas para aquele momento, de acordo com o que os corpos necessitavam. A percepção tinha que ser rápida para criar uma atividade e estímulo naquele momento. Desenvolvi um olhar atento aos pequenos gestos de agitação, dor, perturbação, cansaço. Diversos estudos, utilizando dados quantitativos, apontam os benefícios do trabalho que o grupo desenvolve¹.

Essa pesquisa se fundou a partir dos estímulos provenientes da Educação Somática, sem eles não seria possível atingir a investigação corporal proposta. Não segui um método específico, mas me apoiei nos conhecimentos que eles me trouxeram, e adaptei exercícios que já havia experimentado como bailarina e coreógrafa. O trabalho nasce da ideia e se desenvolve no cotidiano, na vivência e na busca.

Uma exigência para que os integrantes fizessem parte da pesquisa foi adentrar o próprio universo sem medo dos monstros que ali crescem. Estar disposto a conhecer-se é um ato irreversível. Percebi ao longo das experiências como professora que a partir do momento que o indivíduo explora suas potencialidades e fraquezas se liberta do medo que possui em enfrentá-las. O medo endurece o corpo. O medo causa dor. A dor estagna um corpo e ele não se movimenta, torna-se mecânico.

Para exemplificar, cito um fato que se relaciona com a pesquisa. Antes do início do processo, reuni um grupo grande de bailarinos com interesse em participar de uma narrativa audiovisual. Durante o encontro todos se mostraram empolgados com a ideia, até o momento que revelei o tema. A grande maioria foi enfática em assumir a causa da desistência, o medo. Fatores circundavam questões de gênero, aceitação e mágoas. Não queriam resgatar memórias, e houve um relato de preferir deixar a dor “petrificada”, pois “cutucando as feridas” o relacionamento atual poderia sofrer consequências.

O amor romântico não é necessariamente uma dor, vi ali que muitos relacionavam o tema com uma experiência sofrida e que a composição coreográfica obrigatoriamente seria “pesada”. O intuito dos estímulos criativos é o autoconhecimento e justamente aprender a lidar com fraquezas, para assim encontrar a essência do movimento verdadeiro e conseguir

¹ SIVIERO, E. K.; DIAS, P. H. P.; TRIVELATO, A. D. A.; CASTILHO, G. M.; CREMPE, L.; MAGALHAES, M. P. R.; DANTAS, V. M. M.; VILLATORO, B.; FARIA, V.; NOGUEIRA, F. C. L.; AQUINO, D. N. Funções preventivas, terapêuticas e educacionais de práticas corporais somáticas. **EngrupeDança**, São Paulo, v. 2, p. 118-128, 2009.

SIVIERO, E. K. ; ASSIS, A.; DANTAS, V. M. M.; DIAS, P. H. P.; CREMPE, L.; MAGALHAES, M. P. R.; CASTILHO, G. M. Contribuições da educação somática no tratamento de dores musculares de servidores da UFV. In: ENCONTRO MINEIRO DE ESTUDOS EM ERGONOMIA, I., 2009, Viçosa. **Acessibilidade Cotidiana e Terceira Idade**. Viçosa: 2009, v. 1. p. 1-19.

para a cena um corpo livre de “petrificações”, como argumentou um bailarino. Essa fala remete ao estudo de Wilhelm Reich sobre sua teoria de Energia Sexual, a qual enfoca a economia e distribuição da energia biológica no organismo. Almeida (2004, p.02) analisa o trabalho de Reich e afirma que “numa situação de tensão desagradável, o organismo se contrai e responde a todo e qualquer estresse seja ele físico e/ou psíquico”, mostrando a relação entre mente e corpo.

[...] percebeu ser possível ler no corpo do paciente as resistências e defesas, pois o corpo revelava as expressões emocionais vividas até aquele momento. Com isso, descobriu que todas as experiências traumáticas, dolorosas e ameaçadoras provocam uma tensão muscular, com o intuito de proteger o indivíduo [...] (ALMEIDA, p.03, 2004).

Reich (1995) denomina essa proteção como couraça muscular, definindo-a como um enrijecimento muscular proveniente de uma tensão cotidiana.

Os primeiros estímulos foram com intuito de trazer a temática em um caráter reflexivo, sendo exposto e discutido o tema do amor com o grupo. Mayer (2005, p.22) revela que as dinâmicas de grupo são essências para compreender e revelar o “jeito de ser, de viver e de compreender determinados aspectos da vida como um todo”. Assim, através dela podemos buscar trabalhar os aspectos emocionais e psicológicos dos bailarinos, objetivando uma atividade que visa investigar a expressividade do corpo pela observação do caráter expressivo. Foram inseridas discussões verbais antes da investigação corporal, pois necessitava que todos entendessem os caminhos que estava buscando.

Como fazia a pesquisa teórica em paralelo com a prática que estava desenvolvendo, trazia para os laboratórios as discussões que o estudo me aguçava. A primeira questão envolve o ponto de partida do elemento que constitui o estudo, o amor. Algo tão presente, tão vivo, que se apresenta de maneira subjetiva, e deveras poética. O amor ultrapassa as barreiras da lógica e se expande em caminhos curiosos, dignos de atenção.

Mas afinal, o que é o amor? Existe um conceito de amor? Ou vários?

Há diversas formas de manifestação e discussão acerca do tema. A pesquisa se propõe a refletir sobre o amor Eros na ótica da construção artística, que ao decorrer do texto será explanado.

O músico Arlindo Cruz afirma na música *O que é o amor?* (2004, Arlindo Cruz/Maurição/Fred Camacho, Sony Music), que “até hoje ninguém conseguiu definir o que é o amor”, mas não sabe responder nem explicar, só sabe que esse sentimento nasceu dentro dele e o fez renascer e despertar. Já Jorge Vercilo, na música *Face de Narciso* (2013, Jorge Vercilo, EMI Music), responde à pergunta com outras indagações. “Seria desapego ou

possessão? Altruísmo ou autoadoração? Chave ou prisão?”. O músico conclui que o amor é uma dualidade, uma junção de elementos metaforicamente positivos e negativos, que em comunhão alcançam a “luz da escuridão”.

Almeida (2007, p.131) faz um resgate da palavra e mostra que “em uma de suas prováveis origens, o termo „amor“ deriva etimologicamente do grego, no qual „a“ significa sem, e, „mors“ é sinônimo de morte” portanto, ao analisar essa perspectiva etimológica, o amor transcende a morte. Podemos associar então que, ao amar, há renúncia da morte, conseqüentemente, o amor encontra a vida. Em *O Banquete*, Diotima traz “que o amor consiste no desejo da posse perpétua do bem; donde resulta que o amor é também o desejo de imortalidade.”

Ao entender o elo entre essa circunstância que se apresenta, Costa (2011) afirma que “é vida que vence a morte ao revestir de incorruptibilidade o ser corruptível e de imortalidade, o ser mortal.”

Amor e morte são os sentimentos da impossibilidade de ser. Para Álvares de Azevedo, viver é sinônimo de amar. Pelo amor se vive, angustia-se e se morre. (CAVALCANTE, 2005, p.180).

O músico Djavan expressa esse desejo na música *Pétala*: poeticamente relaciona o viver na entrega de um amor que o faz sentir gosto pela vida, na completude desse sentimento, que o ato de amar basta para sua felicidade plena. O amor traz a sua vivacidade.

Ó meu amor
viver
é todo um sacrifício
feito em seu nome
quanto mais desejo um beijo seu
muito mais eu vejo
gosto em viver..
viver...
(DJAVAN, 1998).

Diante de um tema subjetivo e poético, tantas outras adjetivações que podemos dar ao amor. O ser humano vive em uma eterna busca a fim de compreender esse significado. Ao indagar os bailarinos sobre a natureza do amor, as respostas circundaram em um amplo território, relacionado com suas próprias experiências.

Em um primeiro encontro foi realizada uma dinâmica inicial a fim de perceber o grupo, e criar um ambiente agradável de contato, utilizando o lúdico. A proposta consistia em um jogo de roda guiado por um facilitador, no caso eu. Dentro da temática era feito uma pergunta a um participante, com o lançamento de uma bola para o mesmo, e ao segurá-la,

tinha que responder de maneira rápida a questão. Após a resposta, o bailarino criava uma pergunta diferente e a dinâmica continuava ao ser lançado a bola para outro membro. A primeira questão lançada foi: “Amor. Defina!”.

Como a atividade tinha intuito apenas de proporcionar um primeiro contato, um “quebra-gelo”, foi alcançada com sucesso através do lúdico. Os envolvidos encararam a atividade com bom humor, facilitando o convívio entre os mesmos. Visto que estavam muito dispersos, propus uma adaptação à atividade. Ao invés de responderem verbalmente, o fariam com uma pequena sequência de movimentos improvisados. A dinâmica era a mesma, permanecendo durante toda atividade a questão inicial lançada pelo facilitador. Após a realização do movimento, o bailarino passava a bola rapidamente para outro. Segundo Levin (2007) “é através do corpo e, não da linguagem, que se teria acesso a comunicação mais autêntica”.

Nessa altura, no mesmo encontro, já poderia ser inserida a temática com o enfoque de preparação para a pesquisa através do pensamento, em primeira instância. Foi proposto aos participantes que discorressem sobre o tema a partir de uma questão levantada. “Amor; o que representa para cada um?” A partir disso, iniciou-se uma roda de debates, e outras perguntas foram trazidas para a roda. O amor é realidade ou ilusão? Individual ou partilhado? É racional ou irracional? Sagrado ou profano? Desejo ou virtude? Tais perguntas não exigem resposta única, mas são fascinantes objetos de pesquisa, enquanto processo artístico.

Tal discussão proposta entre os participantes tem caráter exclusivo de propiciar estímulos nos bailarinos, para que possam construir caminhos próprios de descobertas, e as tragam para a cena. Busca permear os caminhos do amor, não cabendo definições, mas um diálogo construtivo sobre sua identidade diante da investigação cênica.

[...] não se trata nem de uma definição e nem um registro, mas sim de um reconhecimento, no primeiro sentido dessa palavra: exame cuidadoso de uma pessoa ou de um objeto para conhecer sua natureza e identidade. (PAZ, 1994, p.106).

2.3 Ponto de partida: Questões sobre o AMOR.

Ao indagar os bailarinos sobre a natureza do amor um turbilhão de respostas surgiu. Predominou a resposta sobre a existência de vários tipos de amor, e as subdivisões que expuseram remetiam a um caráter pontual, pouco refletido, fugindo da essência em torno das dualidades. Ou seja, buscaram respostas previsíveis que não rompem o cunho reflexivo.

Segundo Cavalcante (2005, p.184):

O amor romântico se divide entre o amor cortês, enquanto entrega total, sacrifício e ingenuidade e o amor erótico enquanto sensualidade, exaltação e voluptuosidade. No amor cortês vive-se de recordações e esperanças, nunca de realidades. Concretizar o sonho do amor cortês é rebaixá-lo ao amor erótico, porque o amor erótico é transgressão, é uma outra forma de manifestação, sempre acompanhada de pessimismo, melancolia e tédio.

Amor é duplo, caracterizado pela oposição em diálogo; corpo e alma, amor e paixão, desejo e possessão, sagrado e profano, físico e espiritual. Paz (1994) se refere às concepções do amor como não sendo lógicas e racionais, fazendo parte de aspirações sexuais e psíquicas que não se pode entender, e sim sentir. Defende que não podem ser racionais, mas sim vitais.

O amor romântico pertence ao domínio do desejo e da imaginação, tornando o amor um sentimento difícil de ser alcançado, transportando o ser para um mundo de gozo e destruição. (CAVALCANTE, 2005, p. 192).

Segundo Paz (1994), os desejos podem ser exemplificados pelos estados de ânimo do amante, que se divide em: desejo, gozo, decepção, ciúmes e a felicidade efêmera. Esses estados de ânimos demonstrados na corporeidade dos amantes e na reminiscência dos mesmos. Cavalcante (2005, p.180) sugere que “A satisfação do amor enquanto realização do desejo carnal e erótico leva à angústia.” Houve uma forte relação nas falas sobre o amor versus tensão, dor, aprisionamento, e essas questões me interessavam enquanto objeto de pesquisa.

Como trazer então para a cena essa expressão verdadeira, e como pensar o amor sob outros olhares?

Uma pesquisa acadêmica em processos artísticos que esteja envolta da subjetividade do amor, é desafiadora. Segundo Neves (2007), no Brasil até meados dos anos 70, houve uma ausência de estudos acadêmicos voltados para o amor, inserindo-se tardiamente como objeto científico.

Muito embora o amor tenha servido de mote a inúmeros escritos de diferentes precedências (como a literatura e a filosofia), houve uma ausência de cientificidade no seu estudo, considerando que ele seria demasiado misterioso e intangível para o estudo científico. A dificuldade em observá-lo de um modo rigoroso e sistemático serviu durante décadas como argumento principal para que ele fosse nomeado de acientífico pelos/as investigadores/as. (NEVES, 2007, p.610).

Essa temática ganha força no cotidiano, mas pouco comum em estudos científicos. O questionamento sobre esse universo é inevitável para se criar diálogos construtivos e supostas

definições individuais e temporais, assumindo um caráter fundador das relações humanas. Essa expressão carrega valores sociais e indagações que permeiam o tempo.

Uma característica dos seres humanos é a necessidade de mensurar a vida. É necessário encontrar razões lógicas para ações, sentimentos, impulsos, e traduzi-los em teorias. As discussões que rodeiam temas subjetivos ganham uma proporção ainda mais ampla, e o amor se encontra nesse meio.

O mérito da discussão acerca da origem do amor presente na obra *O Banquete*, de Platão, datada do século 380 A.C., atualmente continua sendo o tema de discussão de poetas e romancistas. Como afirma o autor Octávio Paz², poetas, filósofos, escritores, estudiosos permeavam o universo que envolvia esse tema como objeto de criação de sua Arte. Sonhos, anseios, sofrimentos de amor sempre foram enredo das maiores criações artísticas, seja em poesia, música, escultura, dança.

Não há povo nem civilização que não possua poemas, canções, lendas ou contos nos quais a anedota ou o argumento - o mito, no sentido original da palavra - não seja o encontro de duas pessoas, sua mútua atração e os esforços e dificuldades que devem enfrentar para se unirem. (PAZ, 1993, p. 34).

Esse magnetismo secreto e divino é involuntário e ao mesmo tempo uma escolha do indivíduo, como completa o autor. O vasto território do amor é subjetivo aos seus próprios encantos, permeia o imaginário e o lúdico em sua materialização. Utilizamos a palavra materialização como forma de condensar e exemplificar a expressão do amor em suas diversas facetas.

Na língua grega antiga o amor era dividido em três nomes para direcionar a interpretação adequada: *Ágapo*, *Philos* e *Eros*.

Ágapo era utilizado para se referir ao amor divino, contemplando o sentimento de dedicação, afeição, satisfação entre pessoas que mantêm um afeto. Utilizado no âmbito familiar e religioso. Lacoste (2004, p.109) define como a forma que Deus se revela aos homens, prezando pela caridade e bondade, “ele se faz conhecer pelo amor”.

Philos faz menção ao amor humanitário da amizade, do afeto que se dá por aquelas pessoas que se mantêm em nosso convívio por similaridades e afetuosidades, onde nasce a reciprocidade do amor. Vizinhos, amigos e pessoas que mantêm as mesmas atividades relacionadas ao bem estar de ambos.

² Octavio Paz (1914-1998), poeta mexicano. Recebeu o premio Nobel de Literatura em 1990.

Eros é o termo dirigido ao amor da atração entre duas pessoas e para entender essa utilização é necessário um resgate histórico mitológico desse Deus.

O livro *Teogonia* de Hesíodo, sobre a origem da criação dos deuses da mitologia grega, traz Eros como o mais belo entre os deuses imortais, “ele doma no peito o espírito e a prudente vontade” (HESÍODO, 2009, p.12). Essa é a teoria mais difundida na literatura, mas há outras várias que sugerem o nascimento dos deuses. Segundo Hesíodo, o universo se fez a partir do Caos, um vazio/escuridão onde nada havia além de uma matéria não compreendida que misturava elementos para a constituição dos seres humanos, um material bruto, desalinhado nesse ambiente. A construção é descrita pelo autor abaixo:

Começou reunindo o material para moldar o disco terrestre, depois o pendurou no vazio. Em cima, cavou a abobada celeste, que encheu de ar e de luz. Planícies verdejantes se estenderam então na superfície da terra, e montanhas rochosas se ergueram acima dos vales. As águas dos mares veio rodear as terras. Obedecendo as ordens divinas, as águas penetraram nas bacias para formar lago, torrentes desceram das encostas e rios serpream dentre os barrancos. (POUZADOUX, 2001, p.35).

Na citação acima, Pouzadoux (2001) aborda a questão do vazio, trazendo o silêncio para a discussão. O silêncio se faz necessário para a criação, e a partir dele nasceu a escuta, a fala, a comunicação, o verbo, até chegar a poética. A ausência e a presença é uma dualidade com poder transformador e criador. Como citado no texto de Platão (p.6), primeiro nasceu o Caos, depois a “Terra de largos seios, de tudo assento sempre certo, e o Amor”. Dessa junção harmônica surgiram os primeiros deuses, Gaia (Terra), Tártaro (inferno) e Eros.

A divindade Eros detém o poder de atrair as espécies similares para a procriação dos seres, sendo a responsável pelo crescimento de vida na Terra. Seu poder vai além das forças dos outros deuses sendo responsável por sustentar o universo, atraindo energias de tudo que há nesse ambiente para propiciar o crescimento. Não há nenhum ser seja imune a energia de unir, ligar e crescer de Eros, estando ela Onipresente em todas as relações que se dão, seja por meio da afinidade, cunho sexual, ou evolução.

Eros era adorado na Grécia Antiga em cultos de fertilidade, invocando o mesmo para a procriação da espécie. Mas pouco se falava do elemento que unia os seres, dos afetos e desejos, relacionados a Eros. Mais tarde que se difundiu essa crença e toda mística envolvente desse tema. Na língua grega moderna não são mais utilizadas terminologias diferentes para cada amor, mas Eros continua fortemente presente na cultura, e é o grande inspirador dos artistas. Acredita-se que a Arte também seja consequência de seus poderes e esteja diretamente relacionada com os confortos e desconfortos do amor.

Para a tradição filosófica Eros é uma divindade que comunica a obscuridade com a luz, a matéria com o espírito, o sexo com a ideia, o aqui com o além [...] Refletir sobre Eros e seus poderes não é a mesma coisa que expressá-lo: esse último é o dom do artista e do poeta (PAZ, 1994, p.26).

Muitas obras clássicas apresentam essa temática como elemento fundamental da sua criação, apresentando o amor como objeto de estudo, inspiração, criatividade, desejo. A expressão que artistas e poetas mesclam as suas criações resultam na concepção externalizada do tema; como se o amor se materializasse na expressão artística.

Paz (1994, p.45) cita Platão como o fundador da filosofia do amor que permanece presente até hoje na sociedade, respeitando fatores culturais e sociais que se modificaram ao longo do tempo, pois “a ideia ou filosofia do amor é histórica e brota só onde existem circunstâncias sociais, intelectuais e morais”. O sentimento do amor e a ideia amorosa constituem-se de acordo com a sociedade. Cada cultura estabeleceu pensamentos e condutas por serem adotados e tais sofreram modificações cabíveis ao tempo. Questões de cunho religioso, político, geográfico e social são alguns fatores em que há divergências nas relações amorosas. A união não se dava a partir de estados amorosos, mas sim interesses estratégicos. Pode-se entender que o sentimento do amor é o mesmo, mas o meio em que está inserido é passível de alterações. Nos textos de Platão, as relações corpóreas percorrem os tempos de maneiras diferentes, como cita o autor abaixo.

A severa condenação do prazer físico e a pregação da castidade como caminho para a virtude e a beatitude são a consequência natural da separação platônica entre corpo e alma. Para nós essa separação é muito forte. Esse é um dos traços que definem a época moderna: as fronteiras entre alma e corpo se atenuaram (PAZ, 1994, p.46).

O diálogo *O Banquete*, de Platão, é uma junção de narrativas que ocorrem durante um encontro de filósofos, onde proferem suas opiniões sobre o amor na casa de Agatão. Os presentes se propuseram a discutir a natureza do Amor, expondo seu entendimento. O discurso de Aristófanes, o cômico, se dá a partir do mito do surgimento dos seres humanos, em que é citado que os mesmos detinham uma dualidade. Caridade (1995) faz uma reflexão sobre o discurso de Aristófanes.

Segundo esse mito, os homens tinham, na sua origem, órgão duplos, formas arredondadas, quatro mãos, quatro pernas, dois órgãos de geração, duas faces, quatro orelhas e uma só cabeça. Havia três sexos distintos que correspondiam ao masculino, ao feminino e ao andrógino, que participava do masculino e do feminino. O masculino vinha do sol (Hélio), o feminino, da terra (Géia) e o andrógino, da lua

(Selene). Os humanos eram redondos como os astros, seus progenitores, o que os tornava robustos e muito velozes. (CARIDADE, 1995, p.52).

Tais seres invadiram o Olimpo, e Zeus enfurecido optou pela divisão das partes, uma espécie de separação de uma pessoa em duas. Sendo assim, essas metades vagam em busca da união, da volta da contemplação total do sentir-se inteiro e Eros representa a energia que une, que contempla a beleza, e que está acima dos homens.

Fedro é o primeiro a ter a palavra e resume que há um “Deus do Amor” presente que rege todas as relações afetuosas e defende que amar é uma virtude. Enaltece que Eros foi um dos primeiros deuses a ser concebido e por isso é merecedor de elogios. “Amor é dos deuses o mais antigo, o mais honrado e o mais poderoso para a aquisição da virtude e da felicidade entre os homens” (PLATÃO, 2002, p. 11).

Pausânias indaga que o amor é uma duplicidade em que o bem e o mal se misturam. A dualidade entre amor celestial e amor corporal.

Já Eriximaco (p.15) constrói seu discurso inicial baseado na sua formação na medicina: “ A natureza dos corpos, com efeito, comporta esse duplo Amor; o sadio e o mórbido são cada um reconhecidamente um estado diverso e dessemelhante, e o dessemelhante deseja e ama o dessemelhante. Um portanto é o amor no que é sadio, e outro no que é mórbido.” Menciona um amor sadio que engrandece o homem, e o outro tipo que o deixa enfermo. Como médico sugere uma harmonia entre esses dois desejos.

Aristófanes (p.19) faz menção a interações entre o envolvimento de pessoas do mesmo sexo, afirmando que o que chama de amor não se faz somente entre sexo opostos.

desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. E sempre que morria uma das metades e a outra ficava, a que ficava procurava outra e com ela se enlaçava, quer se encontrasse com a metade do todo que era mulher - o que agora chamamos mulher quer com a de um homem; e assim iam-se destruindo.

Dialoga sobre isso pautado na criação da mitologia grega, através de um resgate histórico. Segundo ele, havia inicialmente três gêneros; o masculino feminino, o masculino masculino e o feminino feminino, chamados andróginos. Estes se contemplavam em uma unicidade de suas partes unidas. Por um fenômeno, essas partes foram divididas e separadas no mundo, percorrendo solitárias em busca dessa metade por ambos o sexo, e assim pode-se pensar na homossexualidade. Paz (1993) cita o mito andrógino como uma realidade

psicológica em que todos homens e mulheres buscam a metade perdida. A procura pela “alma gêmea”, “metade da laranja” e outros termos que designam essa busca se deve a esse mito.

Ágaton discorre sobre as virtudes do amor e afirma que é o mais belo dos deuses por ser jovem, ágil e capaz de invadir qualquer alma pela sua leveza. O filósofo mantém durante toda a narrativa a idealização do amor, e não mede esforços para recriar esse ambiente de maior exaltação do sentimento entre todas as falas anteriores. Enfoca que esse deus é o responsável pela criatividade aflorada no meio das artes, e não se abstém de elogios. “...ele que nos tira o sentimento de estranheza e nos enche de familiaridade. “ (ÁGATON, p.24)

O centro do discurso se faz pela posição de Sócrates sobre o diálogo até então levantado. Inicia fazendo uma crítica aos discursos de seus antecessores, instigando os filósofos a pensarem em novas maneiras de refletir sobre o amor e ir além dos elogios, pois não só de qualidades se funda esse sentimento, e propõe outras questões a partir de perguntas “O Amor é amor de nada ou de algo?”, “Será que o Amor, aquilo de que é amor, ele o deseja ou não?” e “não é certo que o Amor seria da beleza, mas não da feiura?” (SÓCRATES, p. 27-28)

Sócrates afirma que o amor é a procura por algo que não se possui, e quer em algo/alguém contemplar a falta. Cita uma sacerdotisa para embasar suas falas, Diotima. Ela acredita que Eros é um espírito que vive entre os deuses e mortais, e sua função é unir esses dois ambientes, por vez, demoníaco ou sublime. É formado pelas dualidades, não sendo nem bom, nem mal. Como filho da pobreza e da abundância, Eros é capaz de igualar, distribuir, intermediar carências e riquezas, “comunica a luz com a sombra, e o mundo sensível com as idéias” (PAZ 1994).

Ao falar do amor, Diotima afirma que ele consiste na atração humana, almejando a beleza. Esse desejo nasce a vista de cada pessoa, pela busca de algo diferente e individual, sendo mais que puramente o anseio pelo belo, mas uma travessia desse entendimento. O amor não é belo, mas deseja a beleza e nasce a vista da pessoa bela. O Amor é algo mais que atração pela beleza humana, sujeita ao tempo, a morte e a corrupção. Cita que o desejo pela imortalidade é uma característica que permanece entre todos os homens, e a procura pelo belo que se dá no contexto dos amantes, onde os mesmos perpetuam um sentimento de eternidade que o amor compõe. Pode-se então desenvolver o contexto citado acima; ao existir o amor, há ausência de morte. Sócrates (p.34) relaciona a geração como “algo de perpétuo e mortal para um mortal...é a imortalidade que, com o bem, necessariamente se deseja, pelo que foi admitido, se é que o amor é amor de sempre ter consigo o bem. É de fato forçoso por esse argumento que também da imortalidade seja o amor.”

É visto no decorrer da narrativa que os conceitos são pautados nas experiências de cada um, seja por estudos, vivências, observações, crenças, que os fazem criar tal discurso. Há diálogos pertinentes que vão formando as próximas falas, expondo as ideias e refletindo-as com o que os colegas expuseram anteriormente, baseados na natureza de Eros. Segundo Paz (1994), o Eros exposto por Platão é o “solar e o noturno”, onde todos os sentem, mas poucos os veem.

[...] o eros platônico busca a desencarnação, enquanto o misticismo cristão é sobretudo um amor, a exemplo de Cristo, que se transforma em carne para nos salvar. Apesar dessa diferença, ambos coincidem em sua vontade de romper com este mundo e subir ao outro. O platônico pela escala de contemplação, o cristianismo pelo amor a uma divindade que, mistério inefável, encarnou num corpo. (PAZ, 1994, p.94).

A relação que se dá por meio da busca pela incorporação de elevar tal sentimento é cabível ao amor platônico e ao cristão, e os diálogos em *O Banquete* se dão pela questão entre corpo e alma para sua transgressão entre o ser e o divino. Corpo e alma em dualidades. Essa relação é defendida por Paz (1994), mencionando a dualidade entre erotismo e reprodução; um não depende do outro para existir. Desvincula erotismo e sexualidade, ambos são metafóricos, mas a imaginação é o “agente que move o ato erótico”. Sexo está relacionado com a reprodução, e os corpos se unem com o intuito específico de procriação da espécie. “O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo.” O autor discute a ideia de que erotismo é a imaginação individual, uma criação, seja em seu próprio corpo, ou no corpo do outro. A palavra corpo é indissociável dessas metáforas que circundam a natureza do amor. É o elo com prazeres e suas epifanias.

Dessa forma se dá essa pesquisa, um caminho de diálogo, contemplando a junção de pensadores para se trilhar mais um caminho desse paradoxo, do ver, do sentir e da expressão. Através das dualidades e metáforas existentes na visão do amor, exposta no texto de Platão, e das reflexões trazidas por Paz (1994), tornou-se objeto de estímulo com os bailarinos em laboratório.

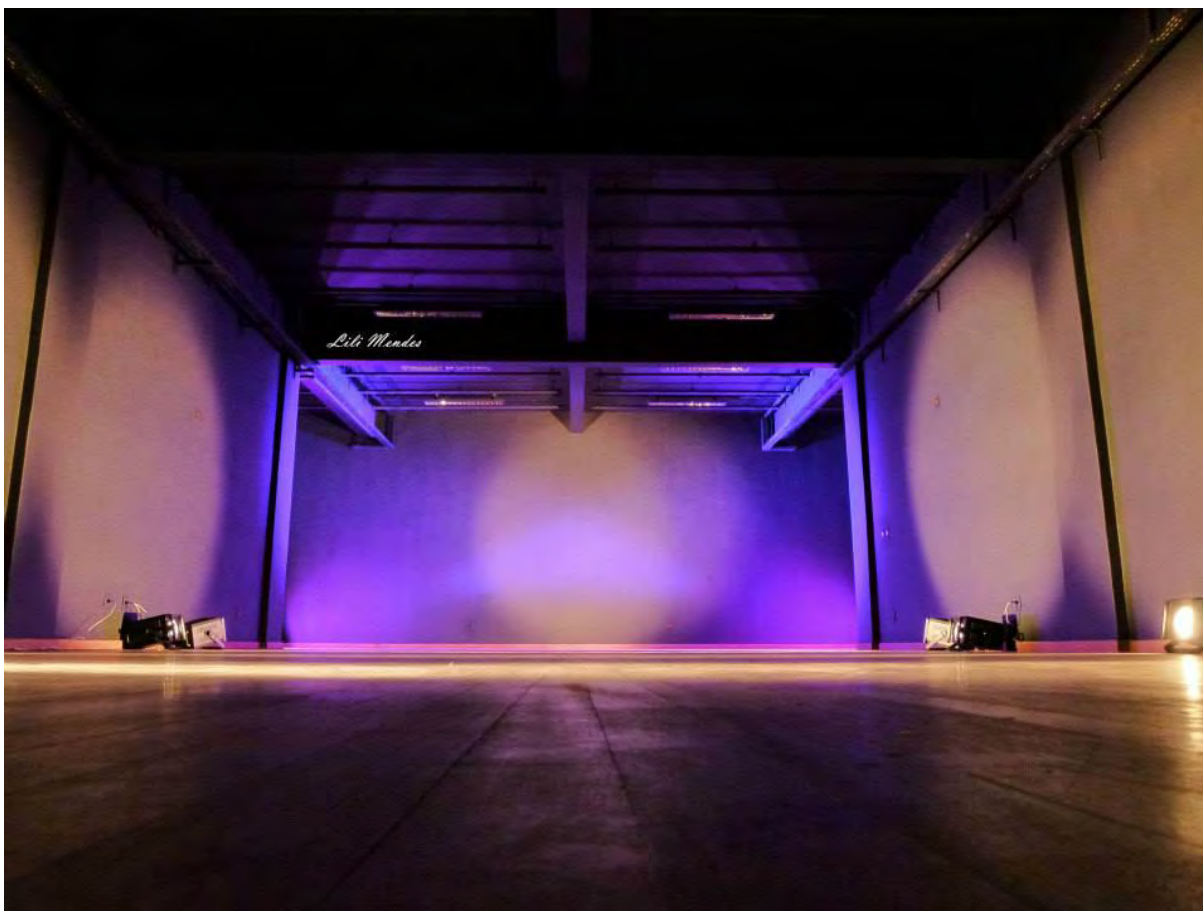
3. Descrição do processo

3.1 Preparação do corpo, uma visão holística.

No treinamento corporal optei por buscar através da visão holística o caminho para com os bailarinos. “A visão holística implica um alargamento progressivo das fronteiras humanas” (WEIL, 1993, p.30). O termo holismo origina-se do grego *holos*, que significa “o todo”. Conceito esse defendido mais tarde por Jan Christiaan Smuts, em 1926, que sustenta um pensamento “que nada se separa, nada se exclui” (CREMA, 1989). Quer dizer, a interação entre as partes deve se manter harmônica, como um todo, assim como a preparação do corpo. É necessário estimular os bailarinos a uma visão ampla além do próprio corpo, como perceber o outro, o ambiente, os estímulos externos (dados por mim) e os internos (que surgem do próprio bailarino).

Na pesquisa, para uma construção de sentidos, quanto menos palavras fossem utilizadas na estimulação durante a cena, maior seria o nível de concentração dos participantes. Os estímulos verbais foram poucos, necessários apenas para expor a proposta. Caso interrompesse o processo para uma explicação ampla, os pensamentos se perderiam e voltaria ao início da concentração. Optei por falar o mínimo possível ao mediar a expressão dos bailarinos enquanto permaneciam em processo de criação. Lançava um desafio e os membros do grupo realizavam de acordo com sua concepção do proposto. É importante ressaltar que o projeto arquitetônico do espaço utilizado foi realizado em “T”, oferecendo mais arestas do que o habitual e os bailarinos foram alojados nos cantos da sala para não serem influenciados pelas movimentações alheias. Algumas práticas foram realizadas exclusivamente com o corpo posto a frente da parede, criando um isolamento do resto do grupo, como mostrado na Foto 1.

Foto 1 – Visão frontal do espaço.



(Fonte: Juliana Mendes).

A partir das discussões se iniciavam as atividades. Em todos os encontros permanecia um ritual: ao adentrar ao espaço físico dos trabalhos, os bailarinos eram convidados a uma modificação, a deixarem seus escudos e proteções do lado de fora e a estarem receptivos para o trabalho.

Um ritual possui organização própria, independente da organização social vigente. E em uma situação coletiva, uma vez que dá significados não quotidianos aos eventos, gera uma subjetividade coletiva, ou seja, pode gerar estados alterados de consciência em todos seus participantes, de forma que todos presenciem uma realidade diferente da quotidiana. (COPELIOVITCH, 1997, p.22).

Era necessário que os participantes se permitissem experimentar. Como não somos máquina, não há um botão “liga/desliga”, sendo necessário trabalhar fortemente tal transição, da realidade para a cena. Copeliovitch (1997, p.30) afirma que o ritual ajuda o intérprete a “valorizar o ato da criação como uma tarefa sagrada, dando importância psicológica a seu trabalho, de tal maneira que lhe seja proibido mentir”. Esse “mentir” relaciona-se com ao fato de realizar um movimento mecânico e não estar presente na cena.

Foram utilizadas em todos os encontros algumas técnicas para manter os participantes ativos: Centramento, Massagem, Técnicas de Respiração e Alongamento. Um processo ritualístico necessário para preparar o corpo para a construção cênica.

O Centramento baseia-se na colocação do indivíduo em contato com a atividade a ser realizada. Uma transição entre atividades cotidianas para atividades em que o corpo e mente necessitem de maior atenção. Visa proporcionar uma conscientização pessoal do corpo, despertando-os para as atividades a serem desenvolvidas. Aziz (2008) coloca que quando se presta atenção ao silêncio exterior se cria o silêncio interior e a mente fica serena.

Com a mente livre e focada em seu corpo, prestando atenção em cada detalhe do mesmo, estabelecendo uma comunicação não verbal, mas sim sensorial consigo. Portanto, dessa maneira espera-se atingir a concentração necessária para esses corpos.

Foram utilizadas essências (rosas, jasmim e orquídeas), e, às vezes, até mesmo aplicação de óleos essenciais (eucalipto, lavanda ou capim-limão), a fim de buscar o equilíbrio e o despertar do corpo, mente e ambiente, fazendo com que os envolvidos ficassem mais tranquilos e concentrados para realização dos laboratórios corporais.

O grupo era posicionado em círculo e convidado para a prática. Na Foto 2, é demonstrada a conotação especial dentro da Educação Somática, pois, quando estamos em círculo, somos capazes de visualizar todas as pessoas que compõem a roda, fazendo com que haja uma visibilidade do todo igualmente para todos os que estão inseridos naquele meio. De acordo com Ramos (2010), a “roda e círculo evocam equilíbrio, totalidade, diferenças (unidade/diversidade), interdependência. Na forma circular rompe-se o conceito de separatividade, a imagem de um coletivo composto de individualidades. Somos uma só raça, a raça humana.”

Foto 2 – Imagem do quinto encontro.



(Fonte: própria autora).

Além de iniciar com essa formação espacial, era colocada também uma música instrumental ao fundo, que pode auxiliar na concentração do bailarino no próprio corpo. Segundo Ruud (1991, p.31), “a música é uma das melhores maneiras de manter a atenção de um ser humano devido à constante mistura de estímulos novos e estímulos já conhecidos.”

Os membros foram instruídos a manterem os seus olhos fechados para que fossem estimulados apenas pela audição, buscando o relaxamento e acalmando os pensamentos. O início da prática consistia em esfregarem as mãos uma na outra com o óleo, e quando o aquecesse, conduzir as mãos até a região dos olhos e permanecer por alguns segundos, repetindo assim que a região perdesse o calor emanado pelas mãos. Dessa maneira, o cheiro da essência permaneceria ao redor das narinas por algum tempo.

Foi pedido para que respirassem profundamente, inspirando e expirando devagar, mantendo um ritmo para que percebessem o seu corpo: como ele está, suas tensões, dores, preocupações, estados de ânimo. Através da respiração, deixando que o ar preenchesse os pulmões e percorresse por todo o corpo, acalmando o mesmo. Os exercícios ganham destaque pela sua simplicidade e efetiva ação, principalmente como forma de tranquilizar, acalmar e relaxar o corpo, deixando-o em um estado de profundo equilíbrio. Segundo Vianna (2005, p.70), a respiração representa nossa troca com o mundo e dependendo do estado de ânimo do dia a respiração se modifica, enfatiza que o “primeiro passo em direção a uma maior harmonia interna é deixar o ar penetrar fundo em nosso corpo.”

Para Leal (2000), a respiração é algo que visa toda a biomecânica, ou seja, o conhecimento de todo trabalho muscular e orgânico, além de ampliar a consciência e estimular o conhecimento de novas possibilidades.

Trabalhando com a respiração, foram dados os exercícios do *I Qi Gong* e *Xian Gong* como um meio de se atingir um nível maior de concentração. Segundo Ming (2001), ambos são a continuação do *Lian Gong* e seus exercícios visam o fortalecimento das funções do coração e dos pulmões, trabalhando com o fluxo energético do corpo e, sendo assim, com enfoque maior na respiração. O *Lian Gong* é uma prática corporal, criada na década de 70, pelo Dr. Zhuang Yuan Ming, nascido em Shangai, China, em 1919. Ele utilizou técnicas de *tui-ná* e de artes marciais para criar os exercícios a fim de prevenir e tratar problemas que se originam nas condições da vida moderna e atentar para o estado psíquico.

O mais trabalhado como forma de centramento foram os exercícios do *Xian Gong* (treinamento perfumado). Segundo Lee (2009), é uma prática budista desenvolvida pelo monge Bu Ju. Nessa prática o gesto, a flor, o perfume e o sorriso estão sempre presentes. Os movimentos do *Xian Gong* são realizados de forma espontânea, não exige uma técnica no movimento, porém não se negligencia o ritmo, a sequência correta e o número de repetições suficientes. A atuação desses movimentos é através da circulação do *Qi* (energia vital), e da estimulação dos sentidos; olfato, paladar, tato, visão e audição. Sendo estimuladas essas zonas, os laboratórios teriam maior grau de intensidade. Uma série de exercícios foram realizadas de acordo com a prática proposta no livro *Livro Xian Gong Treinamento Perfumado: Preparação Dragão Abana a Cauda Fênix Balança a Cabeça Templo Perfumado As Mãos tocam a Cítara Separar as Cabaças Vento Balança a Flor de Lótus Girar Céu e Terra à Esquerda Girar Céu e Terra à Direita Remando para Cruzar o mar Girar a Roda da Virtude Barco Balança sobre as Ondas Vento Preenche os Ouvidos Avistar a Luz ao Longe Balança e Cruzar as Palmas Unir as Palmas em Reverência.*

Para um processo maior de interiorização outra atividade solicitada foi que os integrantes se imaginassem em um lugar que lhe trouxesse paz, assim uma sensação de relaxamento os faria transcender o corpo no espaço. Para auxiliar nesse centramento foi utilizada a cromosofia, que é um estudo das cores partindo da influência no corpo e nos ambientes que nos cercam “As cores representam um papel de maior importância para a vida humana, mesmo não percebendo, essa influencia existe e atua vivamente em nosso físico, mental e emocional” (VALCAPELLI, 2011, p.15).

Os exercícios feitos com base nas cores eram simples. Pedia-se para que fechassem os olhos e imaginassem uma luz com a cor que viesse em sua mente. Essa luz imaginada estaria

preenchendo todo o seu corpo, promovendo uma sensação de bem estar e tranquilidade. De modo geral, a cor que eles pensavam era uma cor que eles precisavam para sua vida, para o equilíbrio do corpo e mente. Segundo Valcapelli (2011), esse método é muito eficaz para alterar as energias de uma situação em desequilíbrio e restabelecer a harmonia do corpo. Corpo esse, que segundo os princípios holísticos da Educação Somática e, de acordo com Bolsanello (2005), é a junção do corpo físico, mental e espiritual.

Como lembra Edde (1982), as cores aliadas a outras terapêuticas naturais permitem que a energia vital proporcione uma situação que facilite grandemente a auto cura. Mas, é importante salientar, que os estudos da ciência e da medicina são de importante colaboração para com os estudos das Terapias Holísticas. Uma proposta predominantemente preventiva, onde o que se busca é o equilíbrio corpóreo/psíquico/social por meio de estímulos os mais naturais possíveis para que sejam despertados os próprios recursos do cliente, almejando a auto-harmonização pela ampliação da consciência (NOGUEIRA, 2011).

Foi também realizada a técnica de auto-massagem nas regiões da face, pescoço e trapézio. Essa técnica permite a descoberta de pontos de tensão e dor na face, que isso acomete a expressividade, onde “proponho que o início do trabalho seja feito através de conversas informais, como já disse. Também peço para que, enquanto falam, eles toquem em alguma parte do próprio corpo, levemente, massageando e buscando reconhecer os ossos” (VIANNA, 1990, p. 122).

Com a percepção através da massagem é estimulada uma concentração em partes pouco trabalhadas na dança, como a expressão facial. Segundo Cassar (2011), a face define o estado de saúde de uma pessoa. Logo, por ser uma região pouco estimulada, é interessante trazer a consciência dessa região para os bailarinos. A ato de tocar-se conscientemente é um meio para que o grupo se atente também e pequenos detalhes e que a expressividade não está apenas em movimentações com certo vigor físico, mas também na delicadeza de gestos e expressões. “Porque uma coisa é tocar (um ato puramente corporal, biológico) e outra sentir (um ato de consciência)” (BOAL, 1996, p.32).

Esse processo ritualístico se deu em todos laboratórios buscando a transformação dos corpos, um ato de passagem, de rupturas.

Acreditamos que o treinamento ritual (...) induz o ator a um estado de neutralidade, um ponto inicial da criação, de tal forma que esse ator pode deixar de lado seu personagem cotidiano, sua persona social, deixando de representar seu próprio papel, de modo a entregar-se completamente à criação: trabalhando com sua verdade humana, permitindo ao inconsciente coletivo penetrá-lo e atingindo dimensões que a razão somente não lhe permitiria alcançar.” (COPELIOVITCH, p.38).

3.2 Investigação do corpo expressivo

Em cada encontro foi desenvolvido uma atividade a fim de investigar a relação entre amor, memórias, expressividade e cena, aplicadas nessas respectivas categorias.

No primeiro encontro voltado para as práticas foi trabalhada a questão da memória afetiva dos participantes. Foi pedido para que se deitassem no chão, em decúbito dorsal, com as palmas das mãos viradas para cima e olhos fechados. Através da conduta verbal do facilitador, foram estimulados a resgatar as memórias que envolvem o tema de discussão. Através da propriocepção³, os presentes teriam de reconhecer a localização espacial de seu corpo, como se insere naquele contexto, sua relação esquelética, muscular. Foram prezados os elementos sensoriais, atentando-os para temperatura, textura e relação entre corpo e chão.

A partir disso, pedi para que, a cada questão que propunha, eles refletissem e moldassem a sua história no chão ludicamente. O chão se faz ali como uma metáfora, para receber sua história, sem julgamentos morais, sem analisar e criar valores. Pode ser encontrada e expressada a verdade das movimentações, e enfim libertar-se. Essa falta de liberdade foi averiguada nos primeiros encontros ao propor discussões verbais como estímulo para o processo, antes de ser trabalhado o corpo como processo criativo. Vale lembrar que não há dissociação do corpo e da fala, a expressividade é tida em ambos.

As questões sociais estiveram fortemente presentes nos laboratórios e diluir esses pensamentos foi um trabalho árduo. Fez-se necessário romper os estigmas que os bailarinos traziam da vida cotidiana sobre padrões comportamentais em relacionamentos afetivos, questões de gênero, sentimentos e desejos reprimidos. Ao ser proposto, no terceiro encontro, que os presentes manifestassem seus desejos mais secretos somente através das mãos, alguns verbalizaram e expuseram aos demais colegas, como segue as falas isoladas:

- Essa ideia de fidelidade me dá agonia. Quem disse que amor e fidelidade caminham juntos? Se fugir disso você é vadia.
- Falar que amo meu pai, meu amigo, meu irmão, não pode. É coisa de veado. Mas eu sinto falta disso.
- Mulher não pode mostrar interesse.
- A rotina (refere-se a relacionamentos sexuais) é chata, mas tenho que aturar.

³ Termo que se refere a capacidade de percepção do próprio corpo, também chamada de cinestesia

Vale ressaltar que todos os participantes expuseram fragmentos de cicatrizes em âmbitos distintos e, até então, parecia-me, que alguns nunca haviam refletido sobre as questões que trouxeram por se colocarem com um discurso pouco persuasivo. Propus, então, que criássemos o nosso Banquete, trazendo as questões para uma discussão onde cada bailarino fosse criando e defendendo suas ideias a fim de completar as dos demais. Assim como no texto de Platão, houve divergências de opiniões entre os presentes. Cada ser humano defende seus princípios, e pensar um discurso oposto o faz voltar a reestruturar suas questões.

O discurso de cada participante sobre a natureza do amor fundava-se a partir de dualidades: bom e mal, liberdade e prisão, loucura e juízo. Exponho a parte do diálogo em que esse viés foi trazido ao laboratório, sendo que as falas aqui expressas remetem a participantes distintos. Abaixo apresento a fala de um participante, sendo estimulado pelos demais, com as respectivas interpelações:

- Você pode ter ou pode não ter amor, é uma escolha.
- Então o amor, é uma posse?
- Não. É uma escolha. Ele está ali, a sua frente, você pode arriscar-se ou não. Eu prefiro não sofrer. Não é posse, é uma escolha.
- E negar o amor também é um sofrimento. Como lida com isso?
- Não nego o amor. Ele está ali, é minha opção fugir, e eu fujo.
- Negar e fugir não é a mesma coisa?
- Talvez! Mas o amor é um sofrimento que não gosto.

Nesse momento o amor foi relacionado com o sofrimento, e instaurou-se outra questão. Amor *versus* dor. Como o propósito desse estímulo foi aflorar os sentidos, não vale citar as falas, mas a título de elucidar a proposta trago um resumo com as mesmas isoladas.

A temática abordada abriu caminhos para outras questões além do eixo principal, a natureza do amor. Os bailarinos citaram que se sentem limitados expressivamente quando tal tema rodeia. Não só por mágoas, ou experiências que não lhe tenham agradado, mas uma questão além: a visão do outro. A sociedade impõe padrões comportamentais que, segundo alguns participantes, bloqueiam atitudes. Os princípios de outros há de ser os seus, quando está inserido em determinado grupo social. Relataram que opção sexual, religião e fidelidade atormentam a discussão em torno do amor, e os aprisionam. Essa prisão foi relatada como um “nó na garganta”, “uma ditadura do convencional”, algo que “trava”. Vale ressaltar que houve

alteração na corporeidade ao adentrar nesse universo. Poucas palavras saíam da boca dos participantes, mas surgiram movimentações corporais para expressar tal repúdio ao ato de “moldar-se” para satisfazer o outro. Esses corpos se projetaram para frente, se tencionaram, se agitaram.

Nenhum deus filosofa ou deseja ser sábio - pois já é -, assim como se alguém mais é sábio, não filosofa. Nem também os ignorantes filosofam ou desejam ser sábios; pois é nisso mesmo que está o difícil da ignorância, no pensar, quem não é um homem distinto e gentil, nem inteligente, que lhe basta assim. Não deseja portanto quem não imagina ser deficiente naquilo que não pensa lhe ser preciso. (PLATÃO, p.31).

A partir do terceiro encontro instaurou-se então a discussão sobre liberdade. Qual o limiar da liberdade individual para a coletiva? O ser humano esconde seus instintos naturais para enquadrar-se ao modo de vida aceitável e acaba por perder a liberdade do seu próprio corpo. Quando falo dessa liberdade, trago as questões do amor, desejo, paixão, que muitas vezes, são aprisionados e reprimidos para satisfazer o enquadramento social. A negação dos desejos para satisfazer o outro acarreta na perda da autenticidade do ser, torna-se manipulado. Segundo Paglia (1993, p.13), a sociedade vive um “estado de ilusão”, enfatizando que “o homem civilizado esconde de si mesmo a extensão de sua subordinação à natureza”.

Paglia ainda discorre que “a sociedade é uma construção artificial, uma defesa contra o poder da natureza.” A autora traz a reflexão da relação entre padrões comportamentais e instintos naturais oprimidos, a fim de criar ordem na convivência, mostrando a dualidade entre essa negação e a consequência, expõem que sem esse ciclo tornaria uma “barbarie” as relações sociais.

Pelo fato de esconder os instintos, relutei em indagar que, se o ser humano rompesse com essas padronizações sociais, então, seria livre? Foram todos enfáticos em responder que, ainda não:

- Amor é uma prisão sim! Claro que é! Amor trava. Isso não é bom, nem ruim, mas hoje, no relacionamento atual, vejo que nesse foi fácil. Isso é uma constância na vida amorosa. Mesmo estando em um relacionamento, ele segue em uma constância. Tem início, meio e fim. E recomeça. Mesmo se esse relacionamento for até o fim da vida, terá sido sempre uma constância.

A própria constância citada já é uma forma de aprisionar. Se o pensamento se dá nessa sequência de começo, meio, fim e recomeço o amor não é livre para percorrer outros

caminhos. A própria movimentação das mãos do bailarino ao contextualizar sua fala já se fazia em uma circularidade. Ali era o início da externalização corporal através da fala. A proposta de criar uma releitura de *O Banquete* foi construída ao longo de todo o processo, não cessando aqui as discussões, mas expressadas também nos outros estímulos.

A intenção é investigar a capacidade de expressão corporal dos bailarinos ao trazer as memórias para a prática, vinculadas às frustrações, desejos, repressões que vão sendo, lentamente, abertas ao trabalho. Era necessário romper o medo da fala para seguir para o processo cênico. Alguns tiveram e revelaram ter dificuldades em construir uma verbalização de emoções e que corporalmente se sentiam mais a vontade em expressar-se. Nem todos encararam da mesma forma. Um bailarino, após vivenciar quatro laboratórios, me informou que não poderia mais participar da pesquisa. O processo não estava o deixando à vontade, suas movimentações não estavam lhe agradando. Argumentou que suas frustrações estavam “vindo a tona”, bloqueando seu processo criativo. “...meu ego não me permite continuar e fazer uma movimentação feia”.

Como o propósito era investigar o processo, essa ausência foi encarada como tal. A contribuição desse bailarino para a pesquisa foi de grande valia, trazendo a discussão do bloqueio ao expressar suas emoções. Toda sua participação está aqui documentada ao longo do texto. Ele optou por abandonar o trabalho a enfrentar e romper com os monstros que aprisionam seu corpo. Minha proposta era exatamente essa, trazer a cena algo que perturbasse o bailarino e estimulá-lo a fazer uso desse elemento para uma construção cênica verdadeira. Não inferiorizo a técnica, pelo contrário, é a grande responsável pela plasticidade da cena, mas naquele momento o interesse era outro, era romper com as defesas dos bailarinos.

O corpo cria mecanismos de defesa para se proteger dos seus próprios pensamentos em busca de respostas para suas inquietações, aprisionando-as em seu interior. Ao lidar com questões sociais que dialogam as contradições: razão, emoção, desejo, repressão, o corpo é acometido. Quando estas não encontram um equilíbrio o corpo se manifesta, enrijece. Ao ter oscilação nos estados de ânimo tais mecanismos se manifestam em diversas formas, alterando a relação de expressividade do indivíduo.

Sabemos que o corpo é capaz de criar um caminho próprio para a expressão na busca de si mesmo. É nele, com ele e por ele que se forma uma vasta e complexa teia de sentidos, significações e memórias, onde suas lembranças o fazem relacionar-se com o meio de maneira única. O corpo, através de suas memórias, se comunica expressivamente, sem a necessidade da conclusão de uma linha de raciocínio lógico e nem da fala. Ele próprio se traduz em sua essência, o corpo carrega sua verdade interna.

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche instiga o pensamento do seu leitor em *Assim falou Zaratustra* (2006) sobre a ideia de percepção através do corpo. Ao ler Nietzsche me senti convidada a um pensamento introspectivo, e como leitora, criei uma interpretação pautada em suas metafóricas construções textuais. Compreendi que no livro ele enfatiza que o pensamento surge sem uma explicação precisa e que o corpo é capaz de traduzi-lo. Uma rede de ideias constrói o pensamento, e o mesmo deve brotar de dentro do ser. O corpo é rodeado por um saber universal, “a voz mais leal e mais pura” e aquele que isso entender, conhece “o sentido da terra” (NIETZSCHE, 2006, p.47). Em afirmar que “há mais razão no teu corpo do que em tua melhor sabedoria”, Nietzsche (2006, p.49) expressa que a sabedoria do corpo é pensante, e quem não usufrui dela, afasta-se da vida. Pode-se então relacionar a ideia de que o corpo está diretamente relacionado à vivacidade dos seres, e retomar o conceito abordado no primeiro capítulo sobre esse mesmo contemplamento através do amor. Amor e corpo se unem para que os indivíduos não morram. Essa morte é uma metáfora. Os seres que não desfrutam de todo poder e magia que o corpo e o amor oferecem estão fadados ao fracasso existencial. O autor elabora um pensamento referindo-se ao corpo como uma espécie de divindade e é nesse espaço que o homem reconhece sua existência.

Tudo é corpo, e nada mais; a alma é apenas nome de qualquer coisa do corpo”. O corpo é uma razão em ponto grande, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento do teu corpo é também a tua razão pequena, a que chamas espírito: um instrumentozinho e um pequeno brinquedo da tua razão grande.(NIETZSCHE, 2006, p.12).

Podemos pensar que essa razão que o autor expõe são as diversas facetas que o ser humano possui, na dualidade das suas emoções. O indivíduo é corpo, e dentro do mesmo há esses fatores múltiplos que o transformam em uma unicidade existencial, como desejo e apego.

Para o filósofo, o grande impulso para contemplar a vida é através dos ritmos internos, eles ecoam os sentimentos verdadeiros. A comunicação dos sentimentos com o meio externo é dada pela conexão que o indivíduo emana em seus gestos, é uma espécie de dança expressiva única de cada qual. É a poética firmada entre o íntimo das suas maiores prisões, os pensamentos, e a liberdade criada com suas movimentações. Não como uma técnica específica, carregada de vícios, ego e vaidade, e sim algo que delimite uma representação maior da sua própria verdade corporal. Algo que traduza seus sentimentos de modo que o corpo se expresse nessa movimentação verdadeira do seu interior. A expressão artística é um fator que Nietzsche defende em *Assim falou Zaratustra* e outras de suas obras, e a dança se apresenta como um artefato notável em seus textos, enquanto constrói a ideia de que o corpo é

a potência máxima de expressão.

Assim, a arte, para Nietzsche, tem esse poder vital, de levar homem à transformação, recuperando a essência da vida pela emoção, pelo prazer, elevando-o além do convencional. (OLIVEIRA, 2012, p.72).

A expressão corporal, exposta no âmbito da dança, mostra que corpo se preenche do prazer e da emoção em busca de uma essência e tem a necessidade de traduzi-los em movimento para sentir-se vivo. Para Oliveira & Silva (2012), o sentido da dança para o sábio Zaratustra não representa a técnica, a disciplina, o modelo, mas a uma improvisação verdadeira que mostra sua “verdade interior”, uma “fruição embriagadora” (referência), segundo o autor. Se a individualidade das emoções é manifestada através do corpo, conseqüentemente a expressão corporal que lhe é atribuída é capaz de contemplar a essência do ser. A externalização pelo corpo leva ao prazer e o eleva a conhecimentos maiores sobre si mesmo, sendo essa verdade interior que se buscou no processo coreográfico dos bailarinos.

3.3 Emoção e construção cênica

Uma vez estudando os mecanismos de ação gerados pelas emoções, é indispensável refletir sobre maneiras de estimular os intérpretes, bailarinos/atores, para a construção corporal. Ao ser proposta a relação entre amor e corpo através da sua expressividade cênica, se faz necessário refletir sobre métodos de preparação dos bailarinos.

Constantin Stanislavski, o “Mestre dos Mestres”, como o chamou Marco De Marinis (2004, p.14), reformulou ideias sobre atuação, preparação do ator e investigação da personagem, sendo considerado um revolucionário e base de estudos até o presente momento. Suas pesquisas iniciais focavam no trabalho do ator em cena, na psicologia, e como recriar nos palcos elementos que mostrassem algo com alto nível técnico, e não mecânico, sem exageros que acarretassem falsidade na atuação.

A partir do momento em que o ator e o espectador passam a duvidar da realidade, a verdade se esvai, e com ela a emoção e a arte. Elas são substituídas então, pela simulação, pela falsidade teatral, pela imitação e pela atuação rotineira. Natureza e arte são indivisíveis.” (STANISLAVSKI, 1998).

A atuação deve ser de caráter físico, mental, corporal e espacial para não recriar a realidade, mas sim criar uma nova realidade na cena, contemplando o público com algo que realmente se fizesse válido.

Acreditava que o ator é formado por inúmeras vertentes que cercavam seu âmbito de atuação, sejam experiências anteriores, vivências, e afirmava que o grande diálogo seria entre o corpo e a alma. O elo que se dá entre as duas vertentes traz organicidade ao ato de estar ali presente.

Porque o elo entre o corpo e a alma é indivisível. A vida de um dá vida ao outro. Todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte interior de sentimento. Por conseguinte, temos em cada papel um plano interior e um plano exterior, entrelaçados, um objetivo comum liga-os em parentesco e lhes reforça os elos. (STANISLAVSKI, 1976, p.166).

Essa sua incessante busca se concentrava em algo ampliado do conhecimento, e não a metodologia usual para tratar as questões do ato de estar presente. O estudo e a padronização dos caminhos que utilizava na construção desse ambiente chamou de sistema, que com a evolução da sua pesquisa ele denominou método das ações físicas.

Não sei o que a ciência diz sobre este assunto. Posso apenas compartilhar com vocês aquilo que senti e observei em mim mesmo. Após uma investigação prolongada posso afirmar, agora, que na vida comum não encontro ajustamento consciente algum que não contenha em si algum elemento do subconsciente, por mais tênue que seja. Por outro lado, no palco, onde seria de supor que preponderassem os ajustamentos intuitivos subconscientes, encontro, quase sempre, adaptações completamente conscientes. São os carimbos do ator. Encontramo-lo em todos os papéis que já estão surrados pelo uso. Cada gesto é, em alto grau, consciente de si mesmo. (LOPES, 2010 *apud* STANISLÁVSKI, 1982, p. 280).

Stanislavski (2009, p.215) considera a memória um fator fundamental para ser trabalhado em cena, apesar da complexidade do estímulo, já que “por meios conscientes alcançamos o subconsciente”. Trazer para a cena essas emoções faz o intérprete mais preciso em sua atuação. Em uma primeira fase da sua pesquisa busca no ímpeto das emoções de cada ator alcançar a plenitude, seja da movimentação, voz, olhar, e alma do corpo presente em cena através da memória.

Esse tipo de memória, que faz com que você reviva as sensações que teve outrora, vendo Moskvin representar ou quando o seu amigo morreu, é que chamamos de memória das emoções ou memória afetiva. Do mesmo modo que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. Podem parecer fora do alcance da evocação e eis que, de súbito, uma

sugestão, um pensamento, um objeto familiar os traz de volta em plena força. (STANISLAVSKI, 2003, p. 207).

Segundo Severo (2006), para Stanislavski o trabalho criador, em parte, é realizado sob controle do nosso consciente, mas em proporção maior é inconsciente e involuntário. Desenvolveu exercícios que traziam uma memória emotiva no treinamento, uma ferramenta cabível aos ensaios e que ao final evidenciava um corpo puro de vícios gestuais. O uso da memória emotiva explora a afirmação de que as memórias poderiam ser revividas, trazendo consequências físicas nessa lembrança e assim poder estudar esse fator emocional que é tido pelo ator sem consciência do mesmo. A proposta é “induzir os sentimentos adequados” (STANISLAVSKI, 1998, p. 210). Esse caminho não é propriamente técnico, mas um meio para se atingir o proposto.

Todo pensamento traz uma carga emocional. Houvesse tempo ou energia para isso, poderia-se fazer com que cada escolha casual, da cor de uma escova de dentes a decisão sobre um menu, revelasse seu significado secreto no drama interior das nossas vidas (CAVALCANTE, 2005, p.28).

A memória corporal é um fator desencadeante do processo de construção de personagem e toda a trajetória a ser percorrida para alcançar tal apuramento e significação da atuação. Uma linha de pesquisa que vem trabalhando com esse eixo temático da memória e significação é a autobiografia.

O trabalho autobiográfico vem sendo pesquisado e realizado também na área do teatro e conseqüentemente em cursos de formação dos mesmos. Diante disso, destaca-se o estudo realizado por Mara Lúcia Leal, professora de música e artes cênicas na Universidade Federal de Uberlândia.

A autobiografia é um termo e forma de estudo utilizada para a descrição dos acontecimentos onde os próprios indivíduos relatam suas experiências baseadas em fatos ocorridos em suas vidas e resgatam através da memória a sua especificidade como ser humano. É um método desenvolvido pelas ciências sociais e humanas e consiste no resgate da memória individual, esta que se relaciona com o meio no qual está inserido. Segundo Carvalho:

Os métodos biográficos nas ciências sociais, na psicologia social contemporânea e na psicanálise, por exemplo, operam neste interjogo entre a privacidade de um sujeito e o espaço sócio-histórico de sua existência, seja ampliando a compreensão dos fenômenos sociais e grupais, seja fazendo emergir um sujeito capaz de recontar a narrativa sobre si mesmo[...] (CARVALHO, 2007, p.20).

A partir do momento que o sujeito se dispõe para a busca do próprio ser, o mesmo passa a resgatar suas memórias ditas como “esquecidas” ou não instigadas. A autobiografia permite o trabalho paralelo com as histórias de vida de um indivíduo.

Em nosso processo, essa memória foi estimulada através de dinâmicas que transportassem o pensamento para situações reprimidas do amor, sendo que todos os participantes relataram tal relação com o tema.

Os bailarinos foram induzidos a revisitar esses locais do subconsciente e ampliar os elementos que o aprisionam. Na discussão prévia sobre o amor, foi relatado que o amor “prende como uma bolha” e nas demais citações são encontrados elementos que dialogam com aprisionamento. Essa palavra sugere a possessão, o apego, que por não dominarem, sentem-se aprisionados ao próprio corpo. Visto esse elemento comum em todos os participantes, parti dessa questão como objeto a guiar o resgate memorial e utilizar estímulos para romperem com o elemento que os aprisionava.

No segundo encontro, foi proposto que, a partir de uma constante movimentação, caminhando de modo acelerado, os bailarinos fossem dispostos de forma a preencher todo o espaço da sala de aula, construindo uma barreira de proteção em torno do seu próprio corpo. Essa barreira invisível o separaria dos demais, e nesse espaço conseguiria olhar para dentro de si, e não visualizar os colegas. A partir daí, foi proposto que repetissem a situação que o aprisionava. Em primeiro momento, não estimei a fala, mas após algum tempo do processo, pedi para que verbalizassem a cena. Todos juntos, posicionados em locais diferentes da sala, o som misturou-se e instaurou gritos, gemidos, com tom agressivo.

No trabalho de Leal (2010), sua principal questão se caracteriza em proporcionar aos intérpretes o questionamento sobre o que e como ele se desenvolve em cena e no resgate das memórias e percepções como citado abaixo:

[...] exercícios de percepção e de memória sensorial para que o *corpo-memória* (Grotowski) deixasse vir a tona os desejos escondidos e/ou adormecidos. Objetivo era que os alunos religassem as experiências do aqui-agora com suas memórias significativas, para que eles estivessem disponíveis a se abrirem aos temas (auto) biográficos e para trazerem para o grupo o que os afetava naquele momento[...] (LEAL, 2010, p.2).

Como forma de análise dos registros no trabalho Leal (2010) notou-se o uso de fotografias e gravações, que contribuíram para os registros dos artistas ao longo do processo, além destes e não menos importante foram utilizados também cadernos de bordo para anotações e conversas em aula. Acredita-se que esses exercícios e o uso de trabalhos autobiográficos possibilitam o uso de experiências dos atores, tornando verdadeiro e orgânico.

O processo de utilizar memórias em cena é algo a ser lapidado. O bailarino trouxe o poder da emoção, e aprendeu a lidar com ela a partir de um corpo cênico. Esse é um fator a ser destacado, sendo que a emoção do cotidiano se faz dentro dos padrões socialmente aceitos. Já em cena, tais emoções podem ser expressas de maneira verdadeira, livre de julgamentos.

Através das movimentações rápidas e brutas, notou-se que o aprisionamento relatado por eles é agressivo. Ao ser proposto que expusessem através do corpo essa emoção, dois bailarinos evidenciaram o caráter violento consigo mesmo. Trouxeram uma espécie de mutilação corporal, como se pudessem retirar algo que os incomodava. Um escondia bruscamente mãos e cabeça enquanto o outro guiava-se através das mãos puxando o próprio cabelos.

A autobiografia como estímulo a um processo coreográfico é um caminho que expande as fronteiras entre o corpo e os pensamentos, e se faz por um processo de lapidação corporal.

Segundo Rabinovich (2012, p.17), “A autobiografia tem sido apontada como um caminho metodológico para explorar a condição humana...”. Um trabalho corporal que pode ser destacado é o de Pina Bausch (2005), coreógrafa alemã que opta por trabalhos que lidam com seus bailarinos - interpretes de forma direta. Ou seja, um trabalho corporal no qual o coreografo não impõe suas movimentações aos intérpretes, e sim, desenvolvem juntos o processo de composição com a especificidade de cada individuo.

Cypriano (2005) destaca Bausch como uma coreógrafa reconhecida internacionalmente que expandiu fronteiras da dança durante o século XX. Suas obras se destacam por apresentar um método de criação, no qual os bailarinos são levados a responder determinadas perguntas relacionadas ao amor, medo, ódio, solidão, entre outros. Vale ressaltar seu trabalho como estratégia para a criação, que são os laboratórios e jogos de perguntas para resgatar fatos históricos de cada interprete, permitindo-lhes que tragam em seus corpos aquilo que desperta conforto emocional perante a situação.

Segundo Cypriano (2005), Bausch teve uma infância típica, ou seja, com certa liberdade por se tratar de um período pós-guerra. Seus pais eram proprietários de um restaurante e com isto ela aproveitava para observar as pessoas no local. A observação era o ponto forte de Bausch, sempre olhando as pessoas em suas atividades diárias até imaginar o que passava em suas cabeças. Desejos, frustrações e esperanças, entre outros sentimentos, são visíveis pela observação corporal das pessoas como expressões da subjetividade, questões que

se instauram como tema de Bausch sendo fundamental para o método de trabalho em dança-teatro (CYPRIANO, 2005, p.24).

Portanto, a subjetividade de cada intérprete, suas respectivas histórias, sentimentos e emoções tornam-se objeto de destaque nesse trabalho, assim como da coreógrafa Pina Bausch. A observação e o uso das histórias dos intérpretes, são pontos característicos do trabalho da coreógrafa, motivo pelo qual ganha sua especificidade e relevância ao se referir à criação da cena contemporânea.

O trabalho iniciado por Bausch no século XX encontrou certa resistência por parte dos bailarinos, por se tratar de um trabalho que não apresenta como objetivo principal o uso da técnica clássica. Embora essa resistência por parte dos artistas, sua persistência não fez com que isso atrapalhasse sua pesquisa e trabalho. Pode-se perceber o diferencial no trabalho de Bausch, segundo o autor:

Entre as razões para a resistência dos bailarinos, encontra-se o cerne do método desenvolvido por Bausch: „Eu não investigo como as pessoas se movem, mas o que as move“, costuma dizer. Assim, suas criações não têm por objetivo valorizar o desempenho técnico dos bailarinos, mas de exprimir individualidades em suas especificidades. Portanto, trabalhar com Bausch é exercício de auto-análise, algo dificilmente compreendido pelos artistas da época. (CYPRIANO, 2005, p.27).

Quando se tem um trabalho puramente técnico, perde-se a emoção visceral do ato de atuar e a realidade das ações discutidas nesse texto. Stanislavski (2003, p.265), cita que "a ação verdadeira, a ação com o propósito útil, despertada por impulsos interiores, tem primeiro de viver", cabendo ao intérprete experimentar essas emoções de várias maneiras. Severo (2006) cita que para o exercício do controle da emoção, atenção e imaginação é o uso do "se mágico que atua como um energético para a pessoa sair do seu modo mundano de pensar e fugir dos fatos concretos da situação, levando-a ao nível do inconsciente". Portanto, se também estimula o subconsciente criador, estimulando a "criatividade inconsciente, por meio de técnica consciente" (STANISLAVSKI, 1996, p. 77).

É importante ressaltar que ambos preparadores cênicos desenvolvem seus trabalhos práticos pautados na investigação dos intérpretes para sinalizar o melhor caminho para desvendar suas próprias estagnações, enquanto artistas que detêm os fatores externos como aliados. Esses fatores externos são indispensáveis para a construção realística através das suas vivências, paixões, dores. Os sistemas utilizados para atingir a lapidação do ator apresentam características que envolvem as razões pessoais que trazem para a cena como motivações criativas, e cada situação deve ser trabalhada com suas especificidades. O propósito não está

"no movimento dos braços, das pernas ou corpo, mas nos movimentos e impulsos interiores" (STANSLAVSKI, 2003, p. 69).

3.4 Relação experimental com o corpo

Todo o processo foi pautado no *feedback* dos corpos dos intérpretes em meio aos estímulos trabalhados. Propunha novos desafios assim que fossem ultrapassadas barreiras. A relação entre o trabalho corporal e a experimentação foi algo que enfatizei. Fazia-se necessário buscar outras formas, sair do cotidiano das movimentações, e transmitir a verdade para o público. Os bailarinos que apresentavam experiência prévia em dança traziam para os laboratórios algo muito além da técnica, os vícios. Era previsível o caminho que iriam adotar para buscar a expressividade, já os com pouca ou nenhuma experiência traziam elementos mais verdadeiros.

Havia um membro sem nenhuma experiência em dança, com formação em engenharia, e por demonstrar grande interesse na pesquisa foi convidado a participar. Em primeiro momento fiquei com receio, visto que estava planejando práticas exclusivas para bailarinos, tanto pela linguagem verbal como pela corporal. A forma com que me expesso é facilmente entendida por alguém da área das artes, já ele, talvez não. Não sabia como criar estratégias prévias para unir dois mundos, em um mesmo espaço de trabalho, mas acreditava que a experiência seria enriquecedora. Optei por seguir o fluxo que havia planejado, sem alteração e deixar o corpo dele manifestar-se da forma como entendesse. Em um dos exercícios propus que o corpo desenhasse no espaço o amor. Não busquei explicar que tal estímulo se fazia de forma metafórica, já que isso era óbvio para todos ali. Surpreendi-me ao ver esse participante desenhando no ar com a mão em pinça, sugerindo um lápis, formas essas totalmente abstratas. É interessante ressaltar a relação que o mesmo teve com a metáfora. O lápis estava ali, concreto, e a representação do amor alçando formas outras. A “escrita”, representada pelo lápis, estava presente, mas, por exemplo, um desenho de coração não surgiu. Percebi então que ali o amor já é uma metáfora, não necessita explicações objetivas, fala por si só além dos padrões, representados pela mão em pinça, como mostrado na Foto 3.

Foto 3 – Mão segurando o lápis.



(Fonte: própria autora).

Ao questionar os bailarinos sobre as movimentações ali realizadas sobre esse amor metafórico, a sutileza na resposta desse mesmo bailarino me tocou. Disse que o amor é uma construção, feita dia após dia, como o alicerce de uma casa. Primeiro há de preparar o terreno, subir as paredes, cobrir, arrumar, cuidar, usufruir, e por qualquer adversidade ela pode cair:

- Como uma cidade em constante construção e desconstrução. Nada é tão firme que não possa cair, o amor é efêmero.

Visto que a maioria dos relatos aponta o sofrimento como a personificação de um amor acabado, outros aceitam essa efemeridade como uma passagem, um ciclo.

Já outro intérprete citou os ciclos do amor como algo que lhe desagrava e explica suas movimentações através desse incômodo. Seu corpo se expande, mas não alcança o ponto máximo, limita-se e recua, enquanto seus braços e pernas giram em torno de um mesmo eixo:

- Mesmo que eu tente percorrer outros caminhos, viver outras histórias, sempre vai ser assim (faz um movimento de ida e volta com as mãos, e trava os músculos do rosto, como uma careta). Um ciclo que vai se repetir da mesma forma. Histórias parecidas, finais parecidos, como se eu não conseguisse sair disso (faz movimentos circulares com as mãos para elucidar suas falas).



(Fonte: própria autora).

Ao iniciar os trabalhos direcionados a cada bailarino, após o quinto encontro, o ato de mover-se em busca das questões propostas foi lentamente fazendo com que os bailarinos se desprendessem das técnicas que traziam em seus corpos (balé, capoeira, dança do ventre, jazz) e do pensamento racional. Os estimulava a fluir a movimentação sem teorizar ou racionalizar sua expressividade. Deixar a cor branca tomar conta dos pensamentos e improvisar. Era necessário trabalhar esse estímulo, pois pedir aos bailarinos para não pensar em nada ocasionaria uma movimentação pautada em nada, pouco expressiva. A intenção era permanecer em um estado corporal em que só havia bailarino e sua verdade sobre o amor, unidos em um corpo criador, expressivo, vivo. A ideia da cor branca vinha para neutralizar pensamentos outros que viessem a surgir. Precisavam ouvir o ritmo interno das suas emoções e expressá-las. Atividade essa repetida por diversas vezes.

Nós humanos aprendemos cada coisa que somos movendo-nos e escutando nosso próprio movimento. Somos sensores dos nossos corpos. De fato, nós humanos com muitos outros primatas, precisamos aprender a nos mover, nosso sentimento de movimento tem uma certa dinâmica (JOHNSTONE, 1998, p.9).

3.5 Composição coreográfica e construção cênica

A composição coreográfica foi inicialmente desenvolvida apenas pelos bailarinos através das práticas vivenciadas durante o processo de criação. A partir do que apresentavam buscava incentivar o aprimoramento da movimentação. O corpo tinha que convencer o espectador do que propunha. Tinha que ser claro para quem via o que o bailarino transmitia no ato de mover-se. Não me interessava o que fazia, mas como o fazia. Se estivessem a representar um macaco, não me interessava como faziam. Bastava que me fizessem acreditar que realmente estava diante de um macaco e não de uma imitação de um. Nesse pensamento foram construídas as narrativas, ora em dupla, ora individuais.

Após as práticas citadas anteriormente, optei por unir as que tivessem elementos mais distantes. Narrativas parecidas poderiam caminhar em uma constância e o que pretendia era o contrário. A partir do que os bailarinos experimentaram no corpo, foi introduzido o fator da repetição e qualidades de movimento a partir das propostas de Rudolf Laban. Para o teórico, o movimento humano se manifesta com os mesmos elementos, seja na arte ou no cotidiano. Miranda (2008, p.72) faz referência a Laban nessa idéia.

Os gestos mudam, as posturas mudam, mas cada indivíduo tende a organizar suas frases de movimento de acordo com ritmos que são mais ou menos recorrentes, mesmo em circunstâncias diferentes.

No Sistema desenvolvido por ele, adotou categorias para sua análise, *Body, Effort, Shape and Space* (BESS), que na tradução para o português seria Corpo, Esforço, Forma e Espaço. A união dessas categorias traduz as qualidades de movimento, em outras palavras, a maneira como a pessoa se movimenta, incluindo os ritmos internos e externos, a motivação, a dinâmica do corpo em sua expressão. Há quatro ações básicas proposta por Laban, que combinadas formam as qualidades do movimento: peso, tempo, espaço e fluência. A Tabela 1 exemplifica essa questão com as ações do corpo cotidiano.

Tabela 1 – Exemplos das categorias BESS para ações do corpo cotidiano

	TEMPO(lento/rápido)	PESO(leve/firme)	ESPAÇO(flexível/direto)
Empurrar	Lento	Firme	Direto
Torcer	Lento	Firme	Flexível
Flutuar	Lento	Leve	Flexível
Deslizar	Lento	Leve	Direto
Chicotear	Rápido	Firme	Flexível
Socar	Rápido	Firme	Direto
Sacudir	Rápido	Leve	Flexível
Pontuar	Rápido	Leve	Direto

Fonte: LABAN (1978).

Unimos duas narrativas com qualidades distintas. Um bailarino adotava a ação de Torcer e o outro de Pontuar, estabelecendo diferenças nas movimentações, como mostrado na Foto 4.

Quanto mais se explora, por exemplo, o peso forte, mais fácil é perceber e experienciar o peso leve [...]. Uma qualidade naturalmente influencia a outra, numa constante transformação e gradual habilidade para realizar e identificar cada variação." (FERNANDES, 2006, pg. 122).

Deu-se início o trabalho em duplas através do *contato improvisação*. Técnica essa criada por Steve Paxton e que ganhou visibilidade nos anos 70, inicialmente nos Estados Unidos. A base para o trabalho corporal é a percepção e interação com o outro corpo(s), por meio de movimentações improvisadas, como mostrado na Foto 4.

Foto 4 – Contato Improvisação



(Fonte: própria autora).

O intuito foi estimular aqueles corpos pela descoberta do outro, da outra história, e repensar a partir da movimentação do colega a sua atuação. A dinâmica tinha início com uma das duplas realizando a sua própria narrativa, e quando o parceiro se sentia envolto pelo que observava, se misturava a cena, e inseria-se também na cena. O tempo quem dava eram os intérpretes, ou seja, a partir do momento que houvesse empatia com a cena do outro, entrava no jogo, e propunha uma nova dinâmica a atuação do colega.

O Contato Improvisação estimula o desenvolvimento e a renovação do vocabulário corporal do dançarino, é uma intensiva exploração de novas possibilidades para mover-se. O tato serve ao praticante como uma leitura da intenção, direção, eixo gravitacional e possibilidades de ação instruídas pelos parceiros. No processo de aprendizagem do Contato Improvisação o praticante adquire habilidades em como executar tipos particulares de movimento, desenvolve também um domínio de como interagir com a outra pessoa. (TORQUATO *apud* Bizerril, 2010, p.3).

Ao meio do processo, especificamente o quarto encontro, foi impossível manter a separação entre as narrativas que cada bailarino interpretava. Os membros do grupo se envolveram um com o processo do outro, e as narrativas não eram mais de João e de Teresa, mas a de Raimundo, que fez uma adaptação de Maria, porque amava Joaquim, e quem foi intérprete foi Lili.

QUADRILHA

João amava Teresa que amava Raimundo
 que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
 que não amava ninguém.
 João foi pra os Estados Unidos, Teresa para o convento,
 Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
 Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
 que não tinha entrado na história.
 (ANDRADE, 1985)

Os bailarinos se apropriaram das narrativas do outro como suas, ainda que estabelecendo um diálogo entre suas memórias e a dos colegas.

Gil (2004) discute que a percepção, o sentido advindo do outro, como uma construção “paradoxal da consciência do corpo”. Ou seja, estabelecer uma conexão com o “avesso do outro” traz outras consciências, considerando que “cada um dos corpos se modificou devindo-outro: o outro corpo penetrou em cada um dos corpos, modificando suas sensações, os seus gestos” (GIL, 2004, p.122).

Não se trata de um abandono da sua própria imagem, mas perceber através do outro bailarino além das suas construções corpóreas. Gil (2004) enfatiza que a “a consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma consciência do corpo”. Nesse contexto, os bailarinos passaram a observar um corpo conjunto, que ali não era só o seu, nem só o do outro, mas uma percepção, uma exploração do ambiente. O autor traz a ideia da “consciência inconsciente” que através da troca com esses outros são possíveis à própria observação, quer dizer, um maior domínio sobre suas movimentações, quando observa o outro. Gil institui “corpo paradoxal”, em suma, essas trocas, devindo-outro e refazendo-se, de maneira onde “esse corpo paradoxal abre-se e fecha-se sem cessar ao espaço e a outros corpos”.

Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado de sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal. (Gil, 2004, p.56).

A experiência do contato-improvisação trouxe aos laboratórios uma luz. Nesse momento houve uma grande modificação no processo. Até então vínhamos em uma linearidade, com criações pouco expressivas, concentração vaga, tônus muscular pouco representativo. Pude perceber que ao unir peles o sentido da criação foi enaltecido. Esse contato ultrapassa o limiar dos dois corpos, não cessa ali sua relação com o outro, uma espécie de comunhão mais profunda entre os envolvidos, que para Gil (2001, p.76), “a pele

não é uma película superficial, mas que tem uma espessura, prolonga-se indefinidamente no interior do corpo: é por isso que a sensação de tato se localiza a alguns milímetros no interior da pele, e não à sua superfície”.

Foto 5– Explicando os pontos de apoio aos bailarinos.



(Fonte: própria autora).

O contato, o toque, a presença, trazem conforto. Pela observação, era notável que ali havia uma necessidade de contato entre os envolvidos, uma forma de entregarem ao outro, dividir com o outro as questões que estávamos trabalhando, como mostrado na Foto 6. O toque trouxe além do conforto, uma “sensação de carinho, afeto, que eu tinha esquecido.”, como relatou um bailarino.

Foto 6 – Contato, toque e a presença.



(Fonte: própria autora).

As experiências individuais de composição de movimento não estavam traduzindo emoções, e sim uma repetição forçada de um estímulo que não advinha do interior dos corpos, das memórias. Em um primeiro momento, pensamos que pudesse ser algum ato falho no processo que estaria ocasionando um desinteresse por parte dos bailarinos, mas era algo além disso. A temática exigia um outro tipo de estímulo que não se fazia individualmente. Isso nos fez pensar no resgate ao tema do amor, que sugere a troca, o duplo, o apoio, enfim uma construção de diálogo entre o eu e o(s) outro(s). O contato improvisação auxiliou a retomada dos trabalhos solos, trazendo maior expressividade, como pode ser notado até por representações estáticas da ação, como mostram as Fotos 7 e 8.

Foi possível reconhecer-se no outro, e reconstruir seu próprio caminho expressivo. A verdade do outro, não era só do colega, mas trazia um pouco da sua. Um estimulou o outro a procurar um caminho novo, e esse espaço era a verdade de ambos, construídas ali, no improvisado, e sem o medo dos julgamentos.

Expuseram que o contato com o corpo do outro retomava a ideia da relação entre corpo e desejo.

- As peles se conversam, arrepiam. Não tenho desejo sexual pelo parceiro, mas sinto desejo em tocar, em sentir sua temperatura, seu cheiro. Acho que somos meio animais. Somos selvagens do asfalto. Instinto.

Foto 7 - No início do processo, quando os trabalhos corporais ainda eram individuais.



(Fonte: própria autora).

Foto 8 - A mesma bailarina após o trabalho em dupla, com maior expansão corporal.



(Fonte: própria autora).

“A escolha humana difere da do animal: ela apela para essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é típica do homem”, diz Bataille (1987, p. 27)

O desejo da troca é instintivo ao ser humano, carecemos do outro, do aconchego, do afeto, mesmo que esse, na cena, tenha conotações outras. Faz parte também do jogo da sedução. O amor se faz também através da sedução, seja ela erótica ou sexual, como propõe Octávio Paz, “o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora.” (PAZ, 1994).

Ao ser proposto o contato improvisação em duplas, o *duo*, enfatizei que aquilo era um jogo de conquista, era necessário deixar seduzir-se pelo outro. Só haveria troca se ambos estivessem abertos, disponíveis para esse jogo. A responsabilidade da criação estava na empatia, no entrosamento que a dupla mantinha, como mostrado na Foto 9.

Foto 9 – Improvisação em duplas.



(Fonte: própria autora).

Segundo dois intérpretes que fizeram dupla nos laboratórios, esse jogo é “explosivo e calmo”. Ali as emoções se intensificavam, crescia um sentimento carnal, libidinoso, sexual, mas que ao longo da construção foi se modificando. Nas primeiras experimentações era notável a comunhão do desejo em intensidades diferentes a ambos bailarinos. A fugacidade do desejo se transformou em equilíbrio:

- Esse improviso foi animalesco, um sexo sem o ato sexual.

Já o outro, criou significação outra:

- Fui contraditório. Havia desejo, mas também havia repulsão. Uma espécie de desejo repulsivo

Platão (p.17), em *O Banquete*, faz menção a essas dualidades no encontro ao outro. A natureza também se faz nesses opostos.

De fato, até a constituição das estações do ano está repleta desses dois amores, e quando se tomam de um moderado amor um pelo outro os contrários ...o quente e o frio, o seco e o úmido, e adquirem uma harmonia e uma mistura razoável, chegam trazendo bonança e saúde aos homens, aos outros animais e às plantas, e nenhuma ofensa fazem; quando porém é o Amor casado com a violência que se torna mais forte nas estações do ano, muitos estragos ele faz, e ofensas.

Em contrapartida, a outra dupla buscou no contato entre corpos um amor sublime. Revelaram que a interação causou plenitude, e as movimentações tiveram fluidez. Ambos os corpos pareciam completar-se:

- Eu percebi que um amor não precisa ser tenso (fecha as mãos e as bate sobre ombros e quadril), pode ser leve.

- Também consegui encontrar leveza. Era um desejo que me completava, mas não era corporal.

Relatou que não era o corpo físico que atraía, mas alguma outra força que vai além do belo.

Para Paz, a imaginação é o fator que transfigura as linguagens, sendo como a poesia que altera as palavras e vai além do poder comunicacional. A mesma coisa acontece com o erotismo, que vai além do ato puramente reprodutivo.

A sexualidade é um prazer meramente reprodutivo, lançando-se a um nível cuja finalidade é, através do encontro amoroso, constituir-se a poética da sexualidade.” (ROSAS, 2013, p.53).

A sexualidade é animal, o erotismo é humano. [...] O amor é a metáfora final da sexualidade. Sua pedra de fundação é a liberdade." (PAZ, 1994, p.96).

Dentre as falas em *O Banquete*, é visto o culto à beleza sob suas formas de expressão cultural, mitológica, social, pessoal, tendo como um fator divino que chega aos homens com o poder de transformação.

Por exemplo, o que agora nós fazemos, beber, cantar, conversar, nada disso em si é belo, mas é na ação, na maneira como é feito, que resulta tal; o que é bela e corretamente feito fica belo, o que não o é fica feio. Assim é que o amar e o Amor não é todo ele belo e digno de ser louvado, mas apenas o que leva a amar belamente. (PLATÃO, p.12).

A beleza é o objeto do amor, o culto ao efêmero de um significante eterno, tendo o simbólico do próprio ser. Na Grécia Antiga, sob a ótica de Platão, o homem enaltecia o corpo belo, a atração física e carnal. Podemos pensar que a beleza é contemplada diante do amante de forma única, se dá através do padrão pessoal dele próprio. O belo é uma transição entre os olhos dos homens, permanecendo específico ao que se vê, amando seus próprios conceitos de

belo, não pela razão, mas por algo a mais que pode-se chamar de corpo, alma. O belo é relativo a quem olha, ao que se compara, ao que se contempla e a finalidade específica do olhar forma um universo metafísico exposto na sublimação do físico. Ele se dá a partir da estrutura harmônica do ser em questão, ao conjunto construído sobre uma estética em busca da perfeição, enfatizando que essa perfeição é cabível ao entendimento de cada qual.

O amante ama por igual o corpo e alma. Podemos dizer que, se não fosse a atração pelo corpo, o apaixonado não poderia amar a alma que o anima. Para o amante o corpo desejado é alma; por isso lhe fala com uma linguagem para além da linguagem, mas que é perfeitamente compreensível, não com a razão, mas sim com o corpo, com a pele. (PAZ, p.116, 1994, p.116).

Se, para tais relações há necessidade do corpo, pele e toque, os sentimentos se expõem através dos mesmos, essa busca, como sugere Schopenhauer (2003, p.25), é uma forma privilegiada das idéias, do conhecimento que cada um carrega consigo de acordo com sua representação de mundo, considerando “o belo como um conhecimento em nós, um modo todo especial de conhecer”.

3.6 O corpo e a poesia

Optei por acrescentar poesias aos laboratórios a fim de estimular o pensar através da emoção de outro, o poeta. Selecionei alguns textos que julgava ser pertinentes ao processo. Além de autores conhecidos como Drummond e Hilda Hilst, trouxe também textos como o de um amigo, ator e poeta que me cedeu algumas de suas poesias para trabalhar com os bailarinos. Seus textos foram criados, segundo ele, em um “momento de transição”, em que buscava “transcender o amor”, ou seja, buscou nas metáforas do seu texto uma forma de expressar as mágoas e as traduzir em poesia, fato esse que dialoga com a pesquisa.

Trazer essa proposta teve o intuito de sugerir um conforto aos bailarinos para que transitassem melhor na própria memória, ou seja, uma tentativa de estimulá-los a entrar e sair da sua história e visitar outras. Nos referimos a palavra “outras” para designar aqueles desejos secretos, como já citado anteriormente, além de suas vivências a fim de criar instabilidades nesses caminhos.

A arte do bailarino consiste em construir um máximo de instabilidade, em desarticular os movimentos de seus eixos esperados, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado – uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo: esses, nomeadamente cinestésicos, sob os

quais a consciência não pode ter controle a não ser concentrando-se neles. (GIL, 2001, p. 26-27).

O papel da poesia é sustentar uma espécie de apoio, assim como no contato improvisação. Percebemos que os bailarinos sentiam-se mais confortáveis ao relacionar-se com alguma coisa, seja um corpo, uma poesia ou um objeto, como um meio de apoiar-se em algo e a partir dali poder transitar. Foram também utilizados objetos para esse fim, uma cadeira e um lenço, como mostra as Fotos 10, 11 e 12.

Foto 10– Utilização da cadeira.



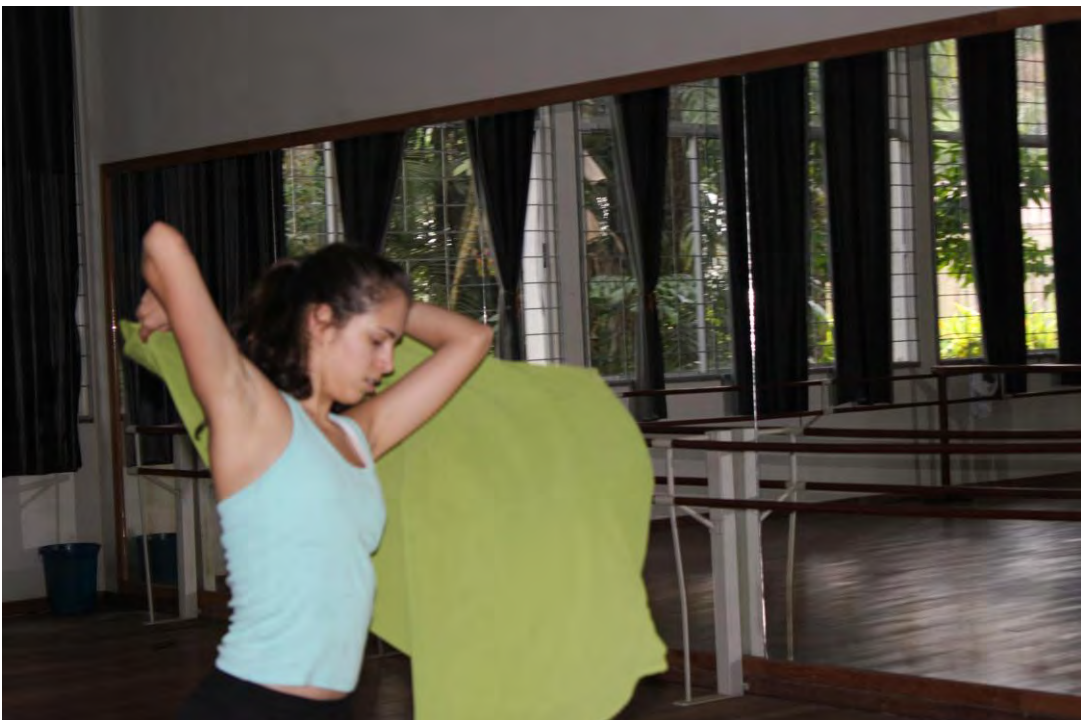
(Fonte: própria autora).

Foto 11 – Utilização da cadeira.



(Fonte: própria autora).

Foto 12 – Utilização do lenço.



(Fonte: própria autora).

Os papéis com as poesias foram inseridos em uma pasta, sendo proposto aos bailarinos que se apropriassem de um texto para sua criação. A intenção era pegar a folha sem ler, e sem falar qual poesia continha. Até hoje não foi revelado qual texto foi usado. Não me interessava saber qual relação com a obra o intérprete criava, mas como fazia uso desse elemento externo para seu processo criativo. Seguem abaixo os textos de Jefferson Mercadante:

Caixa torácica

Oco, e ligeiramente deslocado para a esquerda
 Cospo
 Hemácias, leucócitos, plaquetas, plasma

Injuriado
 Um devaneio a que chamam amor

Ignora o pobre
 O contentamento de um isopor
 (MERCADANTE, não publicado).

Aprendizado

Se amamos,
 quando amamos,
 a comunhão de dois seres apaixonados
 levada a cabo pela essência imoral que irrompe na alma,
 rompe-se,
 mas não encerra o amor.
 (MERCADANTE, não publicado).

Queda

um trinco

 o dia álgido
 o andar é dolorido

dentro
 o coração sangra
 (MERCADANTE, não publicado).

Maré

meu corpo presente
 o som de uma onda que nunca quebra

mas o coração cala
 (MERCADANTE, não publicado).

Impetuoso Gozo

se vaso (vazo)
 rebenta em mim
 arrojado desprezo
 a cara
 uma flor
 amarga
 (MERCADANTE, não publicado).

À meia-taça

Em estilhaços,
 um brinde

à sorte.
A sorte
a própria tragédia.

Esparramados,
o sangue
e a esperança.
(MERCADANTE, não publicado).

Reta
do lado de cá
e distante daqui
outro mundo

o rio corre contra seu curso
eu o observo
sentado à esquerda
e à direita da margem

adiante
você
(MERCADANTE, não publicado).

Antônio
A noite embriagada
Delírios
Insensatez
em meio ao torpor
pudor
Mas um beijo
doce
algodão doce
e a pureza
(MERCADANTE, não publicado).

Medo
Quase adormecia quando senti a Solidão chegar
no escuro ela sussurrava em meu ouvido:
„Seus lábios me dão um sabor doce de Amor,
a veemência de seus beijos me conduz ao mundo da pureza“.
Abri os olhos e a Solidão partiu
no lugar, a implacável certeza de não se estar só
rodeado de lembranças
e o medo.
(MERCADANTE, não publicado).

Conto-de-farsas
O silêncio grita no meu ouvido
A vida é gigante
Cheia de paradoxos:
tristezas e alegrias
encontros e desencontros
surpresas e monotonia.
No fim, será apenas eu
e a imagem refletida no espelho
que deveria ser de uma criança
Mas não é.
(MERCADANTE, não publicado).

4. Obra

O trabalho aqui apresentado é fruto de um processo investigativo em artes, e como tal, procura explorar outros caminhos artísticos que possam caminhar além do vivenciado nos laboratórios. O intuito foi registrar o desenvolvimento do trabalho a fim de utilizar esse material na construção de uma obra audiovisual. Essa linguagem acarreta significados outros à pesquisa, já que é um recorte pessoal e pontual sobre uma poética por mim construída. Ou seja, a partir do processo foi criada uma narrativa videográfica que expõe fragmentos do trabalho através de simbologias e estéticas peculiares.

Esse trabalho dialoga com construção coreográfica, o registro, e suas possibilidades enquanto articula as emoções na criação de nova narrativa: o vídeo. A obra audiovisual, como a chamamos, não é fim da pesquisa, mas um caminho pelo qual fez-se necessário a criação como um todo. A coreografia exposta através do vídeo mostra outro lado do processo que a escrita não sustenta fielmente. A obra congrui as sutilezas do processo que se articularam nos territórios do silêncio, onde a respiração gritava seu sigilo mais explícito. E nessa ideia de desnudar-se de corpo fechado, os bailarinos constroem o enredo do filme.

4.1 A narrativa

O Silencio de Eros é uma narrativa baseada na pesquisa aqui apresentada, com enfoque na investigação corporal, e também nos textos de suporte para esse trabalho. Desenvolve-se em um caráter experimental e seu caminho se faz através das construções poéticas que as vivências trouxeram.

A narrativa audiovisual partiu dos laboratórios cênicos para criar uma trajetória exposta no vídeo. Ele traz, além do processo, um diálogo textual com os autores trabalhados, organizados através de uma significação pessoal. Nesse momento, exponho-me artisticamente, criando um elo de transição entre uma pesquisa e sua apresentação, a obra.

Todos os laboratórios foram filmados somente a título de registro, a fim de serem analisados posteriormente a trajetória dos bailarinos. Não me preocupei nesse primeiro momento com a qualidade das gravações, tendo em vista que seria um material da pesquisa, e não da obra. Fui percebendo que ali havia sutilezas poéticas que poderiam me interessar mais do que a composição coreográfica. A ideia era que, após o processo concluído, estudaria o movimento e a câmera, na estética que pretendia. Mas excluir da obra esse processo é negar a

própria obra. Amor é construção, assim como a poesia entre corpo e câmera. Então a obra que propunha teria que se apresentar no seu aspecto fiel: o caminho das construções. Para isso, havia um empate, técnica *versus* estética.

Realizei sozinha a gravação dos laboratórios, optando por deixar câmeras fixas no modo automático, para conduzir as práticas com qualidade. Não era possível me dividir nessas funções, então as imagens produzidas ficaram tecnicamente ruins, sem foco, com áudio de baixa qualidade. Era um registro e nada mais.

Não fazia sentido estimular os bailarinos a não se prenderem à técnica e buscarem a verdade nas suas movimentações se quando me expesso como artista não rompesse o meu aprisionamento. Então aceitei construir a obra de uma forma verdadeira, mostrar o processo como um todo, apesar da limitação visual de algumas filmagens.

O mais interessante do trabalho foi seu desenvolvimento, as peculiaridades, as simbologias, a construção. O processo gerou uma coreografia final, e a partir desse momento, houve o diálogo entre câmera e corpo. Foram estudados como seriam os posicionamentos da câmera sobre os movimentos realizados, nos aspectos do foco, planos, enquadramento do vídeo e movimentação da câmera, assim a coreografia foi se adaptando ao vídeo e o mesmo se moldando ao movimento. O foco e o recorte dado a cada gesto pontua o que se quer mostrar no processo artístico com maior ênfase. Agora a proposta não era apenas uma captura do movimento, a título de registro, mas a partir do estudo da relação entre filmagem e coreografia, criar uma narrativa única daquele corpo, com sua história, seus desejos. A ideia foi construir o enredo a partir dos fragmentos da movimentação, quer dizer, interessavam-me os detalhes e não somente a coreografia, como mostrado na Foto 13.

Foto 13 – Filmagem e coreografia.



(Fonte: própria autora).

A câmera direciona o público para um ponto específico da cena, e é capaz de evidenciá-lo de maneira clara. Em outro meio isso não seria possível devido ao observador ser livre para guiar sua atenção para onde acha válido. Esse aspecto é o que torna a câmera um artifício fundamental para a interpretação desejada, uma vez que ela enfatiza a movimentação fragmentada proposta. Sobre isso, Tércio (2009) ressalva o papel da tecnologia como mediadora e facilitadora em processos artísticos. Com o auxílio da filmagem e edição, uma dança pode recriar outras subjetividades pouco exploradas em palcos e estender o foco do observador para o que pretende mostrar. Essa interferência do vídeo com a dança é capaz de produzir uma arte específica que visa guiar o olhar do espectador perante uma obra, e tem o poder de abranger com maior intensidade pequenos detalhes que em um outro ambiente não seria possível sem a filmagem.

Mesmo dialogando câmera e movimento não a definimos como videodança, pois isso acarretaria em outras discussões que não caberia expor nesse texto. Terminologias que buscam uma definição, um conceito fechado, assumem o risco de limitar-se. Arantes (2005) diz que não há um termo específico para designar trabalhos artísticos que surgem com os diálogos de novas tecnologias. A proposta enquanto vídeo é uma articulação de linguagens, que nos convida a refletir sobre o amor nas suas diferentes representações.

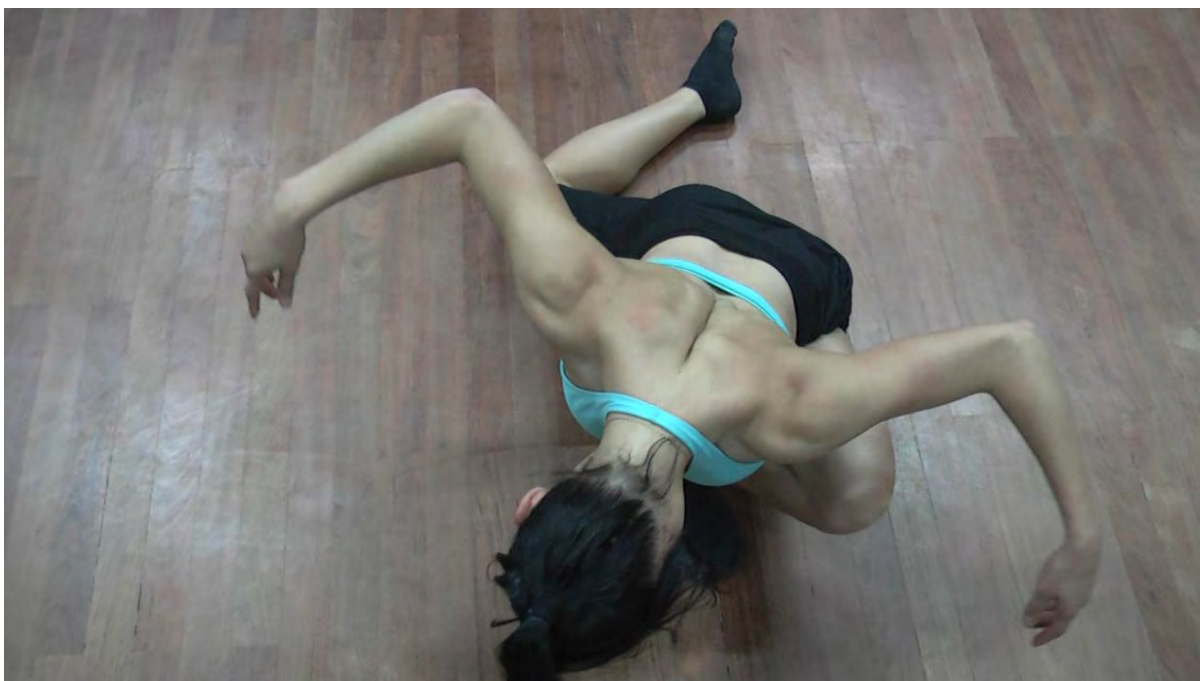
A área das artes é passível de transformações e multiplicidades, e são destas, que surgem caminhos para novas reflexões além do limiar, conseqüentemente novos trabalhos técnicos, estéticos, conceituais, ou a soma destes. A experiência de criação através do diálogo entre corpo e câmera oferece uma vasta gama de possibilidades ao interagir linguagens, e o trabalho discutido não padroniza sua construção, e sim o processo de significações por ele criado. É uma proposta com caráter experimental, do ponto de vista técnico e estético.

O diálogo com a câmera cria especificidades para a cena e levam o público a uma percepção afluída da criação, uma vez que há ângulos específicos, sonorização, roteiro elaborado, em outras palavras, um ambiente propício para uma fruição diferente a da instituída durante todo o processo, como demonstrado na Foto 14.

No vídeo foi construída uma direção, com um foco no espectador, respeitando as mudanças temporais e espaciais que a cena traz.

Conforme nos mostra a história do cinema, mais precisamente a montagem ideológica do diretor russo Sergei Eisenstein na década de 1920, não precisamos ver uma sequência de imagens para criar seu significado. Eisenstein utilizava, dentre outras técnicas, a justaposição de planos enfocando diferentes pontos de vista sobre um mesmo evento, sem que o evento em si fosse visualizado. No entanto, como esta justaposição de planos fornecia as reações das personagens frente a tal evento, não era necessário descrevê-lo, tornando possível sua compreensão por associação (MARTIN, 1990 *apud* SOUZA, 2011, p. 7).

Foto 14 – Experimentações entre corpo e câmera: enquadramento..



(Fonte: própria autora)

Artistas encontraram no vídeo uma forma de manifestação, registro e veiculação do seu material. O avanço tecnológico permitiu o fácil acesso a esses equipamentos. Antes do surgimento da tecnologia digital não era tão fácil realizar experimentações pelo alto custo, concentrando-se a produção de destaque no cinema. Não apenas com o cinema que houve interação entre corpo, dança e registro, mas por esse canal difundiu-se essa perspectiva.

Segundo Machado (1997), no cinema utilizava-se planos abertos desde 1930 em que a movimentação era vista na tela com a mesma angulação de espectadores em um palco. Esse enquadramento denominado plano aberto refere-se a uma posição de câmera distante do objeto, há uma boa visão do ambiente em que a cena ocorre. Nas filmagens com dança havia pouco deslocamento de câmera, era fixa em um eixo, e os atores e bailarinos envolvidos na cena que detinham a função de locomover-se para criar o efeito desejado, como mostrado na figura abaixo.

Foto 15 – Plano aberto.

(Fonte: Filme *Cantando na Chuva*, 1952).

A filmagem era exclusivamente registro de movimentação e não dialogavam câmera e corpo. O filme *Cantando na Chuva* (1961) de Stanley Donen, rompeu com o modo de filmagem e trouxe uma nova estética para os filmes subsequentes, como sugere o teórico de cinema Peter Wollen. Esse feito foi um estudo do diretor, ator e bailarino Gene Kelly, que protagonizou as cenas de dança. Wollen (1995, p.21) afirma que o protagonista verificou que precisava repensar a relação entre corpo e câmera para atingir a estética que buscava e “que o movimento num filme é sempre movimento em relação a câmera, onde o efeito visual de olhar através do olho da câmera para uma tela é diferente daquele olhar por um olho humano para o palco.”. Kelly acreditava que o corpo em cena detinha um caráter narrativo, além do de apenas bailarino e de mostrar entretenimento no filme, mas que se envolvesse com a narrativa de forma a continuar um diálogo. Com essa idéia o ator estudou posicionamentos da câmera que mostrassem exatamente o que o diretor propunha, construiu e adaptou a célebre coreografia exposta no filme em que canta e dança na chuva em função da captação da imagem. Wollen ainda ressalva que a coreografia do corpo humano se adapta à coreografia da câmera, de modo que o movimento dentro do quadro precisamente articulados entre si.

O corpo é instrumento da própria arte e essa sua propriedade é capaz de inserir novos significados através de linguagens outras que lhe são atribuídas em cena. A linguagem do vídeo traz um novo potencial de interpretação para a dança e a possibilidade de explorar um novo espaço. Não apenas o espaço físico, mas o espaço recriado. Esse, que traz uma vasta liberdade de criação, novas possibilidades, novo roteiro, capacidades narrativas através da dança e do movimento.

Através desses instrumentos foi possível criar um enredo, uma ligação entre as cenas e os fragmentos destas, ou seja, um elo onde os corpos se conversam em tempos e espaços distintos. Há elementos, tanto coreográficos como cênicos, que se fundem na mesma representação, respeitando a construção de cada um. Por exemplo, a bailarina que se expõe através de um véu e ali cria seu ambiente perturbador, ora de prisão, ora de liberdade, dialoga com a transição das memórias da jovem/senhora além dos elementos explícitos na cena; tensão, contração muscular, opressão, vergonha, rostos escondidos atrás de elementos cênicos. Instiga o público a criar significações outras, e nesse caminho, fluir ao óbvio na tentativa de perceber os elementos subjetivos que o vídeo mostra.

O título da obra, *O Silêncio de Eros*, articula a metáfora do trabalho onde as movimentações falam, gritam, se expressam na maior intensidade da sua emoção, mas a voz ecoa somente ao bailarino. O público se depara com um grito calado, e esse silêncio, por vezes, é incapaz de dialogar com o outro. Nessa densidade dos silêncios que a obra questiona e convida o público a ouvir o outro, e ele mesmo.

4.2 Poéticas do Silêncio

O Silêncio de Eros se desenvolve através de um mestre de cerimônias, um ator interlocutor que traz indagações, que conduz a evolução da narrativa e a contextualiza metaforicamente através da sua dramaturgia. A narrativa é composta por fragmentos do processo em diálogo com a composição coreográfica final, intercaladas pela condução a que o ator leva o espectador.

Há pausas no decorrer da narrativa que apesar da ausência de palavras emite significados. Os corpos falam na sua linguagem instintiva e se comunicam através do silêncio, o não-dito traz para a cena a densidade da proposta. Os bailarinos articulam sua expressividade pelo corpo, e há um silêncio perturbador nas pausas desses corpos. O silêncio acarreta mais significações do que a própria fala, e a partir dele a subjetividade é a florada. Na

maioria das vezes ele é associado a algo assustador, sombrio, e de acordo com Ferreira(2009), raras são as ocasiões em que o silêncio é considerado leve, breve. Se pensarmos poeticamente, o próprio silêncio ecoa a inquietude, já que a falta de transmissão da mensagem verbal faz abrir outros caminhos.

Sigmund Freud, criador da psicanálise, estudou o lado oculto do silêncio e desenvolveu a teoria das pulsões: um impulso energético que leva o indivíduo a comportamentos específicos, ausentes de racionalidade. Designou essa energia interna como pulsão de vida e pulsão de morte, e ambas se dão em caráter mútuo. A pulsão de morte busca a destruição, não propriamente a morte que designamos como fim da vida, mas um instinto a romper com algo e destruí-lo. Enquanto a pulsão de vida é relacionada a Eros, um impulso sexual que preserva a vida. A psicanalista Suelena Pereira defende que o estudo das pulsões é o viés para construir as significâncias do silêncio.

A pulsão de morte, ao contrário, como postula o próprio Freud, é muda, silenciosa, sem palavras; adquire-as como forma de expressão, quando se combina com Eros e dá origem às diversas formas de seus derivados. As maneiras com que cada um dos derivados vai „falar“ serão determinadas pela história do sujeito e os recursos psíquicos a que este terá acesso em determinada conjuntura de sua existência. Os derivados das pulsões de morte são especificidades do homem que fala: do silêncio inicial faz-se a palavra através das contribuições de Eros, o que propriamente introduz o homem na ordem do desejo e da linguagem. (PERREIRA, 2009, p. 68)

Eros é o fator de ligação, é ele que amarra as marcas dispersas deixadas pelas vivências, é ele que também amarra os eus dispersos, simples grupos de representações referidos às sensações corporais, constituindo uma primeira ideia de unidade e de eu imaginário, à imagem e semelhança de seu próximo, sinal de identificação a uma espécie, signo de pertencimento a um grupo específico, o humano. As pulsões de morte, por sua vez, cumprem seu destino de dissolver as organizações, os sistemas complexos, já que, ao simplificar as unidades, fica-lhes mais fácil, soltas, livres, levar a cabo sua tarefa de desamarrear os laços e voltar à quietude inicial. (PERREIRA, 2009, p. 67)

Diante disso, entendemos que as poéticas do silêncio se aproximam de Eros nessa fusão de opostos que são as pulsões. *O Silêncio de Eros* articula no viés poético-corporal tais contradições dos indivíduos, trabalhadas nos laboratórios de forma intuitiva, e através da expressão artística convida o espectador a ouvir além do silêncio do outro, mas o seu silêncio que também grita.

5 Caminhos do corpo

Rudolf Laban, importantíssimo teórico da dança do século XX, afirma que o movimento corporal é fruto de reverberações internas que se externaram, tanto em ações do cotidiano como na plasticidade gestual, em qualidades de movimento específicas. O ser humano se movimenta com o objetivo de harmonizar seu ritmo interno, e sempre esse gestual é trazido como forma de comunicação não verbal com significação para quem se move. Essa construção de signos corporais é a verdade que o indivíduo constrói. Como Laban (1979) afirma, “gesto e postura não mentem”, em contrapartida com a comunicação verbal que meramente se expressa em sua total fidedignidade. Esse movimento é uma linguagem dotada de sentidos a serem explorados e analisados. Ele defende que os ritmos internos, mesmo em circunstâncias diferentes, mantêm-se em um padrão com poucas variáveis.

Laban criou um Sistema de Análise de Movimento para facilitar a compreensão do processo coreográfico. Para ele, o gestual apresenta qualidades de movimento, dividindo-se em: peso (leve/forte), tempo (rápido/lento), espaço(direto/indireto) e fluxo(livre/contido). Essas oposições aparecem fortemente em seu trabalho, e ressalva que o corpo, invariavelmente, produz sempre as mesmas qualidades. Miranda (2008, p.13) defende que esse sistema é “inegavelmente uma via relevante e estimulante para a percepção do movimento como experiência vital”.

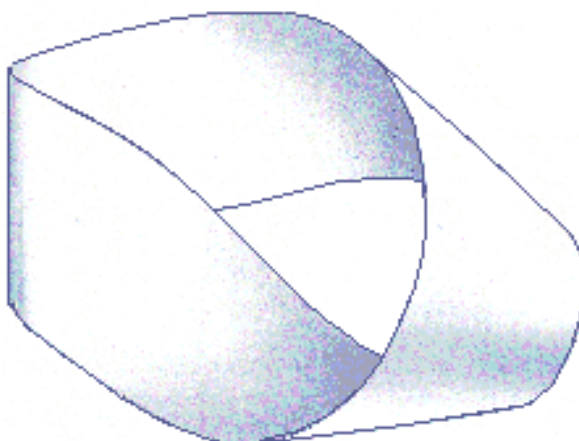
Observamos na realização da investigação prática certa constância, tanto na fala como nas ações dos intérpretes que se fundavam entre aspectos circulares e espiralizados. Uma espécie de ciclo, um movimento rotacional, que transita em uma poética da dupla contraposição. Amor e paixão, desejo e repulsão, bem e mal, certo e errado, corpo carnal e corpo espiritual. Essas dualidades, apesar de serem antônimas, não entram em oposição. Dialogam no ato de completar-se, fundar-se nas diferenças, criar um diálogo construtivo. Ao mesmo tempo que o bailarino trouxe uma movimentação corporal leve, a pesada completa sua expressão, como um vínculo, uma troca, e ambas traduzem, juntas, essa emoção corporal.

Corpos criam suas identidades e definições, e são capazes de se entender, a partir do momento que, separados, distinguem-se. Em outras palavras, podemos dizer que o auto-conhecimento dos corpos individualmente os leva a consumir uma relação harmônica. Essa ligação remete ao símbolo de *moebius*, ou banda de moebius que Laban menciona como *Lemniscate*. Essa teoria aproxima-se fortemente ao trabalho desenvolvido.

Essa figura, descrita por Rudolf Laban como „Lemniscate“ e por Jacques Lacan como „forma tridimensional de toro“, é criada pela junção das duas extremidades invertidas de uma banda, cujas faces passam a ser simultaneamente internas e externas. Rudolf Laban descreveu a Banda de Moebius como dança, em que duas partes do corpo realizam movimentos diferentes e harmoniosos em si. (FERNANDES, 2000, p. 34).

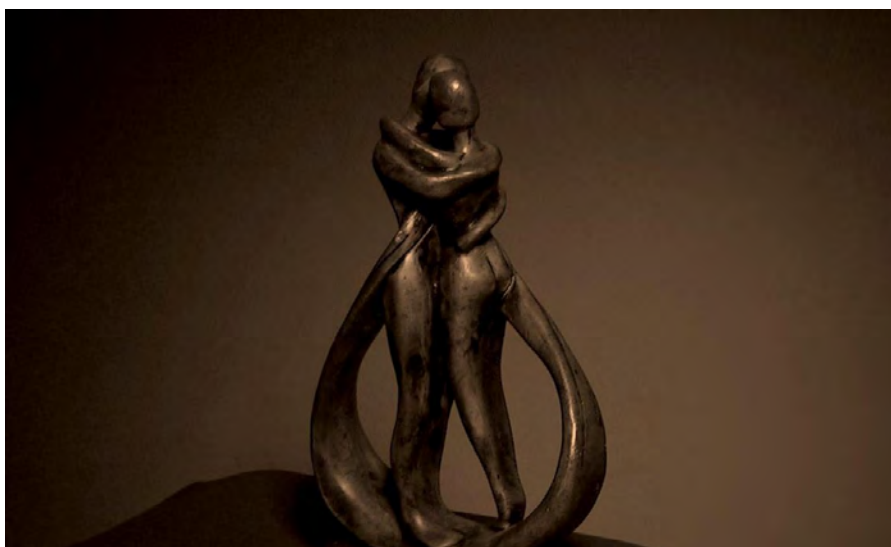
Essa forma culmina em uma estética que aparentemente possua duas faces, mas pela sua construção não se pode distinguir face externa e interna, início e fim. Laban relaciona como sendo a metáfora do corpo representado por uma figura, mostrada na Figura 1 e Foto 16. Para nós, essa estrutura assemelha-se com o amor entre duas pessoas. Forma-se através de um elo que não é possível distinguir corpo e alma, início e fim, frente e verso, ambos se misturam em uma escultura circular, sem fim.

Figura 1 – Moebius



(Fonte: <<http://www.sitographics.com/conceptos/notas/moebius.html>>. Acesso em: 25 de novembro de 2015).

Foto 16 - Moebius e a metáfora da fusão dos corpos.



(Fonte: própria autora).

Ao indagar sobre a natureza do amor, e criar uma discussão sobre o tema, percebemos que essa relação com o símbolo de *moebius* se fazia presente. Os participantes relatavam o amor como ciclos contínuos, e ao propor movimentações corporais também criavam uma estética circular. Não só a amor, mas o universo se faz nessa circularidade: o Sol e a Terra, os ciclos da vida (nascimento, crescimento e morte), a natureza, as estações do ano, as marés. Os rituais se dão em movimentos circulares, sejam eles sagrados, místicos ou culturais. “Dançar é um encontro e reafirmação dos ciclos da vida”, como explica Ostetto (2009, p.179).

Podemos pensar que essa estrutura remete também ao símbolo do infinito, com uma estética parecida, criando o elo de sequência, continuidade, mistura. As relações amorosas se dão dessa forma; ao unir-se os corpos se misturam. Esse ato de formar uma figura única, sem faces e sem fim, onde haja uma mistura completa ao ponto de não separar a dualidade desses corpos, é a metáfora do amor. Estamos novamente nos referindo ao amor romântico, tal como designou Octávio Paz.

[...] o amor é intensidade; não nos presenteia com a eternidade mas sim com a vivacidade, esse minuto no qual se entreabrem as portas do tempo e do espaço, aqui é mais além e agora é sempre. No amor tudo é dois e tudo tende a ser um (PAZ, 1994, p.118).

Entendemos esse amor como um ato de construir-se pela doação, entrega, abarcamento de ambos envolvidos para criação de um elo único, a figura de *moebius*.

Os conceitos de Laban, muitas vezes interpretados como dualidades opostas, de fato dialogam nessa figura tridimensional que elimina a oposição e instala uma continuidade gradativa em constante transição, como é o movimento humano. (FERNANDES, 2002, p. 28).

O próprio movimento da vida percorre essa figura, as forças da natureza materializam essa circularidade dualista. Verão/outono/inverno/primavera, vida e morte, dia e noite. Mostra-se de forma repetida, um vício, um ciclo, um diálogo da completude existencial. Claro nunca será escuro, em contra partida, não há o claro sem escuro. E assim foi encontrada a razão do amor. Sua razão se faz pela construção do caminho, na busca pelas dualidades que se completam, assim como Paz intitula sua obra *A dupla chama* (1994).

A simbologia de *Moebius* traduz a pesquisa. O processo como um todo, desde o aporte teórico, os laboratórios, até a montagem da obra, dialogam com esses ciclos. As

movimentações se apresentarem com essa figura, que não é um círculo, nem um espiral. O corpo atravessou as dualidades das emoções sem dividi-las, transitava entre afetividades com fluidez e constância. Esse elemento não se caracteriza apenas pela forma geométrica, mas também na sua poética. Não há limites para seus opostos, não há dentro e fora, certo e errado, nem começo e nem fim, mistura as diferenças. Assim como se construiu as discussões nos laboratórios, uma transição de caminhos que retomam as mesmas trajetórias. Amor é uma constância.

Ao fim do texto, o leitor talvez se inquiete com superficialidade nas poucas referências a Pina Bausch, considerando que seu trabalho também é pautado na “complexa cartografia afetiva, quando materializa a relação afetiva do corpo com o mundo em fluxos intensivos de movimento” (RESENDE, 2013, p.22). Se as linguagens se mesclam, porque então não usá-la como referência? É inegável que a obra de Pina tenha forte influência sobre minha formação nas artes, e conseqüentemente nos trabalhos que já desenvolvi. Sua obra apresenta uma fruição estética que me transporta a outros universos, e isso me basta. Aprofundar e dialogar com Bausch o método que desenvolvi, poderia se tornar uma tentativa frustrada de reproduzir seu trabalho.

Sua obra, para mim, é contemplativa. Toda obra que traz esse caráter, traz também um mecanismo de comunhão além do racional. Instaure-se ali uma aura. Essa aura é citada por Didi-Huberman desvinculada do sentido de crença, mas voltado para o poder imagético e reflexivo.

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto a sua significação, para fazer delas uma obra de inconsciente.(HUBERMAN, 1998, p.152).

Acredita que seja pelo caráter aurático que, como espectador, é possível ser tocado pela obra de arte. Apreciar e obter ligação com a obra depende dessa relação da troca, da sinestesia, do poder de ligação sem o caráter semiótico, pode ser parte do que é tido como aura. A relação da aura está voltada para a análise entre os olhares, os sentidos, expressões e significações. Essa é a relação que o trabalho aqui exposto propôs, inquietar-se com as dualidades, com o “entre” de maneira dialética.

O pensamento não é linear, ele necessita do seu avesso, o sinuoso, para se construir, ou, então, re-construir. Os ciclos, como exposto na figura de moebius, é uma analogia a pesquisa, ao processo, e aos caminhos. As questões levantadas geram outras perguntas e outras respostas, como um ciclo, que jamais acaba. Há uma trajetória, sem início e sem fim, e

que nos interessou foi exatamente isso, os próprios caminhos. Esses não se esgotam e nem se calam, mesmo em silêncio.

A partir da relação construída na pesquisa, ao trazer a inconstância das emoções para além do corpo e do texto, convidamos o leitor a retomar ao início da questão.

Que seria então o Amor?...”

Na fala de Diotima:

“algo entre mortal e imortal...O de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses, de uns as súplicas e os sacrifícios, e dos outros as ordens e as recompensas pelos sacrifícios; e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo. Por seu intermédio é que procede não só toda arte divinatória, como também a dos sacerdotes que se ocupam dos sacrifícios, das iniciações e dos encantamentos, e enfim de toda adivinhação e magia. Um deus com um homem não se mistura, mas é através desse ser que se faz todo o convívio e diálogo dos deuses com os homens, tanto quando despertos como quando dormindo; e aquele que em tais questões é sábio é um homem de gênio, enquanto o sábio em qualquer outra coisa, arte ou ofício, é um artesão. E esses gênios, é certo, são muitos e diversos, e um deles é justamente o Amor.” (PLATÃO, 2002, p.30).

ANEXO A – Ficha técnica*Intérpretes:*

Benício Ribeiro

Dalila Leon

Débora Valilo

Gustavo Augusto

Juliana Mendes

Katiuscia Paiva

Natália Lima

Pedro Ferreira

Valéria Faria

Convidados:

Angelo Bonicelli (ator)

Edevone Gatti (bailarina)

Criança:

Nina Crempe

Poesia:

Aline Villaça

Jefferson Mercadante

Filmagem:

Lia Crempe

Diego Lima

Marcos Vale

Edição:

Lia Crempe

Realização:

Fundação de Rádio e Televisão Educativa e Cultural de Viçosa

Chanel- Produção Audiovisual

Referências

- ALBERTI, V. Literatura e autobiografia. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 4, n.7, 1991.
- ALMEIDA, T. A importância e a banalização do amor no cotidiano. In: JORNADA APOIAR: SAÚDE MENTAL NOS CICLOS DA VIDA, V, 2007, São Paulo. **Cadernos de Anais**. São Paulo: USP, 2007, p.125-140.
- ANDREI, C. de B. **A arte conceitual e o espetador**. 2008. 90 f. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- ARANTES, P. **Arte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Senac, 2005.
- AMATUZZI, Mauro Martins: **Por uma psicologia humana**. Campinas: Editora Alínea, 2001. 137p.
- AZIZ, A. **Saúde e Tratamentos das Doenças por meios Naturais e Holísticos**. Viçosa: Divisão de Gráfica Universitária da UFV, 2008.
- BAIRON, S. **Multimídia**. São Paulo: Global Editora, 1995.
- BARTENIEFF, I.; LEWIS, D. **Body movement: coping with the Environment**. New York: Routledge, 1980.
- BARTHES, R. **Fragments de um discurso amoroso**. Tradução Hortênsia dos Santos. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- BATAILLE, G. **O erotismo: o proibido e a transgressão**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- BITTENCOURT, A. T. A influência da tecnologia na dança. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 6, 2007, Brasília. **Anais...** Brasília, 2007.
- BOAL, A. **Jogos para atores e para não-atores**. 10. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- BOAL, A. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOLSANELLO, D. Educação Somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Rio Claro, v. 11, n. 2. p.89-96, 2005.
- BRAZ, A. L. N. Origem e significado do Amor na mitologia greco-romana. **Estud. psicol.**, Campinas, v. 22, n.1, março de 2005. Disponível a partir do <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-166X2005000100008&lng=en&nrm=iso>. acesso a 16 de Fevereiro de 2014.<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-166X2005000100008>.

CAIRO, C. **Linguagem do Corpo: aprenda a ouvi-lo para uma vida saudável**. São Paulo: Mercuryo, 1999.

CALDEIRA, S. P. **O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch**. Belo Horizonte: Fapemig, 2009.

CARVALHO, I. Biografia e Identidade: Aportes para uma Análise Narrativa. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 9, n.19, p.283-302, 2007.

CAVALCANTE, M. I. Amor, erotismo e morte. **Linguagem- Estudos e Pesquisas**, Catalão-UFG, vol. 6-7, p.174-198, 2005.

CYPRIANO, F. **Pina Bausch. Câmera brasileira do livro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COPELIOVITCH, A. **A Construção da Personagem através do Ritual**. 1997. Dissertação (Mestrado) - ECA - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

CREMA, R. **Introdução à visão holística. Breve relato de viagem do velho ao novo paradigma**. São Paulo: Summus, 1989.

DELEUZE, G. **A Imagem-Movimento**. Lisboa: Assínio e Alvim, 2009.

DIAS, B. A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução. In: DIAS, B.; IRWIN, R. (Orgs.) **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Edufsm, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. A Paixão do Visível Segundo Georges Bataille, **Revista de Comunicação e Linguagem**, n. 5, 1987.

EDDE, G. **Cores para a sua saúde: Método Prático de Cromoterapia**. São Paulo: Pensamento, 1993.

BELEM, E. Abordagens do movimento: o contato-improvisação e o toque nas práticas da dançarina Dudude Herrmann. **Cena**, Porto Alegre, n.9, p.1-17. 2010

FERNANDES, C. **Pina Bausch e o teatro Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

FERNANDES, C. **O Corpo em Movimento - o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2 ed. São Paulo: AnnaBlume, 2006.

FERREIRA, S.W. **O silêncio fala**. Cad. Psicanál CPRJ, ano 31, n. 22, p. 57-73. Rio de Janeiro, 2009.

FRAGA, T. Fundamentos da Arte Computacional nas Artes e nas Ciências. In: VII SIMPÓSIO DE ARTES PLÁSTICAS, VII, 1998, Porto Alegre, **Artes, Fronteiras e Vizinhanças**, Prefeitura de Porto Alegre, 1998, p.17-21.

GIDDENS, A. **A transformação da Intimidade. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora Unesp, 1993

- GIL, J. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- HABERMAS, J., **Entre Erotismo e Economia Geral in O Discurso Filosófico da Modernidade**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1998.
- HESÍODO. **Teogonia: A Origem dos Deuses**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- IRWIN, R. A/r/tography as metonymic, metonymic, metissage. In: IRWIN, R. L. & COSSON, A. (Eds.) **A/r/tography: Rendering self through arts based living inquiry**. Vancouver, p.27-38, 2004.
- LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978
- LACOSTE, J. Y. **Dicionário Crítico de Teologia**. Trad. Paulo Meneses e outros. São Paulo: Loyola e Paulinas, 2004.
- LEÃO, L. **O labirinto da hipermídia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- LELOUP, J. I. **O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. 15. ed. Rio Janeiro: Vozes, 2008.
- LEVIN, E. **A clinica psicomotora: o corpo na linguagem**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MACHADO, A. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**, São Paulo: Ed USP. 1993
- MACHADO, A. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.
- MACHADO, A. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- MACHADO, A. **Arte e Mídia**. São Paulo, Zahar, 2010.
- MARCADÉ. B. **Marcel Duchamp: La vie a credit**. Paris: Flammarion, 2008.
- MARCOS, A. Instanciando mecanismos de a/r/tografia no processo de criação em arte digital/computacional. **inVISIBILIDADES: Revista Iberoamericana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes**. ISSN 1647-0508. Vol. 3 (set. 2012), p. 138-145.
- MARCOS, A. Digital Art: When artistic and cultural muse and computer technology merge. **IEEE Computer Graphics and Applications**, vol. 27, n. 5, p. 98-103. 2007
- MARINIS, M. **La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral**. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- MAY, R. **Amor e vontade: Eros e repressão**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1973.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MING, Z. Y. **Lian Gong Shi Ba Fa: (Lian Gong em 18 terapias)**. 5. Ed., São Paulo: Pensamento, 2000.

_____, **Lian Gong Shi ba Fa Xu Ji: I Qi Gong (continuação do Lian Gong) Cultivo e beneficiamento do Qi (sopro vital)**, São Paulo; Pensamento, 2001.

NEVES, A. S. A.. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor. **Estudos Feministas**, Florianópolis, set/dez. 2007.

NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratustra – um livro para todos e para ninguém**. Trad. José Mendes de Souza. Versão para eBook: eBooksBrasil.com. 2006. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/zara.pdf>>. Acesso em: 15 dezembro 2013.

NOGUEIRA, S. **Introdução a Terapia Holística**. Disponível em: <<http://www.radiestesia.net>>. Acesso em: 05 de nov. 2011

NUNES, A. P. Cultura e mediação na relação do cinema com a dança. In: IV ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, VII, 2008, Salvador, UFBA, 2008.

OLIVEIRA, M. L. A.; SILVA, F. P. L. A dança dionisiaca em Lavourarcaica e em Zorba, o grego, do literário ao cinematográfico. **Revista Ecos**, n. 12, 2012.

OLIVEIRA, M. Contribuições da perspectiva metodológica „investigação Baseada nas artes“ e da a/r/tografia para as pesquisas em Educação. – UFSM/RS- In: REUNIÃO NACIONAL DA ANPED, 36, Goiânia, 2013.

ORTEGA Y GASSET, J. **Estudos sobre o amor**. Tradução Elsa Castro Neves. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

OSTETTO, L. E. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 35, n.1, p. 165-176, jan./abr. 2009.

OTTO, R. **O sagrado**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

PAZ, O. **Verso e prosa. O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

_____. **A chama dupla: amor e erotismo**. Tradução José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.

PAGLIA, C. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. 3. reimp. Trad. de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

PANOFSKY, E. **A evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fonte, 1994.

PEREIRA, S. **Freud e as vicissitudes da sublimação**. Caderno de psicanálise, Rio de Janeiro, v.15, n.18, p.25-49, 1999.

PIGLER, A. **Plotin: une métaphysique de l'amour. L'amour comme structure du monde intelligible.** Paris: Vrin, 2002.

PIMENTEL, L. C. M. **Corpos e Bits: linhas de hibridação entre dança e novas tecnologias.** Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2000.

PIMENTEL, L. C. M. **La coreografia digital interactiva.** ARTECH 2010-Envisioning, 2010.

POUZADOUX, C. **Contos e lendas da mitologia grega.** Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Leiras, 2001.

PLATÃO. **O banquete.** Tradução, introdução e notas J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro, 2002.

RABINOVICH, E.; BALTRUS, N.; MENEZES, J.; TÔRRES, O.; PERREIRA, M. **Poética do corpo.** Salvador:UCSAL, 2012.

RAMOS, M. M. Danças circulares e sagradas: Uma experiência transdisciplinar. In: Conferência Internacional sobre os Sete Saberes necessários à Educação do Presente, Fortaleza, **Anais...** Universidade Estadual do Ceará, 2010, p. 1-6.

REZENDE, C.B.; COELHO, M.C. **Antropologia das emoções.** Rio de Janeiro: FGV, 2010.

RIST, J.M. **Eros and Psyché, studies in Plato, Plotinus and Origen.** Toronto, 1992.

ROBIM, M. **Tornando-se dançarino. Como compreender e lidar com as mudanças e transformações.** Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUUD, E. **Música e Saúde.** São Paulo: Summus, 1991.

SALLES, C. A. **Redes da criação: construção da obra de arte.** 2. ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SALVADOR, G. D.D. **Histórias e propostas do corpo em movimento: um olhar para a dança na educação.** Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

SANTAELLA, L. **Cultura das mídias.** 4. ed. 2004. São Paulo: Experimento, 1996.

SANTAELLA, L. **Panorama da arte tecnológica, Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura,** São Paulo: Paulus Era, 2003

SANTANA, A. **Dança Autobiográfica. Multivocalidade do self encenado a partir e além da carne negra.** 2009. 119f. Dissertação (Mestrado em Dança)- Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do amor, metafísica da morte.** Tradução Jair Barboza. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SEVERO, L. S. **Revista de Ciências da Administração**, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006

SPRINGGAY, S. & IRWIN, R. & KIND, S. A/R/Tographers and living inquiry. In: J. G. Knowles & A. L. Cole (Eds.), **Handbooks of the arts in qualitative research**, p. 83–92. Toronto: SAGE, 2007.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

STANISLAVSKY, C. **El trabajo del actor sobre su papel**. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

STANISLAVSKI, C. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996

STANISLAVSKI, C. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

TÉRCIO, D. T. **Perspectivas sobre Dança em Expansão Tecnológica**. Lisboa: FMH, 2009.

TORQUATO, C. N. & BIZERRIL, J. **Contato Improvisação: Um estudo Etnográfico**. Salud & Sociedad, 2010.

VALCAPELLI. **Cromoterapia: a cor e você**. 7. ed. São Paulo: Roka, 2011.

VERENA, A. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 7, p. 66-81, 1991.

VERNON, M.D. **Percepção e experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

VIANNA, K. **A dança**. 3ª ed. São Paulo: Summus, 2005.

VILLAÇA, N. A escrita do corpo: espaço e representação contemporâneos. **Terceira Margem: Revista da Pós-Graduação em Letras**. Rio de Janeiro, Ano VI, nº 7, 2002.

WEIL, P. **Por uma Nova Consciência e Educação**. São Paulo: Ed. Gente. 1993

WOLLEN, P. **Cantando na Chuva/Peter Wollen**; tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

ZIMERMAN, D. E. **Etimologia de termos psicanalíticos**. Porto Alegre: Artmed, 2012.

