

ADRIANA DOS SANTOS TEIXEIRA BARCELLOS

DO SONHO À CENA:
Uma Proposta de Criação Coreográfica por meio de
Imagens do Inconsciente

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

Área de Concentração: Artes Cênicas

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elisabeth Bauch
Zimmermann

CAMPINAS

2009

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

B235d Barcellos, Adriana dos Santos Teixeira.
Do sonho à cena: uma proposta de criação coreográfica
através de imagens do inconsciente. / Adriana dos Santos
Teixeira Barcellos. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

 Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Elisabeth Bauch Zimmermann.
 Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
 Instituto de Artes.

 1. Processo de Criação. 2. Dança. 3. Psicologia Analítica.
4. Inconsciente. 5. Sonhos. I. Zimmermann, Elisabeth Bauch.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em ingles: "From dream to stage: a proposal of creation process through unconscious' images."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Creation Process ; Dance ; Analytical Psychology ; Unconscious ; Dreams.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Elisabeth Bauch Zimmermann.

Prof. Dr. Antônio Fernando da Conceição Passos.

Prof. Dr. Joel Sales Giglio.

Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto.

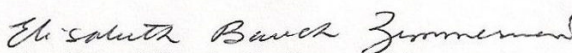
Prof^ª. Dr^ª. Marcia Strazzacappa.

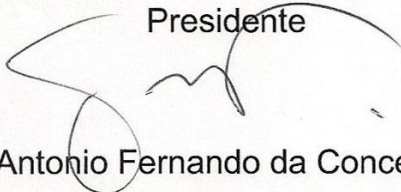
Data da defesa: 07-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Adriana dos Santos Teixeira Barcellos - RA 25745 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann
Presidente


Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Titular


Prof. Dr. Joel Sales Giglio
Titular

Dedico este trabalho ao meu marido Cláudio, por acreditar na minha trajetória na Dança, e por ser o grande incentivador do meu crescimento, colaborando com questionamentos, percepções, formatações, filmagens e acima de tudo, estando ao meu lado em todos os momentos, inclusive nos sonhos.

À minha família que fazendo jus ao significado desta palavra, apoiou meus caminhos, desejos e projetos, em especial meu pai Walter e minha mãe Ivonete.

À minha irmã Aline, por compartilhar da aventura da Dança e colaborar com o olhar artístico no processo de criação.

A Léa (*in memoriam*) e Amilton (*in memoriam*) que com sabedoria e generosidade trouxeram luz e significado à minha vida.

À Helenita de Sá Earp, mestra do meu movimento.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Elisabeth Zimmermann por ter desvelado o universo Junguiano, por acolher o projeto, orientando, preocupando-se com meus mergulhos, incentivando e acreditando em sua concretização.

Ao Prof. Dr. Fernando Passos, pelas contribuições e palavras de incentivo.

Ao Prof. Dr. Eusébio Lobo pela contribuição ao trabalho na banca de qualificação.

À Cecília Zanatta pela escuta dos sonhos, angústias e lágrimas.

Ao Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, que através do projeto de ‘Residência Artística’, selecionou a pesquisa disponibilizando além do espaço a equipe de trabalho.

À Adriana Vargas pela disponibilização de espaço para os ensaios, exercendo uma atitude de compartilhamento numa sociedade tão individualista.

Aos Amigos que se dispuseram a assistir os ensaios, colaborando com suas impressões.

Cada artista, como criador, deve exprimir o que é próprio da sua pessoa.
(Elemento da personalidade.)

Cada artista, como filho de sua época, deve exprimir o que é próprio dessa época.
(Elemento de estilo em seu valor interior, composto da linguagem da época e da linguagem do povo, enquanto ele existir como nação.)

Cada artista, como servidor da Arte, deve exprimir o que, em geral, é próprio da arte.
(Elemento de arte puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos e em todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de todas as épocas, e não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a nenhuma lei de espaço nem de tempo.)

KANDINSKY

RESUMO

A descoberta e a construção de um novo processo de criação que partisse de imagens do inconsciente e conseguisse alcançar o espaço cênico, estruturado como obra coreográfica, com o mínimo de interferência consciente possível, foi o desafio proposto na pesquisa. O encontro com a teoria de Jung, a Psicologia Analítica, trouxe conceitos que ecoaram como uma possibilidade de trajetória a seguir. Com base nesses conceitos, construiu-se um caminho que se inicia nos sonhos, e se transforma em movimento. A metodologia de criação partiu das imagens de sonhos selecionados, para os laboratórios de improvisação. A técnica da Imaginação Ativa de Jung participou inicialmente como utilizada e descrita por ele, e depois de forma adaptada aos laboratórios, que geraram frases de movimento, e desdobramentos de imagens. O trabalho contínuo de improvisação elegeu o roteiro e a movimentação que mais se aproximava das imagens originais. O inconsciente manifestou-se na criação desde o início, nas imagens, sugestões, intuições e soluções de problemas.

Palavras – chave: Processo de Criação, Dança, Jung, Psicologia Analítica, Inconsciente, Sonhos.

ABSTRACT

The challenge of this search was the discovery and the construction of a new creation process that came from the unconscious' images and could reach the scenic space structured as a choreography work, with the less conscious interference possible. The encounter with Jung theory, the Analytical Psychology, brings concepts who echoed as a possibility of way to follow. This concepts, could build a way which starts on the dreams and turns into movements. The methodology starts on the selected dream's images and develops on the improvisation laboratories. The Active Imagination, technique developed by Jung, was applied in the beginning as described and used on Analytical Psychology; and after in an adapted way on the laboratories where produced movement's phrases and conceived new images. The continuous improvisation work elected the script and the movements who were nearest to the originals' images. The unconscious was present on creation since the beginning, on the images, suggests, intuition and solving problems.

Keywords: Creation Process, Dance, Jung, Analytical Psychology, Unconscious, Dreams.

SUMÁRIO

Capítulo

Página

Introdução	1
1 – Jung, o Inconsciente e a Arte	3
1.1 – O Encontro com Jung	3
1.2 – O Inconsciente	5
1.3 – O Inconsciente e a Arte	10
1.4 – Arquétipos, Imagens Primordiais e Complexos	11
1.5 – Tipos Psicológicos	15
1.6 – Individuação e Transformação	17
1.7 – Imaginação Ativa	18
2 – Os Sonhos, as Imagens	21
2.1 – Os Sonhos	21
2.1.1 – Os Sonhos em Contas	25
2.2 – Símbolos e Signos	28
2.3 – Imagens	30
2.4 – A Poética das Imagens em Bachelard	31
2.5 – O Simbólico nas Artes e o Surrealismo	34
3 – Processo de Criação	37
3.1 – O Processo Criativo no Sistema Fundamentos da Dança	42
3.2 – Novos Caminhos de Criação com o Espetáculo Biurá	49
4 – Metodologia	61
4.1 – Coleta dos Sonhos	61
4.1.1 – Elementos Utilizados para o Registro de Observação dos Sonhos ..	62
4.1.2 – Agrupamento de Sonhos	66
4.2 – Imaginação Ativa/Improvisação	66
4.3 – Laboratórios Práticos	69
4.4 – Observação das Filmagens e Elaboração Coreográfica	72

5 – Considerações Finais	75
Referências Bibliográficas	79
Anexos	83
Anexo 1: Os Sonhos	85
1.1 – Grupo 1: Sonhos com o Colar	85
1.1.1 – Sonho 1	85
1.1.2 – Sonho 2	85
1.1.3 – Sonho 3	86
1.2 – Grupo 2: Sonhos com o Homem de Preto, Ossos	87
1.2.1 – Sonho 1	87
1.2.2 – Sonho 2	89
1.2.3 – Sonho 3	90
1.2.4 – Sonho 4	91
1.2.5 – Sonho 5	92
1.2.6 – Sonho 6	93
1.2.7 – Sonho 7	94
1.2.8 – Sonho 8	95
1.3 – Grupo 3: Água, Ondas e Lama	96
1.3.1 – Sonho 1	96
1.3.2 – Sonho 2	97
1.3.3 – Sonho 3	98
1.3.4 – Sonho 4	99
1.4 – Grupo 4: Resíduos Orgânicos e Sangue	101
1.4.1 – Sonho 1	101
1.4.2 – Sonho 2	103
1.5 – Grupo 5: Cenário Antigos	103
1.5.1 – Sonho 1	103
1.5.2 – Sonho 2	105
1.6 – Sonho Final	107
Anexo 2: Laboratórios Práticos	109

2.1 – Primeiro Momento: Escola	109
2.1.1 – Ensaio de 07/01/08	109
2.1.2 – Ensaio de 14/01/08	110
2.1.3 – Ensaio de 15/01/08	110
2.1.4 – Ensaio de 28/01/08	111
2.1.5 – Ensaio de 29/01/08	112
2.2 – Segundo Momento: Residências Coreográficas	112
2.2.1 – Ensaio de 06/03/08	112
2.2.2 – Ensaio de 10/07/08	113
2.2.3 – Ensaio de 19/08/08	114
2.2.4 – Ensaio de 27/08/08	115
2.2.5 – Ensaio de 14/09/08	115
2.2.6 – Ensaio de 15/04/09	115
2.2.7 – Ensaio de 27/05/09	116

INTRODUÇÃO

A construção de uma obra de arte é complexa em sua elaboração, e não é fácil para o artista compreender e identificar essa trajetória. Das técnicas apreendidas e disseminadas em cada área à proposição de um novo caminho que subverta por vezes a própria vontade é um acontecimento que faz parte da existência desta forma de expressão. As sugestões surgem e a opção de segui-las pode ser decisiva para o tipo de obra que se pretende criar. Arriscar um novo caminho não é fácil e nem cômodo, pois talvez não se tenha o controle habitual dos resultados, mas estar comprometido com a arte e com a própria vida é embarcar nessa viagem sem saber onde se vai chegar. Propus começar esta viagem pelos sonhos e pelas imagens que permeiam meu corpo à noite e que construíram o meu caminho coreográfico.

Pensando nos caminhos e descaminhos que orientaram os meus passos até o momento atual, é curioso observar as construções que foram se estabelecendo, foi como um processo de conscientização, ou um encontro. Tudo começou com Nijinsky, com uma admiração pela sua obra e ao mesmo tempo uma surpresa pela ousadia de suas criações, tão diversas de sua formação clássica. Havia algo em seu trabalho que intrigava e ao mesmo tempo maravilhava. Essa curiosidade me acompanhou por muito tempo e foi germinando caminhos em minha vida. A descoberta da obra de Jung foi um caminho. Com Jung, algumas questões se esclareceram, e outras surgiram, mantendo o processo de criação no cerne de minhas inquietações.

Como intérprete executava as criações de outras pessoas e descobria outros tipos de movimento, possibilidades que talvez eu não experimentasse. Às vezes me surpreendia com as minhas propostas, e sempre indagava sobre os caminhos desse processo tão distinto entre as pessoas. Como espectadora, percebia obras com diferentes conteúdos e provocações que me alteravam em diversos níveis, indo além da admiração técnica e estética da construção.

Como a obra de arte pode tocar em diferentes níveis as pessoas? A obra que me tocava, nem sempre tocava o outro e vice-versa. Como uma forma de compreender e estar no mundo, respeito às diferenças e opiniões, o tempo de cada um como tempo de evolução. Pensando na diversidade cultural, biológica e arquetípica, esse contato entre espectador e obra será sempre diverso.

No entanto, existem planos comuns de contato em determinadas épocas que podem ser ocasionados pelo senso comum ou pelos conteúdos arquetípicos que falam a toda humanidade.

O artista precisa não só estar ligado à técnica do seu fazer, mas ao seu mundo interior, suas imagens, suas crenças, seu discurso, sua poética. Seguir um caminho onde possa conjugar essas duas formas de uma mesma realidade. Olhar de forma consciente e crítica as construções que vão surgindo em seu tempo, e suportar os desvios e angústias que surgem de elaborações internas do inconsciente.

O foco de inquietação foi mudando com o tempo e as experiências, mas no fundo a direção se manteve. A curiosidade pelo processo criativo de Nijinsky, levou ao estudo das doenças mentais, a descoberta do inconsciente, de Jung e sua Psicologia Analítica. O caminho arquetípico seguido por Nijinsky em suas criações, e algumas questões sobre a produção contemporânea em dança direcionaram para a proposição de um processo de criação que possa estabelecer um diálogo entre o inconsciente descrito por Jung e os processos técnico-artísticos da dança. Mas como acessar o inconsciente, como estabelecer um contato verdadeiro com esta instância tão poderosa, distante e tão profunda? Jung aborda em sua teoria algumas formas possíveis de acesso ao inconsciente: a loucura, a arte, os sonhos e a técnica de imaginação ativa desenvolvida por ele.

Os sonhos foram escolhidos como forma de acesso ao inconsciente por serem frequentes e geradores de poderosas imagens e símbolos. A pesquisa surge como uma proposta de criação coreográfica através das imagens sonhadas e se inicia com possibilidades de movimento guiadas pelos sonhos em improvisações. O sonho já produzia imagens em minha vida, agora proponho viver essas imagens em minhas criações.

CAPÍTULO 1

JUNG, O INCONSCIENTE E A ARTE

1.1 – O Encontro com Jung

O inconsciente é mais presente do que se pode imaginar...

Partindo desta percepção e acolhendo sua existência, a vida parece ampliar seu espaço de ocupação, pois se enche de significados e intuições.

A grandeza desta descoberta, ou a consciência desta dimensão tem conduzido minhas ações numa perspectiva participativa de vida: eu e o inconsciente, ou, o inconsciente e eu.

Com admiração e profunda identificação com algumas proposições de Jung, mergulhei no universo de sua Psicologia. Neste universo encontrei conceitos novos como os arquétipos, complexos, símbolos, individuação, tipos psicológicos, imaginação ativa, e o inconsciente; todos, elementos estruturais de sua psicologia.

Jung foi um pesquisador empírico, pesquisando a alma humana teve a paciência de perceber, elaborar, aplicar e provar suas intuições concretizando seu pensamento. A Psicologia Analítica tira o foco exclusivo do eu consciente para abrir espaço para o universo interior e sua relação com o mundo. Esse direcionamento traz o olhar do homem para si mesmo, possibilitando a percepção de sua existência num processo de conhecimento e evolução. As questões individuais se transformam numa variedade de conteúdos que pertencem a toda humanidade. O aspecto pessoal é uma face do todo que é o inconsciente.

Jung aborda os acontecimentos de uma forma fenomenológica, como experiências que dizem respeito ao indivíduo e como ele se organiza com relação a determinados conteúdos, no lugar de entrar na explicação dos conteúdos em si (GRINBERG, 2003). A religião, a cultura e os mitos, por exemplo, exercem influência na vida do homem, no entanto não são essas construções que merecem atenção, mas como o

homem absorve esses elementos e reconstrói suas paixões. Husserl ao definir a Fenomenologia em sua obra *Investigações Lógicas* (1900-1901) distingue as maneiras de encarar a realidade de duas áreas de conhecimento: a Psicologia e a Fenomenologia (pertencente à Filosofia). Husserl esclarece que a Psicologia é uma ciência dos acontecimentos reais, enquanto a Fenomenologia é a ciência das essências e não dos fatos, assim, ela vai além da realidade dos acontecimentos, onde encontra sentido e fundamento. (ABBAGNANO, 2000). Jung demonstra um olhar diferenciado para os acontecimentos psíquicos, pois vai além da sua manifestação. Ele deixa a superfície dos fatos e mergulha na essência dos acontecimentos e afetos que movem o indivíduo.

Essas duas dimensões abordadas, a realidade e o universo interior, estão em permanente relação guiadas pelo inconsciente e acessadas parcialmente pelo consciente. Jung entendia a existência desses dois universos trabalhando de forma compensatória: os acontecimentos reais seriam uma parte de um acontecimento maior que se desenvolveria no inconsciente. Jung não aplicava sua teoria como fôrmas prontas em seus pacientes, mas tinha a generosidade de perceber cada indivíduo como uma nova realidade. “[...] antes de construirmos teorias gerais a respeito do homem e sua psique deveríamos aprender bastante mais sobre o ser humano com quem vamos lidar.” (JUNG, 1964, p. 58).

A psique possui uma autonomia regulada pelo inconsciente, e uma energia vital que mantém a vida. Essa energia segue um fluxo do consciente para o inconsciente e vice-versa, de acordo com a dinâmica em curso. A intensidade de uma idéia ou emoção pode ser percebida pelo valor afetivo ou moral que lhe damos. Não valorizar conscientemente um acontecimento, não diminui o seu valor (importância) e o seu potencial de ação. Uma energia reprimida pode se deslocar para o fundo do inconsciente gerando sintomas físicos ou imagens em sonhos.

O inconsciente pode ativar energias psíquicas adormecidas e forçar sua entrada na consciência, é assim que surgem as soluções de problemas em diversas situações. O caminho contrário também pode acontecer, através da repressão de conteúdos não aceitos pela consciência. O princípio da compensação definido por Jung, estabelece que a energia

presente na psique se mantém constante e flui do consciente para o inconsciente, ou vice-versa, sempre com o objetivo de alcançar o equilíbrio energético. (GRINBERG, 2003).

1.2 – O Inconsciente

“Muitas crises da nossa vida tem uma longa história inconsciente.” (JUNG, 1964, p. 50).

Jung baseou sua obra na existência do inconsciente e na influência deste na vida do homem. O inconsciente carrega raízes comuns a todos os seres humanos e, de forma autônoma, manipula as ações e rumos na vida do indivíduo. O inconsciente parece ter conhecimento e domínio sobre tudo o que se passa na realidade objetiva do homem e do mundo.

O conceito de inconsciente é antigo e foi introduzido na Filosofia por Leibniz. Entre os filósofos que trataram desta dimensão, pode-se citar Schelling, Kant e Hartmann entre outros.

[...] percepções insensíveis ou pequenas percepções de que não se toma ciência e sobre as quais não se reflete. Para Leibniz, são essas percepções que ‘formam o não sei-o-quê, os gostos, as imagens das qualidades sensíveis claras no conjunto, mas confusas nos detalhes, as impressões que os corpos que nos rodeiam exercem sobre nós e que envolvem o infinito, os vínculos que cada ser tem com o restante do universo. (ABBAGNANO, 2000, p. 550).

Schelling um século depois define:

Esse eterno inconsciente, que, como o sol eterno do reino dos espíritos, esconde-se em sua própria luz serena e, apesar de nunca se tornar objeto, imprime sua identidade às ações livres, é o mesmo para toda inteligência e é ao mesmo tempo, a raiz invisível de que todas as inteligências são apenas potências; é o eterno intermediário entre o subjetivo, que se autodetermina em nós, e o objetivo ou intuitivo e é o fundamento da uniformidade na liberdade e da liberdade na uniformidade objetiva. (*apud* ABBAGNANO, 2000, p. 550).

Nestas citações distantes no tempo, pode-se perceber uma compreensão de inconsciente similar ao conceito utilizado por Jung e compartilhado por outros pensadores como Schopenhauer e Bergson. Esta unidade não prevaleceu e assim, outras definições surgiram com outros pensadores ao longo da História.

Na Psicologia anterior a Freud, Herbart, Fechner, Charcot entre outros, admitem a existência, de fato, do inconsciente e o utilizam para explicar alguns fenômenos psíquicos como o automatismo, a sugestão, o sonambulismo e a histeria. O inconsciente guarda os conteúdos que por motivos diversos não alcançam a consciência. (PIERI, 2002). O universo invisível toca a existência terrena ao provocar manifestações corporais e comportamentais, no entanto, seu conteúdo não é pesquisado. A direção da psicologia está nesse momento no tratamento dos sintomas (sinais patológicos) que acometem o corpo.

Com Freud, o inconsciente passa a ter um conteúdo determinado, é pessoal, e sede das pulsões que conduzem a sua teoria Psicanalítica no início do século XX. Mas foi com Jung que o inconsciente alcançou um lugar de abrangência na vida do ser humano, sendo concebido como princípio de todas as coisas, princípio da consciência e da vida. Tudo começa pelo inconsciente. É ele que sem ter uma estrutura rígida, gera as funções mais importantes e os aspectos que regulam a consciência. (JUNG, 1981). Para Freud, os conteúdos são depositados no inconsciente em camadas e lá se estabelecem. Determinadas situações da vivência diária, podem fazer aflorar os conteúdos adormecidos gerando sintomas (complexos, histerias, neuroses e inflação da personalidade, por exemplo).

Jung descreve o inconsciente como possuindo uma camada mais superficial; o inconsciente pessoal, e uma camada mais profunda, o inconsciente coletivo; no entanto, é uma instância viva que está em constante movimento e transformação em relação com o mundo. (SILVEIRA, 1971).

“[...] os conteúdos do inconsciente não se mantinham necessariamente iguais para sempre [...] O inconsciente sofre mudanças e produz mudanças, influencia o ego e poderá ser influenciado pelo ego.” (SILVEIRA *apud* MELLO, [199-?], p. 13).

O inconsciente pessoal é a camada mais superficial do inconsciente, onde se situam as percepções subliminares, conteúdos que não se definiram com propriedade, que não se estabeleceram; que ainda são idéias fracas, ou que não conseguiram se conectar com a consciência; lembranças da vida que a memória não guardou; recordações penosas; os complexos e o lado escuro de nossa personalidade. (SILVEIRA, 1971). Os conteúdos do inconsciente coletivo são comuns à humanidade e transmitem-se por hereditariedade, como a relação com a natureza e a vida, o exercício da criação e a vivência dos instintos.

“Do mesmo modo que o corpo humano apresenta uma anatomia comum, sempre a mesma, apesar de todas as diferenças raciais, assim também a psique possui um substrato comum [...] o inconsciente coletivo.” (JUNG *apud* SILVEIRA, 1971, p. 73).

A proposta de Jung mostra-se generosa, pois congrega todos os homens não apenas no aspecto físico de desenvolvimento das espécies, já aceito pelas ciências biológicas e antropológicas. O aspecto humano que abrange as crenças, a cultura, a relação do homem com a natureza e sua existência; o universo simbólico que não se explica; todas essas formas de estar no mundo, são compartilhadas pela humanidade através do inconsciente coletivo.

A relação consciente-inconsciente é parte da Psicologia e das suas ações sobre as manifestações reais que surgem como representações comportamentais; onde o universo inconsciente intuído é acessado precariamente. Não temos acesso direto ao inconsciente, apesar de grande parte de nossa vida se desenvolver em condições inconscientes. (JUNG, 1981). O inconsciente nos acessa gerenciando e conduzindo as experiências de vida. Durante o desenvolvimento do homem, tanto a consciência individual como a coletiva, passa por estágios progressivos de diferenciação do inconsciente, adquirindo uma capacidade cada vez maior de abstração e de autonomia. (GRINBERG, 2003).

Estudos antigos relacionam a consciência aos sentidos, pois são estes que induzem a percepção da realidade, a apreensão do mundo real e não do mundo sentido e imaginado. (JUNG, 1981). Os sentidos não dão a medida exata da realidade, pois não são capazes de perceber o todo, por isso, a noção de mundo não é completa. A partir dos

sentidos produzimos idealizações da realidade acrescentando conceitos e emoções às percepções, aumentando o significado do que é vivido.

De acordo com DUARTE JR., (2001), os sentidos se relacionam ao sensorio. O sensorio é diferente do sensível, enquanto o primeiro é essencialmente físico e se caracteriza pelas imediatas sensações provocadas pela estimulação de um ou mais órgãos dos sentidos, o sensível é mais abrangente incluindo toda a percepção que o homem pode desenvolver e vivenciar no mundo. Os sentidos passaram a ser discriminados com Descartes, por não serem dignos de crédito e nem capazes de produção de um saber confiável.

Nossa consciência age com o orgulho de ser a dona e organizadora dos pensamentos, idéias e ações, herança do cartesianismo do século XVII. A lógica da consciência é prerrogativa de uma sociedade que é moldada pela razão, onde as descobertas científicas estão longe do homem e suas crenças. Este modelo de produção de conhecimento serviu bem ao propósito científico de desenvolvimento tecnológico e social do século XVIII. No entanto este modelo se estendeu a toda esfera de produção do homem, sufocando o saber sensível. (DUARTE JR., 2001).

Tudo o que é consciente está relacionado ao ego. O ego se modifica com o tempo e as experiências, as relações com o meio ambiente, as expectativas, sucessos e fracassos. O ego evolui com a consciência e tem sua estabilidade alterada pelo inconsciente. A principal função da consciência e do ego é a adaptação à vida. A imaginação é outra função desempenhada pelo ego/consciência. Essa função serve para nos prepararmos para realizar algo ou para lidar com as frustrações e decepções.

A psique é formada por polaridades (consciente-inconsciente, natureza-espírito, etc.) que estão em constante jogo de forças e movimento. (GRINBERG, 2003). Para Jung, a realidade é o resultado da nossa visão objetiva e subjetiva das coisas. Os dois pólos constroem a idéia que temos da realidade. O ego se relaciona e se estrutura com a consciência moldando a personalidade e os dois resultam das ações do inconsciente. Este é o construtor do modelo de vida a ser desenvolvido pelo homem.

Tudo o que vivemos no consciente estabelece uma relação com o inconsciente e nesta relação, os conteúdos conscientes são ampliados adquirindo nova vida, novas significações. Até conceitos amplamente difundidos na nossa sociedade podem, para um indivíduo, assumir valor maior ou até contrário, de acordo com as relações que estabelece com o inconsciente, com um conteúdo emocional, com uma experiência vivida e até com um complexo. Assim a consciência é atingida pelo mundo real e amplifica suas ações através da lógica e do conhecimento; sempre intermediada pelo inconsciente.

A consciência se forma a partir do inconsciente e evolui, como qualquer órgão ou parte do corpo. Esse desenvolvimento se dá de acordo com alguns padrões, os arquétipos. Olhando a evolução do homem, percebemos que quanto mais primitivo, mais próxima está a consciência do inconsciente, e assim, mais fortes são os comportamentos instintivos, e a proximidade com o transcendente. Esta relação não é rígida e imutável, a consciência pode estar mais próxima ou mais distante do inconsciente.

Qualquer conteúdo de nossa vida (acontecimentos, emoções, intuições, etc.) pode se tornar inconsciente temporária ou definitivamente. Há acontecimentos que nos passam despercebidos e que ficam no limiar da consciência, são os acontecimentos subliminares, informações que não foram percebidas pelo consciente, mas que foram registradas pelo inconsciente. Estas informações podem chegar à consciência através dos sonhos em símbolos. Os aspectos subliminares são as raízes invisíveis do nosso pensamento consciente. (JUNG, 1964).

Imaginamos que nossa consciência (e nossa cabeça, por conseguinte) é quem dirige nossas ações e está no comando da nossa vida. A consciência é um ponto em meio a algo muito maior e mais poderoso, que é o nosso inconsciente. O inconsciente abrangendo todos os seus constituintes (arquétipos, complexos, símbolos, história de vida, medos, decepções, etc.) se constitui num peso grande que carregamos (sem nos darmos conta) e que influencia (senão dirige) todos os rumos e decisões em nossa vida.

Toda a criação do homem, científica ou artística, acontece no consciente com raízes inconscientes. O aprendizado de técnicas e o conhecimento do mundo surgem na

consciência, as sugestões e intuições surgem do inconsciente. A parcela de participação de cada uma das partes, consciente e inconsciente, é diferenciada de acordo com criação proposta, mas o inconsciente está sempre presente no processo.

1.3 – O Inconsciente e a Arte

“O homem não pode suportar muito tempo um estado de consciência. Ele deve refugiar-se no inconsciente, porque é lá que vivem as raízes do seu ser.” (KLEE *apud* MORAIS, 1998, p.158).

A Arte é uma das áreas de conhecimento onde o que vem do inconsciente é permitido, as intuições e sugestões são vistas com menos desconfiança e a linguagem simbólica não produz tanto estranhamento. Os antigos chamavam a poesia de divina loucura e autores românticos trabalharam sob a influência da imaginação destituindo a razão com o uso do ópio e de drogas. (GOMBRICH, 1999). Mesmo assim, a relação do inconsciente com o consciente é diversa, e podem-se produzir obras que permaneçam na superficialidade do sensório. A obra de arte, quando emerge do inconsciente, carregando conteúdos universais é expressão simbólica. Quando, no entanto, o trabalho artístico permanece na esfera do inconsciente pessoal, caracteriza-se como sintoma (JUNG, 1991), é uma produção sensória e não sensível. A obra de arte simbólica é transcendente, pois se torna maior que o seu criador, avança para além dos limites pessoais da existência do artista para alcançar universos ainda desconhecidos e invisíveis.

A criação na Arte é distinta em linhas e métodos, pois é um produto do homem, ser único, original, complexo e diverso. Ela resulta de uma forma diferente de se abordar o mundo, resultado de percepções e elaborações distintas da realidade. É uma forma de manifestação em linguagem simbólica; nem sempre óbvia, mas sem necessidade de legendas.

O símbolo é sempre um desafio à nossa reflexão e compreensão. Daí o fato de a obra simbólica nos sensibilizar mais, mexer mais com o nosso íntimo e raramente permitir que cheguemos a um deleite estético puro; ao passo que a obra notoriamente não simbólica fala mais genuinamente à sensibilidade estética

porque nos permite a contemplação harmônica da sua realização perfeita. (Jung, 1991, p. 65-66).

Não só nos afazeres artísticos, mas toda produção do homem pode se realizar em contato com o inconsciente coletivo, possibilitando uma construção verdadeira e simbólica. O inconsciente coletivo atua como inspiração, idéia, intuição, agindo conjuntamente a técnicas desenvolvidas, sejam elas científicas ou artísticas. O incômodo, o desejo, a curiosidade surgem e se materializam gerando obras singulares.

Aumentar a participação do inconsciente na criação é permitir um espaço de diálogo e convivência, nem sempre confortável, pois nossa ignorância a respeito dessa dimensão permite apenas uma idéia de sua composição. Por outro lado, parece uma tola proposição, pois o inconsciente está na origem e direção da vida consciente. “[...] a convicção do poeta de estar criando com liberdade absoluta seria uma ilusão de seu consciente: ele acredita estar nadando, mas na realidade está sendo levado por uma corrente invisível.” (Jung, 1991, p. 63).

A idéia de seguir o inconsciente no percurso da obra é poder perceber as imagens, intuições e transformações que se estabelecem a luz da psicologia de Jung, numa tentativa de alcançar extratos comuns, que possam estabelecer uma comunicação através de um canal invisível, os símbolos. Unir o universo inconsciente às técnicas específicas da Dança sem que nenhuma das partes perca em significação ou importância é uma questão delicada; é permitir a invasão e convivência das imagens inconscientes com a linguagem da dança, o movimento, numa proposta de construção artística, estética, e de vida.

1.4 – Arquétipos, Imagens Primordiais e Complexos

As experiências e impressões, repetidas durante milênios, fazem parte dos conteúdos dos arquétipos. Essas vivências são depositadas no inconsciente e a estrutura do sistema nervoso se incumbe de gerar as representações.

O arquétipo é uma forma não preenchida que contém o potencial de repetição de determinadas experiências vivenciadas pelo homem ao longo da história. As vivências

preenchem o arquétipo. Ele não é um modelo único, a base é única, mas a vivência diversifica sua existência, por isso ele muda constantemente. (GRINBERG, 2003). Ao nascer, cada indivíduo já vem com um determinado conjunto arquetípico que se desenvolverá ao longo da vida de acordo com as condições disponíveis, o que vai permitir, ou não, a adaptação desta vida à realidade.

Os arquétipos podem trabalhar no inconsciente para deflagrar alguma situação. Eles possuem uma energia própria e tem um livre domínio do seu espaço (a psique), produzindo significações a sua maneira (através de imagens simbólicas), interferindo e provocando reações. O arquétipo cria mitos, filosofia, religiões, e essa criação têm um sentido numinoso (divino) que o sustenta por muito tempo. O arquétipo pode se manifestar em diferentes níveis: individual, grupal ou coletivo. A criação coletiva pode sustentar uma sociedade inteira. Os arquétipos não precisam de condições específicas de lugar, tempo ou cultura para existir, eles são uma realidade absoluta. (JUNG, 1964).

Os conteúdos arquetípicos são dados à estrutura psíquica do indivíduo, na forma de possibilidades latentes, tanto como fatores biológicos como históricos. De acordo com as condições proporcionadas pela vida externa e interna do indivíduo, atualiza-se cada vez o arquétipo correspondente e, ao receber forma, ele aparece diante da câmara do consciente, ou, como Jung diz, é ‘apresentado’ ao consciente. (JACOBI, 1990, p. 39-40).

A relação com a morte e a vida; com o sexo oposto e com a mãe; com a natureza e a religião, são exemplos dessas experiências que se repetem no indivíduo através dos tempos. Um ou mais arquétipos podem ser inflados de energia por acontecimentos externos, ou seja, podem adquirir conotação positiva ou negativa de acordo com as experiências vividas pela realidade consciente. O arquétipo traz um fascínio que impulsiona o indivíduo a agir. A atuação positiva do arquétipo está por trás da ação criadora de conquistas e superações, a atuação negativa traz a unilateralidade e a rigidez.

Um arquétipo pode provocar imagens para serem trabalhadas nas mais variadas funções na tentativa de acolher o símbolo, ou seja, tentar trazê-lo à consciência amenizando sua energia.

Entre alguns arquétipos descritos por Jung, pode-se citar: Grande Mãe; *Persona* – que atua como uma máscara social, moldando a personalidade de acordo com os padrões instituídos socialmente; Sombra – que representa o que condenamos moralmente e não aceitamos como parte de nós mesmos (seja este aspecto positivo ou negativo); *Anima* e *Animus* – que se relacionam com as experiências de relacionamento com o sexo oposto; Herói – que tem a função de impulsionar o indivíduo para a realização e a concretização de ações; e Si-mesmo ou *Self* – responsável pelas características individuais que formarão a personalidade e que visam a adaptação à realidade nas várias fases da vida. Neste último arquétipo, da totalidade, encontramos a essência do ‘Deus-homem interior’. (GRINBERG, 1990). A idéia transcendente de Deus existe em todo homem e faz parte do arquétipo do Si-mesmo. “Jung, a respeito do si mesmo – e este lhe é um arquétipo central – diz que é um princípio orientador, o *spiritus rector* secreto de nossa vida, o que nos faz ser e evoluir.” (JUNG, 1989, *apud* KAST, 1997, p.13).

O artista pode acolher o arquétipo em obra. É possível lembrar de várias obras que contém os arquétipos descritos acima como temas abordados e desenvolvidos de uma forma grandiosa ou superficial. Os arquétipos parecem fazer parte dos grandes questionamentos da humanidade, e esses questionamentos podem acontecer em vários níveis de acordo com o desenvolvimento da psique do artista, e da relação que ele mantém com estes conteúdos.

O complexo é a manifestação pessoal do arquétipo. A origem dos complexos é o conflito, mas ele não é patológico; ele nasce de um conflito, mas é uma via de crescimento e alteração positiva. (JACOBI, 1990). Existem dois tipos de complexos para Jung: o que deriva das experiências pessoais do indivíduo, do seu inconsciente pessoal; e os que brotam do inconsciente coletivo, os complexos autônomos.

Jung chegou aos complexos através de um caso de livre associação experimentado por um conhecido seu; e outros casos que conduziu quando trabalhava com pacientes esquizofrênicos, ainda como assistente de Bleuler.

O complexo pode ser negativo e se relacionar a uma neurose e pode ser positivo quando contribui para a integração do ser humano. Momentos plenos e experiências positivas podem também gerar complexos que trazem bem-estar, felicidade e segurança para um caminhar que se desvela.

Os complexos podem se apresentar com diferentes graus de autonomia. Uns podem estar ocultos e adormecidos, outros ativos perturbando a ordem da individualidade, e outros ainda sendo trabalhados e tendo sua ação diminuída. Quando o conteúdo do complexo é elaborado, sua energia psíquica se dissolve, e é redistribuída; esse fato acontece à luz da consciência (na terapia, por exemplo). A distância do complexo da consciência o aproxima do caráter numinoso, arcaico-mitológico.

A nossa consciência está exposta o tempo todo a idéias e influências, que muitas vezes vão à direção contrária a individualidade da psique. Essas influências podem dirigir o indivíduo a um caminho contrário ao que acredita e quer conscientemente. Esse direcionamento pode ir causando um afastamento da essência primordial até causar uma ruptura e uma neurose. (JUNG, 1964).

Na formação de um complexo autônomo, a energia para esta formação é retirada da consciência, por isso acontece uma diminuição dos níveis mentais “[...] surgindo ou uma apatia – condição bastante comum nos artistas – ou um desenvolvimento regressivo das funções conscientes, isto é, uma descida às suas condições infantis e arcaicas, algo como uma degenerescência.” (JUNG, 1991, p.68). Os estados patológicos se caracterizam pela ação dos complexos autônomos. Estes complexos tem vida separada do consciente e de acordo com sua força e energia, pode tomar conta só de alguns processos ou do indivíduo todo.

O complexo criativo é um complexo autônomo, e um exemplo de complexo positivo, que leva o artista a entrar em contato com as intuições do inconsciente coletivo. O complexo criativo tem o poder de integrar a psique, enquanto que os complexos negativos perturbam e podem até causar uma cisão.

A obra em seu *status nascendi*, é um caminho trilhado pelas imagens arquetípicas na direção da consciência. Neste momento o gérmen inicial é o complexo criativo que se relaciona com o inconsciente coletivo. O complexo criativo se desenvolve e emerge do inconsciente como um feto que vem a luz. Esse nascimento pode vir acompanhado de angústias e incertezas. Cada obra artística é precedida por um complexo criativo, e podem existir vários complexos criativos ativos ao mesmo tempo. “A obra vai sendo gradualmente convertida em objeto sensível em um processo de gestação onde inspiração e técnica fundem-se em realidade visível, tendo como manancial o inconsciente coletivo.” (DUMMAR FILHO, 1999, p.69).

1.5 – Tipos Psicológicos

“[...] toda maneira de ver é relativa, e todo julgamento de um homem é limitado de antemão pelo seu tipo de personalidade.” (JUNG *apud* GRINBERG, 2003, p.74).

A relação do ego com o mundo exterior, e o mundo interior do inconsciente foi definida por Jung nos tipos psicológicos e nas funções psíquicas (WHITMONT, 1995).

Os tipos psicológicos determinam a relação do indivíduo com o mundo, e antecipam a atividade compensatória do inconsciente. A consciência adota atitudes frente ao mundo que se definem por introvertida e extrovertida.

O introvertido tem o foco no seu interior, enquanto o extrovertido tem o foco fora do corpo, no objeto. A atitude do introvertido é de precaução e não de medo ou insegurança. O introvertido analisa e decide a ação de acordo com suas questões internas. A atitude extrovertida é de disposição e confiança em relação ao mundo, e sua ação estará direcionada sempre para o mundo em primeiro lugar. (GRINBERG, 2003).

As funções psíquicas são quatro, distinguindo-se duas racionais e duas irracionais. As chamadas racionais, pensamento e sentimento, se caracterizam por serem funções de julgamento; e as irracionais, sensação e intuição, funções de percepção.

O interrelacionamento dessas funções num indivíduo pode ser esquematizado numa cruz, sendo que as funções racionais não se relacionam diretamente com as irracionais.



Figura 1: Interrelacionamento das funções psíquicas.

As quatro funções existem na psique, mas uma se destaca como função superior e a princípio se mantém nesse estado guiando a consciência na sua relação com o mundo. É a função mais consciente e a sua correspondente, na mesma categoria, é a função inferior. As duas funções são compensatórias e a função inferior existe sempre como potencial e meio de expressão do inconsciente.

“Quanto mais [um homem] se identifica com uma função, tanto mais investe-a com libido e tanto mais retira libido das outras funções. Elas podem ser privadas de libido mesmo por um longo período de tempo, mas, no final, acabam por reagir.” (JUNG *apud* SHARP, 1991, p. 69).

A função auxiliar completa a função superior e embora seja de outra categoria, não é antagônica á ela.

As funções racionais são organizadoras e se relacionam a como o indivíduo julga algo; através do pensamento ou sentimento. As funções irracionais ou perceptivas se relacionam a como o indivíduo percebe o mundo e os acontecimentos, através da sensação ou da intuição. Quando a função superior é perceptiva, por exemplo, a sensação, vai atuar através dos órgãos dos sentidos; se for a intuição, é uma percepção total e imediata do inconsciente, que capta as possibilidades dos acontecimentos e do mundo.

A função superior é a que usamos no dia a dia para nos relacionar com as pessoas e com o mundo. Ela é arquetípica, pois já está presente no indivíduo no seu nascimento. A função inferior possui muita energia e é muito lenta em relação a superior; é arcaica e primitiva. Sempre que a função superior estiver com muita força, a função inferior pode surgir como compensação.

“A sensação (isto é, a percepção sensorial) nos diz que alguma coisa existe; o pensamento mostra-nos o que é esta coisa; o sentimento revela se ela é agradável ou não; e a intuição dir-nos-á de onde vem e para onde vai.” (JUNG, 1964, p. 61).

Todo fazer humano está contido nas relações dos tipos psicológicos e na sua variedade de combinações.

Historicamente a sociedade se guiou ora pelo antropocentrismo, tendo o homem como centro do universo, e ora pelo teocentrismo onde Deus ocupava o lugar central. Pode-se dizer que o desenvolvimento das sociedades e a produção de conhecimento guiados pelo homem como centro, tinha o pensamento como função superior. Os momentos em que Deus ocupou o centro foi uma época onde a proximidade com o inconsciente se fez maior e as funções irracionais e instintivas tiveram destaque.

A Arte vai se orientar mais pelo sentimento como organização e pela intuição como percepção. O artista é alguém que está mais próximo do inconsciente e das funções irracionais. O sonho, assim como a improvisação, faz parte da intuição.

1.6 – Individuação e Transformação

O processo de individuação é a realização do homem em tornar-se o que é seu objetivo, sua natureza. A consciência pode auxiliar trabalhando a favor ou dificultar indo na direção contrária desse processo, contudo ele não é uma via única, uma vez iniciado ele não caminha obrigatoriamente para o seu fim, pode ser interrompido ou até sofrer uma regressão. A individuação visa o desenvolvimento da personalidade individual com a integração dos aspectos positivos e negativos; a conquista da autonomia perante a vida e a

sociedade. (KAST, 1997). Este processo pode ocorrer em dois momentos que se completam: o primeiro da diferenciação, seguido da integração. Este é um caminho de conscientização dos aspectos que formam o indivíduo, e não a transformação de aspectos valorados como negativos em outros considerados mais nobres. “‘Tornar-se o que se é’ não significa tornar-se plano, harmônico, polido, mas sim aceitar cada vez mais em si o que se é: o homogêneo na própria personalidade juntamente com ‘as quinas e cantos’”. (KAST, 1997, p.10).

O processo de individuação é pessoal, subjetivo, mas também de relação com o outro, ele melhora o relacionamento do indivíduo dentro da coletividade, pois se realiza através dos componentes do inconsciente coletivo. Perceber as limitações que se estendem em nossas ações, traz uma compreensão de nossas atitudes e um olhar mais generoso para o coletivo. Alcançar este estado de consciência, transpor barreiras, demanda um esforço individual e por vezes um embate com o coletivo.

[...] crescer é saber de si, descobrir um autopotencial. Partir em busca da realização interior é uma necessidade premente, algo muito profundo, nas entrelinhas do ser que o sujeito/artista, durante o decorrer de sua vida, vai revelando, a fim de poder se identificar com a conquista de sua maturidade. (GIL, 2004, p. 21).

O processo de amadurecimento da individualidade induz a ampliação da consciência e carrega consigo a intenção de completar-se. O impulso de completar-se existe em todo ser humano. As buscas, por vezes individuais, carregam consigo a intenção de somar-se ao todo. A ampliação da consciência tem como objetivo participar dos mistérios que envolvem a vida. “É um impulso de nos tornarmos maiores através da relação com tudo que nos cerca.” (ROBIM, 2004, p. 42).

1.7 – Imaginação Ativa

Jung criou uma técnica terapêutica chamada Imaginação Ativa para entrar em contato com imagens do inconsciente e trabalhá-las conscientemente. Este método é um caminho de conhecimento, uma forma de pesquisar o desconhecido, que necessita de uma

atitude de transformação do indivíduo: um desapego ao universo conhecido e seguro, e uma abertura a novas colocações inconscientes.

Esta técnica se desenvolve em algumas etapas. Num primeiro momento, o indivíduo tenta silenciar o consciente permitindo a ação inconsciente na produção de imagens. O relaxamento é essencial e deve ser feito de modo a tranquilizar as inquietações e preocupações interiores. É necessário, além disso, uma atitude de disponibilização a novas imagens desconhecidas ou infrequentes, sem julgamento ou crítica, é um momento de observação. “A atitude é como de um agricultor que deixa crescer e não como um caçador que deseja obter.” (informação verbal)¹

Num segundo momento, é estabelecido um diálogo com as imagens permitindo seus desdobramentos. Finalmente, o indivíduo dá expressão à imagem interior, simbolizando-a através da pintura, escultura ou dança, integrando a experiência à sua vida. Essa integração está imbuída de uma responsabilidade consigo mesmo e com o mundo, resultado da significação da imagem.

A técnica propõe um encontro com imagens interiores do inconsciente que nem sempre acontece quando é aplicada, pois a consciência às vezes se encontra muito solidificada dificultando o acesso. Em experiências onde acontece o encontro com imagens, o diálogo se estabelece através da objetivação simbólica da imagem que diminui a energia do símbolo e o aproxima ao trazê-lo para próximo da vida consciente.

¹ Palestra “Imaginação Ativa: Teoria e Prática” proferida pela Prof^a. Dr^a. Elisabeth Bauch Zimmermann no IX Simpósio Regional Sonhos e Imaginação Ativa, em Brodowsky em 24 de novembro de 2007.

CAPÍTULO 2

OS SONHOS, AS IMAGENS

2.1 – Os Sonhos

“Os sonhos, na verdade, estão sempre a perturbar o sono.” (JUNG, 1964, p. 63).

Há muito tempo, os sonhos têm uma importância na vida do homem e das sociedades. No Egito, os sonhos eram encarados como premonitórios, e médicos utilizavam os sonhos de seus pacientes para o diagnóstico e cura de doenças. Em Roma, os sonhos importantes, e que mais tarde Jung denominaria de arquetípicos, eram contados em reuniões, onde o conteúdo era discutido e providências eram tomadas de acordo com a mensagem contida e interpretada.

Os contadores de história são responsáveis pela divulgação dos mitos, das suas fantasias, que muitas vezes provinham de seus sonhos. Esses contadores são anteriores aos poetas e filósofos. (JUNG, 1964).

Os sonhos têm sentido, são expressão do inconsciente, e uma das formas de produzir símbolos. Os sonhos são manifestações da força da psique e podem incluir conteúdos do inconsciente pessoal e coletivo. Ele revela a verdade que há no inconsciente, não mascara e nem ameniza conteúdos; funcionando como uma atividade de compensação do consciente com o inconsciente, com posturas assumidas conscientemente e materiais simbólicos constelados no inconsciente. Os sonhos podem retratar os complexos, conteúdos que o ego ainda não percebeu, e podem sugerir novas soluções para velhos conflitos.

A vida e os sonhos são páginas de um mesmo livro. A leitura contínua chama-se vida real. Mas quando o tempo habitual de leitura (o dia) chega ao fim e vem a hora de descansar, então às vezes continuamos, fracamente, sem ordem e conexão, a folhear aqui e acolá algumas páginas: às vezes é uma página já lida, muitas outras vezes uma outra ainda desconhecida, mas sempre do mesmo livro. (SCHOPENHAUER *apud* ABBAGNANO, 2000, p. 920).

A linguagem do sonho é incompreensível para nós na medida em que nos afastamos da nossa vida simbólica e de nós mesmos. Ela é poética e não segue a lógica da consciência, mas o simbolismo do inconsciente. Nossa incompreensão resulta do fato de tentarmos entender e descrever a imagem inconsciente através da linguagem consciente.

Na sociedade moderna nos habituamos a despojar idéias e conceitos de emoções e vivemos com esse uso sem achar anormal conviver com as idéias ‘secas’. As imagens que surgem nos sonhos, são carregadas de energia psíquica, de emoção e nos tocam fundo. (JUNG, 1964). O homem urbano, se afastou das tendências mágicas, de imaginação e fantasia em suas ações diárias, no pensar e no agir, por isso, estranha as imagens que surgem nos sonhos e tem dificuldade com a linguagem simbólica. Isso não acontece com os povos primitivos que mantêm uma relação com o universo invisível.

“Há uma máxima de Talmude que diz que o sonho é a sua própria interpretação. Ele é a totalidade de si próprio. E se julgarmos que há alguma coisa por trás ou que algo foi escondido, não há dúvida de que não o entendemos.” (JUNG, 1981, p. 77).

Para Freud, energia psíquica e energia sexual eram a mesma coisa. Com o sonho sendo manifestação desta energia, ele sempre teria um motivo sexual e esconderia um desejo reprimido. Por isso se mostraria distorcido para que a consciência não reconhecesse as imagens que disfarçariam o seu real significado. Jung acreditava no sonho como expressão do inconsciente, que não escondia significados, muito pelo contrário, revelaria o universo psíquico do sonhador. Freud procurava os complexos nos sonhos, e Jung o que o inconsciente criava a partir dos complexos do sonhador.

Jung distingue entre os grandes sonhos e os pequenos sonhos do dia a dia. Os grandes sonhos pertencem às camadas mais profundas do inconsciente que guardam as imagens coletivas, mitológicas e arquetípicas, que pertencem à humanidade. Os pequenos sonhos são instantes das vivências e preocupações pessoais e diárias. O sonho retrata o inconsciente pessoal e pode também retratar arquétipos do inconsciente coletivo.

Os sonhos do homem são de duas classes. Uns cheios dos problemas de sua vida ordinária, de suas preocupações, de seus desejos, de seus vícios, combinam-se de modo mais ou menos bizarro com os objetos entrevistados durante o dia e que se fixaram indiscretamente sobre a vasta tela de sua memória. Eis o sonho natural; este sonho é o próprio homem. Mas há outra espécie de sonho! O sonho absurdo, imprevisto, sem relação nem conexão com o caráter, a vida e as paixões do sonhador! Este sonho, que eu denominarei hieroglífico, representa evidentemente o lado sobrenatural da vida. (BAUDELAIRE *apud* SILVEIRA, 1971, p. 110-111).

O sonho hieroglífico, em outras palavras, simbólico, é o que desperta a atenção, o que provoca dúvidas, pensamentos, medo e tristezas.

Os povos primitivos, como Jung, também distinguem os sonhos comuns dos grandes sonhos. Os sonhos comuns se relacionam com o dia a dia e a eles não é dada grande atenção. Os grandes sonhos surgem na maioria das vezes dos chefes e feiticeiros, mas não é difícil que índios da tribo também tenham grandes sonhos. Quando isto acontece, o conselho da tribo se reúne para ouvir o relato e decidir sobre ações necessárias, indicadas nos sonhos. (JUNG, 1981). Coincidentemente similar à atitude tomada na sociedade romana.

O sonho arquetípico, ou simbólico, possui uma força que impele o sonhador a contá-lo, pois esse conteúdo não pertence ao pessoal, mas sim ao coletivo. (JUNG, 1981). O sonho se estende para além do pessoal e engloba elementos da humanidade. Ele não é um fator de isolamento, mas de congruência e comunicação.

Entre os muitos tipos de sonho, existe o recorrente que se caracteriza pela insistência e repetição de um conteúdo ou imagem. Esse tipo de sonho pode ser uma forma de o inconsciente alertar a consciência sobre algum acontecimento futuro ou um trauma adquirido.

Os sonhos têm significação, tem uma função de compensação com a vivência consciente e através das imagens carregadas de emoção, tentam equilibrar a dinâmica e o

rumo da psique. “A imagem onírica é um símbolo que liga o ego do sonhador aos aspectos não percebidos dos acontecimentos, aqueles com os quais ele não tomou contato quando desperto.” (GRINBERG, 2003, p. 116). O sonho prognóstico, é premonitório, e nesses casos o inconsciente já deduziu coisas que o consciente ainda não percebeu e lança essas “conclusões” nos sonhos. Os sonhos se encontram adiante da consciência do sonhador e são reflexo da sua individualidade: simples, complexa ou confusa.

As imagens oníricas não aparecem juntas por acaso, mesmo que pareçam fragmentadas ou que não façam sentido, elas indicam a direção que a psique está tomando. O futuro desenvolvimento da personalidade é o que Jung chama de função prospectiva do sonho.

Quando se vislumbra uma série de sonhos, é possível ver o desenvolvimento do inconsciente e suas influências na vida do sonhador, ou seja, o sonho age de noite e de dia. Para Jung, sonhamos o dia todo, mas a consciência desperta nos impede de percebê-los, só os vemos a noite quando a consciência adormece. (JUNG, 1981). Os sonhos devem ser analisados de acordo com o momento de vida do sonhador e numa série de sonhos, não um sonho isoladamente. O material pessoal do sonho deve ser trabalhado através de associações do sonhador. Se o conteúdo é mitológico pode ser avaliado pelo seu contexto universal. O sonho prescinde de uma interpretação circular e não linear, tem uma continuidade para trás e para frente.

“Nenhum símbolo onírico pode ser separado da pessoa que o sonhou, assim como não existem interpretações definidas e específicas para qualquer sonho.” (JUNG, 1964, p. 53).

Cada indivíduo é um universo de sonhos. Cada sonho é único em suas imagens, emoções, significações, e os sonhos são exclusivos do sonhador. Existem pessoas que subvalorizam os sonhos, outras que se maravilham com suas imagens e acolhem este universo como real. O símbolo do sonho pode ser assimilado, ou seja, interpretado e integrado a vida do sonhador. Dessa forma, o conteúdo afetivo do símbolo traz uma transformação de vida.

O sonho é mais que imagens que se desenrolam durante o sono. A emoção contida nos sonhos arquetípicos, é uma experiência real e muitas vezes avassaladora. A experiência de sonhar é dividida por quase todos os homens. É possível encontrar, no entanto, pessoas que relatam sonhar muito pouco ou não sonhar. A lembrança do sonho não é voluntária, e às vezes a consciência não está preparada para o conteúdo inconsciente. Neste caso, o inconsciente se ocupa de favorecer o esquecimento.

2.1.1 – Os Sonhos em Contas

No período em que me coloquei a disposição do inconsciente, na intenção de reter e anotar os sonhos, pude viver algumas situações distintas. Quando iniciei o estudo e pesquisa sobre os escritos e teorias acerca dos sonhos, surpreendi-me com situações já vivenciadas.

A lembrança e a tentativa de retenção do sonho foi o primeiro ponto. Às vezes lembrava os sonhos com detalhes e ele se tornava mais que uma imagem, a emoção que ele continha, acompanhava-me por dias, trazendo medo ou tristeza. Havia sonhos, no entanto, que não eram tão marcantes emocionalmente. Os sonhos às vezes se rarefaziam, e eu passava dias sem conseguir retê-los, experimentando a sensação de abandono e o medo de não mais sonhar. Por muitas vezes, acordava com a sensação do sonho, mas não com a sua imagem. Pressentia que havia sido um sonho importante e possivelmente arquetípico, mas a imagem se desvanecia antes do despertar completo.

Experimentei sugestões de pessoas próximas, como dormir com um caderno e lápis ao lado da cama, e anotar o conteúdo do sonho durante a noite, ao acordar repentinamente e ainda ter a imagem do sonho. Não fui feliz com esta tentativa, pois não anotei o sonho como um todo, mas sim algumas palavras-chaves, e estas não faziam o menor sentido quando, já desperta, lia as anotações. Acabei encontrando uma forma que funcionava dentro do possível e da vontade do inconsciente. Ao acordar, tentava manter-me numa situação intermediária entre o dormir e o despertar; e nesta condição, passava o roteiro do sonho várias vezes, com todos os seus detalhes, procurando montar o roteiro com todas as imagens possíveis.

Algumas características presentes em relatos nos estudos sobre sonhos, foram capazes de trazer luz a algumas ocorrências. Os sonhos recorrentes, como imagens e conteúdos que se repetiam, é um exemplo. Estes sonhos já ocupavam um lugar em minhas noites e me chamavam a atenção pela insistência da imagem, uma delas, as ondas que me inundam. Não é possível precisar desde quando esta imagem aparece, mas é constante até hoje.

“Estou na praia sentada na areia, ela é escura e grossa. A faixa de areia é estreita e se espreme entre o mar e a rua com carros e prédios. O mar começa a aumentar de volume, e as ondas de tamanho. Sinto medo e vou para um apartamento num andar muito alto, num prédio que fica de frente para o mar. Estou perto da janela olhando o mar com medo. As ondas vão aumentando de tamanho e cobrindo tudo, estão prestes a chegar onde estou. Acordo assustada.” (Sonho sem data, pertencente ao início da pesquisa).

“Estou na janela do meu apartamento, no nono andar, vejo a cidade ser coberta de água lentamente. Estico o braço e posso sentir a água beirando a minha janela. A sensação de morte é aterradora...” (Anexo 1.3.4).

“Estou na praia, é um dia claro com muita luz e sol. Estou com o Cláudio (meu marido) e duas crianças. A criança mais velha de mais ou menos oito anos, decide levar a outra que é um bebê para nadar, e a coloca em suas costas. Vejo uma onda enorme se formar, e me assusto...” (Anexo 1.3.2).

Os sonhos com as ondas são sempre assustadores. Estas imagens trazem um pânico pelo afogamento, e pela possibilidade de ser tragada pelas ondas, a sensação de morte é iminente. Curiosamente as imagens das ondas têm se transformado, apesar de ainda surgirem, e no último registro as ondas crescem, me afundam, mas eu nado e respiro com tranquilidade.

Outro sonho recorrente relaciona-se com uma tendência observada para temas negativos. Uma vez indagada por imagens confortáveis, percebi que quase não existiam sonhos agradáveis. Acolhi todos esses acontecimentos como decisões do inconsciente.

A outra imagem insistente é a do homem de preto. Essa figura masculina é dotada de uma maldade e um poder muito grande, às vezes aparecendo como um animal. Ele persegue, mata e não tem escrúpulos. Sua presença traz medo, apavora e trabalhar com essa imagem foi a parte mais difícil do processo.

“O homem de preto tinha direcionado a máquina para a casa destruindo-a e matando as pessoas. Uma criança tinha escapado, e o homem direcionou melhor a máquina para pegá-la, esmigalhando a sua coluna e finalmente matando-a.” (Anexo 1.2.1).

“[...] alguém está atrás de nós. Corremos entre os carros e olhamos pelos espelhos retrovisores para ver se a pessoa que nos persegue está nos alcançando ou não.” (Anexo 1.2.3).

“Esse homem tem uma atitude de extrema maldade, pois ele entra no prédio e começa a matar os animais. Ele pula, deita em cima dos bichos de lado e com os ombros aperta os bichos até estourá-los. Vejo a posição do homem, mas não vejo os bichos. Vejo muito sangue jorrar, e ele deixa um rastro de sangue e ossos.” (Anexo 1.2.4).

Mesmo antes de começar a parte prática, no período em que anotava os sonhos e devaneava sobre eles, alguns chamavam mais a atenção, e sempre que eu pensava ou falava da pesquisa e dos sonhos, eles se apresentavam espontaneamente. Percebia a necessidade de dividir a imagem de alguns sonhos, pois demonstravam uma grandeza enigmática. Talvez a impressão emocional fosse muito forte e tenha marcado a consciência; ou o inconsciente já havia selecionado estas imagens para o trabalho. Em nenhum momento, no entanto, fixei a atenção nesses sonhos com o objetivo de compreendê-los ou encontrar neles algum significado de vida.

Quando iniciei a parte prática da pesquisa segui a ordem de surgimento dos sonhos e curiosamente sentia a necessidade de trabalhar mais em algumas imagens, e em um determinado momento parei em um ponto e não prossegui mais na sequência. Olhando hoje o caminho que percorri durante a pesquisa; parece que algumas imagens foram eleitas,

ou se elegeram, como temas principais e os sonhos seguintes foram se agrupando a elas por afinidade de imagens ou temas.

O conceito de sonho prognóstico me trouxe muito medo. Sempre que um sonho me mobilizava mais, lembrava dessa função descrita por Jung, e a tristeza me tomava. Algumas vezes sonhei com acontecimentos terríveis, como a morte de pessoas próximas e queridas. Estes acontecimentos me levavam as lágrimas com um profundo sentimento de impotência.

É difícil dizer qual dentre as imagens surgidas e sugeridas no período da pesquisa é a mais forte, a mais sofrida, ou a mais difícil. O critério que segui nas escolhas (se é que elas foram minhas) foi a mobilização emocional e a sua permanência.

Estas imagens conviveram diariamente nos laboratórios de dança e na minha vida, pois o término do ensaio não findava o seu poder simbólico. Dividi meus instantes com elas, pensando, sentindo, anotando; e a existência delas parece ser real. Talvez possa falar no presente, elas convivem comigo, pois passaram a fazer parte dos meus dias.

2.2 – Símbolos e Signos

O símbolo evoca a intuição; a linguagem sabe apenas explicar... O símbolo estende as suas raízes até o fundo mais recôndito da alma, a linguagem roça, como uma brisa leve, a superfície da compreensão... Só o símbolo consegue unir o mais diversificado no sentido de uma impressão global... As palavras fazem o infinito finito, os símbolos arrebatam o espírito para além dos limites do finito e mortal até o reino do ser infinito [...] (BACHOFEN *apud* JACOBI, 1990, p. 75).

O símbolo pertence ao mundo sensível, que não se pode explicar ou definir, mas vivê-lo traz a todo ser vivente uma sensação única. É a figuração imagética de uma realidade misteriosa. A emoção é o canal utilizado pelo símbolo para trazer à tona conteúdos incompreensíveis e relações inesperadas.

Símbolo é o que nos toca e não conseguimos nomear. Signo ou sinal é qualquer figura que seja representativa de uma idéia, classe ou grupo. O símbolo se relaciona com o

sensível, enquanto o signo se relaciona com o sensório. O domínio de predileção do símbolo é o inconsciente, o metafísico e o epifânico. (DURAND, 1995).

Os homens antigos não pensavam sobre os seus símbolos, mas viviam-nos. Os símbolos podem ser individuais e coletivos. Podem surgir como um pensamento, sentimento, um ato ou uma situação. Os signos (diferente dos símbolos) são muitas vezes planejados. Por mais elaborada e trabalhada uma idéia consciente ela será sempre signo. “O sinal é sempre menos do que o conceito que ele representa, enquanto o símbolo significa sempre mais do que o seu significado imediato e óbvio.” (JUNG, 1964, p. 55).

“Um signo é uma parte do mundo físico do ser; um símbolo é uma parte do mundo humano dos sentidos.” (CASSIRER *apud* JACOBI, 1990, p.77).

Os instintos foram separados da consciência pela modernidade, mas não deixaram de existir. Vivem no inconsciente, produzindo símbolos e atuando de forma compensatória ao consciente. Os símbolos não são inventados, surgem espontaneamente, não dependem da razão e nem tampouco da vontade. O indivíduo é capaz de formar símbolos a partir da sua vivência, são os símbolos individuais; os símbolos que provém do inconsciente coletivo pertencem à humanidade.

Um símbolo pode se tornar signo quando ele deixa de ter um sentido numinoso e inexplicável e pode ser descrito e entendido; a psique tem capacidade não só para formar como também para transformar símbolos. (JACOBI, 1990).

O símbolo une o inconsciente ao consciente no sonho. Os sonhos podem ter ‘resíduos arcaicos’, é como Freud denominava as imagens arquetípicas nos sonhos. Para Jung, a energia psíquica (não necessariamente sexual) é que rege o indivíduo, e surge como símbolos universais. (GRINBERG, 2003).

Os símbolos que aparecem nos sonhos são uma compensação à atitude da consciência. Tudo o que a consciência deixa passar, o inconsciente pode fazer aflorar nos sonhos. A forma de compensação varia de acordo com a forma que o indivíduo encara e

lida com problemas. “[...] a máscara do inconsciente não é rígida [...] reflete a face que lhe voltamos. Hostilidade lhe confere um caráter ameaçador, amabilidade suaviza suas feições.” (JUNG *apud* GRINBERG, 2003, p. 118).

Quando a atitude consciente é unilateral, radical, o inconsciente toma o partido oposto gerando pesadelos e sintomas; quando a atitude é moderada, os sonhos também o são, e quando a atitude é adequada, existe uma identificação de compensação com a consciência.

2.3 – Imagens

É preciso buscar por trás da imagem que se mostra, a imagem que se oculta.

O indivíduo é um criador de imagens. A imagem não vem da percepção ou da experiência, mas sim da criação da psique, através de idealizações do mundo real. Construimos imagens de tudo o que vivemos: relacionamentos, experiências e visões. Em seu sentido etimológico, imagem é definida como “Instância intermediária entre o sensível e o inteligível, ela é ‘imaterialidade material’. [...] sua raiz germânica *bil* remete a uma força fora do comum [...]” (MATOS, 1991, p. 16) e há registros de uma origem grega comum das palavras imagem e magia.

Nos sonhos, intuições, desejos ou criações, as imagens preenchem os conceitos aumentando seu significado e sua existência. Trabalhar com as imagens não significava para Jung apenas percebê-las; era importante (mesmo que sofrido) tentar compreendê-las e perceber que consequência ética as imagens suscitariam. (GRINBERG, 2003).

“[...] vivemos apenas no mundo das imagens e não se trata de essas imagens serem ou não verdadeiras, mas sim da importância que elas possuem para o indivíduo e a sociedade, do ponto de vista puramente psicológico.” (JUNG *apud* GRINBERG, 2003, p. 65).

Jung queria restabelecer o equilíbrio entre a razão (soberana) e a imaginação (discriminada). Esta discriminação é histórica e vem de Descartes. “O cartesianismo

assegura o triunfo do signo sobre o símbolo. A imaginação, como, aliás, a sensação, é refutada por todos os cartesianos como a mestra do erro.” (DURAND, 1993, p. 21).

A imagem possui uma profundidade que não pode ser medida ou descrita, ela vai além da figuração, envolvida pelos valores simbólicos. O *Butoh* diferencia a dança feita a partir de imagens internas (*niku-tai*) e externas. Preconiza a busca de paisagens internas numa tentativa de assimilar seus vários e distintos conteúdos, entrando em contato com mundos desconhecidos e sagrados. As imagens internas abrem uma lacuna para o invisível e são capazes de atingir o universal a partir do singular. (BAIOCCHI, 1995).

A imagem é matéria da Arte. Ao estabelecer contato com o inconsciente e o universo sensível, o artista produz imagens que se estabelecem em obra. As imagens entram como inspiração aliadas à técnica, não só para o tema do trabalho, mas na proposição da obra. Nos laboratórios de criação, os devaneios propostos por Bachelard, podem se tornar parte do processo, buscando a matéria das imagens e a matéria dos movimentos.

Alguns artistas relatam seus processos como originários de intuições, sensibilidades, imagens que nem sempre se adequam a realidade. Com suas obras, conseguem comunicar muitas vezes com um universo simbólico presente em cada indivíduo. A arte procura desestabilizar o modo de percepção que faz parte do comum, da maneira de ver o mundo, aumentando o espaço vivido. A imagem para a Arte se situa em um lugar próximo ao símbolo, ao sublime.

2.4 – A Poética das Imagens em Bachelard

“Os acontecimentos mais ricos ocorrem em nós muito antes que a alma se aperceba deles. E quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível.” (D’ANNUZIO *apud* BACHELARD, 2002, p. 18).

Bachelard se afastou da razão para trabalhar com a imagem poética. Através da fenomenologia, mergulhou nas imagens em busca da essência que está além do visível. O

método fenomenológico de Bachelard se concentra no duo repercussão/ressonância. A imagem provoca no sonhador o aprofundamento, ela conduz além do imediato através de valores sensíveis, isto é a repercussão. A ressonância provoca correlações e desdobramentos através dos desejos e valores sensuais.

Em seu ensaio sobre a imaginação da matéria, Bachelard discorre sobre a imaginação e sua presença na obra de arte poética. Nela distingue dois tipos de imaginação: material e formal. A primeira se relaciona com a substância da matéria, com a sua alma. A segunda está na superfície que define o conceito. Há, no entanto, obras em que as duas imaginações encontram-se presentes. Sua obra traz para o artista um universo de encanto e inspiração, pois busca na essência da matéria a poesia e assim redescobre os elementos, em sua intimidade. O valor humano empregado em cada porção de matéria, em cada palavra, dimensiona o sentido e a existência da imagem.

A proposta de Bachelard é um mergulho no interior da matéria, através do devaneio, que nada tem em comum com a distração, e sim com uma intencionalidade desinteressada na busca das imagens originais e verdadeiras. O devaneio é uma atitude emancipatória criativa que traz liberdade e sonho. Os estóicos tinham duas palavras diferentes para imagem. Em uma delas, imagem é algo que toca a alma, deixando nela a sua marca (ABBAGNANO, 2000). Esta definição se aproxima do modo como Bachelard trata a imagem.

A imaginação não é como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre – humanidade. [...] A imaginação inventa mais que coisas e dramas, inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que tem novos tipos de visão. Verá se tiver visões. Terá visões se se educar com devaneios antes de educar-se com experiências, se as experiências vierem depois como provas de seus devaneios. (BACHELARD, 2002, p. 18).

A imagem não vem da percepção ou da experiência, mas sim da criação da psique. Desta forma ela se encontra afastada do sensório e sedimentada no sensível. A imaginação se alimenta primeiro de imagens distantes, sonha e depois reúne imagens mais

humanas, sensuais que despertam desejo. As imagens de cobertura pertencem ao núcleo da fantasia, são talvez o ponto de início para a evocação e proliferação das imagens e da imaginação.

Para ter essa constância do sonho que dá um poema, é preciso ter algo mais que imagens reais diante dos olhos. É preciso seguir essas imagens que nascem em nós mesmos, que vivem em nossos sonhos, essas imagens carregadas de uma matéria onírica rica e densa que é um alimento inesgotável para a imaginação material. (BACHELARD, 2002, p. 20).

A visão é o sentido mais superficial, pois desvela o real sem lhe dar a possibilidade da criação através da imaginação e da fantasia. O olhar da contemplação é o oposto do olhar da observação, enquanto o primeiro é livre e poético, o segundo é preso à realidade dura da matéria.

O olhar do devaneio é um olhar contemplativo que engloba a vontade e a permissão. É um olhar que penetra a matéria com a liberdade da transformação da visão em visível.

A visão poética, a visão da imaginação, deve estar presente em todo o corpo como se suas partes fossem olhos atentos ao mundo, às imagens e às emoções. Os olhos não observam, mas contemplam. O olhar da criação deve ser contemplativo, para permitir a vida das imagens em obra, para não esvaziar a imagem e o símbolo. Contemplar implica estar em outro estado corporal.

O devaneio, o olhar contemplativo, é o tipo de estado que o corpo assume ao improvisar. Neste momento, não deve existir preocupação com o tipo e a qualidade de movimento, a forma que o corpo assume e o espaço de exploração no ambiente cênico. A improvisação abre as portas para as imagens e a imaginação. O canal sensível é ativado e as possibilidades de combinações, construções e descobertas procuram novas significações, distantes do universo vivido e descrito.

2.5 – O Simbólico nas Artes e o Surrealismo

O surrealismo se aproximou da pesquisa por ter sido o movimento que se interessou pelo universo onírico e o adotou como forma sistemática na produção artística. Muitas obras foram criadas a partir do inconsciente. Picasso, Goya e Van Gogh, por exemplo, alcançam expressões simbólicas dignas de um mergulho no inconsciente. O advento do século XX e o inconsciente difundido por Freud levaram escritores e artistas a se voltarem para antigas obras e descobrirem símbolos e imagens coletivas, como é o caso das pinturas de Bosch, que remontam a idade média. (LAMBERT, 1981).

O surrealismo pretendia ir além do real, “[...] o artista que quer ‘representar’ uma coisa real (ou imaginada) não começa por abrir os olhos e ver o que se passa à sua volta, mas por usar cores e formas na construção da imagem pretendida.” (GOMBRICH, 1999, p. 593). Com a descoberta e admiração pela obra de Freud, alguns artistas, como Breton, Dali e de Chirico, mergulharam na sistematização de pinturas oníricas, tentando inclusive transpor para a Arte, alguns conceitos da Teoria da Psicanálise, como as associações livres e a interpretação dos sonhos.

O surrealismo foi além de um movimento artístico, um estado de espírito. O surrealismo buscou uma nova forma de criação e utilizou o sonho como inspiração. Depois de muito tempo de lógica consciente, nos movimentos artísticos anteriores, os surrealistas queriam uma fase de imaginação onde pudessem viver a poética do inconsciente, assim, abordavam a imaginação com os sonhos, o acaso e a disposição aleatória na construção da obra de arte. (LAMBERT, 1981).

Surrealismo é o puro automatismo psíquico através do qual se deseja exprimir verbalmente ou por escrito, a verdadeira função do pensamento. Pensamento ditado na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON *apud* MORAIS, 1998, p. 257).

André Breton estudou a obra de Freud e propunha incorporá-la ao movimento, o que não aconteceu na realidade, pois o conceito de inconsciente e sua abordagem na psicanálise não se adequavam ao ideal de total liberdade de expressão adotada pelos

surrealistas. Os artistas estavam impressionados com a teoria de Freud, segundo a qual, “[...] quando nossos pensamentos em estado vígil ficam entorpecidos, a criança e o selvagem que existem em nós passam a dominar.” (GOMBRICH, 1999, p. 592).

A idéia principal utilizada pelos surrealistas era a criação que partisse do inconsciente, e que não fosse planejada. “[...] a razão pode dar-nos a ciência, mas só a não-razão pode dar-nos a arte.” (GOMBRICH, 1999, p. 592).

Os artistas procuraram inventar técnicas que possibilitassem a criação rápida que entendiam como não conscientes, e inovaram métodos como a utilização de cola e areia, decalque, o *frottage*, o *gattage* e a escrita automática.

A escrita automática utilizada pelos poetas, traz novo sentido às palavras, libertando-as de seu uso convencional. O *frottage* e o *gattage* são métodos utilizados na pintura que usam respectivamente a esfrega e a raspadura. Alguns pintores tentaram transpor a escrita automática para a pintura, mas o resultado não foi bom por causa do material utilizado (tinta a óleo) que não permitia a pintura rápida.

Dali adotou um método “paranóico-crítico” baseado nas pesquisas de Freud e Lacan para a paranóia. Nesta doença, os sujeitos interpretam de maneira incorreta as informações visuais. Dali passou a interpretar as informações visuais de forma incorreta para provocar propositalmente equívocos criativos para a sua obra. Dali usava as imagens-duplas, imagens que adquirem mais de um sentido. Em uma primeira leitura, são uma coisa e a partir da observação vão se transformando em outras. (BRADLEY, 2001).

“Em vez de pintar um sonho específico, ele (Dali) pesquisa os modos de ser do sonho: o que é de repente, encontrar-se num mundo governado pelas normas aparentemente sem sentido do sonho.” (BRADLEY, 2001, p. 36).

Os surrealistas criaram objetos como meio de desestabilizar a realidade, modificando-o e transferindo para ele outros usos. (BRADLEY, 2001). Essa modificação causava estranhamento e em alguns casos identificação. Os objetos eram representações das

fobias, manias e desejos que se materializavam. Magritte exprime esse conceito em sua obra onde os objetos do dia-a-dia se transformam em símbolos de desejos e inquietações.

O Surrealismo não esteve somente nas Artes Plásticas, embora tenha sido o suporte artístico mais difundido. O Teatro, assim como o Cinema registraram obras surrealistas através de nomes como Antonin Artaud e Jean Cocteau.

“Toda obra de arte que toma como objeto as operações [não racionais] da mente ou prioriza a subjetividade, pode ser vista como influenciada pelo surrealismo.” (BRADLEY, 2001, p. 74).

A citação acima, enquadra a pesquisa entre as descendentes do movimento surrealista, e embora se aproprie dos sonhos como motivação principal, possui diferenças. A primeira é a presença de Jung como teórico do inconsciente no lugar de Freud, toda compreensão de inconsciente presente na pesquisa vem da Psicologia Analítica. A forma de abordagem do sonho, também é distinta da proposta surrealista.

A imagem onírica não é transportada para a obra numa tradução de linguagens, embora o inconsciente seja o condutor da construção. A imagem impressiona, emociona; sugere movimentos e espacialidades, ampliando sua dimensão e ação; desdobrando-se em novas imagens. A imagem permanece em obra e em vida, pois o diálogo que se inicia no sonho, não se extingue no movimento.

CAPÍTULO 3

PROCESSO DE CRIAÇÃO

Deixar amadurecer inteiramente [...] e aguardar com profunda humildade e paciência a hora do parto de uma nova claridade: só isto é viver artisticamente na compreensão e na criação. O tempo não serve de medida – ser artista não significa calcular e contar, mas sim amadurecer como a árvore que não apressa a sua seiva. Aprendo diariamente: a paciência é tudo. (RILKE *apud* SALLES, 2007, p. 84).

A criação é um processo que se estabelece para o artista, sem limites de tempo e espaço. É como uma lacuna que se abre para que amplificações possam ser feitas. Viver em estado de criação, é conviver em um universo paralelo, que às vezes assume uma dimensão maior do que o universo real. Comparando-se a uma vida que se desenvolve, a criação vai se materializando, ganhando corpo e sustentação; ela não é estanque e nem uma via única, mas um caminho com bifurcações e possibilidades.

[...] sob alguns aspectos, talvez você esteja vivendo uma vida normal, por outro lado, você é um pioneiro, aventurando-se num território desconhecido, quebrando moldes e modelos que inibem o desejo do coração, criando vida à medida que ela se desenrola [...] (NACHMANOVITCH *apud* DUMMAR FILHO, 1999, p. 66).

Não existe uma fórmula que possa contemplar a criação de uma obra. Cada artista possui uma maneira de elaborar suas intuições e até para o mesmo artista, é possível que caminhos diferentes se estabeleçam em obras distintas. Tentar estabelecer uma única maneira de criar seria uma atitude imprópria e reducionista, o fazer artístico é um processo plural. É possível escutar os artistas em suas colocações e reflexões sobre esse fazer, e até identificar pontos de similaridades, mas as construções artísticas vão seguir a infinita capacidade do homem de se diferenciar do outro. “Existe no ato da criação alguma coisa de imprevisível que é de antemão impossível fixar nem prever.” (JUNG, 2006, p. 22).

Não é possível precisar onde uma obra começa. Às vezes uma imagem, um sonho esquecido, um descontentamento, tudo isso em reboço no pensamento, no sentimento e até nas atitudes, pode direcionar o caminho, de uma obra. O artista muitas vezes constrói a partir do incômodo, de uma pedra que permanece no seu sapato ao longo de toda vida gerando descendências. A consciência da permanência da pedra em obra é muitas vezes observada por pessoas que se encontram na vizinhança da criação. O artista mergulha tão fundo na produção, que se mistura à obra, passa a fazer parte dela, não conseguindo se distanciar da dor que a pedra provoca.

A decisão de que caminho seguir é difícil, pois muitas são as possibilidades, e as escolhas são sempre restritivas, ou seja, assumir um caminho é abrir mão de outras possibilidades. Nessa escolha influi o que se quer fazer, o que se quer dizer, o que seguir esteticamente. No momento da escolha, não há um vislumbre do resultado. É uma escolha cega e arriscada.

“Só se pode agir livremente sacrificando constantemente outras possibilidades de liberdade; a liberdade constitui-se tanto das escolhas que se deixa de fazer ou que não se pode fazer, quanto das escolhas que efetivamente acontecem.” (SALLES, 2007).

O desejo inicial do artista e o resultado em obra quase nunca são similares. Na busca da concretização dos desejos, a obra toma caminhos diversos, às vezes escapa assumindo uma outra forma. A imagem inicial, ou a intuição inicial vai se desdobrando, e crescendo, propondo desvios e transformando sentidos. É como uma vida que nasce e evolui perante o tempo e o espaço adquirindo autonomia.

“Sempre parto de alguma coisa – uma cadeira, uma mesa –, mas à medida que o trabalho progride vou perdendo a consciência da forma inicial. No fim, quase perdi a referência do assunto que foi o meu ponto de partida.” (MATISSE *apud* MORAIS, 1998, p. 69).

A autonomia que a obra vai adquirindo, provoca alterações nem sempre agradáveis. No decorrer do processo o objetivo vai se modificando, absorvendo mudanças e

desdobramentos, relacionando-se com a realidade e às vezes se conectando a lembranças. Não existe uma linearidade de acontecimentos no caminho da criação, o início, meio e fim são eventos que se sobrepõem sem uma relação cronológica definida.

O artista percebe necessidade de avançar nos limites de sua atuação, buscando novas respostas aos questionamentos que se impõem. O artista busca respostas num mundo em construção, onde as verdades são relativas e efêmeras. O processo de transformação permanente do mundo leva ao questionamento e a necessidade de mudanças.

O mundo contemporâneo é um mundo fugaz, complexo e muitas vezes superficial. A Arte desenvolvida nesse tempo, segue o fluxo das interações de linguagens, hibridando-se em novas formulações. Os questionamentos continuam se impondo e provocando obras que refletem essa nova realidade. O público responde ao chamado em obra, pois participa do mesmo questionamento, do mesmo chamado original.

A arte se relaciona ao inconsciente. Os artistas normalmente permitem que imagens e sensações surjam e sejam as diretrizes ou o objeto de um trabalho. A proximidade com o inconsciente traz uma ligação com aspectos relacionados ao simbólico e universal. Essa relação é comunicada através de uma linguagem cifrada, mas muito poderosa, pois alcança o sensível tornando-o visível.

Os caminhos seguidos por um artista na objetivação das imagens, no seu percurso artístico, refletem a natureza do projeto poético. O projeto poético é um projeto único, singular, que reúne as experiências, gostos e crenças de um artista. Este projeto está relacionado a vida e ao tempo no qual se encontra inserido. O projeto poético se relaciona também com os princípios éticos e os valores assumidos. As escolhas podem dizer do projeto adotado, do pensamento que vai direcionar as ações que vão estar em toda a sua obra, podendo estar de formas diferentes em cada obra, cada estudo. (SALLES, 2007). O discurso muda com o tempo. O caminho, se observado, é cheio de encruzilhadas, dúvidas, alternativas, acasos que se impõem no tempo necessário para a criação da obra.

Cada área possui suas técnicas específicas; e cada artista pode transformar a técnica inicial com hibridações e associações desenvolvendo uma linguagem específica. A técnica é importante, pois é a base para a mudança e a transformação. É ela que possibilita o conhecimento para promover a diversidade. O artista não precisa estar fechado em uma única técnica, mas é ela que traz estabilidade funcionando como ponto de partida para a criação. Utilizada de outra forma, pode cristalizar o artista aprisionando-o em modelos e uniformidades.

“A técnica é o resultado de uma necessidade. Novas necessidades exigem novas técnicas.” (POLLOCK *apud* MORAIS, 1998, p. 79).

O artista tem liberdade para criar, mas essa liberdade não significa a falta de parâmetros orientadores, não significa poder fazer tudo ou qualquer coisa. A técnica do artista é o primeiro parâmetro, ou a primeira lei que orienta e liberta. A matéria da criação tem limites, impõe limites à obra; por outro lado propõe novas possibilidades.

A técnica do artista cênico implica o domínio do corpo para as ações que se concretizam de forma efêmera, isto significa mais que habilidades adquiridas. “[...] somente quando estas habilidades são postas a serviço da alma [...] que pode surgir o que chamamos de **arte**.” (ROBIM, 2004, p. 45).

O corpo é o objeto do artista cênico e a técnica desenvolvida nesse corpo o acompanha por todas as suas ações (dentro e fora do palco), e por toda a sua vida. Segundo esse pensamento, a técnica seria toda ação apreendida e executada pelo homem, inserido em um meio sócio cultural. Essa técnica não nasce pronta (e nem é fechada), é o resultado do aprendizado ao longo da vida. (STRAZZACAPPA, 2009). Mauss em seus estudos, compreende técnicas do corpo como “[...] as maneiras como os homens, sociedade por sociedade, de uma maneira tradicional, sabem se servir do corpo.” (MAUSS *apud* STRAZZACAPPA, 2009, p. 43). Partindo deste pensamento é possível perceber as variedades de trabalhos corporais que se disseminam em épocas e culturas diversas, como possibilidades de desenvolvimento corporal, artístico e humano.

Na criação, os pensamentos e preocupações são múltiplos. A preocupação estética surge como dúvida dos caminhos a serem percorridos. No entanto, o artista deve ser fiel aos seus desejos e sugestões, o que significa seguir seus impulsos criativos, mesmo que isso signifique arriscar-se na proposição de um desconhecido. “[...] para trazer arte ao mundo é necessário não somente habilidade ou conhecimento, mas são absolutamente fundamentais doses de ‘vazio’, doses de ‘não saber’, ‘de desconhecido’, ‘de risco’” (ROBIM, 2004, p. 46).

O artista é alguém que precisa estabelecer comunicação com o mundo. “Está inserido em todo o processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido.” (SALLES, 2007, p. 48). Essa comunicação às vezes acontece, e às vezes não. A obra representa o esforço expressivo do artista em materializar o invisível dividindo interiorizações. O receptor da obra e responsável por esse diálogo é o público. Na Arte Contemporânea, muitas obras estão abertas ao público para que este possa interferir, participar e até concluir a obra. Esta atitude indica uma visão de mundo aberta a olhares e construções múltiplas, onde existe a possibilidade de divisão não só de espaços de convivência, mas de dúvidas, questionamentos e soluções.

O criar acompanha a mobilidade da vida. O percurso da obra envolve fazeres e desfazer, dúvidas e anseios. É um caminho aberto com muitas possibilidades e nenhuma certeza. O acaso surge mudando muitas vezes o sentido da obra. O momento do fazer artístico é difícil com muitos altos e baixos, num dia há a felicidade da certeza e no outro a angústia da dúvida. É um caminhar às cegas sem saber onde a estrada acabará e no que ela acabará. O artista persegue um rumo desconhecido, ele nunca sabe onde encontrará seu destino. Ele tem a intuição do desejo e trabalha em cima desse objetivo sem saber o tempo de sua concretização. O desejo nunca é completamente satisfeito e é isso que move o artista numa busca que não tem fim. Segundo Béjart, 1981: “O trabalho de criação não passa da perseguição a uma miragem.” (SALLES, 2007, p. 28).

O acaso é uma das formas de incursões do inconsciente. É o resultado de uma intuição, uma objetivação não definida conscientemente. O caminho da obra direciona às

vezes para concretizações inesperadas, o inconsciente direciona, mas não esclarece. O acaso pode alterar o caminho estabelecido com imagens que se colocam no encalço do fazer. Seguir ou não essa orientação nem sempre é prerrogativa do artista.

O envolvimento com a obra faz com que o artista esteja com a percepção aflorada, absorvendo as sugestões, intuições e acontecimentos que às vezes nada tem em comum com a obra, mas abre lacunas de possibilidades.

No período de gestação criativa, a revisão de anotações, idéias e escritos revigora a obra em criação, trazendo fôlego novo. Redescobrem-se assim, elementos antigos, germens iniciais e pode-se perceber quantos fazeres e desfazerem existiram ao longo do processo, quantos foram conscientemente retirados, e quantos foram simplesmente esquecidos.

A finalização da obra é outro momento extremamente sofrido. Talvez tão difícil quanto o início, é a ação de por um ponto final e disponibilizá-la a outros olhares. Às vezes mesmo depois de entregue ao público, o artista sente a necessidade de alterações, insatisfeito com o resultado. Talvez porque a finalização traga o vazio. Enquanto a obra está sendo criada e transformada, existe uma construção viva que se manifesta em ebulição. Acabar a obra é parar esse sistema vivo, o que traz angústia e dúvida, e muitas vezes, a necessidade de uma nova gestação.

3.1 – O Processo Criativo no Sistema Fundamentos da Dança

“Dançar é a capacidade de transformar qualquer movimento do corpo em arte.”
(EARP, 2000, p. 4).

A Teoria Fundamentos da Dança (originalmente Sistema Universal de Dança – SUD) foi criada pela Professora Helenita de Sá Earp, na década de 40 dentro da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde tem sido pesquisada, desenvolvida e aplicada.

Segundo Helenita (2000), a dança primitiva, original, estava relacionada à essência do homem, ao sagrado, às emoções e aos instintos. A evolução das sociedades e dos costumes construiu uma dança comedida em suas manifestações nas origens da Dança teatral.

Na busca de uma significação na Dança, pensadores do início do Século passado recorreram a caminhos diferentes para um incômodo comum. Isadora Duncan recorreu à Grécia e às formas puras; Laban, na mesma busca do gesto primordial, construiu uma teoria baseada no movimento humano não distinguindo do movimento cênico; e Dalcroze pesquisou o movimento livre do corpo como interpretação da música. “Dalcroze, Isadora e Laban, constituem a triangulação básica da Dança que surgiu no século XX.” (EARP, 2000, p. 38).

Mergulhando nesse universo histórico e evolutivo da Dança, Helenita idealizou o desenvolvimento de um trabalho corporal, que relacionasse os aspectos artísticos, filosóficos, criativos, didáticos e pedagógicos. Inspirando-se em Humberto Rhoden, destaca a interação do universo dentro de sua característica diversa, e transpõe esse conceito para a Dança. “A dança é una na sua essência e diversa nas suas emanências.” (EARP, 2000, p. 4).

O cerne do trabalho da professora Helenita consiste no trabalho físico (formação física) que acontece através da criação e da conscientização do movimento. O movimento deve exprimir a emoção, assim ele nasce do interior do indivíduo e se materializa no espaço. Este movimento não se prende à modelos estabelecidos de execução e vai muito além do ato mecânico, sendo definido por ela como *movimento real*. “Para Earp (1974), dançar é muito mais do que manipular os movimentos, é um habitar. Todo movimento é dançável, quando nele habita uma potencialização poética.” (LIMA, 2004, p. 67).

A Teoria como trabalho corporal extrapola os limites do corpo quando se propõe a desenvolver a capacidade individual. O entendimento do homem como ser integrado em suas partes física, emocional e mental, permite uma visão mais ampla, e essa compreensão só pode existir se existir a consciência crítica de si, de seu corpo, de suas

habilidades, potencialidades e limites; a consciência de seu meio, de sua situação e das forças sociais em jogo no meio de cultura em que vive. O conhecimento traz a liberdade e a ampliação da consciência, levando o indivíduo a uma ação que abrange outras áreas de atuação. O corpo que dança é o mesmo corpo que trabalha, comunica, expressa e sofre, é o corpo que vive. A Teoria propõe este domínio de corpo que se realiza através do conhecimento.

A técnica compreendida por Helenita, não é uniformizadora, compreende a diversidade corporal de habilidades. Cada indivíduo desenvolve a sua técnica, que é a forma mais eficiente de realização de um movimento dentro das suas peculiaridades corporais. Dessa forma, a Teoria não se fecha em modelos de movimento e execuções, mas se amplia permitindo a singularidade de movimentos em uma variedade de corpos. A técnica é assim compreendida como um processo de conhecimento que é iniciado pelo estudo das possibilidades de partes do corpo, alcançando o corpo como um todo, numa ação transformadora que se desdobra em individualidade.

“Assim a técnica não é somente um meio: ela é o modo do desvelamento. Se nós a considerarmos assim, então se abre para nós, para a essência da técnica, um domínio completamente diferente. É o domínio do desvelamento.” (HEIDEGGER *apud* LIMA, 2004, p. 67).

A Teoria formulada por Helenita tem como base o estudo anatômico, fisiológico, e cinesiológico que, no entanto, compreende o corpo em sua totalidade. O movimento não é apenas o resultado de uma possibilidade articular, mas resultado de uma possibilidade articular motivada por uma intenção, emoção e até história de vida do intérprete/criador.

Fisicamente, o movimento é abordado seguindo as forças da natureza descritas pela Física Clássica analisadas pela Mecânica Newtoniana, e tem sua ação diversificada pelos Parâmetros do Movimento definidos por ela como: Espaço, Forma, Tempo (ou Ritmo), e Dinâmica.

O movimento existe sempre. O homem existe movimentando-se, e mesmo quando acredita estar parado, seu universo microscópico, interior, emocional e intelectual, continuam a agir. Ele pode encontrar-se em situações de expansão, que é o *movimento liberado* ou apresentar-se de forma contida, que é o *movimento potencial*.

A Física descreve o universo através de dois movimentos básicos: a rotação e a translação. Estes dois movimentos vão estar presentes nas partes do corpo gerando aproximações e distanciamentos, flexões e extensões, aduções e abduções, circundações e rotações (termos usados na Anatomia do Movimento). Estes movimentos podem ser aplicados também ao corpo como um todo gerando as Famílias da Dança, descritas por Helenita como Transferências e Locomoções, Voltas, Saltos, Quedas e Elevações.

O movimento pode, ainda, apresentar-se de forma isolada, quando é um movimento único ou de uma única parte; e combinada, quando acontecem dois movimentos juntos em uma parte, ou em partes diferentes. Na combinação pode surgir como movimento sucessivo (um após o outro) ou simultâneo (dois movimentos ao mesmo tempo).

O movimento, por sua vez, acontece no espaço. Abordando o espaço segundo a sua natureza, a discussão que se faz, versa sobre os limites do espaço, a existência ou não do vazio. Aristóteles pregava a não existência do vazio e para ele, o espaço seria “[...] o limite imóvel que abraça um corpo” (ABBAGNANO, 2000), já Newton aceitava o espaço vazio, este seria o local onde os átomos se moveriam. A concepção defendida por Newton é a mesma adotada por Helenita; um espaço que possui um cheio e um vazio.

O Parâmetro Espaço trabalhado pelo movimento parte dos planos descritos na Anatomia: frontal, sagital e transversal. Estes planos dividem o corpo em frente/trás (frontal), direito/esquerdo (sagital), e cima/baixo (transversal). A direção adotada pelo corpo em movimento se constitui em uma linha imaginária, um caminho que se desenvolve com duas possibilidades de destino, ou dois sentidos. Estes conceitos de espaço podem ser transpostos para fora do corpo e adaptados ao palco com as mesmas características.

No espaço cênico, o corpo experimenta as direções, sentidos e planos espaciais baseados na geometria euclidiana e projetados na perspectiva renascentista de espaço. Os estudos de espaço realizados para a dança dizem respeito, na maioria das vezes, do cálculo do espaço ocupado pelo corpo na relação com os espaços não ocupados.

O Parâmetro Forma é caracterizado pelo estudo das linhas que se desenham no espaço, podendo ser descritas na Teoria Fundamentos da Dança como geométricas (linhas retas, curvas, angulares ou mistas) ou ‘topológicas’. As formas geométricas adotadas por Helenita são similares às formas descritas pelas Artes Visuais dentro de um plano tridimensional, enquadrando-se no estudo da Geometria Euclidiana. A despeito do que é descrito pela Matemática, que trata “[...] a topologia como o estudo das propriedades das figuras geométricas que permanecem invariantes [...] sob aplicações contínuas [...]” (EVES, 2004, p. 666), as formas ‘topológicas’ são caracterizadas por transformações contínuas da figura, que impossibilitam a definição de linhas geométricas existentes; somada à esta particularidade, a utilização de determinadas formas como rotações internas, posições cruzadas e assimetrias, trazem uma irregularidade, provocando desequilíbrios.

Determinadas linhas são características de gestos e movimentos já institucionalizados, e carregam simbolismos e significações. Existem formas adotadas pelo senso comum como estéticas e agradáveis; assim como outras formas definidas como feias ou grotescas. Helenita propôs um estudo de formas abrangente incluindo não somente as formas esteticamente aceitas, mas as não aceitas também. “Pela deformação, os movimentos tendem a ficar mais viscerais, a execução tende a tornar-se mais caledoscópica [sic] e a criar uma ambivalência de desorganização, caos e imprevisibilidade.” (LIMA, 2004, p. 71).

Para Helenita o ritmo era um elemento universal coexistindo com o movimento em proporções distintas, infinitamente pequenas e grandes. Fazendo parte da natureza e da vida, o ritmo é inerente ao homem em todas as suas ações.

O Parâmetro Tempo (ou Ritmo) se relaciona com as questões de duração, permanência, simultaneidade e causalidade. A duração pode ser relacionada com o

intervalo de ocorrência de um evento no espaço, possui relação com a permanência, pois um evento que se constitui por um tempo e se desvanece, pode permanecer de forma invisível na lembrança ou numa emoção despertada. A causalidade gera descendências numa relação de íntima dependência. É a certeza de que o após só pode ser considerado a partir de um antes, estar em um espaço no palco, só pode ser possível devido a uma trajetória anterior que resultou em uma nova localização. A simultaneidade desperta relações existenciais duplas de forma única, ou seja, eventos múltiplos que se apresentam no mesmo instante. Este conceito, no entanto, é tratado por Helenita no estudo do movimento.

Todas essas referências temporais são utilizadas de forma variada nas construções cênicas: a constituição de um movimento com início e fim se refere a sua duração, aumentando ou diminuindo sua velocidade alteramos seu andamento podendo interferir na sua permanência. Proporcionando ações conjuntas ou seqüenciadas, trabalhamos com sucessividades ou simultaneidades.

O Parâmetro Dinâmica descreve a intensidade com que a força é aplicada ao movimento. A energia presente no corpo pode se materializar em força aplicada em diferentes gradações, gerando continuidades e descontinuidades. A aplicação da força em um curto intervalo de tempo é um exemplo de descontinuidade, pois gera um impulso, uma existência efêmera, que não se perpetua. De outra forma, pode existir em um longo período de tempo, transformando-se de uma parte para outra do corpo; mantendo constante a quantidade de energia dispendida numa ação contínua.

A Teoria Fundamentos da Dança possui duas vertentes que se relacionam: a pesquisa do movimento baseada nas leis que orientam o funcionamento do corpo humano, e a criação artística apoiada em um corpo conhecido, pois investigado, e consciente.

Os processos de aulas e elaborações coreográficas assumem estreita relação e encadeamento. A cada experiência do fazer, investigam-se os pontos fundamentais para aprimorar esse fazer. Cada movimento se traduz numa nova

possibilidade da expressão corporal. Para cada descoberta são realizadas novas vivências e investigações para o seu aprimoramento. (GUALTER, 2001, p. 20).

A criação vivenciada com base na Teoria Fundamentos da Dança apresenta uma característica muito grande de exploração corporal que resulta em movimento criativo. A criação se coloca como um estado de espírito que traz renovação diária, pois transforma o fazer, o corpo e o pensamento.

Earp trabalha com o seguinte binômio; delimitar para expandir e expandir para delimitar; num processo de constante mutação [...] trata de práticas de desenvolvimento de aulas que cada professor/coreógrafo confecciona e molda a partir de parâmetros germinais, para cada situação específica de ensino e criação, e que permitem construir sínteses múltiplas que passam por diferentes esquemas de elaboração de exercícios e laboratórios não padronizados e padronizadores, de experiências nas singularidades. (LIMA, 2004, p. 67).

As aulas desenvolvidas com enfoque no trabalho técnico são definidas por lições: lição de estudo, lição de laboratório e lição completa.

As Lições de Estudo tem como objetivo o trabalho de desenvolvimento corporal que se dá através de um dos parâmetros diversificadores do movimento. Um elemento dentro do parâmetro é definido como tema e desenvolvido dentro de uma proposta criativa de trabalho físico. A variação de possibilidades e combinações é infinita e não existem nas aulas modelos que se repetem. O corpo ao assumir posturas diferentes (estar em pé, sentado, deitado ou ajoelhado, por exemplo) tem modificado a ação das forças da natureza que atuam sobre ele, e conseqüentemente o trabalho corporal. Helenita preconiza, assim, que não se estabeleçam modelos para o trabalho técnico do intérprete, e sim que este tenha seu corpo exposto a variadas situações no intuito de um desenvolvimento mais amplo de suas potencialidades.

As Lições de Laboratório também se orientam a partir dos parâmetros numa pesquisa que envolve a ampliação do conhecimento e a descoberta de novas possibilidades. A criação assim resulta em espetáculos de uma riqueza e variedade incomuns. O corpo

desafiado a estar de forma diferente, é diferente sempre, num processo de constante elaboração e renovação. No entanto a criação germina a partir de elementos exteriores ao corpo, a pesquisa de possibilidades corporais, num ambiente regulado por ações físicas. A constituição interna do interprete é movida dentro da característica de um trabalho artístico, que, contudo, não tem suas paisagens internas exploradas, ou remexidas. De acordo com temas definidos para pesquisas coreográficas, um ou mais parâmetros podem ser enfocados nos laboratórios de acordo com afinidades com a proposta.

As lições completas caracterizam-se por conjugar o trabalho técnico das lições de estudo com o trabalho criativo das lições de laboratório.

A oportunidade de ter a minha formação dentro da Teoria Fundamentos da Dança possibilitou o desenvolvimento de um corpo consciente e criativo trabalhado com o olhar democrático para o possível e o novo. Entrar em contato com outras técnicas e outros coreógrafos me fez perceber a variedade de possibilidades de expressão dentro da Dança. A conjunção desses elementos germinou a busca de um novo caminho de criação, permitindo a proposição de uma nova forma de construção artística.

A minha proximidade com o pensamento de Pina Bausch que “[...] não está interessada em como as pessoas se movem, mas o que move as pessoas.” (CANTON, 1994, p. 158), levou-me ao encontro do universo de Jung, e nele a descoberta do inconsciente. Nesta pesquisa pude permitir que a Dança se construísse a partir das minhas paisagens internas trazendo novo significado ao aprendizado vivenciado na Teoria Fundamentos da Dança.

3.2 – Novos Caminhos de Criação com o Espetáculo Biurá

O início da pesquisa trouxe incerteza, instabilidade e medo. A proposta de seguir um caminho traçado pelo inconsciente e transformado em dança, espaço já definido como sagrado e instintivo, não possuía antecedentes pessoais e se colocava com uma indefinição sem limites. Por outro lado, havia uma imensa necessidade de mergulhar, de ir

atrás das imagens que me alteravam durante o sono. Esse mergulho se instalou como uma necessidade a ser satisfeita, enfrentando o desconhecido que me assustava.

Esta proposta em nenhum momento pareceu fácil, pois subvertia anos de prática em estratégias coreográficas já sistematizadas e acomodadas. O desafio que me propus foi realmente modificar o lugar onde estava confortavelmente instalada. A indefinição do caminho foi muito grande, e no início, sentia que estava entrando num terreno onde eu não enxergava o chão; aliás, não tinha provas físicas de sua existência, e o risco de afundar nesse terreno era real e ameaçador.

Do sonho para a cena...

O primeiro sonho tem muito tempo, eu não lembro a data, mas nunca consegui esquecer a imagem.

Do primeiro sonho (Anexo 1.1.1) surgiu o colar. A partir da imagem e da mobilização inicial, resolvi concretizar a imagem, construir um colar que fosse bem grande, mas ainda não tinha um objetivo de uso deste colar. Comecei a pesquisar que contas poderia usar e cheguei a lágrima de Nossa Senhora, *Coix lacrima*, um capim que dá um fruto acinzentado muito usado no carnaval e no candomblé. Os índios brasileiros o denominam biurá. Lembro de ver alguns pés dessa conta em épocas distintas da minha vida. Li um pouco sobre o terço, a origem do rosário na Igreja Católica e o uso de colares de oração em outras religiões.

Com o tempo e a permanência desta imagem descobri o desejo de dançar com este cordão, e escrevi um texto sobre o que sentia em relação a esse sonho:

As contas movem-se solitárias ou guiadas pela mão repleta de fé. Quando se movem sozinhas caem e lembram-me uma gota d'água pingando e ecoando uma solidão vazia e pesada.

As contas lembram-me ladainhas, cantigas, trazem-me uma autenticidade de ser ligadas a essência do crer. Remetem-me a uma religiosidade antiga que não se explica, só se entende vivendo.

Quero entender e comunicar essa fé que não sei da onde vem, nem porque se coloca assim, mas que existe com uma verdade muito profunda.

A religiosidade, os rituais a ela ligados, as procissões, cânticos, ladainhas, tudo isso evoca ao espiritual, ao sublime e a inteireza do ser.

Construir o colar foi o início do processo. Não foi um trabalho fácil, pois machuca a mão e os dedos. A conta oferece resistência pela matéria viva que germina em seu interior. Ao retirar o gérmen, retiro a vida da conta, mas ofereço outra possibilidade de existência ao colocá-la em outra função. Durante este trabalho de confecção, devaneava em suas cores e formas observando as combinações que se estabeleciam aleatoriamente. Quando finalizei o colar com meio quilo de conta, ele tinha dezessete metros. Ainda sem iniciar a parte prática, mas já com o colar pronto, ficava manuseando-o, percebendo a textura e escutando o som que produzia. Experimentava um misto de sensações: curiosidade, e ansiedade.

A floresta tropical surgida no primeiro sonho me induziu a escolher materiais que se relacionassem a minha terra, ao Brasil. Isto aconteceu no tipo de conta escolhida, lágrima-de-nossa-senhora, e na música selecionada para os laboratórios: Naná Vasconcelos; UAKTI, Juarez Maciel, Villa-Lobos e outros.

Nos primeiros laboratórios, experimentei esse colar de diversas formas. Procurei explorar as possibilidades de movimentar-me com ele e coloquei-me na escuta do que ele e o inconsciente propunham.

A sugestão da oração veio do texto que escrevi. O eco da gota, a solidão e a reza foram imagens que se formaram no texto e se transformaram em movimento. Ouvi ladainhas, correntes de oração, mas a oração não estava exteriorizada naquele momento. O sentido da oração era maior do que os movimentos tradicionais de instituições religiosas, estava próximo a “[...] essa fé que não sei da onde vem, nem porque se coloca assim, mas que existe com uma verdade muito profunda.” A oração se estabelecia como uma relação de respeito à floresta do sonho, a natureza, a terra mãe – *gaia*.

Nesse período de formação e construção, coloquei-me numa situação de receptora. Tentava manter-me atenta aos acontecimentos, a idéias e sugestões do inconsciente que surgiam, assim como as imagens em desdobramentos. Nomeei assim, imagens que eram geradas a partir de uma imagem inicial e que muitas vezes continha um conteúdo diferente e até oposto do conteúdo inicial. Às vezes não entendia porque imagens tão opostas surgiam, depois aceitei como possibilidades de compensação. Na psicologia de Jung, o inconsciente atua de forma compensatória, estabilizando situações e emoções.

Da reza, do contar as contas, as mãos foram buscando apoios, movimentos e formas inusitadas. Atualmente, elas se movem às vezes tranquilas às vezes frenéticas em todo roteiro. Elas nunca surgiram em sonhos, surgiram em improvisações assumindo destaque.

O colar arrebentou em três partes no primeiro período de ensaios, eu dei um nó em cada parte e passei a trabalhar com as possibilidades que haviam se formado: um colar maior com mais ou menos quatorze metros, outro com mais ou menos dois metros e o menor com mais ou menos sessenta centímetros. O acaso surgiu rompendo o colar e eu aceitei a nova proposta que se estabeleceu. Experimentei improvisações com os três colares separadamente e hoje dois deles estão presentes, um faz parte das frases coreográficas, e o outro do cenário.

Quando iniciei os ensaios práticos, já tinha um ano de coleta de sonhos e um volume de imagens muito grande. A escolha das imagens aconteceu pela intensidade de mobilização emocional e pessoal. Em um primeiro momento imaginei que poderia utilizar grande parte do material coletado, pinçando imagens que sugerissem um conteúdo arquetípico. Com a evolução do trabalho prático, delineou-se uma quantidade pequena de sonhos em alguns grupos de imagens. Não posso dizer que essa escolha tenha sido minha, mas talvez que essas imagens tenham se elegido para o roteiro. Determinadas imagens surgiram em sonhos com uma intensidade emocional muito grande e esta intensidade se mantinha nas improvisações por muito tempo.

A primeira frase que surgiu chamei de oração. Ela surgiu do primeiro sonho complementado pelo texto. Sempre iniciei os ensaios por esta frase, por uma improvisação deste sentimento e sinto como se eu pedisse licença à primeira imagem, ou uma benção para o mergulho que se segue. Neste momento, sinto a proteção da floresta, o aconchego de um colo; ao mesmo tempo, sinto necessidade de estar ligada ao colar, de rezar, contar e experimentar novas relações.

A segunda frase é toda na base deitada e surgiu a partir do segundo sonho com o colar (Anexo 1.1.2). Foi muito difícil desenvolver esta frase, pois esta imagem além de trazer muita dor, e sofrimento, não sugeria movimentos que não fossem pequenos. Neste momento preocupei-me com o público, em como ele conseguiria ver a movimentação no chão, mesmo se estivesse próximo. Desta preocupação surgiu uma sugestão de uma pessoa próxima: uma filmagem exibida simultaneamente ao movimento que transpusesse a coreografia para outro plano. Acolhi a sugestão e nas improvisações seguintes consegui descobrir movimentos que se relacionavam com a emoção da imagem, os movimentos começaram a surgir e hoje são até bem amplos. A idéia da imagem filmada trouxe uma nova significação, pois possibilitou a criação de um outro espaço cênico que convive com o espaço real, em outra perspectiva. Ainda não experimentei esta sugestão, embora sempre improvise pensando nessa alteração de espaços.

Na imagem do segundo sonho com o colar, estou deitada sobre um terço, assim juntava os três colares e deitava sobre eles para me aproximar da sensação física da imagem. Em um dos ensaios, surgiu o desejo de experimentar as contas soltas e já na residência coreográfica, pude concretizar esta possibilidade. Até hoje, o incômodo das contas é grande, mas pressinto que a concretude da dor é necessária para não me distanciar demais da realidade. A dor das contas deixa marcas por dias, numa lembrança que não se apaga facilmente. Sinto a dor muito próxima e presente, se manifestando intensamente.

Durante o dia, com a consciência desperta, devaneava sobre as imagens surgidas nos sonhos e muitas vezes percebia intuições que se instalavam. Assim aconteceu quando fiquei lembrando das cidades antigas, das escadas, e objetos antigos surgidos em

um dos sonhos (Anexo 1.5.1), e pareceu-me que essa antiguidade poderia se relacionar com o inconsciente, com a ancestralidade da consciência. Surgiu então a lembrança do Sambaqui como ancestralidade do homem brasileiro.

Os sambaquieiros (povos que habitavam os sambaquis) foram índios que viveram há aproximadamente 4,5 mil anos atrás no litoral do Brasil, e por toda costa encontram-se hoje evidências arqueológicas de sua estada. Eles viviam da coleta e da pesca e escolhiam como localização, regiões que fossem intersecções ambientais, ou seja, perto de uma enseada, laguna, mas também floresta ou manguezal, o que garantiria a sua sobrevivência pela ocorrência e variedade de alimentos. O seu local de morada servia como local de sepultamento e este é um dos motivos das camadas que caracterizam os sambaquis. Nas escavações são encontrados esqueletos, conchas de várias espécies, ossos de peixes, arcos de madeira, vestígios de fogueira, pedras de quartzo e possibilidades de redes. (informação verbal)²

O ritual funerário parece merecer destaque nesta sociedade. Em alguns lugares o corpo era enterrado em posição fetal; em outros, os corpos eram cobertos por uma tinta vermelha; e vários objetos são encontrados em alguns túmulos. Nas escavações foram encontrados tipos diversos de ossos junto ao esqueleto, o que sugere a manipulação dos mortos. (GASPAR, 2004). A existência dos túmulos junto ao local de habitação da tribo revela a importância que guardavam com os restos humanos, restos de existência. Os entes queridos mortos continuavam acessíveis, pois próximos.

Senti a existência do sambaqui próxima à existência do inconsciente e assim surgiu o desejo de construir um sambaqui como cenário. A sugestão surgiu como um suporte que contivesse areia e alguns objetos, como ossos, conchas e pedras. Ensaiei por um tempo com a idealização do cenário e agradava-me a idéia de trabalhar com a areia, embora soubesse que a areia traria outra dinâmica e talvez outra significação à movimentação desenvolvida. Uma pessoa próxima questionou-me se o cenário pensado

² Palestra “O Sambaqui da Beirada” proferida pela Prof^a. Dr^a. Madu Gaspar na Mostra de Documentários produzidos pela UFRJ, no Museu Nacional da Quinta da Boavista, no Rio de Janeiro em 18 de setembro de 2008.

como um suporte para areia, não se assemelharia à caixa de areia (*sandplay*) utilizada como técnica da terapia de orientação junguiana. No momento dei-me conta que embora não planejado conscientemente, o cenário sugerido mantinha relação com a caixa de areia como espaço de elaboração simbólica. Por um lado me assustei com a relação e tive medo de parecer uma adaptação simplória do método de Jung, por outro lado, fiquei feliz, pois parecia que o inconsciente se movimentava e estava alcançando a construção do trabalho como era o meu desejo.

Durante um tempo, as frases coreográficas baseadas em sonhos, eram ensaiadas separadamente. Os dois sonhos com o colar e o terceiro sonho (Anexo 1.2.1) foram as imagens escolhidas pela impressão emocional. As improvisações aconteciam isoladas, com um tempo de trabalho sobre cada imagem; até um dia onde o roteiro se estabeleceu e as ligações entre as frases surgiram.

Em um exercício de improvisação, na transição da frase da oração, (baseada no primeiro sonho) para a segunda frase no chão (baseada no segundo sonho) surgiu a imagem de uma cova. A lembrança dos sonhos em que a água me alcança encontrou eco nessa imagem e eu experimentei a sensação de morte, como se o meu corpo se desfizesse nessa passagem. Um esvaziamento tomou-me nesse momento e senti minha individualidade se desfazer. A frase do chão passou a ser o espaço da minha cova e da minha morte. Nesse dia tentando entender o que estava se estabelecendo, senti e escrevi sobre o que estava sentindo.

Estou com os pés no inconsciente,
Nesta conexão vejo imagens, devaneio... e consigo viver.
Aos poucos meus pés vão se movendo neste terreno instável
Me desequilíbrio, me deparo com outras imagens
que me carregam para outro universo me desconectando do consciente.
Busco um colar, uma guia, e nele me prendo tentando não me desfazer.
Meus pés parecem fugir de mim e me levam para o desconforto.

Sinto profundamente o afundar
Luto para não me afogar.
Minha mão ainda tem o cordão, e numa reza frenética
Tenta em vão a conexão que se interrompe.
Meu corpo se desfaz no inconsciente
Minha alma evapora neste terreno.

Do terceiro sonho, (Anexo 1.2.1) surgiu a frase mais difícil do trabalho. O homem de preto, como eu o chamo, surgiu em vários sonhos e embora manifeste aparências diferentes, sua essência é sempre a mesma. Possui uma maldade latente, persegue, mata e destrói. Iniciei essas improvisações com músicas que sugeriram movimentos fortes e rápidos. É um momento difícil e estressante, pela imagem que traz medo e sofrimento, e pela improvisação que se apresenta intensa.

Estive muito só durante o processo de criação. Ia para o espaço de ensaio e permanecia nele por três a quatro horas acompanhada na maioria das vezes apenas pelas imagens dos sonhos. Em alguns momentos senti muita tristeza, que me acompanhava pelos dias seguintes, mas foi com a imagem do homem de preto que mais me assustei, e me assusto até hoje. Em alguns momentos sua presença era tão forte, que achava que se materializaria a qualquer instante, ficava com a sensação de ver sombras, silhuetas e coincidentemente passavam pessoas vestidas de preto pelos espaços. Algumas vezes, o medo que se impunha era tão forte, que eu abandonava o ensaio e ia embora, depois me condenava por tamanha covardia.

Por momentos ao longo da residência, ficava extremamente extenuada, com os mergulhos nas imagens, que aconteciam duas vezes na semana; após os ensaios, sentia-me fraca e sem energia. Por sugestões de pessoas próximas, passei a mergulhar somente uma vez por semana, para diminuir a vivência das imagens abordadas.

Em um dos ensaios, surgiu a imagem dos meus pés enterrados nas contas soltas. Esta imagem se deu num momento de improvisação sobre uma imagem sofrida e se

apresentava leve e atraente. Experimentei a sugestão, achando que a imagem nada teria em comum com o trabalho e imaginava que poderia ser um trabalho futuro ou a parte. Depois da primeira experimentação com os pés enterrados, passei a finalizar o ensaio com essa improvisação para relaxar e me distanciar das imagens trabalhadas. Com o tempo fui me apegando a essa imagem e acabei descobrindo uma relação com o primeiro sonho. Enterrar os meus pés nas contas me traz a sensação de estar enterrada no chão, mas como parte de uma natureza extremamente tranqüila. Estar presa ao chão me transmite uma sensação de ligação com uma seiva natural e profunda que emana dos subterrâneos da terra e que tem o poder da vida. Sinto-me protegida nesta imagem. Acredito que esta imagem tenha surgido da função compensatória do inconsciente.

A outra imagem escolhida para o trabalho, e que sugeriu uma frase, foi a da escada circular em pedra com uma feira de antiguidades extremamente bela. Assim como as outras frases, improvisava esta cena separada durante um tempo, e a movimentação que surgiu foi um trabalho de níveis, com alternância do corpo em bases diferentes de sustentação, sempre indo do mais baixo para o limite superior, retornando para os níveis mais baixos. Percebi também que se repetiam nas improvisações, uma predominância de linhas retas que me direcionavam para cima e de linhas curvas que me traziam de volta para o chão. Esta cena traz tranqüilidade e acalma. No início fazia a improvisação num espaço pequeno e o imaginava mais alto que o chão, (acho que isso ajudou a trazer leveza para a frase), depois de um tempo, esta frase se alocou depois da frase do chão, com isso perdendo o espaço delimitado que ocupava, ganhando um espaço cênico maior. A beleza da feira de antiguidades e das escadas em pedras brutas é uma imagem renovadora e que depois da cova, traz um sentido de renascimento e força.

A última cena que surgiu também veio do terceiro sonho (Anexo 1.2.1), da imagem da coluna da criança sendo esmagada. Esta imagem, juntamente com outras imagens de ossos, de morte e de sangue também são doídas e se destacaram na seleção dos sonhos. A improvisação que surgiu foi somente de movimentos da coluna e imaginei a utilização de uma filmagem novamente, somente com imagens de colunas. Nessa busca descobri imagens de colunas com problemas e lesões, e imagens que talvez em outro

momento de vida acharia fúnebres e aterradoras. Comecei a sentir uma identificação e uma atração por esse universo. A ida a alguns funerais nessa época, aumentou a minha atração por cemitérios, e a culminância aconteceu num enterro onde o local de sepultamento se apresentava com ossos expostos na terra. Cultivei um forte desejo de filmar em cemitérios com o cordão, e de assistir ao procedimento de retirada dos ossos de animais em um abatedouro. A imagem onde o homem de preto esmaga e mata animais (Anexo 1.2.4) deixou uma impressão marcante. As imagens da *performer* Marina Abramovic, num trabalho performático com ossos, trouxe um universo comum que estabelecia elos com as imagens vividas nos ensaios. Todo um universo de dor e morte passou a fazer parte dos meus olhares, via túmulos até em canteiros de plantas, e senti uma necessidade de conviver com esses espaços reais.

Nesta fase a coreografia contava com seis cenas e muitos questionamentos. Em um dia de ensaio, esqueci as músicas que costumava usar para os laboratórios e ensaios de frases estabelecidas e permaneci todo o ensaio em silêncio, desde o aquecimento, passando pelas improvisações e rememorações de cenas. Esta experiência foi de uma intensidade muito grande e a partir daí passei a questionar a utilização da música e experimentar o silêncio em cenas diversas. A primeira cena, mãos, ganhou o silêncio, junto com uma imobilidade que se desfaz aos poucos. O trabalho de mãos se fez intenso e os pés enraizados sob as contas ganham aos poucos uma liberdade que traz consigo uma instabilidade.

A segunda cena é a oração, onde o colar se apresenta de forma dúbia, às vezes como salvação e às vezes como mortificação. Nesta transformação, a movimentação passa por estágios, bases de apoio diferenciadas e termina numa movimentação que explora uma única direção: um plano que se encaminha para a cova. A entrada na cova sempre foi um momento difícil na coreografia, pois se apresenta como uma resistência à morte. É nesse caminho para a cova e para a dissolução que o colar se perde.

A terceira cena, a cova, se desenvolve toda na base deitada com projeção da mesma sequência filmada em outro local. A quarta cena, níveis, inicia-se no silêncio e

evolui para o ecoar de uma gota d'água. Esta cena era maior com um deslocamento cênico grande e foi diminuindo aos poucos, parece ser um momento de fortalecimento para a cena que se segue.

A quinta cena, do homem de preto, traz o desespero e o sofrimento de volta. Sinto como se ele fosse capaz de me lançar de um lado para o outro, ora atuando em partes do meu corpo e ora no meu corpo como um todo. O homem de preto se prolonga para a sexta cena, da coluna, onde a imagem do esmagamento da coluna de uma criança em uma cuba (Anexo 1.2.1) e a matança de animais com seu corpo (Anexo 1.2.4) se fazem presentes. O desejo de outras imagens em cena caminha para um segundo momento de projeção com as imagens de coluna, ossos finalizando no sambaqui.

O cenário do Sambaqui, idealizado a princípio, transformou-se no desejo de uma coluna de boi descarnada, ou um cenário de ossos que pudesse se mover e me envolver. A necessidade de materialização dessas imagens se impôs de forma similar a necessidade que senti de deitar sobre as contas e me mover sobre elas.

A sugestão inconsciente de raspar a cabeça veio no início da pesquisa no início dos laboratórios práticos. Sempre que refletia sobre a pesquisa e o desejo de não retratar o meu universo pessoal, vinha uma imagem de dissolução da minha personalidade, que associei a uma transformação da minha figura.

O caminho para alcançar o inconsciente coletivo, passa pelo inconsciente pessoal e eu quis manter distância desse universo tanto quanto fosse possível. Aceitei as imagens que surgiram em sonhos, mas em nenhum momento procurei explicações das imagens surgidas e nem busquei relações com a minha história de vida. A dissolução que desejo se manifesta no momento em que mergulho nas imagens e sinto perder a forma. O lugar do inconsciente parece sugerir uma aglutinação, uma perda das qualidades essenciais que traz a definição e a caracterização.

Acredito que essas associações e sugestões têm origem no inconsciente. Não avaliei, ou julguei os elementos que surgiram, pois estas elaborações não fazem parte da

proposta da pesquisa. Escutei e segui as orientações que percebia, sem me deixar levar pelas avaliações ou críticas conscientes.

CAPÍTULO 4

METODOLOGIA

A metodologia foi se revelando durante o processo de acordo com as necessidades que apareceram. Com base nessas necessidades, alguns procedimentos surgiram e foram aplicados para o desenvolvimento da pesquisa: a coleta e o agrupamento de sonhos; a aplicação da técnica de imaginação ativa de Jung, os laboratórios práticos e a análise das filmagens dos laboratórios práticos.

4.1 – Coleta dos Sonhos

A primeira necessidade que se manifestou para o início da pesquisa foi o registro dos sonhos. O primeiro sonho é muito antigo; e impressionou-me de tal forma que vivi com sua imagem por muito tempo. Embora fizesse parte da proposta de pesquisa apresentada, continuava apenas na minha memória. Com o surgimento de outras imagens, foi necessário o registro; mas não sabia ainda como iria utilizar essas imagens para a criação e o que deveria observar nos sonhos. Ao sonhar, percebia que determinados elementos no sonho me chamavam mais a atenção, às vezes era uma sensação, outras vezes o lugar e as cores. O registro teria a função de não deixar o sonho como um todo se perder, ao fixar a atenção em determinados elementos.

A idéia do desenvolvimento de um protocolo que pudesse ser utilizado para a coleta de sonhos e posterior aplicação nos laboratórios de criação pareceu ser a solução neste momento. No entanto, o protocolo é um instrumento largamente utilizado em pesquisas científicas e tem o caráter de uniformizar os dados. A pesquisa artística existe através da subjetividade, e a coleta teria o sentido de registro das imagens baseado em alguns parâmetros que poderiam surgir ou não no sonho, assim o caráter uniformizador do protocolo perderia sua característica.

Na construção inicial do registro de observação, parti de alguns elementos que fazem parte do fazer das Artes Visuais: as cores, o espaço, a forma e a quantidade de luz no

ambiente. Somei a estes, alguns parâmetros da Dança definidos por Helenita o espaço, a forma e a dinâmica, além de imagens do corpo ou partes deste que se destacassem na ação do sonho. O espaço e a forma, são parâmetros afins nas artes visuais e na dança, assim somei suas características na observação das imagens sonhadas. Além destes elementos acrescentei a emoção que o sonho me transmitia, em que estado ele me deixava; e a sensação estimulada pelos órgãos dos sentidos e que poderia aparecer no sonho como a audição, o paladar, a visão, o olfato e o tato.

A coleta baseada nesses dados parecia ser suficiente, a princípio, para cobrir todo o sonho sem perder o caráter artístico de construção. Os elementos citados poderiam servir à elaboração criativa como: cores para serem usadas no figurino ou cenário; localização espacial em cena; tipo e nível de iluminação; partes do corpo a serem abordadas e dinâmica emocional ou do movimento. Como a pesquisa prática não iniciou junto com a teoria (esta começou primeiro) não tinha idéia de que elementos seriam importantes no registro do sonho, e assim precisava reter o máximo de informações sobre eles.

4.1.1 – Elementos Utilizados para o Registro de Observação dos Sonhos

A cor tem o poder de facilitar a delimitação dos objetos e algumas cores podem antecipar emoções e situações. A percepção das cores é igual de homem para homem e de cultura para cultura, é uma característica humana.

“O azul é a cor tipicamente celeste. Ele apazigua e acalma ao se aprofundar. Ao avançar rumo ao preto, tinge-se de uma tristeza que ultrapassa o humano, semelhante àquela em que mergulhamos em certos estados graves que não tem nem podem ter fim.” (KANDINSKY, 2000, p. 92-93).

A utilização das cores é variada até dentro da obra de um artista. O pintor Odilon Redon passou três décadas pintando ‘seus pretos’, desenhos de carvão e outras obras onde a cor preta era determinante. De repente uma inundação de cores surgiu em seus trabalhos, modificando sua poética. (ARNHEIM, 1997). De artista para artista esta variação é percebida, e mesmo nos diferentes movimentos artísticos pode ser utilizada de forma a

despertar sentimentos diversos. Miró é lembrado não apenas pelas formas lúdicas em suas obras, mas também pelas cores que usava, já Pollock, em sua série branca, utiliza uma combinação de cores entre o branco, bege, cinza e preto, que numa combinação abstrata induz a um outro universo. A dinâmica experimentada pela observação desses dois trabalhos distintos, desperta acentos emocionais também diferentes. O modo como as cores foram utilizadas por Monet e pelos impressionistas difere da intensidade utilizada por Van Gogh em suas telas. Para alguns artistas, a cor é de extrema importância. “Se o desenho pertence ao espírito e a cor aos sentidos, deve-se desenhar primeiro para cultivar o espírito e ser capaz de conduzir a cor ao caminho do espiritual.” (MATISSE *apud* ARNHEIM, 1997, p. 327).

Nos sonhos achei importante observar que cores surgiam nos objetos, ambientes e cenários, caracterizando muitas vezes a dinâmica emocional do sonho. Algumas vezes surgiam cores fortes (*neon* e roxo), associando-se a sentimentos fortes; cores claras e pálidas que traziam tranquilidade e outras cores quentes (vermelho, laranja, vinho) que associadas a objetos antigos eram de extrema beleza. O preto surgiu em situações extremas de angústia e medo, e algumas vezes experimentei sonhos em preto e branco. “[...] o preto tem sempre uma ressonância trágica, quase maléfica. É o silêncio sem esperança. O branco, em contrapartida, é o silêncio que se situa antes de qualquer nascimento. É prenhe de promessas e de esperança.” (KANDINSKY, 2000, p. 139).

A luz é um elemento importante na vivência diária, e nas construções artísticas. O duo luz/escurecimento faz parte das histórias e mitologias, onde aspectos humanos são colocados em evidência e rivalizados num embate que sugere questões éticas e morais. A luz possibilita a visão e revelações de aspectos desconhecidos. “Os físicos nos dizem que vivemos de luz tomada de empréstimo.” (ARNHEIM, 1997, p. 293), pois o Sol através de um universo escuro ilumina parcialmente uma Terra que é escura também. A luz na pintura é usada para dar volume, destacar algum elemento ou mesmo retratar simbolismos culturais.

Em alguns sonhos pude observar cenas com muita luz, extremamente claras como desertos refletindo a claridade da areia. Em outros a luz era escassa, e a escuridão se avizinhava, despertando sentimentos de tensão e mistério. Em outros ainda, havia a incidência de luz artificial amarelada. A quantidade de luz, natural ou artificial, relacionava-se à dinâmica emocional do sonho.

O espaço nas Artes Visuais pode se apresentar como unidimensional, bidimensional, e tridimensional. Com uma dimensão, não temos existência de forma, mas apenas uma posição (só temos uma linha). O espaço bidimensional utilizando dois eixos, já permite variações de altura e largura além de noções de profundidade, com a perspectiva. Com o espaço tridimensional, temos a capacidade de perceber volumes, níveis, e profundidade de modo pleno, real. Experimenta-se a liberdade das linhas e traçados. O espaço pode ainda ser definido em relação aos outros objetos, configurando figura e fundo, níveis de profundidade, e sobreposição. (ARNHEIM, 1997).

Na Teoria Fundamentos da Dança, o parâmetro espaço explora as noções de plano, direção e sentido. Os planos divididos em frontal, sagital e transversal caracterizam a cena como frente, trás, direita, esquerda; cima e baixo. A direção e o sentido determinam o desenvolvimento da movimentação, das trajetórias e da cena.

Unindo as compreensões das Artes Visuais e da Dança, o sonho pode ser observado segundo um conjunto de características. Assim foi possível, localizar os acontecimentos na relação com o lugar e os objetos definindo a dimensão onde as cenas se desenvolviam. Em alguns sonhos o espaço se apresentava amplo e aberto, em outros a cena se desenvolvia em espaços fechados como cômodos internos, mas sempre de uma forma tridimensional, com volumes e profundidades. A direção e o sentido da movimentação no sonho, também serviram de observação no desenrolar dos acontecimentos.

O elemento visual forma se relaciona com o espaço, e esta pode ser definida como uma figuração que pressupõe planos, linhas e alturas. A forma caracteriza o objeto ou o ser em questão. Pelas suas delimitações configuramos sua existência e seu significado no

plano visível. A forma possui, além disso, um conteúdo invisível que a completa e lhe dá sentido.

“A forma no sentido estrito da palavra, não é nada mais que a delimitação de uma superfície por outra superfície. Essa é a definição de seu caráter exterior. Mas toda coisa exterior também encerra, necessariamente, um elemento interior (que aparece, segundo os casos, mais fraco ou mais fortemente). *Portanto cada forma também possui um conteúdo interior. A forma é a manifestação exterior desse conteúdo.*” (KANDINSKY, 2000, p. 76).

O parâmetro forma investiga diferentes situações do corpo no espaço que definem desenhos em suas diferentes fases de movimentos. Em alguns casos, a forma pode ser definida em linhas geométricas, em outros, apresenta-se como uma congregação de linhas impossível de ser definida.

Em relação ao sonho propus uma análise da predominância das linhas dos ambientes, objetos e situações que podem ser retas, curvas, angulares ou mistas. A caracterização dessas linhas pôde ser aplicada na formulação de laboratórios de improvisação.

A dinâmica descrita por Helenita, se relaciona às variações de intensidade da força aplicadas ao movimento que determinam diferentes graus de força, gerando a noção de peso e leveza. Essa noção passou a ser ponto de observação da atmosfera e das relações que se desenvolviam no sonho (relações fortes e pesadas, fortes e leves, suaves e pesadas, e suaves e leves).

A dança existe através do movimento do corpo, assim a maneira como ele aparecia no sonho foi um elemento de destaque. Em alguns sonhos, o corpo não assumia uma posição de importância, apenas se manifestando como parte das ações. Em outros sonhos, algumas partes foram explicitadas, ganhando além da visualidade, significação.

As emoções geradas pelo sonho (tristeza, medo, alegria, saudade etc) foram destacadas, assim como as sensações presentes (relacionadas aos órgãos dos sentidos).

Alguns elementos perceptivos e intuitivos mereceram registro, pois sua existência, muitas vezes, não se limitava ao momento do sonho, mas permanecia como realidade vivida depois do despertar.

Estes foram os elementos utilizados sistematicamente no registro de sonhos que conseguia reter.

4.1.2 – Agrupamento de Sonhos

O volume de sonhos e imagens apresentava-se bem grande antes do início da parte prática. No início dos laboratórios segui a ordem de aparecimento dos sonhos, e, ao chegar ao terceiro sonho, percebi que não poderia seguir neste caminho. Senti a necessidade de organização do material, e, por sugestões de pessoas próximas, separei estes sonhos em grupos por temas e afinidades visando um envolvimento maior com suas imagens. Esta separação foi difícil, pois muitos temas se cruzavam e as mesmas imagens surgiam em situações distintas. A análise das imagens a partir do primeiro sonho, conduziu para a seguinte divisão:

- 1 – o colar que é a origem da pesquisa, que aparece às vezes como terço e outras vezes como corda;
- 2 – uma figura masculina negativa, o homem de preto, que possui muita maldade e sempre traz o medo, o pavor e a morte; e ossos;
- 3 – as imensas ondas que me alcançam onde quer que eu esteja, inundam-me e trazem-me uma sensação de morte; lama;
- 5 – resíduos orgânicos e sangue;
- 6 – cenários antigos, feiras de antiguidades com objetos muito bonitos.

4.2 – Imaginação Ativa/Improvisação

A intenção no início da pesquisa foi utilizar a Imaginação Ativa como descrita por Jung e experimentada em alguns momentos de aproximação com a Psicologia

Analítica, em aulas seminários e congressos. No decorrer dos laboratórios práticos, no entanto, a técnica não se mostrou eficaz por alguns fatores observados. O silenciar da consciência não é um acontecimento fácil e somente em poucas tentativas pude experimentar o universo inconsciente se manifestando em imagens. Na maioria das vezes a consciência desperta e ansiosa não conseguia se desligar da realidade, e em outros momentos a presença das imagens sonhadas e já selecionadas para os laboratórios se impunham com força tal que era impossível o acesso a um novo universo.

Jung descreve casos de pacientes que não conseguiam trabalhar com o método, e afirma que a utilização do método é pessoal, “[...] a imaginação é ativa, cheia de propósitos criadores.” (JUNG, 1981, p. 159). Segundo Jung (1981) a imaginação é dinâmica e verdadeira, construindo imagens e desenvolvendo temas com autonomia. Na maioria das vezes acreditamos que nossa consciência é frutífera e manipuladora das vontades que nos alcançam, assim seria difícil distinguir entre imagens originais e controladas, a que Jung denomina por fantasia. A fantasia seria uma impressão superficial que se manifesta como invenção passageira, distante da imaginação que parece ter raízes profundas. A gerência das imagens assim como da vontade nasce do inconsciente e não da consciência. Nas palavras de Jung: “Dependemos de maneira tal da benevolente cooperação de nosso inconsciente; e se ele se recusa estamos completamente perdidos. Conseqüentemente estou convencido de que não podemos fazer muito grande coisa por meio da invenção consciente.” (JUNG, 1981, p. 160).

Num segundo momento, já na Residência Coreográfica e sem desistir da técnica, experimentei-a em movimento com os olhos abertos, sem planejar seqüências ou trajetórias, e sem uma imagem definida. Simplesmente permiti que o movimento surgisse seguindo a vontade das partes do corpo em mover. Curiosamente dos movimentos surgiram imagens que foram se desdobrando em outras. Repeti esse procedimento várias vezes usando músicas diferentes e o resultado sempre estava presente. Normalmente a música já propõe imagens que podem fazer parte do universo simbólico do compositor. Com este cuidado, selecionei músicas para os laboratórios que mantinham para mim uma afinidade com o universo dos sonhos, com o objetivo de não me perder em outras paragens.

Desenvolvendo a transformação da técnica inicial, experimentei a movimentação livre partindo de uma imagem inicial sonhada. A tentativa foi positiva, pois gerava outras imagens que já vinham com outras inspirações. A disponibilização para o inconsciente através do movimento trouxe sentido e resultados aproximando-se do objetivo da Imaginação Ativa. Desse momento em diante os laboratórios começaram a ganhar uma estruturação. Assumindo uma permissão poética, dei continuidade ao caminho que se delineou.

O movimento livre que surgiu nos laboratórios, guarda semelhanças com a improvisação. A improvisação é a permissão do movimento com o relaxamento das funções críticas e conscientes. O corpo se despe de padrões e modelos para dentro de uma proposta, criar simbolismos compatíveis com a individualidade de seu criador. Um fluxo de movimentos se estabelece permitindo que novas possibilidades possam ser experimentadas. A improvisação não é mexer a vontade ou fazer qualquer coisa, ela pressupõe uma liberdade de movimentos e construções dentro da lógica simbólica de seu criador.

“Improvisar significa executar algo, sob certas condições, não previamente planejado; adaptar-se as dificuldades, [...] tornando-se ponto de partida para uma mudança individual ou composição concreta.” (HASELBACH, 1989, p.7).

A vivência da criação no momento da improvisação aumenta a atuação do indivíduo no mundo, pois conscientiza possibilidades promovendo novas construções. A improvisação pode ser utilizada como facilitadora, onde se estabelece como um exercício para novas descobertas; e como forma de espetáculo, onde os exercícios são realizados com um público presente sem elaboração prévia dos resultados. Embora tenha utilizado a improvisação durante os laboratórios práticos, a intenção nunca foi permanecer nesse nível de criação, mas a partir dele elaborar uma construção com definição de movimentos estruturados em frases coreográficas.

“Nachmanovitch considera que a chave mestra da criatividade na arte do inconsciente é a improvisação.” (DUMMAR FILHO, 1999, p. 68).

4.3 – Laboratórios Práticos

Os laboratórios práticos aconteceram em três momentos com particularidades e acontecimentos distintos. O primeiro momento aconteceu num momento de férias escolares onde pude utilizar uma sala de dança em uma escola pública. Neste pouco tempo experimentei a Imaginação Ativa como descrita por Jung e a improvisação como sensibilização do corpo. Como o colar já existia, pude explorar algumas possibilidades de sua existência, inclusive a que se impôs com o seu rompimento. Algumas imagens surgiram neste tempo apesar de não haver uma estruturação dos laboratórios e nem um caminho já definido. A pesquisa ainda tinha muito a amadurecer e crescer.

No segundo momento, que aconteceu durante a primeira Residência Coreográfica, os laboratórios foram ganhando corpo e forma. As inúmeras incursões do inconsciente somadas aos sonhos e a dinâmica compensatória da psique, deram suporte para o ritual que foi se estabelecendo.

Os ensaios começavam pelo aquecimento, onde a mobilização das partes do corpo seguia as necessidades impostas pelo próprio corpo, e as imagens dos sonhos começavam a ser acessadas pela memória. As músicas utilizadas neste momento não diferiam das selecionadas para as experimentações, assim tinha a sensação de estar entrando em um outro universo que se constituía.

Depois do aquecimento me preparava para o mergulho. Nessa época a sugestão de raspar a cabeça já havia se colocado e assim prendia o cabelo todo numa tentativa de minimizar a participação desta parte. Revestia-me de proteções (joelheira, cotovelleira e meia) e preparava a sala, construindo o cenário que foi se delineando com sucessivas transformações. O colar maior sempre delimitou o espaço de mergulho nas imagens.

Com o acréscimo das contas soltas no roteiro, estas entraram na sequência da preparação; por último traçava o espaço da cova, assim como uma linha que parece simbolizar uma reta final antes da morte. Depois do cenário pronto, partia para o último preparo, o enquadramento da cena para a filmagem.

O mergulho tinha início através da improvisação. Por um tempo, sempre iniciava a improvisação pela imagem do colar e da floresta. Parecia ser uma aproximação com o universo inconsciente, e mesmo com uma programação estipulada, mantinha esse início, pois é uma das poucas imagens agradáveis; e sentia que essa imagem me dava um suporte físico e emocional para as imagens que se seguiam.

O planejamento dos laboratórios seguia os seguintes critérios:

- 1 – O sonho definido para ser trabalhado, era lido em toda sua descrição, com todos os parâmetros registrados.
- 2 – Verificava a existência de alguma imagem do sonho que chamasse a atenção. Se existisse esta imagem, direcionava-me para a improvisação.
 - 2.1 – Ao final desta etapa, percebia como me sentia; se o mergulho havia sido honesto, ou se havia permanecido na segurança do conhecido. Se o resultado fosse positivo fazia anotações sobre o que havia surgido.
 - Quando havia desdobramentos de imagens iniciava outra improvisação baseada nesta nova imagem.
 - 2.2 – Quando não percebia honestidade ou não ficava satisfeita com o mergulho, programava uma nova improvisação, que poderia acontecer seguidamente, ou em outro ensaio, dependendo da disponibilidade emocional.
- 3 – Se não houvesse uma imagem marcante, o parâmetro a seguir para a improvisação seria a emoção descrita no sonho, com as seqüências descritas em 2.1, 2.2.
- 4 – Se não houvesse uma emoção marcante, buscava no relato do sonho, o parâmetro que mais chamasse a atenção, seguindo o mesmo critério.

Não estabeleci outros parâmetros de prosseguimento para os laboratórios, pois a seqüência proposta até o item 4, se mostrou eficiente para o objetivo da pesquisa. Na

maioria das vezes, chegava até o item 2 e por muito tempo continuei a improvisação com determinadas imagens (2.1), insatisfeita com os resultados obtidos.

Na primeira reelaboração do planejamento do laboratório, acrescentei o item 3 ao item 2, assim improvisava sobre as imagens e a emoção que estas causavam.

Sempre organizava os ensaios, estipulando os sonhos que iria abordar, em quais imagens precisava trabalhar, mas nem sempre o planejamento se concretizava. Entre os eventos que desnorteavam o caminho, posso citar alguns físicos como cansaço intenso, dores e enjôos; e outros emocionais como medo, tristeza e sobregarga emocional.

Algumas imagens (como a do homem de preto) eram muito fortes em sua essência e propunham improvisações muito intensas, que resultavam numa condição de exaustão. As dores surgiram pelas contas, principalmente quando trabalhava sobre elas soltas; e por outras lesões temporárias ocasionadas pela prática. O enjôo surgia com algumas imagens (a cova e a morte) principalmente quando insistia em permanecer mais tempo debruçada sobre elas.

Alguns sentimentos estiveram presentes por muito tempo durante os ensaios, atuando inclusive na interrupção destes. O homem de preto sempre me trouxe sentimentos extremados de medo por sua maldade; a morte e o esmagamento da coluna da criança me levavam da tristeza às lágrimas; e às vezes me sentia tão revolvida pelas imagens, que parecia me misturar a elas, como se os conteúdos me alterassem de tal maneira, que eu não percebia mais a minha forma, nestes momentos precisava parar e encerrar o ensaio. Fazia anotações, das impressões, ocorrências, do que tinha conseguido concretizar e planejava os outros ensaios. O término do ensaio seguia o sentido contrário da construção, começando pela câmera, indo para o cenário e terminando em mim, curiosamente só me dei conta deste ritual ao destrinchar todo o processo no papel.

Esta rotina de ensaios foi mantida no segundo período de Residência Coreográfica, e permanece até hoje com alterações mínimas. Da primeira para a segunda

Residência, não houve grandes mudanças, mas a continuidade do processo e a solidificação das intenções definindo a conclusão da pesquisa.

O encerramento da pesquisa envolveu sentimentos distintos. Colocar um ponto final no processo foi difícil e doloroso. Decidir pelo o que ficaria e o que seria descartado, parecia ser uma traição com tudo o que vivenciei. Precisava interromper os mergulhos e diálogos com as imagens para elaboração da coreografia. O apego aos movimentos e a tudo o que foi experimentado neste processo foi grande, mas era preciso deixar somente o necessário, o que era essencial para a constituição da pesquisa. Neste processo fui limando questões cênicas e simplificando o espetáculo, buscando não o simplório, mas o essencial. Segundo Pina Bausch, “[Kurt] Jooss costumava dizer que o movimento só deve ser empregado se tiver um propósito significativo quanto ao que se quer transmitir; de outra forma, é melhor não o fazer.” (CANTON, 1994, p. 158).

4.4 – Observação das Filmagens e Elaboração Coreográfica

A elaboração coreográfica aconteceu por fases segundo a proposta da pesquisa de se basear nas imagens inconscientes e não partir da construção consciente corporal vivenciada na Teoria Fundamentos da Dança. A mudança total dos métodos utilizados para a criação, gerou novas perspectivas de movimento, no entanto, permaneceu o desafio de alcançar a riqueza de construção coreográfica que define o trabalho de Helenita de Sá Earp.

Como descrito acima, a improvisação adaptada à técnica de Imaginação Ativa guiou a construção dos laboratórios e a geração de inúmeras frases de movimento. A elaboração a princípio partiu da percepção de movimentos que se estabeleceram durante os ensaios e da análise das imagens filmadas.

Nas improvisações percebia movimentos que se repetiam, e sempre analisava essas repetições, se elas eram movimentos surgidos a partir da minha vivência corporal, ou se mantinham relação com a imagem em questão. Quando o primeiro caso acontecia, abandonava o movimento, no segundo caso deixava que esse movimento se estabelecesse e ele passava a fazer parte do roteiro.

Depois de um tempo de improvisação e alguns resultados positivos, tentava reproduzir na medida do possível os movimentos que se repetiam em novas improvisações. Nesta nova etapa da improvisação, deixava a consciência atenta para novas proposições de movimento, e tentava não me afastar da imagem e nem da proposta da pesquisa.

Com tudo filmado, passava a outra etapa, que era a observação de tudo o que havia acontecido no ensaio. Analisava as filmagens com o objetivo de verificar se seu conteúdo transparecia o que eu tinha percebido delas, se as improvisações e os movimentos se aproximavam da imagem sonhada. Avaliava as repetições de movimentos no contexto da improvisação e decidia se elas eram pertinentes com as imagens originais. Com essas observações retornava para o ensaio com a sugestão de continuidade no que estava fazendo, ou a proposta de novas improvisações. Dessa forma as células de movimento tiveram seu processo de criação, partindo de movimentos que se repetiam colocados em uma nova improvisação. A observação confirmava a elaboração como parte de um roteiro.

Algumas vezes a improvisação era tão forte e tão afim com a imagem, que tentava absorver a movimentação da gravação, o que se mostrou extremamente difícil, pois no momento da improvisação, partes do corpo eram mobilizadas simultaneamente provocando uma avalanche de símbolos e movimentos. Mesmo com essa dificuldade, insisti e consegui resgatar algumas seqüências. Algumas frases eram tão felizes no que diziam que não podiam se manifestar de outra forma, como o poeta que se expressa com tanta pertinência, que não cabe outra colocação, apenas a referência e a reverência.

O roteiro teve a sua construção dentro de um processo extramente flexível, onde as ocorrências e sugestões inconscientes detinham o domínio da sua construção em sucessivas modificações. As células de movimento que se originaram das improvisações, da repetição de movimentos e da observação das filmagens; foram os primeiros movimentos que na seqüência puderam compor as frases de movimento. As seqüências resgatadas das filmagens entraram no roteiro com base nas sugestões inconscientes.

Com a construção do roteiro, o ensaio assumiu uma outra forma, as improvisações permaneceram ainda por um tempo, não com o objetivo de criação, mas

como preparação, sensibilização e aproximação com o inconsciente, numa duração menor. As seqüências formadas a partir das frases eram passadas com um outro olhar, perceber a continuidade das imagens e verificar a necessidade de ligações entre os movimentos, frases, seqüências e cenas. Esta verificação era confirmada nas filmagens que continuaram a acontecer.

A descontinuidade de movimento percebida, em alguns momentos do roteiro, foi trabalhada com a criação de alguns elementos de ligação em novos laboratórios. A necessidade a ser sanada, o ponto onde a ligação se desfazia, era repetida exaustivamente com a experimentação de várias alternativas, até alcançar a solução final.

No período compreendido pelas duas Residências no Centro Coreográfico, recebi esporadicamente visitas de pessoas próximas que contribuíam com suas percepções sobre as construções que estavam se estabelecendo no momento. Estas visitas serviam de orientação quanto à concretização das imagens em movimentos. Com o roteiro estabelecido, iniciou-se um período onde o ensaio foi aberto a outros olhares, com a escuta de observações e percepções.

CAPÍTULO 5

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[...] as artes, como qualquer outro objeto de estudo, requerem um tipo de conhecimento íntimo que só nasce através de um amor prolongado e uma devoção paciente.” (ARNHEIM, 1997, p. xv).

Os sonhos sempre me chamaram a atenção por sua riqueza de imagens e emoções. Ao descobrir que o sonho é uma porta de acesso ao inconsciente, interessei-me em pesquisá-lo de forma a relacioná-lo com a criação em dança. A idéia de entrar em contato com as imagens do inconsciente se revelou em uma forma de encontrar o que eu queria dizer com a dança, uma possibilidade de encontro com o universo que me move.

Nas imagens dos sonhos surgiram possibilidades de complexos e conteúdos pessoais, mas estes não foram enfocados como material para a pesquisa. Existe a relação do inconsciente com o consciente, e os conteúdos do inconsciente pessoal se manifestam também em sonhos. Os símbolos têm a influência das minhas experiências, história de vida, complexos, medos e máscaras. Percebi a existência do inconsciente pessoal, mas não me debrucei sobre ele, tentei olhar as imagens que me mobilizaram e sem procurar explicações vivi e convivi com elas num processo de aproximação e conquista.

Percebo hoje uma relação que germinou e, com o cuidado necessário, foi crescendo à medida que havia suporte para a existência. Nesta relação aceitei as imagens que surgiram sem determinações, críticas ou preconceitos. Como toda relação, esta também passou por momentos difíceis, com dúvidas, insatisfações e inseguranças. Perceber sua transformação hoje, mostra que houve amadurecimento e consenso.

Coreografar honestamente dentro da proposta, significou afastar-me dos caminhos habituais de criação, da estética vigente, da maneira como formei minha concepção coreográfica, do habitual, e do consciente coletivo. Trilhar um novo caminho se mostrou perigoso e arriscado, mas esta era a proposta: arriscar.

O processo foi angustiante, com muitas idas e vindas, construções e desconstruções. As sugestões, intuições e mudanças confluíram numa construção caótica que se desenvolveu por sobreposições.

O tempo todo me questionava sobre como seguir adiante, como elaborar, como fazer, e demorei a acreditar na sua viabilidade. Cada resultado era uma vitória, mas as derrotas pesavam mais. As alternâncias de humor coincidiam com as alternâncias da criação.

A finalização foi outro momento difícil. O vazio que se instalou a princípio, desmontava as certezas anteriores e cheguei a duvidar do resultado. Com calma e paciência permiti que a obra encontrasse seu fim, como o rio que segue seu destino.

Os sonhos se modificaram e algumas imagens recorrentes apareceram sem a violência habitual, sugerindo uma cumplicidade no crescimento. O homem de preto apesar de surgir sem cabeça e tentar me afogar, não teve êxito e nem me causou medo; e as ondas apesar de me cobrirem, não me mataram, descobri que posso nadar e respirar debaixo d'água.

Realizar este trabalho me transformou, sinto um crescimento que parece transbordar. A criação aconteceu, mas não é possível valorar o resultado que obtive, o sentimento que me ocorre com este trabalho é impossível de ser medido. Acreditar no inconsciente e em suas intuições levou-me a descobrir um novo caminho.

Nesse momento, sinto o coração apertado e é impossível conter as lágrimas. Olhar para trás, para o caminho percorrido, é penoso, pois foi sofrido e árduo; por outro lado dói a saudade de uma despedida, como se as imagens tivessem cumprido seu destino e fossem embora. Assim como um filho, que cresce conquista autonomia e ganha o mundo.

Apesar da tristeza, sinto a emoção de um dever cumprido, de uma tarefa levada até o seu fim. Agora sinto que depois de gerá-la, devo entregá-la ao mundo, para que possa seguir o seu caminho.

Acredito que alcancei o que me propus, transformei meu aprendizado dentro da Dança construindo um novo caminho de criação. Percebi e convivi com o inconsciente coreografando através de sua linguagem, as imagens. O enriquecimento pessoal e artístico neste processo é impossível de ser descrito, mas posso afirmar que a transformação no modo de coreografar se estendeu à transformação no modo de ser e viver.

Com um gosto de saudade me ocorre um desejo de convite às imagens para um novo processo, dessa vez, coletivamente: outras pessoas e outras imagens.

O artista deve ser cego em face da forma, ‘reconhecida’ ou não como também deve ser surdo aos ensinamentos e desejos do seu tempo.

Seus olhos devem estar abertos para sua própria vida interior, seus ouvidos sempre atentos à voz da Necessidade Interior.

Então, ele poderá servir-se impunemente de todos os métodos, mesmo daqueles que são proibidos.

Tal é o único meio de se chegar a exprimir essa necessidade mística que constitui o elemento essencial de uma obra.

Todos os procedimentos são sagrados, se são interiormente necessários.

Todos os procedimentos são pecados, se não são justificados pela Necessidade Interior.

(KANDINSKY, 2000, p. 86).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ARNHEIM, R. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. 11. ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1997.
- BACHELARD, G., **A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BAIOCCHI, M. **Butoh: dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BRADLEY, F. **Movimentos da Arte Moderna: Surrealismo**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- CANTON, K. **E o Príncipe Dançou...: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Ática, 1994.
- DUARTE JR., J. F. **O Sentido dos Sentidos: a educação (do) sensível**. 3. ed. Curitiba: Criar Edições, 2004.
- DUMMAR FILHO, J. **O Complexo Criativo: a arte, o inconsciente coletivo e a transcendência**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- DURAND, G. **A Imaginação Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- EARP, M. H. P. S. **As Atividades Rítmicas Educacionais Segundo Nossa Orientação na EEFD**. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2000.
- EVES, H. **Introdução à História da Matemática**. Campinas: UNICAMP, 2007.
- GASPAR, M. **Sambaqui: arqueologia do litoral brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- GIL, L., M., F. Um olhar sobre o processo de criação dos sujeitos – autores: obras, falas, vidas, leituras. **Revista Humanidades**. Fortaleza: UNIFOR, 2004, v. 19, n. 1, p 17-25.
- GOMBRICH, E., H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GRINBERG, L. P. **Jung: o homem criativo**. 2. ed. São Paulo: FTD, 2003.
- GUALTER, K. S. A institucionalização da dança na UFRJ e a sua disseminação no Estado do Rio de Janeiro. **I Coletânea de Artigos do Departamento de Arte Corporal**. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2001, p.19-41.

* Baseadas na norma NBR 6023 de 2002 da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

HASELBACH, B. **Dança Improvisação e Movimento: expressão corporal na educação física.** Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1989.

JACOBI, J. **Complexo Arquétipo Símbolo na Psicologia de C. G. Jung.** 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

JUNG, C. G. **Fundamentos de Psicologia Analítica.** 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

JUNG, C. G. **O Espírito na Arte e na Ciência.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, C. G. **O Homem e seus Símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

JUNG, C. G. **Memórias, Sonhos, Reflexões.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

KANDINSKY, W. **Do Espiritual na Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KAST, V. **A Dinâmica dos Símbolos: fundamentos da psicoterapia junguiana.** São Paulo: Loyola, 1997.

LAMBERT, R. **História da Arte da Universidade de Cambridge: a arte do Século XX.** São Paulo: Circulo do Livro, 1981.

LIMA, A. M. A. **A Poética da Deformação na Dança Contemporânea.** Rio de Janeiro: Monteiro Diniz, 2004.

MATOS, O. Imagens sem objeto. In: NOVAES, A. (Org.). **Rede Imaginária: televisão e democracia.** São Paulo: Companhia da Letras, 1991. p. 15-37.

MELLO, L. C. (Cur.). **Exposição Museu de imagens do inconsciente: arqueologia da psique:** catálogo. Rio de Janeiro: Optagraf, [199-?].

MORAIS, F. **Arte É o que Eu e Você Chamamos Arte.** Rio de Janeiro: Record, 1998.

PIERI, P., F. **Dicionário Junguiano.** São Paulo: Paulus, 2002.

ROBIM, M. **Tornando-se Dançarino: como compreender e lidar com mudanças e transformações.** Rio de Janeiro: MAUAD Editora, 2004.

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística.** 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

SHARP, D. **Léxico Junguiano.** São Paulo: Cultrix, 1991.

SILVEIRA, N. **Jung: vida e obra.** Rio de Janeiro: José Álvaro, 1971.

STRAZZACAPPA, M. e MORANDI, C. **Entre a Arte e a Docência: a formação do artista da dança.** São Paulo: Papirus, 2009.

WHITMONT, E. C. **A Busca do Símbolo**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

ANEXOS

ANEXO 1

OS SONHOS

1.1 – Grupo 1: Sonhos com o Colar

1.1.1 – Sonho 1 (sem data)

Descrição do Sonho

O primeiro sonho tem muito tempo, eu não lembro a data, mas nunca consegui esquecer a imagem.

É uma floresta tropical com muitas árvores e elas são muito verdes. Um colar muito grande pende da copa de uma árvore e passa para outras. A impressão que tenho é que ele percorre a floresta por cima, pelas copas. Esta floresta não é plana, é uma região de montanha. O ambiente é claro apesar de não ver o céu azul e nem o sol.

Esta imagem me impressionou e fiquei por muito tempo com ela sem entender o que significava e ao mesmo tempo envolvida pela sua beleza e profundidade.

1.1.2 – Sonho 2 (sem data)

Descrição do Sonho

Depois de muito tempo do primeiro sonho e já com o colar construído, tive um segundo sonho com o colar.

Eu estou deitada na minha cama em Petrópolis, e o Cláudio (meu marido) está sentado ao meu lado segurando a minha mão. Eu estou chorando por que estou com muita dor e estou deitada sobre um terço católico de prata. Este terço tem o meu tamanho em comprimento, mas as contas são enormes e machucam-me as costas, meus pés repousam sobre o crucifixo. Não sei por que, mas eu tenho que ficar deitada sobre ele apesar da dor. Este ambiente é claro e tem muita luz.

1.1.3 – Sonho 3 (31/08/07)

Descrição do Sonho

Depois de um período sem sonhos, ou melhor, sem conseguir retê-los, sonhei curiosamente em preto e branco.

Eu estou num espaço que parece cênico. Tem uma arquibancada com pessoas sentadas. Eu tento falar, explicar (minha pesquisa, eu acho) e não consigo, pois as pessoas não me deixam falar. Sou amarrada com cordas de algodão muito grossas e colocada sentada na borda de uma banheira com muita espuma. Depois de me amarrarem, me amordaçam. Eu estou de costas para as pessoas, e todas elas vão embora por um arco de pedra, me deixando só e presa. Vejo minhas costas nuas com as cordas amarradas

Registro de Observação

Cores: tons de cinza e branco.

Espaço: o lugar é fechado, um palco com arquibancadas, acho que as paredes são de pedra.

Forma: curvas, da banheira das cordas e do teto do palco.

Dinâmica: forte e tensa.

Corpo: costas nuas e amarradas.

Emoção: frustração por não conseguir falar; tristeza e submissão ao ser presa e amordaçada; solidão.

Sensação: a fala que não consegue se completar, e a audição, pois as pessoas não me deixam falar, num primeiro momento, falando mais alto do que eu.

1.2 – Grupo 2: Sonhos com o Homem de Preto, Ossos

1.2.1 – Sonho 1 (18/05/07)

Descrição do Sonho

Durante a viagem para Campinas, dormi profundamente e sonhei com uma história.

Nesta história existiam dois casais, um bom e o outro mau. O casal ‘bom’ estava numa casa, uma fazenda, com outras pessoas que pareciam fazer parte de uma família. Enquanto este casal estava no quarto, foi ouvido um som contínuo e estranho.

O homem do segundo casal (mau) estava sentado numa máquina parecida com um trator, que tinha hastes de ferro ou de arame farpado nas extremidades. O som ouvido vinha dessa máquina. O homem mau tinha direcionado a máquina para a casa destruindo-a e matando as pessoas. Uma criança tinha escapado, e o homem direcionou melhor a máquina para pegá-la, esmigalhando a sua coluna e finalmente matando-a. Surgiu a imagem de um esqueleto de criança de costas dentro de um recipiente de cor roxa. Sobressaía a coluna com suas vértebras sendo esmagadas. O casal bom não foi pego, pois estava numa parte protegida da casa.

Depois da desgraça, aconteceu o velório na própria fazenda e logo o som da máquina se fez ouvir novamente. O homem mau tinha voltado com a máquina para pegar o casal bom que continuava na parte protegida da casa. Já sabendo disto, o homem mau dá a volta na casa com a máquina para pegar o casal bom. Para ter acesso ao cômodo, o homem mau teve que subir uma ladeira com a máquina, esta ladeira parecia um beco. No entanto, muitas pessoas apareceram no local para o velório impedindo o caminho do homem mau que não queria ser descoberto. Uma dessas pessoas que ficava no caminho, era um homem com três filhos, uma menina e dois meninos que brincavam no muro da ladeira. O pai segurava o pé da filha e a balançava de cabeça para baixo, nua, e ela ficava apavorada de medo. Ele parava a menina e falava com ela numa língua que não dava para entender.

Nesse momento, o homem mau desce do carro e com a esposa vai à casa do casal bom prestar condolências. Não sei o que o casal mau fez de bom, mas ficam com fama de heróis, de boas pessoas. O casal mau convida o bom para um almoço. O bom comparece e é bem recebido. No final do almoço, é o casal mau quem vai embora e na saída uma mulher se esconde no banheiro para que o casal mau saia da casa sem vê-la, mas ela é vista pelo homem mau que sai na frente de bicicleta. Ele para e a chama pelo nome de Lúcia. Receosa ela sai do banheiro cabisbaixa sem falar nada. Ela é muito branca, com o cabelo liso e escorrido e veste um vestido muito leve e branco.

O casal mau vai embora e retorna a cena da casa na fazenda. O som da máquina se faz ouvir novamente e o casal deduz que seja a morte chegando. No entanto eles continuam onde estavam. A máquina destrói o quarto, mas eles não estão lá. O homem bom sabia de algo e fugiu com a mulher. Uma imagem de um quadrado cheio de arame farpado aparece. Pode ser um bloco de feno ou um quarto, mas ele é todo cheio, compacto, em tom avermelhado e com arame farpado. A dimensão desse quadrado é grande.

Nesse momento acordei.

Registro de Observação

Cores: ambiente escuro e em alguns momentos cor roxa fluorescente.

Espaço: aberto da fazenda, amplo.

Forma: retas do arame farpado, da máquina e do bloco compacto.

Dinâmica: forte e densa.

Corpo: coluna.

Emoção: medo, falsidade, submissão, maldade, traição.

Sensação: audição, e visão.

Obs.: Acordei com uma sensação de medo, estranheza, procurando lembrar o sonho que tinha tido. A sensação de engano, de falcatrúia ficou. Presença estranha da mulher Lúcia que tenta se esconder, é descoberta e permanece

silenciosa, uma sensação de mistério e submissão. Não sei por que, mas tenho a impressão que Lúcia sou eu.

1.2.2 – Sonho 2 (23/10/07)

Descrição do Sonho

O sonho desta noite não foi bom.

Eu, o Cláudio (meu marido) e outra pessoa somos atraídas para um lugar, uma sala. Depois que entramos na sala, alguém nos tranca pelo lado de fora. É como se a sala fosse no meio da casa e tivesse corredor por toda a volta. Na parede da sala em cima tem um pedaço envidraçado.

A princípio ficamos desesperados por estarmos presos e a pessoa do lado de fora às vezes mexe na maçaneta da porta (que é bem trabalhada e dourada) para nos assustar. Esta sala tem uma pia com um espelho. Ficamos lá muito tempo e nosso estado de humor varia: no começo estamos desesperados e com medo, depois irritados e com fome e no final estamos muito cansados.

A porta se abre e saímos de lá, mas não conseguimos ver quem nos prendia.

Saindo desta prisão fomos dar num mercado aberto, na rua, muito antigo, parecia muçulmano. Havia tendas brancas e as pessoas usavam turbantes e *burkas*. Havia muito sol que refletia nas tendas. Parecia uma feira de antiguidade. Uma peça me chama a atenção: é um leão de madeira envernizado, e ele está sentado. De repente sinto como se alguém ainda nos perseguisse. Eu e o Cláudio corremos para pegar um ônibus e eu me preocupo em esconder o dinheiro que tenho.

Registro de Observação

Cor: dourado da maçaneta, marrom avermelhado do leão e branco das roupas e tendas.

Espaço: a sala é grande, mas é toda fechada, o que dá uma sensação de espaço pequeno, de prisão. A feira é um espaço amplo, aberto.

Forma: linhas retas na sala, com a maçaneta redonda. Linhas arredondadas na feira, pelas roupas e peças expostas.

Dinâmica: forte no início, suaviza na feira e torna a ficar forte no final.

Corpo: não há nenhuma parte em evidência.

Emoção: medo, coação e perigo.

Sensação: visão e calor da claridade do sol.

1.2.3 – Sonho 3 (03/11/07)

Descrição do Sonho

O sonho tem uma atmosfera de suspense, uma perseguição.

Eu estou no meio de um engarrafamento em círculo. Parece uma rótula e os carros estão parados. Eu grito para a Mary (uma aluna) correr, pois alguém está atrás de nós. Corremos entre os carros e olhamos pelos espelhos retrovisores para ver se a pessoa que nos persegue está nos alcançando ou não.

Registro de Observação

Cores: estamos vestidas de roupa preta.

Espaço: aberto e amplo parece uma rótula numa estrada, não existem construções no local.

Forma: circular da rótula.

Dinâmica: forte.

Corpo: vejo-me inteira correndo.

Emoção: medo de alguém que me persegue.

Sensação: vejo o engarrafamento e olho no espelho retrovisor.

Obs. nesta noite tive dois sonhos, com temas diferentes, o segundo sonho pertence ao Grupo dos Resíduos orgânicos.

1.2.4 – Sonho 4 (09/11/07)

Descrição do Sonho

Eu estou com um homem em um carro. Esse homem é alto, magro e com os cabelos escuros. Não lembro do seu rosto, e acho que não o conheço. Eu tenho uma relação com ele, talvez de trabalho. Nós percorremos uma estrada com muitas curvas, rótulas, e essa estrada não tem prédios, casas, nada, é só estrada, e está muito escuro, acho que é de noite. Ele corre muito. Chegamos a uma instituição de pesquisa, que tem muitos animais. Tenho a sensação de que são lobos e cães, mais não lembro da imagem deles. Esse homem tem uma atitude de extrema maldade, pois ele entra no prédio e começa a matar os animais. Ele pula, deita em cima dos bichos de lado e com os ombros aperta os bichos até estourá-los. Vejo a posição do homem, mas não vejo os bichos. Vejo muito sangue jorrar, e ele deixa um rastro de sangue e ossos. Ele faz isso com muitos animais. Eu não aprovo o que faz e também não entendo porque faz isso. Os ossos que vejo são muitas costelas e ossos dos membros, mas sem a cabeça do animal. Ele diz que ninguém vai saber, e eu vejo e sei que há outro homem nesse lugar que estava vendo tudo o que estava acontecendo e o que ele está fazendo. Esse homem também estava vestido de preto, acho que era um sobretudo, mas eu não o via direito, parece que ele acompanhava todos os passos do primeiro homem.

Nesse momento tive uma grande sensação de tristeza pela morte dos animais. Apesar de eles serem agressivos naturalmente (lobos e cães), eles não eram maus porque queriam, mas fazia parte da natureza deles, eles não tinham culpa. Achava uma injustiça o que o homem mau estava fazendo. Depois tive uma sensação boa, pois havia alguém vendo, vigiando o massacre dos animais, e eu sentia que o homem mau seria punido pelos seus atos, que ele não sairia impune.

Registro de Observação

Cores: preto da roupa e vermelho do sangue.

Espaço: no início a estrada é ampla, sem construções, mas a escuridão do lugar traz a idéia de um lugar fechado.

Forma: circular da rótula, cilíndrica das costelas dos animais e das poças de sangue.

Dinâmica: forte e densa.

Corpo: ombro que esmaga animais.

Emoção: muito medo, tristeza e repugnância pela maldade e matança. Depois serenidade pela certeza de que não prevaleceria a impunidade.

Obs.: este foi o segundo sonho de uma noite, o primeiro era suave e não tinha imagens significativas.

1.2.5 – Sonho 5 (23/12/07)

Descrição do Sonho

Eu estou na rodoviária. Tem um curral onde passam os táxis. Tem um homem com uma energia muito ruim, parece tudo preto, roupa e pessoa. Ele pega o carro e passa pelo curral com muita velocidade e amassa completamente a porta. Ele faz isso sucessivamente com vários carros e eu fico numa extremidade da rodoviária com medo dele, e do seu poder de destruição.

Registro de Observação

Cores: preto.

Espaço: o espaço tem altura e profundidade, mas não é aberto, é um espaço interno da rodoviária.

Dinâmica: forte e tensa.

Emoção: medo.

Obs.: apesar do sonho ser curto e parecer momentâneo, tinha uma dimensão de terror.

1.2.6 – Sonho 6 (28/04/08)

Descrição do Sonho

Eu chego com o Cláudio em casa, é a casa da minha avó Felícia. Chegamos à noite e encontramos a Lilica (nossa cachorra) presa no portão e machucada. Tem um outro cachorro no quintal, é um *rotweiler* grande e assustador que rosna para nós. Tiramos a Lilica do portão onde estava presa e o fechamos, ela chora assustada e com medo. Vejo um dos potes de comida da Lilica cheio de vômito e deduzo que ela passou mal por causa do cachorro mau.

O Cláudio diz que precisamos ir no fundo do quintal onde está o cachorro mau e sugere jogarmos um osso para desviarmos sua atenção. Funciona e vamos até o fundo do quintal correndo e voltamos antes dele acabar com o osso.

Estou com muito medo e quero me trancar em casa, mas toda vez que vou trancar a porta, ela está aberta e o portão sem a tranca, eu tranco com medo de ser pega e volto para casa, quando vou trancar a porta, ela já está aberta, como se alguém abrisse o tempo todo. O cachorro olha ameaçador.

Registro de Observação

Cor: as cores são escuras, vejo o cachorro preto e seus dentes brancos, e sangue no corpo da Lilica que está machucada.

Luz: é de noite e tem pouca luz no lugar, é artificial, amarelada e fraca.

Espaço: não é grande, pois a escuridão não permite sua visualização.

Forma: linhas retas do portão e da porta.

Dinâmica: forte e tensa.

Emoção: medo e pena da cachorra.

Sensação: intuição, parece haver alguém mais que abre a porta o tempo todo nos expondo ao perigo.

1.2.7 – Sonho 7 (07/05/08)

Descrição do Sonho

Uma mulher está em casa e de repente percebe que há alguém. Ela vai até a sala e acende a luz do abajur, a cena é toda nebulosa. Um homem invadiu a casa, ela o vê na sala, mas ele é artista e produz várias imagens holográficas de si mesmo e espalha por vários cômodos da casa. Ela tenta pegá-lo, se confunde nas imagens e acaba se cortando em uma delas. Depois de muito tentar ela consegue pegá-lo e percebe que ele não é mau. É uma pessoa com um imenso potencial artístico, mas que não é aceito pela sociedade. Ela o abraça, ele se acalma e ela se apaixona em um instante. Quando vai beijá-lo, ele se desfaz e se transforma em um monte de ossos de costela que caem no chão. Ela chora, pega seus escritos e começa a ler com tristeza.

Registro de Observação

Cor: as cores são escuras.

Luz: há pouca luz no ambiente e este parece uma pintura expressionista, enevoadada.

Espaço: o espaço é fechado, interno, dentro de um apartamento, mas com volume.

Forma: não há predomínio de linhas.

Dinâmica: forte e se transforma em suave.

Corpo: braços que abraçam.

Emoção: a emoção é de perigo e medo, depois tristeza e pesar.

Sensação: tato pelo abraço.

Obs.: a mulher avança sobre o ladrão, o conquista e o perde; do medo vem a coragem, da coragem a compreensão, da compreensão o amor, do amor a morte, a perda e a tristeza.

1.2.8 – Sonho 8 (30/09/08)

Descrição do Sonho

Na primeira parte do sonho, eu estou com o Cláudio (meu marido) em uma construção grandiosa. Existem outras pessoas e todos parecem ter um trabalho a fazer, estamos todos em um hall todo de pedra cinza, parece a entrada do lugar. O clima é de mistério, talvez o trabalho seja encontrar alguém. Todos pegam tochas acesas e se separam para a busca. Parece um castelo talvez, mas é possível ver vários níveis, vários andares. Lembrei da pintura do Escher com muitas escadas e níveis. É possível ver vários andares ao mesmo tempo, é como se essa construção fosse aberta, como uma biblioteca, com o centro do espaço vazio e um lugar para andar em volta de tudo (mezanino). O ambiente é todo de madeira e em alguns lugares vejo abóbadas de pedra, parece um teto em forma oval em alguns cantos e apenas a passagem em outros.

Surge uma mulher vestida de noiva em um desses caminhos acima, eu estou na parte térrea. Ela é um cadáver, pois só tem os ossos aparecendo, ela caminha como se estivesse numa marcha nupcial. Acho que me espanto com ela e sinto medo, mas era ela que procurávamos. Depois vejo o telhado deste castelo todo de madeira, mas sem as telhas, parece inacabado ou destruído, posso ver o branco do céu através dele, com alguns corvos.

Registro de Observação

Cor: branco do vestido da noiva, preto dos corvos e cinza das paredes de pedra.

Luz: luzes amareladas de tochas.

Espaço: amplo com altura e profundidade, apesar de ser um lugar fechado, interno.

Forma: linhas retas dos ossos da mulher e curvas das abóbadas do castelo.

Emoção: apreensão.

Sensação: visão.

1.3 – Grupo 3: Água, Ondas e Lama

1.3.1 – Sonho 1 (29/06/07)

Descrição do Sonho

Eu estou numa rua larga com um grupo de pessoas que pertencem a alguma organização, não sei se partidária, mas parece política. Houve uma reunião e essas pessoas se dividiram em dois grupos. O grupo com o qual eu conversava disse algo que não agradou o outro grupo e estes tinham resolvido atacar o primeiro grupo vestidos com roupa camuflada. O grupo que ia ser atacado sabia do fato e a pessoa com quem eu conversava dizia para eu ir embora, numa tentativa de proteger-me. Eu saía do local e apenas atravessava a rua e o grupo de atacantes já estava praticamente ao meu lado. Eles atiravam lama nas pessoas, muita lama, mas não jogavam em mim, embora tivessem me visto conversar com o outro grupo. Um pouco de lama respinga na minha roupa que é branca e eu saio correndo tentando encontrar um lugar seguro.

Eu entro num prédio muito luxuoso onde parece ter havido uma recepção dessa organização e algumas pessoas ainda estão lá. Eu conto para as pessoas sobre o ataque e elas parecem se arrepender da decisão que tomaram, das palavras que usaram, não por arrependimento, mas para não sofrerem com o ataque. Elas dizem uma frase que é: “A intenção é agrupar, ficar em volta, pelas pontas”.

Essas pessoas estão muito bem vestidas. Lembro de uma mulher com um vestido longo todo bordado de paetês Os homens estão de terno e o medo de um ataque a eles é muito grande. O acesso a esse lugar é através de uma porta giratória e uma rampa em círculo muito larga e em tom de dourado. Tudo no prédio parece ter esse tom de dourado.

Registro de Observação

Cor: a cena do ataque é esbranquiçada e cinza, a lama também é cinza, lembrou-me um filme onde depois de uma erupção vulcânica desce uma fuligem cinza sobre as pessoas; parece realmente que algo trágico aconteceu neste lugar antes do grupo guerrear, e no prédio prevalece o tom dourado.

Espaço: a rua é larga e ampla e as construções parecem ser baixas, é possível ver o céu cinza; no prédio o espaço é fechado.

Forma: linha arredondada da porta giratória e da rampa de acesso ao prédio; o vestido bordado de paetês também tem uma forma arredondada.

Dinâmica: forte.

Corpo: nenhuma parte do corpo se sobressai no sonho.

Emoção: o medo pelo ataque é muito grande; no ambiente da recepção percebo mudanças de atitude das pessoas de acordo com o interesse e não pelo que acreditam.

Sensação: não houve nenhum estímulo aos sentidos no sonho, só a visão dos fatos está presente.

1.3.2 – Sonho 2 (25/08/07)

Descrição do Sonho

Estou na praia, é um dia claro com muita luz e sol. Estou com o Cláudio (meu marido) e um casal de crianças. A criança mais velha de mais ou menos oito anos, decide levar a outra que é um bebê para nadar, e a coloca em suas costas. Vejo uma onda enorme se formar, e me assusto.

Registro de Observação

Cor: bege da areia e azul claro do mar.

Espaço: amplo com profundidade.

Forma: linha circular da onda.

Dinâmica: suave que se transforma em forte.

Corpo: costas.

Emoção: tranquilidade no primeiro momento e susto de repente.

1.3.3 – Sonho 3 (22/04/08)

Descrição do Sonho

Este sonho surgiu com uma textura diferente, parece uma animação japonesa. No início o cenário tem cores pálidas, é uma enseada com ondas grandes de um verde desbotado. Neste momento eu pareço uma observadora da cena. Existe uma pessoa, parece de desenho ela é redonda, baixa e com olhos grandes, parece uma das meninas superpoderosas. Esta pessoa está sozinha no mar. Ondas grandes se formam, mas congelam antes de quebrar. A imagem lembra a obra ‘A grande onda ao largo de Kanagawa’ (1823-1829) do pintor Katsushika Hokusai.

Eu me transformo na personagem e olho a onda grande prestes a quebrar, sinto um frio no estômago de medo. A onda não quebra e a pessoa do início surge na enseada. Todo o cenário ganha tons vivos de cores e a personagem fica vermelha. Volto a ser observadora e parece que posso ver as duas cenas ao mesmo tempo, com diferença de cor e força. Na parte de cor forte, o azul do mar é intenso e o laranja do pôr-do-sol, ilumina a enseada e os personagens (agora são vários) que ganham cores diferentes e vivas, verdes e vermelhos.

Registro de Observação

Cor: pálidas em um momento e vivas em outro; sobressaem o azul, verde, vermelho e laranja.

Luz: a cena é muito iluminada em uma parte, iluminação natural.

Espaço: quando vejo a enseada, é um espaço amplo e aberto, com profundidade; quando estou sob a onda que vai se quebrar, parece que o espaço se comprime e fica chapado (duas dimensões).

Forma: linhas curvas e sinuosas.

Dinâmica: forte sob a onda e suave como observadora.

Emoção: pavor sob a onda e tranquilidade na cena final.

Obs.: é curiosa a transformação que acontece de lugar, dinâmica, e emoção, mas parece que tudo está sob controle; até na onda que congela e não quebra. Em um momento eu vejo a cena, no outro estou na cena. As cores mudam, a força do mar se ameniza, e o medo se transforma em uma paz e tranquilidade abençoada por um entardecer com pôr-do-sol.

1.3.4 – Sonho 4 (28/08/08)

Descrição do Sonho

Eu estou com o Cláudio (meu marido) em nosso apartamento no Rio, ele é um pouco maior no sonho. Estamos fazendo coisas e eu olho pela janela, vejo a rua alagada e, estranho, pois não está chovendo forte, me pergunto se algum reservatório de água estourou.

Depois de um tempo, olho de novo e a água já está no quinto andar, a cidade está ficando submersa. Converso com o Cláudio sobre a possibilidade da água abalar a estrutura do prédio estando nesse nível. O ambiente começa a ficar escuro e silencioso. Penso sobre as pessoas que moram nos andares de baixo, se conseguiram se salvar ou se morreram.

Estendo a mão para fora da janela e sinto apenas um chuvisco na minha pele. Olho o nível de água e ela subiu mais, já está próxima a minha janela. Fico desesperada, pois pressinto que a água vai nos alcançar.

Falo com o Cláudio para ligarmos para a Aline (minha irmã) e para os meus pais para nos despedirmos, pois vamos morrer. Ligo primeiro para a Aline, ela está em um ensaio e vem nos ver. Ela chega na portaria e pede ao porteiro para que no próximo vácuo, ele segure o elevador para ela subir. Ela sobe nossos nove andares e quando chega diz que o prédio foi todo esvaziado. Os porteiros achavam que não estávamos em casa.

Uma tubulação que vai para a pia do banheiro estoura na parede e começa a vaziar água para dentro do apartamento. A Aline liga para outras pessoas, e de repente se vira para nós. Ela está com um arranjo rosa na cabeça de pelúcia que tem um esbranquiçado por cima, como se fosse um talco. No meio desse arranjo sobressai uma forma cilíndrica como se fosse um comprimido. Comento que o esbranquiçado do talco traz uma sensação de mudança, transforma o real em virtual. Digo a ela que esse arranjo me lembra Nijinsky.

A Aline se prepara para ir embora e eu vou até o Cláudio que está sentado estudando e proponho irmos com ela. Digo a ele:

– Nós poderíamos ir com a Aline, pois morrer afogado é muito triste. Prefiro morrer de uma forma menos sofrida.

O Cláudio não responde, fica imóvel e em silêncio. A Aline já foi e sinto a solidão da morte.

Registro de Observação

Cor: rosa do arranjo de cabeça; a água que vejo da janela é um verde escuro, quase preto.

Espaço: aberto com profundidade; da minha janela vejo toda a cidade.

Forma: linhas arredondadas do arranjo de cabeça da Aline.

Dinâmica: forte e densa.

Corpo: mão que estendo para fora da janela.

Emoção: medo, angústia e impotência pela eminência da morte; é como se o inevitável se aproximasse devagar, sem me dar alternativa.

Sensação: tátil, pelo chuveiro na minha pele.

1.4 – Grupo 4: Resíduos Orgânicos e Sangue

1.4.1 – Sonho 1 (23/06/07)

Descrição do Sonho

Não sei bem onde começa este sonho, vou escrever da parte que me lembro.

Eu e o Cláudio (meu marido) estamos em uma casa iluminada e com cores. Tem muitas pessoas nessa casa, mas não lembro quem, tenho a impressão de ter muito movimento, pessoas falando e se deslocando.

Tudo começou com um vômito, esse vômito inicia um processo de doença na D. Lea (minha sogra falecida há pouco tempo). Ela vomita muito e o Cláudio cuida dela. A casa fica toda vomitada, fica um caos e nós não temos tempo de limpar. Depois a D^a. Léa tem diarreia e fica sentada no vaso sanitário. Ao mesmo tempo ela continua vomitando. O Cláudio tenta limpar, mas ela não deixa, ela quer se limpar sozinha, manter a autonomia, e a sujeira só aumenta.

A Lilica (cachorra da família) passa da copa para a cozinha com uns quatro filhotes. Eles são muito pequenos e um deles se perde no lixo. A Lilica e os filhotes fuçam e comem a comida que está espalhada em caixas pelo chão, pela pia e mesas. Eu me pergunto quando a Lilica cruzou com outro cachorro e não tenho resposta, pergunto para o Cláudio e ele também não sabe. A sujeira na casa é desesperadora e o trabalho com a D^a. Léa é muito grande. Penso se não seria melhor levá-la para um hospital, mas o Cláudio diz que não, que é melhor cuidarmos dela em casa.

Os cachorros fazem uma sujeira danada, misturam fezes com comida, com lixo, com um filhote que parece um cocô e tudo vira uma lama.

Tento limpar e um caldo grosso de lama vem na minha mão, a lixeira está cheia desse caldo grosso, até a tampa.

O Cláudio consegue dar um banho na D^a. Léa e pelo menos o banheiro parece não estar mais sujo. Ele me chama para vê-la, ela esta bem, em pé no boxe e parece feliz. Eu digo que vou enxugá-la para ela não sentir frio. Quando começo a enxugar os braços ela faz uma careta como se pedisse para eu enxugar o rosto dela. O rosto dela se mistura ao da minha avó. Quando seco o seu rosto ela olha para mim e tenta pronunciar o meu nome. Eu a abraço com a toalha feliz por ela ter me reconhecido. Dou um abraço muito apertado chorando e chorando acordei.

Registro de Observação

Cores: amarelo das lâmpadas incandescentes, e marrom da lama.

Espaço: o espaço é fechado, uma casa e parece muito cheio.

Forma: aparecem algumas linhas retas nas caixas de comida, depois a forma cilíndrica do cachorro-cocô, e a lama fluida, disforme.

Dinâmica: forte e densa.

Corpo: no sonho não há predominância de nenhuma parte, só em um momento a mão se destaca.

Emoção: a repugnância da sujeira é muito grande, e o desespero pela situação que parecia não ter fim; no final chorei de felicidade por um momento e acordei chorando pela saudade.

Sensação: no sonho tenho a sensação de contato permanente com a sujeira, de pegar e tocá-la, e também tenho a sensação do abraço apertado na D^a. Léa.

Obs.: a partir do banho foi como se tudo se resolvesse e ficasse limpo.

1.4.2 – Sonho 2 (03/11/07)

Descrição do Sonho

Eu vou a uma festa de aniversário com o Cláudio (meu marido). Parece que havia duas festas, a primeira nós não conseguimos chegar, só chegamos para a segunda. A festa é de uma aluna, ela mora no mesmo prédio da escola, e nós passamos pela inspetora para chegarmos à festa. Lá já haviam muitos convidados (eram outros alunos), alguns dormiam, outros viam TV. O ambiente é escuro e tem uma mesa redonda arrumada com pratos e garfos para a festa. É um ambiente só com camas, mesa e TV. A mesa está cheia e há restos de comida pela beirada que eu recolho antes de ir embora. Não vejo os conteúdos dos pratos, e dos restos de comida, lembro que há muitas sementes parecendo alpiste, mas algumas são pretas.

Registro de Observação

Cores: sementes marrons e pretas.

Espaço: fechado e escuro da casa.

Forma: linhas retas da parede, circular da mesa e cilíndrica das sementes.

Dinâmica: suave.

Corpo: vejo corpos inteiros deitados, estão dormindo.

Emoção: estranhamento.

Sensação: visão.

1.5 – Grupo 5: Cenários Antigos

1.5.1 – Sonho 1 (23/05/07)

Descrição do Sonho

Como sempre, meus sonhos misturam lugares, pessoas e coisas.

Neste sonho, eu vou ao consultório da Danielle Fumegalli (colega de mestrado), ela é dentista. O consultório fica num conjunto de edifícios brancos muito altos e de frente para o mar, como se fosse uma enseada. Lá chegando, fiquei na sala de espera e a secretária disse que demoraria um pouco. Não sei por que, resolvi descer do consultório. O Cláudio (meu marido) estava comigo. Algo nos chamava para baixo. Descíamos por uma escada estreita em que os degraus eram estreitos e poucos no conjunto. Era uma escada circular. Quando chegávamos ao térreo, era um túnel muito largo com pedras muito antigas no chão, como se fosse uma escavação arqueológica arrumada. De lá chegávamos a um jardim muito florido, num lugar bonito e antigo, acho que era um castelo, e nesse jardim tinha uma pequena feira de antiguidades. As peças eram expostas no chão em cima de tecidos coloridos. Lembro de cristais, lustres, objetos transparentes. Nesse local dava acesso a uma livraria e uma cafeteira. Era um lugar lindo e muito agradável. Nesse momento eu perguntava a minha mãe porque ela morando num lugar tão lindo e com uma feira daquelas, só ficava trancada no apartamento. Ela falava que não sabia da existência desse lugar.

Curioso que a minha mãe surgia nesse momento, como se fosse moradora desse conjunto de edifícios.

A secretária do consultório me ligava e dizia que o meu atendimento ia demorar. Eu respondia que ia esperar e voltava ao consultório que virava o apartamento da Danielle.

A Danielle morava com o Alexandre Franco (um coreógrafo com quem trabalhei, e por quem tenho grande admiração), e eu esperava para falar com ele e não mais para a consulta dentária. Lembro que ela me mostrava o apartamento e principalmente os banheiros que eram separados, e ela frisava que essa separação era importante pelo fato de ele ser homossexual. Mas existia uma pia do lado de fora que os dois usavam (tipo lavabo). Eu ia dormir com o Cláudio enquanto esperava, pois o Alexandre ia demorar muito. Quando ele chegava, já era noite, muito tarde ou quase amanhecendo. Eu acordava, a Danielle estava acordada, e eu ia lavar o rosto para falar com ele.

Ele estava sentado num sofá com umas almofadas grandes e brancas e havia um abajur aceso no ambiente com uma luz amarelada. Eu dava um abraço muito forte nele, e ele me dava uma bronca porque eu não telefonava mais e nem ia assistir aos espetáculos de dança. Eu argumentava que estava atolada e sem tempo e ele dizia que isso era desculpa e que eu arrumava tempo para as coisas que me interessavam. Conversávamos só isso e eu ia dormir. Ficava um pouco ressentida de termos conversado só isso, é como se eu não aproveitasse a presença dele.

Registro de Observação

Cores: branco nos prédios, cinza nas escadas de pedra e muito colorido no jardim e na feira.

Espaço: amplo nos prédios e até no subterrâneo, só as escadas eram estreitas. A feira acontecia num lugar aberto.

Forma: linhas retas dos prédios e das pedras no subterrâneo; circulares nos objetos da feira.

Dinâmica: suave.

Corpo: não houve nenhuma parte do corpo destacada.

Emoção: tranquilidade e segurança na primeira parte, frustração no encontro com o Alexandre.

Sensação: tato, no abraço apertado.

1.5.2 – Sonho 2 (28/10/07)

Descrição do Sonho

Sonhei que estava no oriente, de novo uma feira de antiguidades. O Cláudio (meu marido) ia comigo e ia conversar com um velhinho, baixinho e magro, acho que ele era chinês, não lembro dos olhos; mas o pouco cabelo que tinha era branco. O velhinho dava uma bebida para o Cláudio e eles ficavam conversando sobre bebidas. O Cláudio me

chama para experimentar uma bebida, é suave e doce. Ele me diz que é saquê, e eu estranho, pois imaginava o saquê igual à *vodka*, ou cachaça, um destilado forte. Ele me mostra a garrafa, ela é pequena, o líquido é salmão, e de uma safra muito antiga e cara. O velhinho põe um pouco da bebida em uma taça antiga que parece uma lamparina. O cristal é trabalhado e tem um pé muito longo e fino. O corpo do copo é redondo. Admiro a bebida que fica muito bonita na taça.

Depois vamos com o velhinho para um palácio. É um prédio redondo e estreito, feito todo de mármore creme. Estamos dentro do prédio e olhamos para cima. Vemos uma abóbada arredondada e admiramos a beleza do local. De repente estamos na abóbada, sentados numa espécie de tapete mágico entrelaçado. Eu sento por cima e o Cláudio por baixo, as nossas pernas ficam entrelaçadas. Esse tapete mágico desce e sobe nesse palácio como se fosse uma montanha russa. Eu fico apavorada e reclamo que tenho medo de altura. A cada vez que o tapete desce, sinto um frio na barriga e um aperto no coração, o Cláudio ri. Esse prédio é todo vazio e alto, por isso o tapete pode descer e subir. O velhinho fica embaixo nos olhando, depois ficamos sabendo que o velhinho morreu e lamentamos.

Pegamos um ônibus e vamos encontrar um homem que possui a fórmula do velhinho, e ela é muito importante. O homem veste uma roupa preta, é sombrio e passa uma sensação ruim de maldade, eu sinto muito medo. Pegamos a fórmula e vamos embora apreensivos, pois achamos que ele virá atrás de nós.

Registro de Observação

Cor: salmão da bebida e bege do mármore.

Espaço: o espaço apresenta grande altura no palácio

Forma: linhas curvas dos copos, garrafas e do palácio; linha reta no tapete.

Dinâmica: suave tranqüila, depois tensa.

Corpo: pernas entrelaçadas no tapete.

Emoção: admiração pela beleza de formas e cores, depois medo.

Sensação: sabor doce da bebida, frio na barriga, e aperto no coração.

1.6 – Sonho Final (30/05/09)

Descrição do Sonho

Eu estou com uma mulher no mar. Esta mulher é mais nova do que eu, é agradável e atenciosa, parece que somos amigas. Um homem sem cabeça vestido com uma armadura medieval num cavalo parece nos perseguir e faz o nível do mar aumentar, nós ainda mantemos a cabeça para fora d'água. Ele caminha com o cavalo sobre a água e ao chegar do nosso lado faz o cavalo pisar nas nossas cabeças, na tentativa de nos afogar. Nós afundamos e retornamos a superfície longe dele e da costa. Olhamos ao nosso redor e não vemos sinal de terra. De repente uma onda se forma e nos cobre. Sinto afundar na água, mas não me desespero. Olho para o fundo do mar e vejo uma cidade azulada e sei que é a cidade do cavaleiro sem cabeça. Depois de nadar por baixo d'água, volto a superfície e vejo um banco de areia. Digo a esta amiga que ainda está comigo que temos de ir para lá. Ela argumenta que o banco de areia é pequeno e não tem nada. Insisto, pois sei que é a nossa única salvação. O homem no cavalo parece nos espreitar de longe, parece preso na costa.

Registro de Observação

Cor: cinza da armadura, azul da cidade e bege do banco d areia.

Luz: muito sol.

Espaço: amplo com volume e profundidade, o mar aberto.

Forma: linhas curvas da onda e do banco de areia; linhas retas na armadura do homem sem cabeça.

Dinâmica: suave.

Corpo: a cabeça do homem que não existe.

Emoção: muita tranquilidade.

Sensação: afundar na água e não conseguir respirar a princípio, o que depois acaba, pois respiro dentro d'água.

Obs.: apesar das imagens serem fortes, elas não me assustam. Parece que tenho controle sobre a situação e consigo reverter às coisas ruins que acontecem. É uma situação completamente nova.

ANEXO 2

LABORÁTORIOS PRÁTICOS

Os laboratórios aconteceram em dois momentos distintos: o primeiro momento ocorreu na escola; o segundo momento se constituiu das Residências Coreográficas que se desenvolveram em dois períodos seguidos.

Abaixo segue a descrição de alguns laboratórios e impressões anotadas durante todo o processo.

2.1 – Primeiro Momento: Escola

2.1.1 – Ensaio de 07/01/08

- Desenrolar o colar no espaço aleatoriamente passando o colar pelo pulso e observando o desenho que o colar faz no chão.
- Segurar uma ponta do colar e ir envolvendo o colar no meu corpo. Depois com movimentos de pequenas partes do corpo, ir soltando o colar pelo espaço.
- Prender a ponta do colar na minha cintura deixando o resto do colar solto no chão e ir me deslocando pelo caminho do colar, me envolvendo com ele até acabar completamente. Mover-me com ele preso ao meu corpo e aos poucos através dos movimentos, ir soltando-o no chão.
- Prender uma ponta em uma mão, depois a outra ponta na outra mão e mover a parte solta em movimentos rápidos e dinâmica forte. Não deixar o colar se prender nas minhas pernas/pés. Usei saltos e grandes deslocamentos, usando o som que o colar fazia ao bater no chão. Depois repeti a estratégia tentando fazer o menor som possível.
- Envolvi o colar todo em minhas mãos simultaneamente até as minhas mãos se encontrarem. Esse movimento parecia merecer uma grande oração. Desloquei-

me pelo espaço com as mãos em prece e fiz vários deslocamentos e mudanças de base.

Obs.: Depois do aquecimento, experimentei a imaginação ativa por um tempo aproximado de 10 minutos com trilha sonora do Naná Vasconcelos. Não vieram muitas imagens: um círculo, um ponto denso branco que me transmitiu profundidade e uma figura que me lembrou Niemeyer. A música que usei tem sons de animais e me identifiquei com ela por causa do cenário do meu primeiro sonho que é uma floresta.

Não tinha preparado nenhuma estratégia para o laboratório, assim me foquei no colar e experimentei movimentos e situações que surgiram.

2.1.2 – Ensaio de 14/01/08

– Passei grande parte do ensaio me deslocando com o colar nas mãos, e em vários momentos tive o desejo de contar as contas como se fosse uma reza. Surgiu uma trajetória que começava na base baixa e passava para a base de pé. Era uma trajetória cíclica, pois se repetia.

Obs.: Iniciei o ensaio lembrando do que havia acontecido no ensaio anterior. Resolvi dar continuidade ao que havia surgido e iniciei a improvisação.

Durante todo o ensaio, a imagem do primeiro sonho estava presente, o colar que pende nas copas das árvores em uma floresta. O sentido que aparece ainda é de profundo respeito e religiosidade. Uma das imagens que surgiram na imaginação ativa no laboratório passado surgiu hoje durante a improvisação.

2.1.3 – Ensaio de 15/01/08

– Surgiram muitos deslocamentos e trajetórias com o cordão em variadas situações, ora estava com ele preso no meu corpo e ia sugerindo movimentos com o objetivo de se soltar no espaço; ora preso em uma mão ou nas duas. O colar sugere movimentos circulares e faz desenhos circulares no chão.

- Experimentei momentos com muito impacto do cordão no chão, e momentos de muito silêncio do cordão, apesar de não parar o movimento. O colar produz um som muito bom de se ouvir, as vezes parece uma chuva.
- Experimentei deitar sobre o cordão e não gostei, não conseguia me mover, lembrava da emoção do segundo sonho e me sentia imobilizada.
- Tive vontade de filmar as minhas mãos com o cordão no movimento da reza.

Obs.: O laboratório hoje foi extremamente cheio. Experimentei a imaginação ativa, mas não vieram imagens, estava ansiosa demais e envolvida com a imagem do primeiro sonho.

O cordão arrebentou no meio da improvisação, rompeu em duas partes. Dei um nó em cada ponta e ficaram dois cordões de tamanhos bem diferentes.

A improvisação foi tão cheia de movimento que saturou.

2.1.4 – Ensaio de 28/01/08

- Trabalhei com os colares separadamente, ora com o menor, ora com o maior. Quando estou com o maior, gosto de envolvê-lo em meu corpo, cria um volume e um peso. O colar menor trouxe mais rapidez e mais agilidade na movimentação.
- Experimentei movimentar o colar com os pés, ora juntando, ora separando.
- Experimentei deitar sobre o cordão e novamente nada saiu. Resolvi ir para a parede e imaginar que ela era o chão com o cordão, também não fui feliz.
- Surgiu o desejo de experimentar as contas soltas, talvez por causa do som que produzem.

Obs.: Como tem surgido muitas seqüências de deslocamentos nas improvisações, aproveitei o aquecimento para construir trajetórias explorando as oito posições na base de pé para sensibilizar a variação na movimentação.

2.1.5 – Ensaio de 29/01/08

- Na improvisação, fiquei com o colar preso em uma mão com grande parte do colar solto no espaço, no entanto, tenho que pensar no público. O colar não pode ficar solto demais, senão pode atingir as pessoas.
- Experimentei o colar no chão, mas ainda não foi bom. Abri o colar no chão, deitei no meio e fui trazendo o colar para debaixo do meu corpo, mas não fez sentido, me sinto esvaziada.
- Soltei o colar no chão aleatoriamente para ver que desenhos faziam. Pensei no 3º sonho. O tema principal dele é a maldade, a morte e a falsidade. Surgiram movimentos sinuosos pelo espaço que não tocavam o colar. A fragilidade de Lúcia, e a sua impotência também surgiram, mas não fui muito adiante nisso, achei difícil.
- Filmei imagens: o colar e o desenho que produzia no final da improvisação; e filmei minha mão de novo.
- Tenho que insistir mais na imaginação ativa para me acalmar. Estou apreensiva com o trabalho, o que vai surgir disso, e não tenho conseguido tranquilidade para seguir as fases que me propus.

2.2 – Segundo Momento: Residências Coreográficas

2.2.1 – Ensaio de 06/03/08

Experimentei a Imaginação Ativa e vieram algumas imagens. A primeira imagem foi a de um limite, e esse limite era vazio. Associei-o a um penhasco. Depois veio um paredão em uma forma que me lembrou uma igreja gótica.

Depois dessa imagem, surgiu outra tão clara que me assustou: Era uma Kombi branca de carga aberta na parte de trás (não sei se existe). Olhei a parte de carga e ela estava cheia de crianças pequenas com roupas simples, (shorts e camisetas), e tinha um do lado de fora da Kombi. Todos olharam na minha direção. O dia estava claro com muito sol.

Surgiu um caminho de pedras pequenas e cinzas e vejo longe um carro de passeio cinza que se aproxima. Eu estou ao lado desse caminho numa construção inacabada baixa. O carro passa por mim e eu digo:

‘Eu devo guardar, depois conserto.’

‘Eu posso guardar, ou devo.’

‘EU POSSO E NÃO DEVO’

Antes de abrir os olhos pensei nas imagens: o penhasco, a forma gótica, o carro com as crianças, o caminho de pedras e a frase.

– Improvisei um pouco a imagem do penhasco, do limite. Percebi um jogo de eixo que se estabeleceu, a mudança de direção alterando o eixo do corpo. Depois sem deslocamento a desestabilização do corpo pela projeção de algumas partes e a maioria do contato com o chão. Senti necessidade de alterar a minha base, tirar meu chão.

– Improvisei pensando na frase ‘Eu posso guardar’. Segurei o cordão menor entre minhas mãos e procurei guardar o cordão em partes do meu corpo: barriga, entre as pernas, atrás do joelho atrás da nuca e embaixo do braço.

2.2.2 – Ensaio de 10/07/08

– Improvisei com o 3º sonho com o colar, e vieram algumas imagens:

Eu estou sentada na beira de uma banheira de louça, de costas e me movimento pela borda da banheira, sem mudar a base de apoio, sentada, e sem mudar a frente da figura. Existe um tipo de tecido da minha cintura para baixo, as minhas costas aparecem nuas.

Eu estou dentro da banheira sentada com a cabeça submersa. Os meus cabelos se abrem na água como se fosse uma lula. Os meus braços estão para fora da banheira e se movimentam pela borda. No início estou calma e parada como

se flutuasse, de repente o desespero me toma, tento sair d'água e não consigo. Sinto falta de ar.

Obs.: Neste sonho, estou amarrada e existe um tecido na minha cintura, como se fosse uma vestimenta grega.

Tenho pensado na concepção do espetáculo, como usar as imagens dos sonhos, como produzir o que o inconsciente me fala. Usar a projeção de imagens filmadas, pode ser uma forma de intercalar as imagens e ao mesmo tempo produzir a dimensão onírica do sonho, o espaço onírico.

A Beth me questionou se eu usaria só o colar, pois este é um dos sonhos. Pensei sobre o assunto. O colar apareceu em outros dois sonhos, um como terço católico e outro como cordas.

Existem muitas imagens, situações diferentes, mas percebo que a morte, é um elemento forte presente em muitos deles. Temo as vezes que estes sonhos sejam premonitórios.

2.2.3 – Ensaio de 19/08/08

– Na improvisação surgiu uma imagem de uma chuva de biurá. Improvisei com as contas soltas na mão e ia soltando durante a movimentação e depois pegava no chão de novo.

– A segunda imagem que surgiu foi meus pés enterrados nas contas, e eu presa sem poder me deslocar. As outras partes do meu corpo se movimentam, mas eu não saio do lugar.

Obs.: É difícil não ir pelos lugares habituais de criação. É preciso um esforço para não me deixar levar pelas estruturas de criação anteriores, preciso estar atenta para não começar por um lugar e acabar em outro.

2.2.4 – Ensaio de 27/08/08

- Improvisei com o sonho dos casais , do homem de preto, e escolhi uma música que tem sonhos estridentes. Os movimentos que surgiram foram fortes e rápidos, com muitos deslocamentos e mudanças de direção. Fiquei muito cansada, mas acho que foi bom.
- Improvisei com a imagem do cordão, mas não vieram novas imagens.
- Tentei a sequência do chão, mas estava muito cansada.

2.2.5 – Ensaio de 14/09/08

- Tentei a improvisação com o colar, mas não consegui. Parece que toda a minha energia foi embora. Minha vontade é sentar e ficar, sem me mexer.
- Insisti e tentei iniciar a improvisação com a imagem do homem de preto, mas não suportei nem a música. Vou parar.

Obs.: “Não existe maior solidão do que a consciência do inconsciente.”

Hoje no ensaio me veio uma tristeza muito grande seguida de um grande medo. Chorei pensando na fragilidade da vida e em como ela pode se esvair pela invasão do inconsciente. Posso me perder de mim mesma. O inconsciente é maior e mais poderoso do que imaginamos.

2.2.6 – Ensaio de 15/04/09

Estou muito cansada, mas não sei se é desculpa. Minha consciência está desperta, me sinto distante das imagens da minha proposta. As músicas não me encantam e nem me inspiram. Os movimentos me parecem falsos. Sinto-me perdida com o trabalho, toda criação do início parece não fazer sentido, parece não ser nada. Não tenho vontade de continuar, mas preciso. As imagens parecem estar vazias, preciso reencontrá-las e preenchê-las.

Estou no fim do trabalho, preciso fechar, definir e não encontro mais nada. Parece que estou sendo levada pelas vagas, pelas ondas imensas.

2.2.7 – Ensaio de 27/05/09

- Improvisar e me aproximar das imagens dos sonhos, foi tranquilo com menos tempo agora.
- Começar a passar as seqüências pela base alta, pois as baixas trazem dor. Perceber os vácuos nas movimentações e estudar na filmagem ligações improvisadas.
- Passar a seqüência do homem de preto no final, sem música e toda lenta. Só entrar na música uma vez.

Obs.: Fiquei feliz com o ensaio, tudo está achando seu caminho.