



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
ESCOLA DE DANÇA/ ESCOLA DE TEATRO**

NARANDA COSTA BORGES

**Dançar:
Sobre Mulheres, Trajetórias e Narrativas em Dança**

Salvador
2015

NARANDA COSTA BORGES

**Dançatar:
Sobre Mulheres, Trajetórias e Narrativas em Dança**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa

Salvador
2015

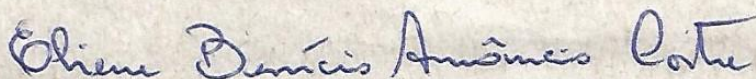
TERMO DE APROVAÇÃO

NARANDA COSTA BORGES

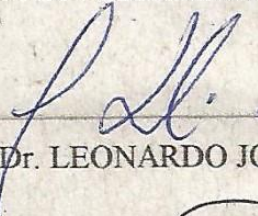
“DANÇATAR: SOBRE MULHERES, TRAJETÓRIAS E NARRATIVAS EM DANÇA”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

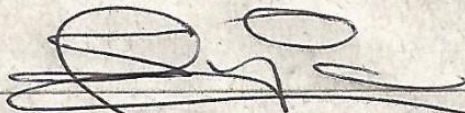
Aprovada em 11 de junho de 2015.



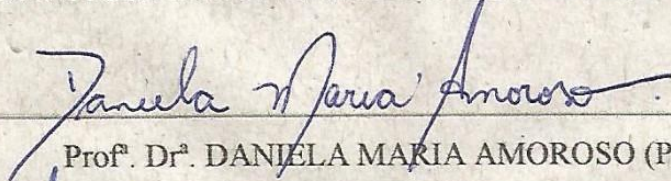
Profª. Drª. ELIENE BENICIO AMANCIO COSTA (Orientadora)



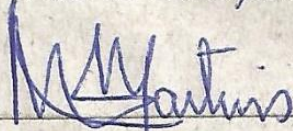
Prof. Dr. LEONARDO JOSE SEBIANE SERRANO (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. JOSÉ ANTONIO SAJA RAMOS NEVES DOS SANTOS (UFBA)



Profª. Drª. DANIELA MARIA AMOROSO (PPGAC/UFBA)



Profª. Drª. MARINA MARTINS DA SILVA (UFRJ)

Borges, Naranda Costa.
Dançatar: sobre mulheres, trajetórias e narrativas em dança /
Naranda Costa Borges- 2015.
352f. il.

Orientadora: Profª. Drª. Eliene Benício Amâncio Costa.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,
2015.

1. Dança. 2. Mulheres - Dança. 3. Narrativa – Dança.
I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 793.3

À Lunna, sobrinha-afilhada que adora dançar e que é o próprio amor em movimento.

AGRADECIMENTOS

Aos meus Guardiões, sempre atentos e infinitamente amorosos.

A todos os seres visíveis e invisíveis que contribuíram para a elaboração e realização desta tese.

À Mainha, a parceira mais amorosa e generosa que poderia ter, cujo apoio me fortalece.

À Tia Norma, por seu amor e incentivo generoso de toda à vida.

À minha Madrinha, cujo amor ultrapassa os limites do tempo e espaço.

As Mulheres da minha vida: avós, tias, primas, amigas, com quem venho aprendendo sobre um feminino pulsante.

Às Mulheres que se disponibilizaram a participar dos Experimentos em dança, que possibilitam o desenvolvimento deste estudo.

Aos amigos mais lindos que uma mulher poderia ter, obrigada de coração por toda ajuda que recebi na realização deste Trabalho.

Aos colegas especiais que encontrei e por quem fui permeada de afetos, contribuindo muitíssimo com incentivos e apoio no meu trajeto pelo doutorado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia por proporcionar a oportunidade de investigação nas práticas e saberes da Dança.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão de uma bolsa de estudos que contribuiu muito para a realização e incentivo à minha pesquisa.

Aos Professores doutores do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, especialmente os que acompanharam de perto a minha trajetória como pesquisadora da dança e, que, assim, muito contribuíram com a sua dedicação e conhecimento para a finalização deste doutorado.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Eliene Benício, pelo comprometimento e incentivo na finalização da minha pesquisa de doutorado e defesa de tese.

A Dança, sempre!

BORGES, Naranda Costa. **Dançatar**: Sobre Mulheres, Trajetórias e Narrativas em Dança. Salvador: UFBA, 2015. 352f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança/ Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia-UFBA, Salvador, 2015.

RESUMO

Esta tese apresenta o Dançatar como uma proposta em dança para uma ação dialógica da mulher contemporânea, rumo à experimentação de diferentes faces do seu feminino, com o intuito de promover a singularidade da mulher e a valorização do imaginário feminino, por meio de uma tensão das oposições reveladas na narrativa corporal. O problema motivador partiu da necessidade de buscar estratégias em dança para a realização da mulher frente aos novos desafios e solicitações da contemporaneidade. Levanto como hipótese que as estratégias do Dançatar promovem o encontro da mulher com o seu *Self* através da revelação de sua narrativa corporal, que provoca o acontecimento de seu inaugurar-se, que entendo aqui como a ação de surpreender-se, a partir do deslocamento das zonas de conforto, conhecidas, experimentadas e arraigadas. A abordagem metodológica parte de uma pesquisa experimental desenvolvida com mulheres nos Experimentos, com a aplicação dos Princípios e Indicadores referenciais do projeto Dançatar, e a avaliação da propriedade de sua interação e intervenção. Seu enfoque se instaura no campo das sensibilidades, do imaginário e dos paradigmas da contemporaneidade e se apoiou na Psicologia, História Oral, Sociologia, Filosofia, Antropologia, através de autores como Gilbert Durand, Michel Maffesoli, Miriam Goldenberg, Siegmund Hurwitz, Valéria Fabrizi Pires, Carl Gustav Jung, Zygmunt Bauman, Mary Del Priore e Marly Riberio Meira. Foram considerados pesquisadores da Dança e dos Estudos da Performance como Eliana Rodrigues Silva, José Gil, María Fux, Klauss Vianna e Ivaldo Bertazzo, Richard Schechner, Zeca Ligiéro. Os argumentos partiram dos arquétipos das figuras mitológicas da Eva e da Lilith, apontadas como oposições assumidas que instauram uma dialógica crítica nesta pesquisa. A sua transposição é aventada a partir do mito de Leila Diniz e sua inserção na cultura brasileira, apresentada como arquétipo feminino brasileiro que inspira a possibilidade de uma interação criativa entre as oposições anteriores. Ao final da tese são apresentadas as Prospecções conclusivas da Dançatar.

Palavras-chave: Dança. Imaginário Feminino. Mito. Contemporaneidade.

BORGES, Naranda Costa. **Dançatar**: About Women, Trajectories and Narratives in Dance. Salvador: UFBA, 2015. 352p. Tese (Ph.D.) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança/ Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia-UFBA, Salvador, 2015.

ABSTRACT

This thesis presents the Dançatar as a proposed methodology to dance in a dialogical action of contemporary women, towards experimentation of different sides of her feminine, with the aim of promoting the uniqueness of the woman and the appreciation of feminine imagery, through a tension of opposites revealed in body narrative. The motivating problem stemmed from the need to seek strategies in dance for the realization of women face the new challenges and demands of contemporary times. Raise the hypothesis that the Dançatar strategies promote the woman lying with your Self through the revelation of his body narrative, which causes the event to be inaugurated his, I understand here as the action of surprise from the displacement of comfort zones, known, experienced and entrenched. The methodological approach is based on an experimental research conducted with women in experiments with the application of the Principles and Indicators reference Dançatar the design and evaluation of the property of their interaction and intervention. His approach is established in the field of sensitivities, the imaginary and the contemporary paradigms and leaned in Sociology, Psychology, Oral History, Sociology, Philosophy, Anthropology, by authors such as Gilbert Durand, Michel Maffesoli, Miriam Goldenberg, Siegmund Hurwitz, Valeria Fabrizi Pires, Carl Gustav Jung, Zygmunt Bauman, Mary Del Priore and Marly Riberio Meira. We considered researchers Dance and Performance Studies as Eliana Rodrigues Silva, José Gil, Maria Fux, Klauss Vianna and Ivaldo Bertazzo, Richard Schechner, Zeca Ligiéro. The arguments left of the archetypes of the mythological figures of Eve and Lilith, identified as assumed oppositions which establish a dialogical critical for this search. Its implementation is raised from the myth of Leila Diniz and their integration into Brazilian culture, presented as Brazilian female archetype that inspired the possibility of a creative interaction between the previous oppositions. At the end of the thesis are presented conclusive prospecting of Dançatar.

Keywords: Dance. Imaginary Female. Myth. Contemporaneity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1: Auguste Rodin: Eva, 1881.....	64
Fotografia 2: J. Tocando a Eva.....	66
Fotografia 3: L. Tocando a Eva.....	66
Fotografia 4: L. em A Eva Ensimesmada.....	66
Fotografia 5: Lilith - em relevo Sumério 1950 a.C.....	69
Fotografia 6: J. Encontrando a sua Lilith.....	81
Fotografia 7: I. Encontrando a sua Lilith.....	81
Fotografia 8: Sala dos Experimentos Dançatar.....	144
Fotografia 9: Sala dos Experimentos Dançatar.....	144
Fotografia 10: Sala dos Experimentos Dançatar.....	144
Fotografia 11: R.; M. C.; V. e J. no 1º Experimento Dançatar.....	156
Fotografia 12: J. no 1º Experimento Dançatar.....	157
Fotografia 13: V. no 1º Experimento Dançatar.....	157
Fotografia 14: R. no 1º Experimento Dançatar.....	157
Fotografia 15: J., L. e R. em A Eva.....	162
Fotografia 16: J. em A Eva.....	162
Fotografia 17: R. em A Eva e J., M.C. e A. ao fundo.....	162
Fotografia 18: J., L. e I. em Percebendo-se.....	165
Fotografia 19: J. em Convidando as memórias.....	165
Fotografia 20: I. em Fases da vida.....	167
Fotografia 21: I. em Expressão das sensações.....	170
Fotografia 22: J. em Expressão das sensações.....	170
Fotografia 23: J. e I. em tocando e percebendo.....	170
Fotografia 24: J. e I. em tocando e percebendo.....	170
Fotografia 25: J. e I. em tocando e percebendo.....	170
Fotografia 26: J. e I. em tocando e percebendo.....	171
Fotografia 27: R. em Memórias corporais.....	173
Fotografia 28: R. em Memórias corporais.....	173
Fotografia 29: R. em Memórias corporais.....	173
Fotografia 30: R. em Memórias corporais.....	173
Fotografia 31: R. em As Possibilidades.....	177

Fotografia 32: R. em As Possibilidades.....	177
Fotografia 33: I. em As Diferenças.....	177
Fotografia 34: I. em As Diferenças.....	177
Fotografia 35: I. em As Diferenças.....	177
Fotografia 36: R., J. e I. em Reflexões Corporais.....	177
Fotografia 37: R., J. e I. em Reflexões Corporais.....	177
Fotografia 38: J. em Movimento-Baleia.....	178
Fotografia 39: J. em Movimento-Baleia.....	178
Fotografia 40: J. em Movimento-Baleia.....	178
Fotografia 41: J. em Movimento-Baleia.....	178
Fotografia 42: R., J. e I em Cumplicidade.....	178
Fotografia 43: J. em Contração e Expansão.....	182
Fotografia 44: J. em Contração e Expansão.....	182
Fotografia 45: J. em Contração e Expansão.....	182
Fotografia 46: I. em Contração e Expansão.....	182
Fotografia 47: I. em Contração e Expansão.....	182
Fotografia 48: J. em O cotidiano.....	183
Fotografia 49: J. e I. em O cotidiano.....	183
Fotografia 50: R. em a Eva.....	188
Fotografia 51: R. e I. em Registros.....	188
Fotografia 52: I. em A Lilith.....	188
Fotografia 53: J. e I. em Momento Afetuoso.....	196
Fotografia 54: J. e I. em Revisitando a escrita.....	196
Fotografia 55: I. em Explorando a Lilith.....	196
Fotografia 56: J. em Explorando a Lilith.....	196
Fotografia 57: J. e I. em Explorando a Lilith.....	196
Fotografia 58: J. em Explorando a Lilith.....	197
Fotografia 59: I. em Explorando a Lilith.....	197
Fotografia 60: I. em Explorando a Lilith.....	197
Fotografia 61: J. e I. em Encontrando Lilith.....	197
Fotografia 62: I. e J. em Análise da Autoimagem.....	200
Fotografia 63: I. e J. em Análise da Autoimagem.....	200
Fotografia 64: J. em A Eva.....	200
Fotografia 65: J. em A Eva.....	200

Fotografia 66: I. em A Lilith.....	200
Fotografia 67: I. e J. em As Liliths.....	200
Fotografia 68: J. e I. em Resignificando símbolos.....	204
Fotografia 69: J. e I. em Resignificando símbolos.....	204
Fotografia 70: J. e I. em Resignificando símbolos.....	204
Fotografia 71: J. e I. em Resignificando símbolos.....	204
Fotografia 72: I. em Momento Afetuoso.....	208
Fotografia 73: I. e J. em Evas.....	208
Fotografia 74: J. em A sua Eva.....	209
Fotografia 75: J. em A sua Eva.....	209
Fotografia 76: J. em A sua Eva.....	209
Fotografia 77: J. em A sua Eva.....	209
Fotografia 78: I. em A sua Eva.....	209
Fotografia 79: I. em A sua Eva.....	209
Fotografia 80: I. em A sua Eva.....	209
Fotografia 81: I. e J. em A Dança das Liliths.....	209
Fotografia 82: I. e J. em A Dança das Liliths.....	209
Fotografia 83: I. e J. em A Dança das Liliths.....	209
Fotografia 84: I. e J. A Dança das Liliths.....	209
Fotografia 85: I. em Recorrências.....	214
Fotografia 86: I. em Recorrências.....	214
Fotografia 87: I. e J. em Recorrências.....	214
Fotografia 88: I. em O Prazer de se tocar.....	217
Fotografia 89: I. em O Prazer de se tocar.....	217
Fotografia 90: I. em O Prazer de se tocar.....	218
Fotografia 91: I. em os Centros de Energia.....	218
Fotografia 92: I. em os Centros de Energia.....	218
Fotografia 93: I. em os Centros de Energia.....	218
Fotografia 94: I. em Identificações.....	221
Fotografia 95: I. e J. em Construindo as Escrituras Corporais.....	224
Fotografia 96: I. e J. em Construindo as Escrituras Corporais.....	224
Fotografia 97: I. e J. em Construindo as Escrituras Corporais.....	224
Fotografia 98: I. e J. em Construindo as Escrituras Corporais.....	224
Fotografia 99: I. e J. em Construindo as Escrituras Corporais.....	224

Fotografia 100: I. e J. em Construindo as Escrituras Corporais.....	224
Fotografia 101: I. e J. em Construindo as Escrituras Corporais.....	224
Fotografia 102: I. e J. em Construindo as Escrituras Corporais.....	224
Fotografia 103: I. e J. em Construindo as Escrituras Corporais.....	224
Fotografia 104: I. e J. em Construindo as Escrituras Corporais.....	224
Fotografia 105: I. e J. em Construindo a Performance.....	227
Fotografia 106: I. e J. em Construindo a Performance.....	227
Fotografia 107: I. e J. em Momento Afetuoso.....	229
Fotografia 108: I. e J. em As Tríades.....	229
Fotografia 109: I. em A Tríade.....	230
Fotografia 110: I. e J. em As Tríades.....	230
Fotografia 111: I. em Ensaizando as Tríades.....	233
Fotografia 112: I. e J. em Ensaizando as Tríades.....	233
Fotografia 113: J. em Ensaizando as Tríades.....	233
Fotografia 114: J. em Ensaizando as Tríades.....	233
Fotografia 115: J. em Ensaizando as Tríades.....	233
Fotografia 116: I. em Ensaizando as Tríades.....	234
Fotografia 117: J. em Ensaizando as Tríades.....	234
Fotografia 118: I. e J. em Ensaizando as Tríades.....	234
Fotografia 119: I. e J. em Ensaizando as Tríades.....	234
Fotografia 120: I. e J. em Ensaizando as Tríades.....	234
Fotografia 121: J. em Performance Dançar.....	236
Fotografia 122: J. e I. em Performance Dançar.....	236
Fotografia 123: J. e I. em Performance Dançar.....	236
Fotografia 124: J., I. e N. em Performance Dançar.....	237
Fotografia 125: J., I. e N. em Performance Dançar.....	237
Fotografia 126: J. e I. em Performance Dançar.....	237
Fotografia 127: I. e J. em Conexão com a Pele.....	245
Fotografia 128: I. e J. em Conexão com a Pele.....	245
Fotografia 129: J. em Conexão com a Pele.....	245
Fotografia 130: J. e I. em Sensações da Ação.....	245
Fotografia 131: I. e J. em Tocando as memórias.....	247
Fotografia 132: I. e J. em Tocando as memórias.....	247
Fotografia 133: I. e J. em Negociando com os limites.....	247

Fotografia 134: I. e J. em Negociando com os limites.....	247
Fotografia 135: I. e J. em Negociando com os limites.....	247
Fotografia 136: I. e J. em Negociando com os limites.....	247
Fotografia 137: I. e J. em Caminho da Individuação.....	249
Fotografia 138: I. e J. em Caminho da Individuação.....	249
Fotografia 139: I. em Desconexão/Conexão.....	257
Fotografia 140: I. em Desconexão/Conexão.....	257
Fotografia 141: I. em Desconexão/Conexão e J. em Equilíbrio/Desequilíbrio.....	257
Fotografia 142: I. em Desconexão/Conexão e J. em Equilíbrio/Desequilíbrio.....	257
Fotografia 143: J. e I. em Investigando as Narrativas.....	261
Fotografia 144: J. e I. em Investigando as Narrativas.....	261
Fotografia 145: I. e J. em Revisitando as Autoimagens.....	263
Fotografia 146: I. e J. em Revisitando as Autoimagens.....	263
Fotografia 147: I. e J. em Atualizando os Arquétipos Pessoais.....	264
Fotografia 148: I. e J. em Atualizando os Arquétipos Pessoais.....	264
Fotografia 149: I. e J. em Atualizando os Arquétipos Pessoais.....	264
Fotografia 150: I. e J. em Construindo as Escrituras.....	267
Fotografia 151: I. e J. em Construindo as Escrituras.....	267
Fotografia 152: I. e J. em O Jogo Performático.....	270
Fotografia 153: I. e J. em Ocupando a Si mesma.....	273
Fotografia 154: I. e J. em Ocupando a Si mesma.....	273
Fotografia 155: I. e J. em Ocupando a Si mesma.....	273
Fotografia 156: I. e J. em Performance Dançar II.....	279
Fotografia 157: I. e J. em Performance Dançar II.....	279
Fotografia 158: I. e J. em Performance Dançar II.....	280
Fotografia 159: I. e J. em Performance Dançar II.....	280
Fotografia 160: I. e J. em Performance Dançar II.....	280
Fotografia 161: I. e J. em Performance Dançar II.....	280
Fotografia 162: I. e J. em Performance Dançar II.....	280
Fotografia 163: O Público Dançar.....	281
Fotografia 164: O Público Dançar.....	281
Fotografia 165: Celebrando.....	281

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	SEGUNDA SEÇÃO - OS AFETOS, O IMAGINÁRIO E O PODER DO MITO	30
2.1	OS AFETOS	31
2.2	QUESTÕES DO IMAGINÁRIO E DO MITO	38
2.3	UMA MITANÁLISE NA DANÇA	55
2.4	EVA E LILITH: TENSÕES EM OPOSIÇÃO	59
2.5	DO AFROUXAMENTO E DAS BRECHAS	82
3	TERCEIRA SEÇÃO - MULHERES EM TRANSE	84
3.1	<i>ENTHEOS</i>	85
3.2	A MULHER BRASILEIRA: RASTROS DE UMA ENCRUZILHADA	88
3.3	O CORPO FEMININO NA CONTEMPORANEIDADE	96
3.4	LEILA, A MULHER, POR ACASO	102
4	QUARTA SEÇÃO - A PROPOSTA DO DANÇATAR: UM ESTUDO DE CASO	109
4.1	O DANÇATAR	110
4.1.1	Os Princípios e os Indicadores	127
4.1.2	Abordagens Técnicas do Dançatar	137
4.2	O TRABALHO DE CAMPO	143
4.2.1	O Espaço e o Grupo de Mulheres	143
4.2.2	O Experimento Dançatar: O Plano	147
4.2.3	Os Experimentos e as Observações do Processo	155
5	QUINTA SEÇÃO - TRAJETÓRIAS DA DANÇATAR: A PERFORMANCE E A DANÇANÁLISE	282
5.1	AS DANÇANTES	283
5.2	A PERFORMANCE	285
5.2.1	A Performance Dançatar	291
5.3	DANÇANÁLISE	297
6	PROSPECÇÕES E (IN) CONCLUSÕES	302
	REFERÊNCIAS	307
	APÊNDICES	314
	ANEXOS	340

1 INTRODUÇÃO

Sou apaixonada pelo movimento. Digo, toda e qualquer espécie de movimento: os que surgem de dentro da pessoa e levam às ações, aos pensamentos, aos sentimentos; os que insurgem do encontro de forças antagônicas, deixando falar o vazio pleno que circula entre as alteridades e os que surgem do desencontro dos ciclos do universo. Percebo o movimento do deslocar-se na vida e ainda, aquele referente à animação do viver. E também, aquele que indica revolução, tendências e, ainda o outro que conta da ação de uma narrativa. Mergulhar no movimento é tudo que sempre fiz: dançando ou estancando, saboreando delicadamente ou não a singularidade de ser quem sou.

Sendo mulher e pejada de memórias do mundo e de vontades ressignificadas, sou a desconstrução¹ de mim mesma, deslocando-me numa eterna dialógica crítica do vir-a-ser, devir circular de mulher. Num constante observar-me feminina, vi que o outro era eu e eu absolutamente o outro. Assim descobri que a mulher se fez na rota civilizatória um múltiplo-singular.

Foi da descoberta deste múltiplo-singular feminino, que surgiu o fio de interesse que teceu a teia até chegar a esta pesquisa. Percebi que a dança pode ser uma estratégia capaz de realizar o diálogo da corporeidade² com as relações que acontecem no mundo. Isto porque a corporeidade pressupõe o inconsciente e também a consciência³, que concebo como a

¹ O termo Desconstrução que utilizo nesta pesquisa é inspirado na teoria do filósofo contemporâneo Jacques Derrida, que segundo o professor Paulo Duque-Estrada, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, surgiu como uma espécie de postura desconfiada, que critica o modelo de cientificidade utilizado na linguagem literária. A desconstrução pode ser entendida então, como uma aproximação que busca inverter as hierarquias tradicionais, sem, contudo, cair na negação do conceito em si, assim, se situa entre a existência e a não existência do conceito, o não lugar. Nesta pesquisa, o utilizo especialmente como explica Duque-Estrada: Em uma postura amorosa, cuidadosa, atenciosa, mas também, desconfiada, porque buscar flagrar o sentido, a razão, a presença em atuação estabelecendo uma crítica através de uma ação dialógica. (DUQUE-ESTRADA, 2004, p. 94)

² Utilizo o conceito de corporeidade descrito por Marcus Vinicius Machado de Almeida, Terapeuta Corporal e Professor assistente do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, “O corpo não é um organismo, uma fisiologia, mas algo que se processa e nunca finda sua estruturação” (ALMEIDA, 2004, p. 10).

³ O conceito de consciência foi apreendido por mim, a partir do conhecimento e prática como Arteterapeuta, da teoria do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung. Este descreve a consciência como o resultado de um processo psíquico em contraste com um processo de pensamento, ou seja, equivale a um processo de discriminação, associado à intuição e a percepção, ressaltando a função de reflexão em sua consecução. A obtenção da consciência pareceria ser o resultado da reconhecimento, reflexão sobre a experiência psíquica e retenção desta, possibilitando ao indivíduo combiná-la com o que ele havia aprendido, a sentir emocionalmente sua relevância e seu significado para sua vida. A percepção, neste sentido, não é resultado da intelectualização e não pode ser obtida apenas pela mente. Dicionário Crítico de Análise Junguiana. Andrew Samuels, Bani Shorter, Alfred Plaut. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/listaver.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

propriedade com a qual cada ser humano elege a possibilidade de criar e discriminar os seus graus de conexão e reflexão com o mundo, seja através de solicitações externas ou subjetivas.

Através das sensações físicas, emocionais, espirituais e virtuais que vivencio nos movimentos, construo e desconstruo minhas identificações com o mundo e possibilito meu processo de autopoieses⁴. Confesso que a dança me propiciou reconhecer minha singularidade para o exercício atuante na vida.

Desde a adolescência, especialmente a partir dos anos de 1980, período em que dancei com o coreógrafo Jorge Silva, desde então, um dos expoentes da dança na Bahia, vivi experiências diversificadas e prazerosas com a/na dança que me proporcionaram descobrir sensações que dançando me auto-organizava e desenvolvia, no sentido de ir compreendendo um significado para minha trajetória de vida a partir de meu corpo e meus movimentos. Percebia um sentimento de organicidade pessoal que incentivava a descoberta de minhas potencialidades.

Deste modo, já como jovem adulta cursando a graduação de Licenciatura em Dança na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, comecei a vislumbrar esta arte para além dos palcos e, este impulso me conduzia a pensá-la em suas outras atribuições, embora ainda não compreendesse bem quais seriam estes desafios. O que estava claro é que, sem trilhar o caminho artístico eu não justificaria a minha existência: a vida sem a arte seria sobrevida!

A participação em algumas produções artísticas na Escola de Dança da UFBA, como o Pandemônio Solístico⁵ e o Projeto Mostra Universitária de Artes no Pelourinho⁶ em Salvador, me trouxeram a percepção sobre a importância de desconstruir as fronteiras da dança, no sentido de aproximar a arte da vida cotidiana das pessoas e também, em desconstruir as hierarquias estabelecidas nesta linguagem numa proposta de ampliar seu sentido de realização: como a dança atravessa a vida das pessoas na contemporaneidade?

⁴ Autopoiese é um termo que deriva do grego *auto*, próprio e *poiesis*, criação, e que deu origem a um conceito cunhado na década de 70, pelos biólogos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana para designar a capacidade que seres vivos têm de produzirem a si próprios. Foi uma teoria importante na fundamentação teórica de minha dissertação de mestrado intitulada **Dançatar**: uma autopoieses do feminino através da dança, a qual, ente outros aspectos, versa por defender/reconhecer a dança como uma linguagem que possibilita um processo de construção do *self*. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Autopoiese>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

⁵ Mostra itinerante realizada na Escola de Dança da UFBA no ano de 1996, cuja proposta inovadora foi criada por mim e os colegas da disciplina Composição Solística I, então ministrada pela professora Suzana Martins. Tinha por objetivo ocupar os espaços da Escola de Dança da UFBA, até então eram inexplorados cênicamente e, foi onde pude experimentar o processo de criação a partir de uma perspectiva de desconstrução do espaço cênico.

⁶ Onde eu e um grupo de colegas mais engajados em pesquisar novos espaços para dança, apresentamos o espetáculo “Sombras e Desejos” em 1997, cuja proposta, além da desconstrução do espaço cênico, pois, utilizamos uma praça para construir a cena, incluiu também a desconstrução de objetos do cotidiano, como cadeira, cama, mesa, atribuindo-lhes novas funções e utilidades.

A experiência de poder atuar, ainda como estudante da Escola de Dança da UFBA, (convidada pela Professora Dr^a Lúcia Lobato) como monitora nos projetos de extensão, O Malezinho, com as crianças do Bloco Afro Malê Debalê, localizado no bairro de Itapuã e o Cidade-Mãe, também com crianças, da comunidade de Saramandaia no bairro de Pernambués, ambos em Salvador, despertou o meu interesse profissional em trabalhar a partir da dança naquela ocasião, como meio para sensibilização e valorização da estima e possibilidade de despertar o potencial criativo latente.

Assim, as experiências universitárias tiveram o mérito de me fazer descobrir potencialidades, aprimorar habilidades, perceber dificuldades, refletir e questionar: É possível a dança ampliar o sentido de vida das pessoas e ser uma linguagem capaz de contribuir/produzir para as suas transformações?

Reconheço que sempre houve uma dança que celebrou o cotidiano das culturas nas ruas e nas comunidades e que hoje, a Etnocenologia⁷, por exemplo, se ocupa do estudo dessas danças que revelam formas de culturas e saberes de grupos e etnias, se desenvolvendo como ciência recente, de uma apreciação estética sobre seus objetos de estudo. Porém, esse importante passo na área do conhecimento ainda não é pacífico no meio artístico. No caso da dança, persiste o preconceito em sua postura hierarquizada, que precisa ser reinventada e atualizada a partir de novas interações, para descobrir novos espaços de atuação/realização. Estas interações dizem respeito, especialmente, ao trânsito de saberes e às encruzilhas criadas por estes, que, por sua vez, constroem este recente campo de saberes transdisciplinares, como é o caso da Etnocenologia, que, por se inscrever na área das Artes, revela e compreende o estudo do campo estético em sua esfera das experiências e das expressões sensoriais.

Assim, inspirada pelo seu caráter espetacular, entendi que não basta a dança ser apreciada. Ela precisa ir até as pessoas e fazê-las dançar suas vidas. Estes anseios e questionamentos me direcionaram a buscar outros significados para esta área de conhecimento. Não foi um processo fácil e me levou a posições muito radicais em relação à vida de estudante de dança que seguia: aprendizado técnico e teórico, horas e horas de treinamentos e ensaios. Assim, decidi trilhar caminhos não muito ortodoxos, alienando-me de todo o processo técnico e de realização artística. Então, investi numa proposta idealista em busca do conhecimento holístico/espiritual. A consequência foi positiva porque comecei a desenrolar o fio da minha

⁷ De acordo com Armindo Bião, a Etnocenologia é uma disciplina recente, oriunda da Etnologia e de suas disciplinas derivadas como a Etnobotânica, a Etnolinguística e a Etnomusicologia. Se ocupa do estudo das práticas e comportamento humanos espetaculares, ou seja, compreender como se dá a maneira de ser e se comportar, agindo e atuando, se ornamentando para estes feitos, de forma em que haja um destaque das atividades comuns do cotidiano, atribuindo-lhes um sentido singular. (BIÃO, 2007).

própria teia. Pouco a pouco fui compreendendo que não estava longe de mim o que desejava: o encontro da minha prática acadêmica e artística.

Fui encontrando e inaugurando algumas estratégias com a dança, estas desenvolvidas através de algumas técnicas holísticas, como as utilizadas para a respiração e à visualização criativa e, que estão inseridas em meu modo⁸ de orientar a preparação corporal para a realização desta, pautadas na crença que o movimento é criação e, só faria sentido se norteado por sensações/ações que contribuíssem para o sujeito a partir do encontro com a sua **narrativa corporal**, que entendo nesta pesquisa como a forma com que cada mulher inscreve e personifica o seu texto corporal, descrevendo-o em seus movimentos.

Nessa direção, desde 2001, quando realizei um Estágio para a disciplina Prática de Ensino da Dança, como conclusão da graduação do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Bahia, atuo junto a grupos de mulheres. Os resultados deste Estágio se transformaram em um projeto elaborado por mim, em parceria com Miriam Bastos, intitulado Oficina de Consciência e Expressão Corporal para Mulheres. A experiência deste projeto em Salvador se expandiu para outras cidades do Brasil como: Itaberaba - BA, São Félix - BA, Euclides da Cunha - BA, Nazaré das Farinhas - BA, Santos - SP, Nova Odessa -SP, Piedade - SP, entre outras.

Após a conclusão da Licenciatura em Dança, fui morar no litoral sul de São Paulo, onde fui convidada a trabalhar no Instituto Arte no Dique, uma Organização Não Governamental (ONG) localizada em uma comunidade carente do bairro do Dique da Vila Gilda, na cidade de Santos, São Paulo. Nesta instituição tive uma experiência profissional muito importante que foi coreografar o espetáculo Sem Perder a Ternura Jamais. Neste, realizei um sonho antigo de trabalhar integradamente com atores, dançarinos e não dançarinos. Concomitantemente, criei e desenvolvi o projeto intitulado Mulheres Criativas, com um grupo de mulheres na faixa etária entre 30 e 70 anos de idade, cujo objetivo visava refletir e ressignificar os seus movimentos cotidianos, reconhecendo-os, analisando-os e criando uma nomenclatura gestual comum ao grupo.

Do início de minha carreira até os dias atuais, minha atuação como dançarina tem sido superada pelo meu interesse em pesquisar o que considero uma dança social e que tem me levado, inclusive, à novas possibilidades e recursos para crescimento pessoal, autoconhecimento, através da arte.

⁸ As referências às técnicas holísticas serão mencionadas na quarta Seção, quando descrevo a minha metodologia de trabalho com a dança.

Minhas investigações artísticas em dança têm me proporcionado uma experiência humana rica e definido minha vocação e desejo de também mobilizar as experiências humanas alheias, a partir das vivências em dança e das percepções pessoais, na construção de um caminho artístico multidisciplinar rumo a uma abordagem holística e uma reflexão sobre a corporeidade na contemporaneidade. Desse modo, o interesse por técnicas holísticas e somáticas me levou a participar de palestras, cursos e grupos para crescimento pessoal, os quais permitiram uma contextualização em diferentes abordagens de intervenção corporal, a partir de conhecimentos não exclusivamente artísticos, mas também, terapêuticos.

Desde então, como Professora de Dança, Coreógrafa, Terapeuta Corporal e mais recentemente, como Arteterapeuta de abordagem Junguiana, venho atuando em projetos junto a grupos para o autoconhecimento e criatividade através do corpo, especialmente com mulheres. Dentre estes, destaco alguns pelo retorno pessoal/profissional especialmente gratificante, e, que também foram responsáveis pelo incentivo à realização das minhas pesquisas acadêmicas desde a especialização: Projeto Escrituras em parceria com o Prof. Ademir Barbosa Jr., em junho de 2001, Santos-SP; Workshop Corpo Livre em outubro de 2001, Santos-SP; Oficina Consciência e Expressão Corporal para Profissionais da Área de Educação (voltado às alunas do Curso de Pedagogia da Universidade do Estado da Bahia – UNEB - Campus XIII), fevereiro de 2004, Itaberaba-BA; Projeto Dança das Palavras em parceria com o Prof. Ademir Barbosa Jr., (voltado às professoras do município de Piedade -SP) em maio de 2004, Piedade - SP; Projeto Mulheres Criativas no Instituto Arte no Dique, Santos-SP, de maio de 2004 a junho de 2006.

Nesses projetos, observei que grande parte das mulheres que procuraram as atividades propostas através da dança e do movimento, *a priori*, buscavam restabelecer um contato mais prazeroso consigo, com as outras pessoas e com as questões do mundo. Chegavam a partir do desejo e da necessidade de vivenciar o lúdico e o lazer, tão escassos em suas vidas. A partir daí, em um segundo momento, buscavam na dança um meio para estabelecer um sentido para as suas vidas. Este segundo momento foi o que atraiu meu olhar de artista/pesquisadora. E foi justamente para investigar os mecanismos que ocorrem na interação da dança com o universo feminino⁹, que proponho uma Estratégia de dança que desenvolvo nesta pesquisa, a qual elucidarei adiante.

⁹ O universo feminino nesta pesquisa significa a abrangência da mulher em relação a sua estrutura psicofísica e de como esta se dispõe na vida no sentido da construção dos valores femininos, das referências arquetípicas, da busca pelo prazer e principalmente, da forma com que cada mulher lida, do nascimento à vida afora, com o que a vida lhe impõe, ou seja, os seus desafios. O termo, universo feminino, aqui é utilizado também como sinônimo do termo, o feminino.

Nesse sentido, o meu Trabalho de Conclusão de Curso da Especialização em Arteterapia Junguiana intitulado, *A Mulher e os seus Símbolos: A Dança na Arteterapia*, forneceu-me instrumentos para investigar os mecanismos que ocorrem na interação da dança com o universo feminino, principalmente, no que tange às suas prospecções significantes. Foi a partir desta imersão, que cheguei a uma estratégia de dança que busca através da narrativa corporal ativar um processo de religação do sujeito com o si mesmo (*Self*)¹⁰.

Desse modo, com os questionamentos e reflexões oriundos de minha trajetória como dançarina e profissional da dança, encontrei na pesquisa acadêmica um caminho libertador, no sentido de poder encontrar tempo/lugar/condições para analisar as minhas proposições pessoais para a dança. Assim sendo, cheguei a esta pesquisa de doutorado a partir destes anseios e experiências.

De tal modo, a tese de Doutorado que apresento é oriunda da necessidade de aprofundar e expandir os resultados dos estudos alcançados na pesquisa do curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal das Bahia, concluído no ano de 2011, estimulados por uma reflexão crítica acerca dos laboratórios de dança realizados com mulheres por mim, ao longo de minha trajetória profissional, como já apontados. Relacionei, ao final da minha dissertação, intitulada *Dançar: Uma Autopoieses do Feminino Através da Dança*, os Princípios e os Indicadores para uma proposta de Dança, que denominei de **Dançar**.

O termo *Dançar* foi criado por mim para designar uma dança que se dispõe a atar, religar um trânsito de saberes oriundos da consciência e latências multidimensionais que somos. *Dançar* para mim, significa movimento que ata os saberes manifestos aos latentes, ocultos. Foi inspirado também no termo *Avatar*¹¹ que, na religião hindu significa manifestação corporal de um ser superpoderoso ou divino e, portanto, imortal, atemporal.

A *Dançar* se propõe a uma dança que como um *Avatar*, quer adentrar um corpo que o represente como uma manifestação de poder na terra, mas, não no sentido de uso do corpo, mas, como realização deste, que concebo como a própria manifestação do poder da criação. Assim, a *Dançar* se propõe a personificação da dança de cada mulher e a sua transcendência, a partir

¹⁰ O *Self* é um dos arquétipos apontados por Carl Gustav Jung, médico, psiquiatra e importante pensador do século XX. É um conceito extraído de sua teoria que a trata como a representação da imagem arquetípica do potencial de plenitude do homem e, o conjunto da personalidade como um todo. É ainda um princípio unificador da psique humana. Segundo a teoria Junguiana, o *Self* pode ser entendido como um estímulo arquetípico para coordenar e mediar a tensão dos opostos, assim, por meio deste, o indivíduo se confronta com o bem e o mal, e o humano e o divino. Esta interação prescinde um exercício de liberdade pleno, diante de demandas e solicitações humanas aparentemente incompatíveis. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/self.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

¹¹ Disponível em: <<http://www.significados.com.br/avatar/>>. Acesso em: 09 dez. 2014.

da consciência de seu corpo virtual, que nesta pesquisa é entendido como imaginário, e que será explanado na seção seguinte.

Criei também o termo **Dançadar**, que significa aquele/aquela que vai facilitar/coordenar o acontecer da dança. É direcionado, portanto, a quem vai dirigir o processo Dançatar, como foi o meu papel nesta pesquisa. O Dançadar é o provocador do dançar, até que a dor se transforme em amor, que no contexto do Dançatar se refere a todo o sentimento de plenitude e realização adquirido pela Dançante. O termo **Dançante** embora não seja de minha autoria, foi utilizado para designar a participante do sistema Dançatar, e a diferenciar de uma dançarina profissional ou quaisquer outras alunas de cursos de dança, pois, este sistema não se destina a profissionais da área, *a priori*, e sim, a todo e qualquer mulher que se sinta desejosa de fazê-lo e, que, se sinta em condições para tal.

Assim, a Dançatar como proposta foi construída a partir de ressignificações dos caminhos que trilhei na dança, acrescidos de algumas das novas abordagens e teorias sobre o corpo, a mulher e o feminino. Estes contextos fundamentaram e estimularam minha capacidade de refletir e dialogar com os paradigmas da mulher e da dança contemporânea.

As reflexões e experiências me levaram a desconstruir antigos padrões hierarquicamente configurados, e me lançaram a buscar e descobrir diferentes perspectivas de estudos para a relação da dança com o feminino na mulher. Minha pretensão não foi pensar numa mulher abstrata e universal, mas, sim, investigar as recorrências que encontrei com mulheres brasileiras de diferentes idades, credos e profissões com as quais me deparei nos trabalhos que tive a oportunidade de dirigir em oficinas de dança. Esta escolha exigiu de mim um aprofundamento teórico-prático-metodológico impossível de esgotar-se na dissertação de mestrado.

Visto a possibilidade de ampliar a pesquisa e o fôlego alcançado até então, fui indicada para o *upgrading* no intuito de aprofundar e complexificar a investigação neste doutoramento. Ao final do resultado alcançado no mestrado me comprometi com um desafio ainda maior, mas extremamente instigante: buscar na dança estratégias para uma ação dialógica da mulher contemporânea rumo à experimentação do encontro com diferentes faces do seu feminino, com o intuito de possibilitar uma construção ou desconstrução de si a partir do movimento.

Autores como Gilbert Durand (1996; 2012, Imaginário/Símbolo), Michel Maffesoli (2005-2007, Imaginário/Projeto Compreensivo), Zygmunt Bauman (2005, Identidade/Contemporaneidade), David Le Breton (2003, Corpo/Princípios da Contemporaneidade), Richard Schechner e Zeca Ligiéro (2003-2012, Estudos da Performance), contribuíram para a fundamentação de um campo teórico diversificado e me deram a oportunidade do confronto com diferentes ideias, que me instigaram a buscar outras relações no exercício para um novo

lugar de poder pessoal através da dança. Isto significa, que reconheço que as reflexões me imbuíram a pensar e criar possibilidades outras para a dança, do ponto de vista de sua função espetacular, que me direcionou à construção de uma dança para o singular, uma que se destaque do cotidiano.

Pondero sobre uma dança que se abre à perspectiva de apreciar o *Divino social* que, segundo o sociólogo Michel Maffesoli (2007), desvela e diviniza o senso comum, o conhecimento ordinário, ou, como concebo, o extraordinário no Comum. Destarte, me inspiro ao exercício de uma dança que vislumbra o que se perpetua na narrativa dramática do homem através dos tempos, no caso desta pesquisa, a mulher, realizando, portanto, uma função mítica. Assim, o movimento da mulher é o seu próprio alicerce de possibilidades para a construção ou desconstrução de si, desde que haja a revelação dos sentidos que os fazem pulsar. Hipotetizo então, que, quando uma mulher assume o risco de dançar a si mesmo, entendido aqui como um caminho por suas narrativas imaginárias que se realizam especialmente na dança, pode favorecer a si mudanças desejadas ou quiçá, a compreensão/reflexão de sua trajetória de vida.

Concebo o exercício da dança como uma experimentação/viabilização do imaginário e daquilo que o fundamenta. Sinto-o como uma encarnação das sensibilidades, de possibilidades múltiplas de um devir feminino, no sentido da movimentação de sonhos, desejos e realidades, e de vivências sensoriais de aspectos da feminilidade, a partir da densidade poética da dança.

O diálogo com as oposições nesta pesquisa, como já apontado, portanto, é oriundo da minha dissertação de mestrado que foi trabalhado através das figuras mitológicas de Eva e Lilith. Essa investigação me levou às questões relativas à alteridade que tornaram ilimitadas as possibilidades de criação e reinvenção na dança a partir da narrativa corporal e do encontro com a atual problemática feminina, discutido também, a partir do mito Leila Diniz e, do que esta significou para as mulheres brasileiras.

Destarte, chego ao doutoramento reconhecendo, como um princípio alcançado na pesquisa de mestrado, que:

A dança tem um potencial para promover a autopercepção e facilitar às mulheres adquirir sua autonomia. Isto acontece pelo processo da autoinvestigação do seu movimento e de como seu corpo o assimila e projeta. Nesse trajeto, a mulher descobre o seu corpo, bem como os seus aspectos sensíveis e simbólicos. A dança possibilita o encontro dos opostos. (BORGES, 2011, p. 116)

A etapa do mestrado, portanto, me forneceu instrumentos para afirmar que a experiência da oposição realizada pela vivência através da dança dos aspectos simbólicos das figuras mitológicas Eva/Lilith em cada mulher, abre a possibilidade do exercício da dialógica crítica que inaugura outra mulher.

A Dançatar propõe “relembrar às mulheres a existência de um poder oculto que encarna em seus corpos e de como as suas danças realizam as suas vidas a partir do movimento da singularidade pessoal” (BORGES, 2011, p. 117).

Segundo Maturana e Varela (2010) a linguagem é responsável pelo desenvolvimento da autonomia máxima dos humanos porque amplia indefinidamente os limites de interação aumentando a disponibilidade em sobreviver e se reinventar. A partir deste pensamento reafirmo a importância da dança nesse processo por considerá-la a instância máxima de uma linguagem do corpo.

Foi nessa direção e através da experiência da Dançatar, que observei que os movimentos dançados pelas mulheres que vivenciaram os laboratórios e cursos de dança que dirigi, refletiam uma nova dinâmica que as encorajava a descobrir o que era específico a cada uma ampliando suas possibilidades de autopoieses.

Percebo, depois de todo o percurso, que a intuição e as sensibilidades vividas na dança me instigaram também a realizar minha própria dialógica crítica. Isto é, dançar minhas oposições e assim, descobrir onde me reinvento. É deste ponto que atribuo à descoberta de um novo lugar de poder pessoal, que se inaugura para mim também, com a Dançatar

Este processo me impulsionou a propor, nesta pesquisa, estratégias de dança que favoreçam a realização da singularidade de cada mulher, a partir do desafio do encontro com a sua narrativa corporal. O poder de ação no corpo produz a narrativa corporal de cada mulher que inaugura sua singularidade, capaz do diálogo com a alteridade, no sentido de se dispor ao exercício da autonomia na vida e ao exercício de escolhas conscientes com os seus desejos e potencialidades em sociedade. Assim, a Dançatar propõe atar, ligar, religar a mulher ao seu *self* através de sua escritura corporal, ou seja, através do sistema de signos e símbolos que seu corpo imprime no mundo, alcançando assim a percepção de sua singularidade.

Descubro a cada novo passo que a proposta da Dançatar me faz sentir disponível para pesquisar questões que não dizem respeito apenas a uma mulher, mas ao coletivo feminino, que em última instância, também é meu e me faz sujeito de meus próprios estudos. Assumir a Dançatar me remete a mim mesma, e possibilita compreender o outro como parte de uma dinâmica de equilíbrio/desequilíbrio em constante estado de latência.

Como, dançarina e profissional das artes cênicas, percebi no trabalho com as mulheres, que é importante aproximar a arte do cotidiano das pessoas, neste caso, a dança, porque para mim esta linguagem é a vida vivida desde a dimensão imaginária até a sua apropriação nos movimentos. Nessa direção, sempre defendi que a dança precisava chegar também aos espaços do trânsito, aos espaços públicos e também aos lares, ainda pouco explorados e utilizados para as apresentações artísticas. O propósito é ressignificar tanto a dança enquanto arte, mas também, enquanto hábito, contexto social, paisagem urbana e o exercício de uma ética e uma estética na pólis.

Para isto, aposto na dança como potencialmente transformadora se puder acontecer no cotidiano das pessoas e, não apenas em espaços previamente definidos como apropriados. Estes anseios, então, me direcionaram a pesquisar outros significados para a dança. Não estou em busca de uma dança terapêutica, mas, de uma dança cuja função estética não esteja somente atribuída e/ou valorizada nos palcos tradicionais. Uma dança que possa falar ao/do/com o corpo de cada mulher e se construir arte onde quer que se apresente a partir de seu potencial transcendente.

Penso que a realização artística na atualidade vem direcionando os artistas da dança para ações que buscam um certo retorno à magia e à narrativa mítica. Provavelmente, isto significa, uma busca cíclica imaginária que toda a humanidade percorre rumo a atualização do sentido de sua existência.

Nesse sentido, acredito, que a linguagem do movimento nos possibilita alcançar uma dimensão imaginária ao mesmo tempo que ressignifica a realidade conhecida, pois, simultaneamente nos convida a revisitar o contexto, nos permite a imersão simbólica reverberada por cada corpo em seu gestual dançado. Há uma intenção de encontrar nos símbolos personificados pelo corpo, o sentido de unidade e singularidade de cada um.

A partir das experiências com o Dançatar observei que na espetacularidade, (que nesta pesquisa entendo e chamo de singularidade), das danças realizadas pelas mulheres há uma possibilidade de reconhecimento e descoberta de si e de suas trajetórias pessoais, capazes de promover uma autorrealização e assim, uma autoconstrução.

Foi a partir das experiências com esta proposta que observei a possibilidade de reconhecimentos e descobertas de cada mulher, sendo capaz de promover uma espécie de autoconstrução e uma dialógica entre suas necessidades, seus desejos e suas escolhas. Pude verificar então, que a dança funciona como mediadora para que, através da percepção das sensibilidades e investigação pessoal, as mulheres encontrem o seu elo perdido por meio da experiência estética. Reconheço para esta pesquisa, a experiência estética como capaz do

fenômeno da revelação da diversidade de afetos movidos e a dança como uma via para a realização da mulher. Significa dizer que, provoca no caso desta pesquisa, à mulher experimentar diferentes formas de ser/estar se construindo/desconstruindo e se inventando/reinventando. Isto porque a corporeidade pressupõe as instâncias e vicissitudes em suas múltiplas dimensões.

Nesta tese, defendo que a dança provoca o acontecimento¹² da mulher a partir da revelação de sua singularidade. Acontecer nesta pesquisa significa a surpresa que dá passagem à realização. A dança permite reencontrar as partes esquecidas, a herança sociocultural, e ainda, potencialidades adormecidas e/ou reprimidas. Assim, desperta e personifica o imaginário revelando os mistérios contidos em cada dançante, os desejos de sua alma e os seus sonhos. Por isso, acredito na possibilidade da escritura, aqui estendido como o que a narrativa, especialmente, a corporal, descreve e revela, que se manifesta em cada corpo e, convido cada mulher a se aproximar de seus próprios mistérios expressando-os.

Para compreender o universo feminino escolhi primeiro pesquisar sobre a relação da mulher brasileira com o seu corpo. Observei que historicamente seu corpo foi submetido às imposições do regime colonial que o castigou e reprimiu deixando marcas profundas gravadas até hoje. Por outro lado, o atual ritmo acelerado, a múltipla jornada, a difícil luta pela sobrevivência, transformaram as mulheres em quase autômatos, com dificuldades em lidar com sua demanda pessoal e, principalmente, com a social e coletiva.

O esforço atual para suprir necessidades materiais, emocional-afetivas e também espirituais facilita um processo de automatização ao mesmo tempo em que dificulta a percepção de si e de sua coexistência universal. No caso da mulher, esse é um desafio a mais na superação dos seus medos herdados da sociedade colonial patriarcal. Neste contexto, as questões relativas às mulheres assumem maiores proporções, eis que além da responsabilidade de gerar e cuidar elas enfrentam dificuldades por conta da ocupação com emprego e renda. Todos estes fatores ocasionam múltiplas jornadas de trabalho, gerando transtornos em sua saúde e seu bem-estar, consequências da sobrecarga. Com base nesse argumento, percebo que muitas vezes ficam

¹² O termo acontecimento aqui utilizado, se refere ao conceito assumido pelo filósofo pós-estruturalista Jacques Derrida, como a manifestação da presença de algo singular, único, imprevisível, o sem regras, que ao marcar uma possibilidade aberta ao desenlace de qualquer nó, ao corte ou à interrupção, redefine os termos da decisão responsável. Se refere ainda ao estabelecimento de um poder, de um eu posso como possibilidade de neutralização do acaso e vem se substituir o im-possível como possibilidade mesma do acontecimento. É um surgir indiscernível de seu aparecer, acrescenta-se ao que há e é solicitado que ali se inscreva como suplemento nomeado.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732012000200008&lng=pt&nrm=iso&tlng=en>. Acesso em: 29 de jul. 2015.

esquecidos tanto os prazeres quanto as vicissitudes do corpo. Isso ressalta a necessidade de vivenciar o corpo na dança como uma experiência sensível e real da mulher com o seu feminino.

O feminino significa para mulher se relacionar com o seu Eros¹³, com a sua força vital. É isso que vai estabelecer a integração de seu Princípio Feminino¹⁴. Assim, para a mulher estabelecer uma consonância com o poder em suas relações sociais, deve lidar com seus opostos: o lado instintivo (intuição, inconsciente e os poderes latentes) e o lado da consciência que determina e elege as relações e as escolhas. Sobre essa questão, Pires elucida (2008, p.129),

A mulher instintiva é a mulher arquetípica, a matriz de todas elas, independente da época e da cultura. Mesmo quando seus símbolos mudam, sua essência permanece a mesma. Então, cabe à mulher efetuar a caminhada para sair da escuridão do inconsciente rumo à claridade consciente, em que os próprios valores femininos são reconhecidos e vividos.

É possível identificar os contornos do modelo colonial feminino, assim como o papel da mulher no projeto modernista. Porém, hoje a busca não está na construção de um modelo e, sim, na desconstrução¹⁵. Meu propósito não é definir um padrão de aceitação da mulher contemporânea. Ela faz parte de um rizoma¹⁶ entre escolhas de papéis e funções assumidas, atuante em todos os campos da sociedade.

Não se trata de definir ou localizar a mulher contemporânea e sim, reconhecê-la nas tramas do tecido social através de suas diferentes ações e poderes. Não se trata de fixar e sim, distender conceitos desprendidos dos preconceitos. Para isso é necessário à abrangência de uma nova narrativa feminina na história do mundo, com vistas à apreensão dos outros papéis e funções que surgem com as atuais demandas.

¹³ Eros é Deus grego considerado uma das divindades primordiais. O seu mito narra a virtude atrativa que leva as coisas a se juntarem criando a vida e a força que assegura a coesão interna do Cosmos. É uma força inquieta e insatisfeita que sempre está em busca de um objetivo. Dicionário de Mitologia Greco-Romana, 1973, p. 64.

¹⁴ Entendo o Princípio Feminino como sendo uma qualidade arquetípica feminina essencial. Este princípio será elucidado mais adiante no item sobre o Princípio Feminino e o Dilema da Grande Mãe.

¹⁵ As investigações de Jacques Derrida revelaram que a tradição era cheia de paradoxos. Derrida acreditava que era necessário desmontar a tradição ocidental para poder compreendê-la (...) A esse processo constante de desvelamento e intervenção (...) chamou desconstrução. (ANDRADE, Sérgio, 2010)

¹⁶ Rizoma é um modelo descritivo ou epistemológico na teoria filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari que serve para exemplificar um sistema epistemológico onde não há proposições ou afirmações mais fundamentais do que outras, ou seja, que se ramifiquem segundo dicotomias estritas. Disponível em: <<http://rizomas.net/filosofia/rizoma/107-rizoma-e-um-sistema-aberto-deleuze-e-guattari.html>>. Acesso em 23 jan. 2013

Neste sentido, se faz urgente a contestação daquele imaginário feminino do modelo colonial patriarcal que marcou aquela ambiência sociocultural. É questão fundamental para a atualização de outra ordem feminina a compreensão de seus atributos sem os ditames e as fantasias de outrora que, até mesmo hoje, ainda lhe atribuem fragilidade e poderes de magia. A mulher está se redescobrando e se encantando num mundo aparentemente em desencanto.

Atualmente o universo feminino ensaia um redescobrimento dos seus poderes latentes. Acredito e aposto que isso será possível com um mergulho nas dimensões imaginárias e no exercício da criação artística. Assim, a mulher poderá realizar os meios para suas diferentes autopeiases feminina.

Para acessar tais meios indico como ponto de partida a reatualização do princípio feminino em vista de certa perda de sentido existencial, por sua vez, instigada pela mudança de paradigmas e a ocupação de novos lugares de poder. Vale ressaltar que as ideias que proponho e defendo neste estudo não estão pautadas apenas numa investigação teórica, mas vêm, principalmente, corroboradas pelo meu olhar, construído nos anos de experiência com grupos de mulheres e pelas análises advindas da observação de suas narrativas corporais.

A narrativa corporal denuncia com grande legitimidade a realidade pessoal e coletiva. O corpo é sempre honesto. Observo que o discurso de algumas mulheres sobre autossuficiência e independência, em muito se distancia de seu discurso corporal, pois, em geral, nele fica revelado uma dissociação entre o pensar/estar/fazer/ser. E nessas questões o corpo é o grande denunciador. O corpo é um mistério e o corpo feminino, vive sua alteridade rebelde¹⁷, que precisa se tornar intangível.

Pondero o corpo a partir do vivido. Entendo-o como um lugar de sabedoria que media ininterruptamente as forças potencializadoras da vida.

A autoridade da encarnação, portanto, é o corpo, porque é este quem possibilita a efetivação de tudo o que somos. É ao mesmo tempo o vivido, o esquecido e a esperança que nos reatualiza no mundo. Não é uma fusão, nem uma mistura. É desencontro, encruzilhadas, que respondem à tensão do movimento da vida.

O corpo feminino contemporâneo como símbolo de uma narrativa histórico-dramática, tem muito para contar sobre o princípio feminino. Mas, é preciso uma escuta.

¹⁷ Entendo o corpo feminino como uma alteridade rebelde porque encarna a tensão binária dos opostos Eva e Lilith.

Por tudo isto, a proposta desta Tese só poderia ser consequência de minhas experiências, estudos, cursos e laboratórios com a dança como processo de realização de saberes e individuação¹⁸, o que resultou na proposta da Dançatar.

Após esses argumentos, reconheço como o **problema motivador** deste estudo a necessidade de buscar estratégias em/na dança para a realização da mulher frente aos novos desafios e solicitações da contemporaneidade.

A Dançatar pressupõe uma proposta transdisciplinar, onde áreas afins se entrecruzaram para lhe dar singularidade. Isso acontece como resposta a minha percepção de que há uma necessidade de realização de um feminino emergente que desponta na contemporaneidade. Entendo por dimensão singular ao sentido dado para avaliar a algo que se refira ao que é único, particular, distinto em cada sujeito e que se sobressai do comum.

Responder aos novos desafios e solicitações da atualidade é uma problemática que se tornou perceptível à medida que fui constatando o vazio, a perda de sentido, a ausência, a tristeza e a depressão partilhada pelas mulheres nos grupos que dirigi. Em se tratando de mulheres estes sintomas diagnosticados de desencantamento do mundo, foram agravados.

A tradição ocidental procurou manter até hoje esquecidos e malditos os poderes inerentes à sensibilidade da mulher. Isto a torna suscetível a desequilíbrios psico-orgânicos por não encontrar meios que favoreçam a reapropriação de seus poderes, e à percepção dos conteúdos subjetivos para o exercício de sua criatividade.

Nesta pesquisa, por entender que a dança é transformadora, levanto como **hipótese** que as estratégias da Dançatar promovem o encontro da mulher com o seu *Self* através da revelação de sua narrativa corporal a partir da dinâmica vivenciada de seus opostos, que provocam o acontecimento de seu inaugurar-se, que entendo aqui como a ação de surpreender-se a partir do deslocamento das zonas de conforto, conhecidas, experimentadas e arraigadas. Trata-se de formas de proceder na dança que se arriscam em direção a uma dialógica crítica proposta a partir de um processo contínuo de instigação e provocação, no qual cada mulher assume o risco do desafio de ser quem é.

A partir do processo de reconhecimento de si num estado corporal reflexivo-atuante, a Dançatar se propõe a verificar esta hipótese promovendo um reencontro da mulher com sua memória corporal, suas capacidades sensoriais e dimensões latentes. Isto significa que defendo

¹⁸ Segundo a teoria Junguiana, a individuação é um processo de “uma pessoa tornar-se si mesma, inteira, indivisível e distinta de outras pessoas” ou da coletividade, embora em concomitante relação com estas. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/individua.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2015.

o pressuposto de que a Dança é uma ferramenta para incentivar mulheres, através da experiência estética do movimento criativo, a encontrar suas potências.

O **objeto de estudo** desta pesquisa é a Dançatar. O objetivo é apresentar estratégias de intervenção em dança que instiguem e promovam a revelação da singularidade da mulher a partir de procedimentos corporais que visam a mobilização e a valorização do imaginário feminino a partir das narrativas orais, escritas e especialmente, corporais.

Para fins de compreensão, é importante salientar que **A Dançatar** se refere à **Dança** criada por cada dançante a partir das Estratégias utilizadas como formas de proceder e referenciar a pesquisa. **O Dançatar** se refere **ao Sistema** criado por mim para que cada Dançante realize a sua Dançatar, vivenciada esta, nos Experimentos desenvolvidos.

Escolhi como **abordagem metodológica** uma pesquisa experimental a partir de estudo de casos realizados com as mulheres participantes, desenvolvendo com estas os Experimentos como as estratégias de aplicação dos referenciais e indicadores do Dançatar, bem como, avaliar a propriedade de sua interação e intervenção.

Trata-se ainda, de uma pesquisa que compreendeu uma revisão bibliográfica, e que tem como especificidade ser de competência única, eis que sou mulher pesquisando e interagindo com o universo feminino do qual sou parte integrante, participante e atuante.

O procedimento metodológico compreendeu as seguintes fases:

1ª – Realização de uma análise crítica dos resultados da pesquisa de Mestrado.

2ª- Revisão bibliográfica.

3ª- Organização e elaboração das estratégias metodológicas da Dançatar a serem aplicadas como campo de experimentação e observação.

5ª- Escolha do grupo e aplicação dos Experimentos.

6ª-Verificação e análise de resultados.

7ª - Elaboração e revisão do texto

8ª- Qualificação

9ª- Defesa

O *corpus* da Tese vem apresentado em cinco Seções. Na primeira Seção apresento a Introdução, que discorre sobre a minha trajetória pessoal e profissional, no tangente a elucidar aos caminhos que desembocaram nesta pesquisa, bem como surgiu, o problema motivador, a hipótese, o objeto de estudo e a abordagem metodológica desta pesquisa.

Na segunda Seção, me dedico às noções sobre os Afetos, o Imaginário e o Poder do Mito, visto que são conteúdos que direcionam os caminhos da pesquisa, a escolha metodológica e a abordagem construída no trabalho de campo. Nesta Seção, elucidado como o Afeto interfere

nos direcionamentos humanos e como este conduz todo o processo Experimental. Em seguida, observo as especificidades que emergem em Questões do Imaginário e do Mito Feminino e como estas aparecem em uma Mitanálise na Dança. Também apresento Eva e Lilith e as Tensões em Oposição e, por fim, explico O Afrouxamento, as Brechas e com elas os mitos dos novos tempos que ousaram revolucionar ideias e comportamentos de suas épocas, a partir da realização de seus desejos e sonhos.

Na terceira Seção, apresento a ideia de Mulheres em Transe a partir do conceito do *Entheos*, ou seja, o entusiasmo como um impulso que possibilita e potencializa, a realizar o sensível, e, permite tornarmo-nos o acontecimento de nós mesmos, realizando nossa imaginação no ato da criação. Então, apresento a mulher brasileira: rastros de uma encruzilhada e, como o Corpo Feminino significa e ressignifica a Contemporaneidade. Em seguida, apresento Leila, a Mulher, por Acaso, me dedicando a discutir como o modo de se construir mulher na atualidade escapa apenas do fazer o novo e diferente e, rasteja de encontro ao guardado, encerrado, esquecido e mesmo inconsciente.

Em seguida, passo a quarta Seção, na qual me dedico a explicar a Proposta do Dançatar: Um Estudo de Caso. Apresento-a através de seus Princípios e Indicadores fundamentando cada um deles à luz das Abordagens Técnicas do Dançatar, aplicadas no Trabalho de Campo. Para tanto, apresento o Espaço e o Grupo de Mulheres seguidos do Experimento Dançatar: O Plano, os Experimentos realizados e as Observações do Processo, as Reflexões e Apreensões deste.

Na quinta Seção observo as Trajetórias do Dançatar. Apresento a Performance como conceito e como Princípio do Dançatar, para então, apresentar a Dançanálise, como foi construída neste processo. Por fim, me dedico às Prospecções e (In) Conclusões, seguidos das Referências. Por último, constam o Apêndice e os Anexos.

2. SEGUNDA SEÇÃO

OS AFETOS, O IMAGINÁRIO E O PODER DO MITO

2.1 OS AFETOS

Há uma postura científica mais recente que adota uma espécie de conexionismo, ou seja, aborda o indivíduo a partir do contexto em que este realiza a sua forma de conhecer no mundo. Conceber a arte dentro da ciência também possibilita fazer interconexões que compreendam o saber/fazer artístico como uma função vital, cujo exercício é fundamental para que o ser estabeleça uma dinâmica de interação na criação do conhecimento.

A partir deste argumento, cientistas como os biólogos Maturana e Varela (2001), preconizam que “todo conhecer é fazer e todo fazer é conhecer, assim, “o fazer está ligado ao emocional que define as formas de comunicação” (MEIRA, 2007, p. 27). Com base nestas afirmativas, defendo que na contemporaneidade fazer arte é tornar o sentido da poética imbricado ao sentido da arte no viver, ou seja, na direção da expressão de um saber/fazer que espelhe uma qualidade à vida, um aspecto singular do viver. Significa que, embora na contemporaneidade não haja uma única estética, já que esta prima por aspectos multiculturais, em que impera a diversidade, percebo, como reflexo de uma busca intensa por sentido, que há uma necessidade de consciência e compreensão do enorme fluxo de informações e tendências que atravessa a sociedade atual e que possivelmente, imprima uma ética de uma estética “do universo que chega a nós pelos sentidos, sentimentos, linguagem afetiva, o que chega pelo mundo histórico, pessoal e radical, em termos de vida.”. A autora elucida ainda,

Deleuze e Guattari observam que a estética parte do acontecimento que a engendra, da relação interior/exterior que ocorre num indivíduo, mas não se fixa nesta circularidade relacional, porque responde ao desejo, ao devir que as formas dos fenômenos sinalizam. O olhar estético é sensível às metamorfoses energéticas que escapam ao controle das ordenações lógicas de sentido e valor. Os afetos e perceptos que ele condensa, transforma ou fragmenta, dão ao pensamento do visível, elementos para fabular livremente [...]. O pensamento estético opera em rede e de modo transversal à sua produtibilidade, em função da imanência de toda obra humana (MEIRA, 2007, p. 24).

Assim, o afeto está atrelado à forma e ao conteúdo expresso nos gestos, nos sentimentos e na maneira como os indivíduos criam as suas significações. O afeto e o sensível trouxeram uma compreensão da minha forma de trabalho com o corpo e mais especificamente na dança. Intuitivamente encontrei nos afetos uma forma de espelhar como o conhecimento acontece para cada pessoa. Para mim, este espelhar é a própria espetacularidade, no sentido de expressar um

modo próprio de fazer acontecer a vida, se diferenciando dos demais, destacando-se do vulgar e mais, propondo o deslocamento de hierarquias referenciais, que por sua vez, possibilitam a interação com as diferenças do outro, a alteridade.

Assim, a consciência de que os afetos como substância ímpar em cada indivíduo, é o que sustenta a multinaturalidade da vida, me impulsionou a aprofundar o entendimento de como ocorrem, o que são e o seu lugar na estética da arte, especificamente, da dança. O entendimento de que cada ser tem uma forma única de ser/estar/sentir/realizar e, que esta forma é sempre cíclica, pois, revela padrões e tendências que se repetem ao longo da vida de cada um, me aproximou das teorias do mito e do imaginário que descrevi no item seguinte.

Em algumas das atividades onde atuei como artista-pesquisadora em dança, terapeuta corporal e Arteterapeuta, a exemplo do grupo que criei e gestei, o Mulheres Criativas, na cidade de Santos, São Paulo, precisei enfrentar situações sociais de risco como violência, tráfico de drogas, pobreza extrema, dentre outras. Nestas experiências a solicitação era a inclusão social e a valorização da autoestima. A dança trouxe resultados e a partir daí, passei a convergi minhas formações. Deste modo, compreendi que tanto minha formação em arte, como meus estudos na área terapêutica me tornaram um elemento de trânsito entre as estratégias artísticas e as ações que promoviam o processo de individuação¹⁹, ou seja, um processo de tornar-se a si mesmo, a partir do reconhecimento do que o distingue dos demais. Assim, o foco do meu olhar passou a ser o corpo e suas significações para a dinâmica da criação artística. Destarte, compreender as significações me levou ao universo do sensível e mais além, à forma como o afeto direciona a dinâmica da criação.

Esta compreensão me levou a realizar experiências em dança através de estratégias a que nomeei de Metodologia das Sensibilidades, pois, assumem o sensível, e o que se insere no campo do imaginário, especialmente as latências, como um pressuposto. Deste modo, o sensível e o afeto tornaram-se característicos da estética que defendo em dança. Significa dizer que percebi que o sentido do sensível dá uma qualidade à dança que a torna porta voz de experiências míticas, que abrem o universo das memórias, que por sua vez, possibilita pensar a vida como um mosaico que conecta acontecimentos reais aos imaginados e que emergem inclusive do que ainda se está por fazer. Então, o sensível traz uma qualidade de saberes universais que quando perpassa a singularidade da Dançante, espelha uma forma única de

¹⁹ Segundo a teoria Junguiana, de onde me inspiro fortemente para fundamentar esta pesquisa, a individuação é um conceito chave de Jung para entender a teoria do desenvolvimento da personalidade. Significa uma pessoa tornar-se a si mesma, indivisível, inteira e distintas das outras pessoas e do coletivo embora em relação constante com estas. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/listaver.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

contextualizar o saber/fazer, a sua espetacularidade. É esta forma única que torna a Dançatar parte de um processo de individuação.

Este modo de fazer/inserir a arte foi nutrido por conhecimentos prático-teóricos, e, especialmente, pelas experiências com o campo do sensível, o que inclui as que tive ao longo de minha vida, acessando o conhecimento intuitivo. Estas foram, em suma, formas e métodos de meditação, de visualização criativa, de técnicas de respiração, e terapias corporais e mais, a expressão do saber intuitivo através da dança, sempre tão pulsante em mim.

Este aporte de conhecimento me possibilitou perceber que corpos envolvidos e conscientes de seus afetos podem produzir movimentos ressignificados, ou seja, podem escolher transformar o significado de algo que lhes pareça inadequado, ou buscar outras versões para um mesmo conteúdo, a partir da compreensão que os mesmos aspectos já não produzem mais sentido as suas vidas, como anteriormente o fizeram.

Nesta pesquisa o entendimento do termo afeto decorre da teoria de Benedictus de Spinoza que explica que os afetos são as afecções, ou seja, espécie de dons do corpo por algo e, também, pela teoria Junguiana²⁰ que explica que o afeto é o sentimento de intensidade suficiente para causar uma agitação psíquica ou distúrbios psicomotores aparentes. Jung disse que o afeto aparece quando a nossa adaptação está mais débil e por isso mesmo revela o motivo de sua debilidade.

O estudo da natureza dos afetos em cada pessoa, ou seja, compreender de onde vêm, se das memórias, das sensações corporais, dos padrões mentais, psicológicos, emocionais, dentre outros aspectos, e o que significam para cada um em meus estudos, têm importância fundamental nesta pesquisa porque me revelam a possibilidade de entendimento do corpo como provido de afecções, ou seja, carismas ou dons que o direciona a sua própria natureza. Significa dizer que, para o Dançatar compreender as afecções é compreender a natureza de si próprio e o que se é.

Meira diz que,

As influências multiculturais, o avanço das comunicações, as mudanças do significado de trabalho humano acabaram por constituir um mundo de representações, trocas e mestiçagens sociais que se tornaram um mistério quanto às fontes de origem, intenções e proposições (2007, p. 30).

²⁰ Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/afeto.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

Ou seja, toda a gama de instrumentos que desenvolvemos socialmente, seja em termos de tecnologia ou mesmo de recursos de saberes humanos, incluindo as experiências somáticas e espirituais, nos possibilita “dar asas à imaginação”. Podemos ampliar a nossa forma de olhar e conhecer “para a penetração nos desvãos mais escondidos do corpo e do universo” (idem). Porém, ainda nos é desconhecida a natureza dos afetos e os seus efeitos, e o significado das percepções mais profundas que o nosso corpo cria através das imagens.

Foram estas reflexões que me levaram a buscar uma forma de proceder em dança que trouxessem se não respostas, mas uma aproximação com o que me pareceu uma forma diferenciada de conhecer e, que me levou a inauguração de um novo proceder em dança. O trabalho com a Dançatar me aproximou destas reflexões. O corpo é provido de dons que dizem de sua natureza e ela mesma tem o potencial de volver a si mesma e se revelar através de suas potências.

Assim, parece que “o sentido da vida envolve conspirações que dependem de sensações de contato imediato, energias trocadas com todos os sentidos, especialmente com o tato, a pele, a dinâmica do gesto. Em nível de afecção e emoção de longe, isso se torna indiscernível, imprescrutável e informe.” (Meira, 2007, p. 30).

Os afetos que atravessam cada uma de nós, mulheres, podem nos inspirar à construção de outras realidades novas e/ou ressignificadas que direcionam para a autorrealização e para as descobertas. Portanto, defendo a atualização da afetividade inscrita no corpo, e a expressão das pulsões individuais e coletivas sem as quais, em meu entendimento, não há condições de despertar e/ou desenvolver a singularidade que cada pessoa encerra, nem tampouco construir uma autonomia necessária a uma vida com presença.

Para o entendimento do termo afeto, busquei o significado do termo em dicionário da língua portuguesa, concomitante à pesquisa bibliográfica, pela necessidade de fazer uma equivalência de sentidos, pois, percebi que o termo é frequentemente entendido de forma restrita, quase um sinônimo de uma qualidade de carinho, assim, segundo o Dicionário de Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2010), o afeto se define por ser um “estado emocional ligado à realização de uma pulsão que, reprimida, transforma-se em angústia ou leva à manifestação neurótica”. Também é descrito como uma espécie de “inclinação, simpatia, amizade, amor”. Esta definição para mim reflete a forma restrita como o entendimento do termo foi disseminado no cotidiano, pois, se refere mais a um aspecto deste. Assim, concebo a ideia de afeto, como já citado, profundamente inspirada na teoria de Benedictus de Spinoza, em sua obra *Ética*,

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções [...]. Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo então, uma ação: em caso contrário, uma paixão (2010, p. 163).

Benedictus de Spinoza foi um filósofo holandês do século XVII que estudou com afinco a Bíblia, o Talmude e as obras de judeus como *Maimónides*, *Ben Gherson*, *Ibn Ezra*, *Moisés de Córdoba* dentre outros. Também estudou os filósofos como Sócrates, Platão, Aristóteles, Demócrito, Epicuro, Lucrecio e Giordano Bruno. Por sua profunda erudição e desenvolvimento de ideais considerados hereges, foi visto como ameaça ao pensamento hegemônico de sua época e, ganhou fama pelas suas posições opostas ao que considerava ser superstição, *Deus sive natura*, ou seja, considerava Deus como uma Natureza, um conceito filosófico, e não religioso. Por este motivo e, pelo fato da sua ética ter sido escrita sob a forma de postulados e definições, como se fosse um tratado de geometria, não foi estimado como um homem de Deus.

Assim, para Spinoza o corpo humano pode ser afetado de maneiras diferentes e desta feita, a sua potência de agir aumenta ou diminui. De outra forma, há afetos que também não aumentam e nem diminuem a potência de ação do corpo. Por ser afetável, o corpo humano para o filósofo pode sofrer muitas mudanças sem, entretanto, deixar de preservar as impressões e/ou as mesmas imagens das coisas.

Apesar de sua teoria ser considerada um tanto rígida e hermética, a aproximação com o pensamento de Spinoza me encantou e inspirou, porque ampliou o meu entendimento acerca da natureza das emoções, dos desejos e dos afetos e também, na forma como observei o desabrochar das narrativas corporais na Dançatar. Sempre observei em minha trajetória profissional com a dança, o poder dos afetos na expressão dos dançarinos e depois, me direcionando à clientela de não dançarinos, percebi que a mobilização das afecções e a consciência de como estas reverberam no corpo, têm um efeito importante na qualidade do movimento, no que diz respeito a capacidade de expressão e clareza da narrativa corporal, ou seja, de mostrar o quanto a pessoa pode revelar de si a partir da consciência do significado do que a afeta. Então, a compreensão sobre a natureza dos afetos foi fundamental para a efetivação da Dançatar.

A filosofia de Spinoza tem muito em comum com o estoicismo²¹, mas difere muito dos estóicos num aspecto importante: ele rejeitou fortemente a afirmação de que a razão pode dominar a emoção. Pelo contrário, defendeu que uma emoção pode ser superada apenas por uma emoção maior. A distinção categórica para ele, era entre as emoções ativas e passivas, sendo as primeiras aquelas que são compreendidas racionalmente e as outras as que não o são. Suas ideias acerca da natureza do corpo também advêm de seu conceito sobre as afecções. Spinoza acreditava que o corpo humano é um complexo de corpos individuais, e que é capaz de manter suas proporções de movimento e de repouso ao passar por uma ampla variedade de modificações impostas pelo movimento e repouso de outros corpos. Essas modificações são o que Spinoza chama de afecções.

Uma afecção para Spinoza pode aumentar a capacidade do corpo de manter suas proporções características de movimento e repouso aumentando a potência de agir. Um exemplo disso é o que ele denomina de afeto de alegria, que é quando há o trânsito de uma potência menor para outra maior. Na mente, em paralelo, este trânsito provoca uma modificação aumentando a potência de pensar, a que faço um paralelo na Dançatar, como o momento em que se pode ampliar os repertórios pessoais por incorporação dos conteúdos antes inconscientes ou sombrios à consciência. Um exemplo contrário, ocorre como afeto de tristeza, que para ele é a passagem de uma potência maior para uma menor e se dá quando uma afecção diminui a potência do corpo de manter as suas proporções de movimento e repouso diminuindo a potência de agir e, em paralelo, na mente, diminui a potência de pensar. Quando uma afecção ultrapassa as proporções de movimento e repouso dos corpos individuais, que na teoria de Spinoza compõe o corpo humano como um todo, esta o destrói causando a morte.

Para o filósofo, os indivíduos se esforçam em perseverar em sua existência tanto quanto podem, ou seja, se esforçam para ter alegria, isto é, um aumento de sua potência de agir e de pensar, e se opondo ao que lhes causa tristeza, ou seja, aquilo que diminui sua capacidade de manter as proporções de movimento e repouso características de seu corpo. O esforço por manter e aumentar a potência de agir do corpo, e de pensar da mente é o que Spinoza chama de desejo,

²¹ Doutrina fundada por Zenão de Cício (335-264 a.C.), e desenvolvida por várias gerações de filósofos, que se caracteriza por uma ética em que a imperturbabilidade, a extirpação das paixões e a aceitação resignada do destino são as marcas fundamentais do homem sábio, o único apto a experimentar a verdadeira felicidade. O estoicismo exerceu profunda influência na ética cristã. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$estoicismo](http://www.infopedia.pt/$estoicismo)>. Acesso em 02 jan. 2015.

Não é por julgarmos uma coisa boa que nos esforçamos por ela, que a queremos, que a apetecemos, que a desejamos, mas, ao contrário, é por nos esforçarmos por ela, por querê-la, por apetecê-la, por desejá-la, que a julgamos boa (SPINOZA, 2010, p. 177).

O desejo então, é o que vai direcionar a ética que cada um vai construir para si. No Dançar, tenho por objetivo o esforço comprometido a uma ética de plenitude, de alegria, me aproximando, portanto, do pensamento de Spinoza cuja ética é a da alegria. Pois, para ele, só a alegria é boa porque nos leva ao amor no cotidiano e na convivência com os outros, enquanto a tristeza é ruim, porque diminui a nossa capacidade de interação destruindo a nós mesmos e aos outros.

Tenho muita afinidade a esta teoria de Spinoza, porque penso que há aí uma simplicidade complexa, difícil de ser alcançada sem um profundo trabalho de investigação, a que me destino com o Dançar. A alegria realizada na Dançar é a plenitude em se aproximar e realizar a si mesma. A tristeza é a incapacidade de realizar a si. Realizar na Dançar é escolher a ação e agir. Para agir é preciso compreender os afetos e direcionar as afecções que são atribuídas à ação do corpo humano.

Por fim, o trabalho com o corpo durante muitos anos e a observação especialmente de seu simbolismo, me aproximou do pensamento de Benedictus Spinoza, no que diz respeito a sua ideia de que os homens têm a ilusão que as suas ações derivam de uma livre decisão da mente e, que isso é consequência de serem conscientes apenas de suas ações, afinal, eles ignoram as causas pelas quais são determinados, ou seja, de onde se originaram, o que faz com que suas ações sejam determinadas pelas paixões. O autor chama isso de “primeiro gênero de conhecimento, imaginação ou ideias inadequadas”, ou seja, ter a consciência ou a inconsciência de nossos afetos e o que os determina. O segundo gênero de conhecimento são as noções comuns ou ideias adequadas, que se caracterizam pela consciência do que nos determina a agir. As ideias adequadas sempre são efeitos da alegria, acarretam alegria e impulsionam a atividade, enquanto a imaginação ou as ideias inadequadas se caracteriza pela passividade e pelo acaso de causar ou ser efeito da alegria ou da tristeza.

Como há muita complexidade em entender o que vem a ser imaginação para um filósofo, cuja forma de pensar foi quase estoica, interessa para esta pesquisa, entender os afetos como energia potenciais que podem realizar e ampliar o repertório das mulheres e, ao contrário, compreender quando e porque não acontecem. Desta teoria de Spinoza que tomo como

referencial para a construção de minha teoria no Dançatar, o que tomo como primazia é o diz respeito ao lugar dos afetos na compreensão do papel decisivo da consciência.

Percebi, pois, observando e escutando as narrativas corporais das mulheres com que lecionei ou orientei um trabalho corporal, que enquanto não acessavam o seu potencial afetivo, não lhes era possível descobrir uma via de acesso à inauguração de seu próprio mundo e assim, iniciar o processo de individualizar-se. Ou seja, sem essa porta aberta, lhes era muito difícil criar outra realidade que construísse sentido aos seus desejos, sonhos, possibilidades, habilidades e que as permitisse dialogar com o mundo a partir de suas escolhas.

Concebo a afetividade como a única possibilidade para uma convivência ética entre os seres humanos, pois, sem esta, não se pode admitir o exercício da alteridade, no sentido de coexistência. Ou seja, quanto mais consciente de quem se é, como se age, como se sente, o que se necessita, maior o vínculo estabelecido entre as pessoas e maior a possibilidade de interação e afeto.

Muito comum entre as mulheres antes de iniciar o trabalho com dança, ignorar os seus desejos e potenciais. Aposto, assim, no exercício do afeto como um caminho lúdico que abre as portas do imaginário e, aproxima a relação/expressão dos desejos da trajetória mítica que cada pessoa exerce na vida.

Vejamos a seguir, como isso se dá na contemporaneidade e como se aplica à Dançatar.

2.2 QUESTÕES DO IMAGINÁRIO E DO MITO

Começo esta Seção me posicionando sobre o imaginário e o poder do mito. Para tanto, faço um breve percurso na linha do tempo, no intuito de ressaltar a relevância destas questões, como conquistaram o ocidente e o que impulsionou meu interesse por esta temática.

A minha atenção para o imaginário nasceu da convivência com alguns grupos de mulheres com os quais trabalhei e/ou participei das atividades que versavam em conteúdos sobre o corpo, a dança e questões somáticas. Essas experiências me estimularam a perceber para além das formas, às sutilezas das latências e a força do simbolismo corporal, no sentido de sua epifania, que revela uma realidade e que nem sempre corresponde à percebida pela pessoa em questão.

Para o despertar da atenção de potenciais e desejos femininos, entendo que há que se compreender o lugar do mito no desenrolar da vida de cada mulher. A percepção das muitas narrativas cíclicas que este encerra, e o quanto podem revelar a cada pessoa, são concomitantemente, universais e únicas, singulares.

No mito estão as figuras arquetípicas, a que todos fazemos correspondência para nos realizar na vida, tenhamos ou não consciência, e, como já foi citado anteriormente, ter consciência é o que liberta, amplia e nos leva à plenitude porque nos enriquece de conhecimento acerca do modo como nos articulamos na vida. Estar pleno é estar em poder de si, assim, e é possivelmente, o estado de satisfação que nos leva à alegria.

Para inserir o tema mito e sua correlação com o Dançar, recorro aos estudos feitos para esta temática na minha dissertação de Mestrado, pois, considero que o tema foi suficientemente elucidado nesta.

Primeiro, percebo que é necessário contextualizar que sentido o mito tem na contemporaneidade, que nesta pesquisa trato como sinônimo de atualidade. Para isso, penso que também se faz indispensável atualizar o conceito de identidade e as relações nele imbricadas, afinal, é o sujeito, nesta pesquisa, a mulher, que atualiza o seu sentido na contemporaneidade. Para tanto, tenho como alicerce o pensamento de Zygmunt Bauman (2005), sociólogo polonês radicado na Inglaterra, porque suas reflexões não procuram definir, nem determinar, um conceito de identidade, portanto, se afinam ao olhar desconstrucionista que inspirou o meu deslocamento das hierarquias tradicionais da dança, e que impulsionaram a construção das minhas estratégias nesta linguagem.

Bauman analisa a contemporaneidade de forma a considerar liquefeitas as referências outrora instauradoras, pois, entende que a partir da globalização, a velocidade das mudanças impostas às estruturas e às instituições, não permite mais que a sociedade crie fórmulas ideais para resolver as suas questões. A instabilidade é a lei e influencia profundamente a forma como as pessoas fazem escolhas, pois, ao fazê-las, assumem riscos.

Já que não há mais referências estabelecidas, escolher um dos extremos, um dos polos, deixa de fazer sentido. Os direcionamentos e as escolhas assumem uma forma fluida que podem mudar e se transformar, sempre que se perceba necessário. Por isso, para ele a noção de identidade se constitui a partir da dissolução das comunidades, na qual, a ampliação das fronteiras e o surgimento dos transportes permitiram expandir e deslocar as relações. As pessoas antes estavam atreladas especificamente ao seu local de nascimento e, dessa forma, eram identificadas.

Bauman diz que a noção de identidade nasceu ligada à ideia de nacionalidade e também, da crise advinda do esforço de pertencer. A ideia de identidade, portanto, se inaugura como uma ficção na tentativa de estabelecer vínculos perenes de subordinação incondicional ao Estado, a partir da ideia de pertencimento do homem com a sua nacionalidade. Assim, segundo o autor, no Estado pré-moderno a identidade estava vinculada à nacionalidade. No Estado

moderno, vinculou-se à noção de classe. Na contemporaneidade, está vinculada à crise, ao caos e à transitoriedade.

Sem as referências de outrora, portanto, não se pode mais ocultar a condição de fragilidade e provisoriedade da identidade, por isso ela está em crise. Esta crise começou quando as afiliações sociais, que tradicionalmente são atribuídas ao sujeito como definição de sua identidade (raça, gênero, local de nascimento, família, classe social), foram se diluindo e se alterando e, por isso, se tornando menos importantes, principalmente nos países onde a possibilidade de acesso à tecnologia e o poder econômico são maiores. A consequência é um crescente sentimento de insegurança por não se saber como se estabelece esta nova ordem.

Diante da instabilidade reinante, a questão da identidade prima, segundo afirma Bauman (2005), pela corrosão de caráter e por uma ansiedade marcante que orienta os comportamentos das pessoas, na direção de uma sensação de insegurança crescente e de um colapso do bem-estar social. Por causa da falência das normatizações, as identidades sociais tornaram-se transitórias e os novos laços sociais ambivalentes. Isso porque ainda se correspondem com a nostalgia do passado e encontram concordância com a modernidade líquida- termo de Bauman que se refere à transitoriedade provocada pela globalização- onde os valores se desfazem, mudam de forma, e os conceitos estão multi-imbricados.

Em tempos de globalização ou de modernidade líquida, as fronteiras estão cada vez mais movediças e diluídas, e a noção de pertencimento dá lugar à insegurança e ao desconforto da ilegitimidade, suscitando a um sentir-se estrangeiro. Isso só não acontece quando se estabelecem novas tribos que, por sua vez, dão lugar aos mais variados grupos alternativos, nos quais o pertencimento se dá não mais pela condição de nascimento e classe, e sim, pela aglutinação de valores em comum e por uma identificação a eles. Estabelece-se então, um comportamento ansioso para encontrar novos grupos e vincular-se através de outras identificações, da possibilidade de escolhas e assim, se facilita a construção das novas identidades.

A noção de identidade, uma convenção socialmente aceita, provoca uma discussão pertinente nesta pesquisa porque o sujeito está em voga na contemporaneidade como fundador de sua própria vida, não se subordinando às convenções. O sujeito é o responsável pela sua autonomia e é ele quem dita as suas próprias leis. Por ser um conceito evasivo, a identidade nos é revelada hoje como algo a ser inventado, e não descoberto como resultado de um esforço, pois é eternamente inacabada. É baseada nesta conjectura, que defendo que a autocriação de si mesmo é a única saída possível ao aparente caos reinante.

Segundo Bauman (2005, p. 38) a identidade outrora estabelecida e determinada, agora é transitória, pois, exige a renovação dos parâmetros, a atualização dos cadastros com os quais a estabelecíamos, por conta da velocidade, das incertezas e inseguranças contemporâneas da vida. Vive-se em um processo de transformação contínua: o eu fixo que era estabelecido, hoje é transitório e, portanto, instável, o que suscita as atuais angústias e crises existenciais. A crise era estabelecida pelo medo da exclusão, atualmente ela se instala pelo medo de abandonar antigos princípios. Hoje, outras necessidades se instauram, e ainda não se sabe ao certo sob que parâmetros a vida deve se ordenar. A sensação é que o caos se instalou!

O mundo é fragmentado e nossa individualidade é configurada em uma trama fragilmente conectada, visto que a rapidez e multiplicidade dos fenômenos exigem uma flexibilidade e disponibilidade para assimilar a alteridade e as várias facetas ambivalentes de nós mesmos. Quanto mais nos disponibilizamos a encarar a diversidade da vida atual, menos nos angustiaremos e mais atentos estaremos para defender as identidades que escolhermos. Portanto, quanto maior a capacidade de se movimentar, de lidar com variadas e distintas realidades, maior a receptividade e facilidade em transpor fronteiras e sustentar as identificações. É nesse sentido que a noção de identificações supera o conceito fixo de identidade.

Na contemporaneidade, entretanto, a noção de identidade é complexa porque ela só se sustenta se o indivíduo cria possibilidades de fazer algo que dependa dele mesmo e que valide e sustente as suas escolhas. Se não se tem oportunidade de mudar, de criar algo, de inventar, não faz sentido se questionar sobre quem se é, e então nesse sentido, se pode pensar na questão da identidade como escolha e como autocriação.

É possível concluir então, que a crise de identidade diz respeito ao medo de abandonar os antigos princípios, ou seja, de se perder as âncoras que tornavam a identidade um fato predeterminado e inegociável e que levava os indivíduos a tornar cada vez mais relevante a identificação, como reflexo de uma possibilidade de acesso a si mesmos. É preciso atualizar assim, atualizar-se a si próprio, pois, a questão da identidade hoje abre uma multiplicidade de interpretações às escolhas dos sujeitos.

Assim também aconteceu com o mito.

Usualmente o mito tomou a conotação de fábula, lenda, invenção, ficção. A acepção que lhe era atribuída nas sociedades arcaicas, impropriamente denominadas de culturas primitivas, concebia o mito como o relato de um acontecimento ocorrido em tempos ancestrais mediante a intervenção sobrenatural. Em outros termos, mito é o relato de uma narrativa verdadeira que ocorreu nos tempos dos ancestrais, quando a partir de interferência sobrenatural,

uma realidade passou a existir. Esta realidade pode se referir à totalidade ou somente a um fragmento da narrativa, que por sua vez pode ser uma montanha, uma pedra, uma localidade, um animal ou vegetal ou mesmo um comportamento humano.

Deste modo, compreendo o mito como a criação de uma narrativa que descreve de que forma algo ou alguém se transformou de uma condição para outra. Este é também é uma representação coletiva transmitida através das gerações para explicar o mundo. Um mito é, ainda, uma espécie de escritura desvelada, e que pode, portanto, ser revelado ao nível do cognoscível. Este pode ser um sentimento, uma sensação, uma forma, um modo de significação ilógico da vida. Portanto pode se revelar na palavra, na imagem, no gesto e no movimento. Não é a narrativa que define o mito e sim, a forma como este se articula, como expressa o mundo e a realidade humana. Sua essência é sempre uma representação coletiva atemporal.

Jung²² (2010), define mito como a conscientização de arquétipos do inconsciente coletivo (a herança das vivências humanas ancestrais) que funciona como um elo entre o consciente e o inconsciente. Por isso, para Jung, o inconsciente coletivo expressa uma espécie de identidade atemporal de todos os homens.

O sentido do mito na contemporaneidade parece dizer de uma necessidade de religamento, de uma reatualização da união com as forças ocultas individuais e coletivas. O que atualiza o mito é o rito.

Entendo o rito aqui como o conjunto de práticas reguladoras que estabeleçam uma vinculação do mito com o imaginário, com o simbólico, pois, ao mesmo tempo em que ele atualiza o propósito humano a partir da ampliação das questões da humanidade, facilita o processo de libertação do homem dos modelos que o aprisionam, no sentido de impulsioná-lo a desvelar os mistérios do mundo e as forças ocultas que estes contêm. O mito guarda, portanto, as forças conflitantes da humanidade. Sobre a relação do homem com as polaridades contidas no mito, Campbell diz:

[...] A mente humana, em sua polaridade entre o modo masculino e o feminino de vivenciar, em suas passagens da infância para a vida adulta e velhice, em sua rigidez e sensibilidade e em seu contínuo diálogo com o mundo, é a zona mitogenética primordial- a criadora e destruidora, a escrava, e, no entanto, a senhora de todos os deuses (1992, p. 380).

²²MADJAROF, Rosana. Mito, Rito e Religião. Disponível em: <<http://www.mundodosfilosofos.com.br/mito.htm>>. Acesso em: 28 out 2014.

A pessoa se vincula ao mito através do rito, pois este realiza a transcendência da vida através de suas práticas. O rito é a práxis do mito. É o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora. Conhecer os mitos, então, é desvelar os segredos do mundo e de si mesmo. E desvelar mistérios do mundo é se apoderar das memórias latentes para que se possa fazê-las emergir na vida. Só se pode sair dos extremos, dos opostos, pelo direcionamento aos meios, pelo mergulho na interseção, posto que, aglutina os potenciais dos extremos, mas, está para além destes, pois, encerra os potenciais que estão por se fazer.

O rito reitera o mito, por isso ele reatualiza ao homem a sua história velada por meio do desvelamento dos arquétipos contidos na narrativa. É este movimento que possibilita a identificação porque transforma o caos, a ambivalência, em singularidade.

A função do mito na contemporaneidade parece ser a de reintegrar o sujeito no tempo circular, aquele em que não há contornos, começo e fim. Aquele em que se abre um espaço virtual onde se pode reconhecer a si, pois, a força do símbolo contido no mito parece comunicar “[...] uma vivência do inefável através do local e concreto [...]”. ”, onde há um direcionamento paradoxal que amplia “[...] a força e atração das formas locais ao mesmo tempo que conduz a mente para além delas” (CAMPBELL, 1992, p. 373).

Ao encarnar os mitos, o sujeito se apodera das forças que emanam dos rastros e reatualiza a si ao descobrir que, através do reconhecimento acerca da repetição dos padrões contidos na narrativa arquetípica, abrem-se possibilidades para desconstruir os modelos que o aprisionam e limitam. Assim como estudiosos como Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Joseph Campbell e Carl Gustav Jung, escolho os mitos como ferramenta para apreender a essência do mundo, pois, estes podem espelhar os acontecimentos da vida de forma ímpar. Eles contêm infinitos arquétipos que compreendidos nos auxiliam a desconstruir a nossa identidade a partir do exercício da autonomia.

É pensando em favorecer o exercício de autonomia às mulheres participantes do Dançatar, que passei a incentivar e apostar no direito de cada mulher a adentrar o seu imaginário e tomar posse de suas habilidades. A partir da disponibilidade em desvendar-se através dos seus corpos e, partilhar este processo com outras mulheres é que aposto ser possível trazer à tona descobertas e potenciais. Assim, as mulheres podem ressignificar as suas histórias e criar realidades inusitadas.

Compreendo o imaginário, como a via que possibilita ao indivíduo ampliar o senso comum saindo da restrição de um cotidiano automatizado. A dimensão do imaginário é um caminho de afirmação porque é nele que se encontra a singularidade e as diversidades vividas.

Portanto, é necessário criar espaço/tempo onde se possa dar passagem e corpo ao imaginário que fundamenta a vida.

Dito isto, é necessário compreender porque longe de ser uma ficção ou uma fantasia, o imaginário, segundo Michel Maffesoli²³ “é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (FAMECOS, 2001.).

Ressalto o poder desta força sensível e encarnada com a qual negociamos todo o tempo às possibilidades de criação e recriação do mundo. Porém, é preciso compreender como o imaginário se processa na realidade da consciência para que se perceba qual a sua importância na construção do real. Deste modo, torna-se fundamental entender como a arte, neste caso especificamente a dança, possibilita a criação/realização e estimula a inserção do indivíduo às diversas esferas da vida.

Hoje convivemos com uma mídia que domina e anestesia progressivamente a sociedade através da massificação das informações, dos valores e das possibilidades de expressão da criatividade. Isto acontece por meio de um nivelamento e uma manipulação ética que cada vez mais impõe um estado de alerta permanente. Este estado não lhes permite ir além de um lugar comum que não respeita nem atende às diversidades.

Por isso, acredito que acionando o imaginário e imergindo nas forças latentes, é possível direcionar estratégias criativas à construção de vivências e experimentações. Significa dizer que, para imprimir sentido à realidade são necessárias as diferenças que nos contemplam na atualidade. E é a arte o campo do imaginário latente, generoso, pulsante e disponível para a construção de sentidos múltiplos.

O filósofo e antropólogo Gilbert Durand, nascido em 1921, em Chambéry, França, propôs um enfoque mitológico (ou arquetípico) para a imaginação criadora. Foi influenciado por mestres como Gaston Bachelard²⁴ e C. G. Jung que ampliaram as suas teorias tanto no campo da estética, quanto no da crítica literária, contribuindo para a compreensão do modo como o imaginário se processa na realidade.

²³ Michel Maffesoli é um sociólogo francês a quem se atribui a criação da sociologia do cotidiano. O Conhecimento Comum: compêndio de sociologia compreensiva. São Paulo: Brasiliense, 1998.

²⁴ Gaston Bachelard (1884-1962) filósofo e poeta francês que rompeu com a tradição filosófica ocidental e desenvolveu uma teoria sobre a imaginação simbólica material focada nos quatro elementos primordiais (Terra, Água, Ar e Fogo) e um sistema de análise poética – a poética dos quatro elementos – que favorecem categorias estéticas inovadoras para a ontogênese da arte. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/bachelarddisreinerio.shtml>>. Acesso em: 31 jan. 2011.

O imaginário para Durand (1988, p. 106,) tem a função de relacionar o biológico, o psicossocial e mais, o ativismo cultural, promovendo, segundo seu ponto de vista, um museu do imaginário responsável pelo “[...] que une os homens entre si, no nível humilde das felicidades e penas cotidianas da espécie humana, é essa representação afetiva porque vivida, que constitui o império das imagens”.

Para Maffesoli (2007), discípulo de Durand, o imaginário é uma realidade. Se a tomarmos como aquilo que seguramente existe, naturalmente incluiremos aí o direito a vivê-lo simplesmente por não poder tê-lo como diferente de outras realidades, no sentido que é também uma força social. Como aponta Maffesoli, ele é de ordem espiritual estando na esfera do imponderável, do indizível, que, no entanto, é vivido e faz parte do presente.

O imaginário assim, não é racional, sociológico ou psicológico, é uma espécie de campo sutil, que embora seja perceptível, pois, o sentimos e percebemos, não é quantificável. É como uma aura que envolve a obra de arte, e, além de envolvê-la a ultrapassa criando uma atmosfera que estabelece sempre uma interação coletiva. Segundo o autor, o imaginário estabelece vínculo porque é cimento social, liga em uma atmosfera única a coletividade.

A imagem é uma produção do imaginário. Quando há imaginário há sempre um conjunto de imagens advindas. Um exemplo são as imagens que surgem a partir da ambiência de uma cidade que gera uma forma particular de revelarem-se suas vivências. O imaginário, portanto, é a cultura de um grupo que a ultrapassa construindo e refletindo o estado de espírito de um povo.

A imagem está muito além da ideia de formas figurativas. É produção de sentidos. Por isso, proponho nesta pesquisa que a imagem esteja estreitamente relacionada ao movimento do corpo na dança: imagem é movimento por onde as diferenças acontecem e compõem sentidos múltiplos criando uma atmosfera singular, sensível e encarnada. Movimento é imagem em ação.

Entretanto, para que cada imagem/movimento seja acionada é necessário um esforço para ir além da forma. Ou seja, proponho que a imagem seja apreciada a partir de diferentes modos de recepção, o que implica a diversidade de opiniões, sentidos e sutilezas.

Mas, somos ocidentais! Somos sugestionados ao consumo acessível, rápido e fácil de digerir. Acreditamos que há apenas uma forma de produzir o conhecimento. E esta obviamente, não atravessa as sensibilidades, já que nelas reside toda a sorte de desconfianças e improbabilidades. A produção de conhecimento ocidentalizada (já bastante disseminada no Oriente) privilegia a objetividade, a linearidade e a hierarquia. Há a primazia do racional em detrimento do imaginário e do conhecimento sensível.

Segundo Durand (2010), em relação aos processos de produção, transmissão e recepção do conhecimento, o que distingue as civilizações ocidentais das não ocidentais, entre outros aspectos,

Em vez de fundamentarem seus princípios de realidade numa verdade única, num único processo de dedução da verdade, num modelo único do Absoluto sem rosto e por vezes inominável, estabeleceram seu universo mental, individual e social em fundamentos pluralistas, portanto, diferenciados (DURAND, p. 7, 2010).

Ou seja, a civilização ocidental primou pela herança da verdade única e universal. Desafiou a legitimidade do imaginário e promoveu a construção de um pensamento no mínimo paradoxal. Se por um lado desenvolveu as tecnologias, por outro, uma espécie de fundamentalismo racional que desconfia das imagens e de seus múltiplos significados.

Este paradoxo ocidental, segundo Durand (2010), surge em decorrência de um iconoclasmo religioso, derivado por sua vez, da influência ancestral judaico-cristã. A propagação do método socrático da Verdade e da filosofia de Platão e Aristóteles criou uma forma única para alcançá-la: a lógica binária do verdadeiro e do falso.

A certeza da lógica binária que perdurou hegemonicamente por séculos, dominou o pensamento ocidental que elegeu o método analítico como fidedigno para se chegar à verdade. Este tem por princípio excluir um dado terceiro: ou é verdadeiro ou é falso.

Acontece que o imaginário não se enquadra em um processo analítico de verificação, pois, não pode ser reduzido às proposições formais: verdadeiras ou falsas. Extrapola a dimensão racional e, portanto, não é passível de restrição ou limitação a fins de verificação.

É compreensível então, a desconfiança estabelecida às questões do imaginário ao longo dos séculos de construção do conhecimento ocidental. Afinal o imaginário propõe infinitas descrições e sugere múltiplas contemplações como forma de aproximação das realidades.

Considero fundamental ressaltar como as resistências e minimizações ao imaginário que ocorreram através dos séculos, como descrevo a seguir, para esclarecer a importância da articulação das diferenças no mundo atual. Hoje, o propósito é promover o trânsito que favoreça a coexistência das pluralidades para que possam surgir novos conhecimentos e práticas, de metodologias que privilegiem o sensível.

Neste sentido, a arte é campo fértil do imaginário, em especial a dança como fonte de experimentação, pois, se processa no corpo. Arrisco dizer que é principalmente através da

experiência estética da dança, que se descobre um corpo atuante, receptivo, sensível, vivo. A dança efetiva um estado sensível ainda minimizado e por vezes silenciado, porém, sempre intenso, mágico e pleno de sortilégios. Essas são também características atribuídas ao feminino. E quando digo feminino, estou me dirigindo a uma dimensão constituinte tanto da mulher quanto do homem:

A construção do gênero feminino (e masculino) se faz a partir de um conjunto de símbolos, imagens que retêm intenso conteúdo emocional (complexos²⁵), que se ativam na relação do eu com o mundo, determinando a construção de um ego feminino (ou masculino, no caso do homem) que no decorrer da vida de uma mulher, permanece desenvolvendo-se e sofrendo atualizações de acordo com as necessidades individuais e culturais necessárias a sua interação com o mundo (BORGES, 2011, p. 36).

O sensível a que me refiro diz respeito à intuição visionária que habita o campo da criatividade humana e não ao exercício da lógica puramente dita. O imaginário é o acervo latente desta pulsão vital humana. A arte, portanto, é movida por uma implicação do imaginário que caminha sempre em direção à vida, aos seus trânsitos e as suas dialógicas. Este movimento dinâmico encontrou muitas resistências na história do ocidente.

O pensamento ocidental primava por um discurso unilateral que pretendia a legitimidade do raciocínio lógico. Porém, Platão, mesmo frente ao apogeu socrático, reconheceu verdades que se esquivavam da lógica do Método e por isso, admitia uma via de acesso que escapava da razão: a alma, a morte, o mistério. Assim, para Platão, onde a razão não conseguia adentrar, a linguagem imaginária do mito se encarregava de desvendar.

Segundo Durand, (2010, p. 18-19) apesar de toda a rigidez do pensamento lógico, esta visão platônica estimulou em pleno século oito, uma espécie de contestação na defesa das imagens contra uma teologia da abstração. Significa dizer que, ao ser contemplado o ícone, na figura de Deus sua expressão mais significativa, o ser humano poderia ser reconduzido de um mundo vil para outro lugar, além do mundo determinado pela razão.

Esta defesa bizantina em prol da sustentação da imagem configurou o primeiro registro de uma resistência do imaginário que deu margem ao surgimento de uma sensibilidade religiosa

²⁵ Um complexo é uma afluência de imagens e ideias englobadas em torno de um núcleo arquetípico que são caracterizadas por uma tonalidade emocional comum. Estes em ação contribuem para o desenvolvimento da personalidade na medida em que tiram o indivíduo da inércia e o impulsiona para a atividade, para a busca pelo equilíbrio, pois, quando há o sofrimento haverá sempre a tendência de sair dele. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/individua.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2011.

proliferada no culto às imagens sacras. Este fenômeno, posteriormente no século treze e catorze da cristandade do ocidente, floresceu no culto da imaginária sacra propagada pela grande fraternidade franciscana. Assim, aos poucos, substituiu o iconoclasmo gentil da estética cisterciense do século doze ao divulgar os mistérios da fé, além das clausuras dos mosteiros. Isto possibilitou a disseminação de uma nova sensibilidade religiosa: uma segunda onda de resistência do imaginário.

A ordem franciscana exerceu um papel fundamental na mudança do imaginário social no ocidente. Os divulgadores desta filosofia da imagem, segundo Durand (2010, p. 19) introduziram com os *fioretti* de São Francisco uma abertura para o culto das imagens da natureza cantando o irmão sol e a irmã lua. Assim, a contemplação de uma imagem da santidade, ou da própria natureza, não apenas incitava, mas levava a penetrar na própria santidade seguindo o caminho do Criador. Dessa forma, a imagem como representação da natureza e da criação era um vestígio de toda a bondade do criador.

Além disso, foi pela imagem que a alma humana representou com maior exatidão as virtudes da santidade e encontrou uma via de acesso à etapa suprema do caminho a Deus, como o detentor do poder sobre os homens, que concede a alma uma semelhança a sua própria imagem. Por sua vez, esta alma passa a ser concebida através de três graus de representações imaginárias, a saber: o vestígio, a imagem propriamente dita e a semelhança.

Esta doutrina influenciou o florescimento do culto aos santos e contou com duas correntes principais: os dominicanos e os franciscanos. Ambas se destacaram e rivalizaram na propagação dos mistérios cristãos através das imagens de forma tão determinante que marcou definitivamente uma nova estética iconográfica da cristandade ocidental. A imagem aqui abriu o acesso à vivência mística. Mas é preciso ressaltar que a estética e o culto ao ícone aconteceram também na Igreja do Oriente. As duas estéticas da imagem, a de Bizâncio e a da Cristandade de Roma se desenvolveram, porém, em sentido inverso.

A primeira propagou-se na figuração e contemplação da imagem do homem transfigurado pela santidade, da qual Jesus Cristo é o exemplo vivo. Já a segunda, através da filosofia franciscana introduziu a Senhora Natureza nas pinturas, o que influenciou profundamente a sensibilidade dos países Celtas, como a França, a Bélgica, os Países Baixos, a Irlanda, a Escócia, dentre outros, visto que, a cultura destes países bebeu do culto e das mitologias das divindades da natureza.

As cenas ao ar livre passaram a dominar as imagens nas pinturas de temas religiosos, de tal modo, que a figura do homem fica ofuscada na paisagem natural. Ao mesmo tempo, o culto à natureza facilita o retorno às divindades elementais mais antropomórficas dos antigos

paganismos. Isto que figurará, posteriormente, no humanismo do Renascimento no século quinze, é uma paradoxal exaltação ao homem natural e sua paisagem agreste. Este processo foi um retorno ao paganismo e à teologia natural das forças antropomórficas que dominam a natureza.

Nesta época, segundo Durand (2010, p. 21), desponta mais uma resistência à imaginária sacra e uma crise da ideologia cristã. Que eclodiu no movimento da Contrarreforma. Lutero e seus sucessores como Calvino, representam uma ruptura contra os hábitos instituídos pela Igreja por contaminação dos papas humanistas do Renascimento. A Reforma combateu a estética do culto aos santos e ocasionou a destruição das estátuas e quadros sacros ao mesmo tempo em que exaltou a imagem literária e a linguagem musical atribuindo valor de divindade às Escrituras e às músicas religiosas.

Movimento similar foi observado nas religiões teístas como o Judaísmo e o Islamismo. Em atitude inversa à dos Reformadores, a Contrarreforma da Igreja Romana decreta o Concílio de Trento no século dezesseis exaltando novamente o poder das imagens iconoclastas, desta vez na figura da Sagrada Família (Jesus, Maria, José). Este foi o terceiro momento de resistência à imaginária sacra, o surgimento do Barroco e sua carne *versus* espírito, qualidades do novo imaginário.

A influência barroca propagada pela Contrarreforma é disseminada através do exagero do papel espiritual atribuído às imagens e aos cultos aos santos. Isto é observado amplamente nas imagens esculpidas ou pintadas nas naves das basílicas e nos virtuosismos arquiteturais, com os quais o barroco contemplou a Europa e a América do Sul.

A imagem vinculada ao exercício religioso contribuiu para a mudança do imaginário, pois, a verdade propagada não correspondia aos mistérios vigentes. Durand (2010, p. 26) diz que as duas ordens religiosas mais poderosas da devoção moderna e do imaginário místico do ocidente cristão, a Ordem dos Franciscanos e a Companhia de Jesus, foram fundamentais na disseminação de exercícios de contemplação imaginativa. Seus seguidores se esforçavam para alcançar a profundidade da iluminação espiritual, o que contaminou o imaginário artístico. O próprio William Shakespeare foi enlevado pela sensibilidade e espiritualidade barroca, quando em uma encenação teatral se utilizou de recursos para provocar a profundidade da iluminação, evocando abismos.

Embora a disputa entre a Reforma e Contrarreforma tenha suscitado um período de fertilidade ao imaginário medieval, as guerras das religiões, especialmente a Guerra dos trinta anos, provocou uma cisão dos valores visionários do imaginário com a cristandade medieval. Isto ocasionou um abrandamento da imagem criativa, já que o seu exercício estava

profundamente arraigado aos valores religiosos. Surge assim, o movimento autônomo do imaginário.

A desvinculação da cristandade e a desqualificação dos suportes confessionais provocou o neorracionalismo dos filósofos no século dezoito, o chamado século das Luzes, gerando a retomada de uma estética neoclassicista. Esta estética, através de alegorias pouco significativas, atendia a funcionalidade e substituía a austeridade barroca. Esta transposição provocou um novo desequilíbrio iconoclasta entre os valores da razão e os do imaginário. A nova onda de autonomia do imaginário gerou uma estética pré-romântica, o que se constituiu uma quarta resistência do imaginário.

Durand (2010, p. 26) diz que, uma estética romântica bem-sucedida se sobrepõe aos ataques racionalistas e positivistas, retomando, segundo o autor, o reconhecimento de um sexto sentido além dos cinco já reconhecidos pela percepção. Este sexto sentido estava vinculado à criatividade e ao belo. O que estabelece uma terceira via de conhecimento que inaugura outra ordem de realidades, na qual se destaca mais a intuição advinda da imagem do que a comprovação pela sintaxe.

Segundo Durand (2010), Emmanuel Kant organiza a partir do exercício da Razão prática, uma teoria sobre esta nova forma de conhecer a que ele chama de “juízo de gosto”. A intenção era dar a entender, a partir de uma esquematização, como se processa a junção entre as formas da percepção, especificamente, tempo e espaço, com as categorias da Razão. Assim, ele possibilita pensar a imaginação como fonte de conhecimento aproximando-a dos processos da Razão.

A teoria de Kant inspirou os posteriores filósofos do século dezanove a uma ascensão às obras da imaginação e da estética observando o seu lugar de privilégio às demais faculdades. As teorias de Schelling, Schopenhauer, Hegel e, também, Baudelaire e Rimbaud, elevaram o imaginário e os artistas a tal destaque, que os últimos reivindicaram uma condição de genialidade perante os demais mortais, se contrapondo ao sucesso tecnológico em ascensão.

Em contrapartida, a primazia tecnológica das ciências, a nova ditadura econômica e o esgotamento das religiões tradicionais do ocidente, desqualificaram os artistas atribuindo-lhes o caráter de sinistros e visionários. Ao final do século dezanove, a arte separa-se das demais formas de conhecimento e torna-se autônoma.

Contudo, somente com a chegada da corrente simbolista é que o imaginário avança além da culminância das imagens. Passa a abranger a poética, a linguagem musical, a vidência e a conquista dos sentidos. Nesse momento vai se libertando aos poucos da vinculação religiosa e

política, que caracterizou os séculos dezoito e dezenove, atingindo o apogeu simbolista com a chegada do Surrealismo na primeira metade do século vinte.

Por fim, o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo, foram os movimentos de resistência dos valores do imaginário diante do cientificismo racionalista positivista, que evocaram uma reavaliação construtiva para o sonho e o onírico.

Foi ainda, muito importante para esses movimentos de resistência a descoberta do inconsciente, comprovando que a psique humana funciona muito além do imediatismo e da racionalização de ideias. Porém, foi definitivo o avanço da própria ciência em suas pesquisas anatomofisiológicas e etológicas, pois, comprovaram que imaginário atua na base do pensamento sendo responsável pela forma como o homem articula o conhecimento. Ou seja, no homem todas as informações são conduzidas pelo cérebro pré-frontal que ocupa dois terços da massa cerebral e é o responsável pelas informações direcionadas por outras esferas do sistema nervoso através de ricas ligações neurológicas. Estas, por sua vez, coordenam as ligações simbólicas entre dois objetos diferentes possibilitando a construção de significados.

Nesse sentido, Durand conclui que “todo pensamento humano é uma *re*-representação, isto é, passa por articulações simbólicas” (DURAND, 2010 p. 41). Assim, fica a assertiva que é através do imaginário que se formam as representações humanas. Destarte, a partir das observações de Durand, pode-se compreender que as resistências ao imaginário se deram frente ao fato, que aceitar o poder do imaginário seria recusar,

Os “progressos de uma consciência” cujos objetivos seriam tão iconoclastas quanto às perspectivas muito curtas e por demais regionais de um historicismo fruto do determinismo em mão única da Europa moderna (2012, p. 47).

As descobertas arqueológicas atestam que foi utilizando signos que a espécie *homo* construiu os seus objetos utilitários e os adornos, especialmente em se tratando dos rituais de morte. Durand, então, observa que o homem é simbólico desde as suas procedências longínquas.

O autor afirma que após um período considerado científico (primeira metade do século dezenove) a inferioridade do *homo* ancestral foi exorcizada quanto a sua capacidade de participação, similitude e homeologia. Isto possibilitou o lugar da alteridade e, a ciência social avançou no sentido de considerar as derivações do imaginário. Neste sentido, também se ampliaram os conceitos e foram modificadas terminologias de significação pejorativas, antes

tidas como primitivas e não civilizadas que, aos poucos deram lugar a conceitos como os arquétipos.

Posteriormente, no ano de 1962, Claude Lévi-Strauss inaugurou uma nova posição filosófica com a obra, *O Pensamento Selvagem*, na qual se opõe a hegemonia Eurocêntrica. Afirma ter todo homem um patrimônio “selvagem, respeitável e precioso” (Claude Lévi-Strauss apud Durand, 2010, p. 50). Esta teoria proporcionou uma revolução de valores possibilitando a emergência de uma Sociologia do Imaginário. Este novo conhecimento se nutriu das pesquisas tanto psicológicas como etológicas e contribuiu para inaugurar uma transversalidade entre a Psicologia das Profundidades e a Sociologia como observou o sociólogo Roger Bastide²⁶ no final da década de cinquenta.

Em relação à Psicologia das Profundidades, a contribuição mais fértil para a sociologia talvez tenha sido a da descoberta do inconsciente. Esta foi fundamental para a inserção do sensível-imaginário no pensamento científico no que tange a compreensão dos processos criativos e poéticos na arte.

Consequência dos estudos e da teoria de Bastide, derivam duas correntes sociológicas. Uma corrente se identifica mais com as designações imaginárias dos símbolos, mitos e rituais de sociedades longínquas, consideradas selvagens. Esta corrente influenciará os estudos etnológicos contemporâneos.

A outra corrente alcançará as vicissitudes cotidianas, debruçando-se às histórias da vida. Desta última corrente destaca-se o sociólogo Michel Maffesoli, para quem a sociologia se direciona a um Conhecimento Comum, “... onde sujeito e objeto formam um só no ato de conhecer e no qual o estatuto simbólico da imagem constitui o paradigma (o modelo perfeito, a demonstração satisfatória pelo exemplo)” (p. 57, 2010).

Esta corrente sociológica assume o desencantamento pelas “dialéticas rígidas e unidimensionais dos positivistas” (p. 56, 2010), e propõe o reencantamento do mundo. Essa proposta também eu assumo no projeto *Dança*. Considero que é de fato, um novo lugar de poder, não porque tudo seja novo, embora de fato o novo surge, mas porque outras formas de olhar, fazer, sentir, perceber, ser, são instauradas, então, emergem novas estruturas que por sua vez dão margem a novos estados de ser/estar e, portanto, lugares antes latentes e depois aparentes, de poder-ser, o que afirmo pelo anos de experiência com dança, provoca um sentido

²⁶ Bastide durante alguns anos se dedicou a pesquisa em campo em terras brasileiras onde desenvolveu a sua teoria acerca da dimensão onírica, dos transeiros religiosos, dos mitos, das doenças mentais inserindo estas dimensões imaginárias obscuras no conhecimento sociológico. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n12_p47.pdf>. Acesso em 20 dez. 2014.

encarnado de reencantamento, pois foi no/com o corpo que este poder-ser ressignificou-se. Assim, enquanto artista-pesquisadora, também pretendo o reencantamento a partir do Dançar. Como afirma Durand, “este reencantamento passa acima de tudo pelo imaginário, o lugar-comum do próximo, da proximidade e do longínquo *selvagem*” (idem).

A partir do século vinte, o imaginário começa a ser escrutinado e compreendido. Isto acontece com a comprovação de que o psiquismo humano não funciona somente pelo encadeamento lógico das ideias, mas, também, no oculto de um inconsciente, na latência dos sonhos, das neuroses e da criação artística.

Os estudos clínicos de Sigmund Freud foram determinantes para evidenciar o papel das imagens como linguagem que intermedia um inconsciente não manifesto e que aciona uma consciência ativa, ampliando e enriquecendo o repertório consciente. Por isso, Durand diz que o papel da imagem é o de “... possuir o status de um símbolo e constituir o modelo de um pensamento indireto no qual um significante ativo remete a um significado obscuro.” (2010, p. 36).

Para a medicina psíquica herdeira da teoria freudiana, este símbolo é um sintoma limitado a uma libido não satisfeita e reprimida por um traumatismo afetivo e, como tal, desvaloriza-se enquanto chave que dá acesso ao imaginário não manifesto, e que, portanto, ainda não foi integrado à consciência.

Porém, dissidentes desta corrente de pensamento de Freud defendem que a psique humana está passível a outras formas de libido que não só a pulsão sexual e, que, a imagem possui outros atributos além de representar a sublimação de uma repressão neurótica. Assim, em um psiquismo normal a imagem também tem uma função construtiva e poética.

Dentre os dissidentes de Freud, o psiquiatra suíço Carl-Gustav Jung obteve papel relevante em normalizar a função da imagem porque foi o primeiro a atribuí-la mais de um significado. Segundo Durand, (Ibid. p. 37), Jung foi responsável por pluralizar a libido com clareza, pois, considerava que “[...] a imagem, por sua própria construção, é um modelo da autoconstrução (ou individuação) da psique”.

[...] a imagem representa um “sintoma ao contrário” e um indicador da boa saúde psíquica. Mas, por ser tão terapêutica e como o psiquismo não é orientado por uma libido única e totalitária, ela abandona a unicidade obsessiva e se pluraliza. [...]. Por conseguinte, [...] toda uma escola de pesquisadores, os estudiosos do “sonho acordado” tentarão guiar os sonhos de um paciente para que este libere [...] as imagens-anticorpos que contrabalançarão ou destruirão as imagens neuróticas obsessivas (DURAND, 2010, p. 38).

Na construção de sua teoria do imaginário, Gilbert Durand (2001), afirma que a função do imaginário na vida do homem é organizar e fundar as relações indivíduo/sociedade, natureza/cultura, posto que é a base matricial e o alicerce fundante sobre o qual se constroem as concepções de homem e de mundo. Assim, para o autor o imaginário precede, coordena e está para além de todas as atividades da consciência e do pensamento humano. Destarte, as produções imaginárias são atualizadas nas diversas formas de expressão das sociedades: cultura, linguagem, mito, magia, religião, arte, ciência. Estas são manifestações e práticas simbólicas oriundas da relação intrínseca bio-psico-sócio-cultural.

Durand explica que frente à sua finitude, o homem é abarcado por uma angústia existencial que tenta dominar recorrendo à dimensão simbólica. Assim, "o princípio constitutivo da imaginação é o de representar, figurar, simbolizar as faces do Tempo e da Morte" (DURAND, 2001. p. 45). Desse modo, para efeito de organização de sua teoria, ele constrói uma arquetipologia do imaginário, cujo objetivo é proporcionar uma relação criativa para a angústia oriunda da consciência de finitude humana: o tempo e morte.

Esta relação acontece através de três possibilidades: preparar-se para aniquilar a morte, estabelecer uma via harmoniosa em que a morte não possa ingressar ou ainda, adquirir uma visão na qual sendo o tempo cíclico, a morte se transforma em renascimento.

Para o autor, estas possibilidades correspondem, respectivamente, a uma estrutura do imaginário humano. Portanto, aproximando os seus estudos dos dissidentes de Freud e dos seguidores de Jung e seus testes de projeção para diagnósticos psiquiátricos, Durand demonstra os resultados teóricos de sua criação sobre as estruturas do imaginário, a saber:

[...] todo imaginário humano articula-se por meio de estruturas plurais e irreduzíveis, limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do "separar" (heroico), "incluir" (místico) e "dramatizar" (disseminador), ou pela distribuição das imagens de uma narrativa ao longo do tempo (2010, p. 40).

Foi a partir da compreensão dos processos matriciais das Estruturas do Imaginário de Durand que me inspirei à construção das Estratégias referenciais do Dançatar, incentivada a provocar às mulheres uma vivência em dança que oportunizasse a construir e a compreender o sentido de suas vidas, a partir de suas várias narrativas, especialmente a corporal, o que em minha prática profissional percebo ser o que de mais consistente cada pessoa encerra.

A matriz do separar-heróico²⁷ corresponde à conquista sobre o tempo e a morte por meio da luta. É a vitória da luz contra as trevas quando há uma disputa entre os opostos: sim ou não, bem ou mal, pensamento a sentimento, análise a intuição, em uma regência de antíteses conceituais. Correlaciono a estas matrizes os três primeiros Princípios e Indicadores do Dançar - A Desconstrução Corporal da Eva: O Afeto; A Revelação da Lilith: Os Limites; A Tensão das Oposições Eva e Lilith: As Memórias.

No incluir-místico, Durand entende o sentido da construção da harmonia e união, não havendo inclinação para a controvérsia, e sim, para a aquisição de uma serenidade, intimidade oculta e um prazer transcendente. No Dançar relaciono-o ao quarto e ao quinto Princípios e Indicadores - As Dimensões Ocultas: A Imaginação; A Ressignificação do Imaginário: As Identificações.

Por fim, no dramatizar-disseminador, Durand procura um movimento cíclico que transcenda a finitude do tempo. Para ele, a passagem do tempo não é linear e obedece a um infundável retorno. Percebo um movimento lúdico nesta matriz que direciona a um sentido de plenitude e realização de si, que correlaciono no Dançar ao sexto Princípio e seu respectivo Indicador- A Performance: o Jogo.

2.3 UMA MITANÁLISE NA DANÇA

Durand (2012) atribui aos mitos o papel de ressignificar a vida. Defende-os como uma composição de símbolos e arquétipos que se apresentam através de mitemas²⁸ e que estão imbuídos em uma crença que propõe realidades instaurativas. Desse modo, o autor propôs as suas Estruturas Antropológicas do Imaginário consideradas como constelações de imagens simbólicas a partir de arquétipos.

Assim, através de suas investigações, Durand (1988) cria a mitodologia, um método crítico do mito. Este método deriva de sua compreensão da relevância do mito como narrativa dramática da humanidade, recorrente e inalterada ao longo da existência humana. Dela emergem realidades instaurativas que, de tempos em tempos, reestruturam a vida como inspiradoras da existência e das questões humanas.

²⁷ Aproprio-me dos dois termos como palavra composta, no intuito de enfatizar o seu significado nesta pesquisa.

²⁸ Unidade básica e recorrente de uma narrativa mítica que pode ser um tema, um objeto, um cenário mítico, um emblema, uma situação dramática, uma personagem. Disponível em: <<http://www.cei.unir.br/artigo23.html>>. Acesso 20 jun. 2013.

A mitodologia foi motivada pelo pressuposto que o imaginário é o substrato referencial de toda a produção humana e se manifesta através do mito. Em todas as épocas o pensamento intuitivamente se orientou pelos mitos, que por sua vez, conduzem o fluxo da história dos indivíduos. Assim, Durand (1988) investigou quais os mitos que emergem do imaginário cultural, considerando-os mitos diretivos, porque influenciam e direcionam a dinâmica social.

A mitodologia discrimina duas formas de análise: a mitocrítica e a mitanálise. A mitocrítica se baseia na análise dos mitos encontrados em textos literários. A mitanálise, desenvolvida pelo autor em 1972, foi inspirada na Psicocrítica de Charles Mauron²⁹, porém, sua acepção se difere, pois, o sistema de Durand se debruça aos contextos socioculturais, como afirma Simone Vierende³⁰,

[...] a mitanálise, apesar de levar um nome que faz pensar à psicanálise, e gerar certa confusão no que precede, dedicar-se-á ao estudo dos fenômenos sócio-culturais, por exemplo, como um determinado período cultural, num lugar e num contexto históricos bem definidos, pode ser tributário, nas suas diferentes expressões, de um mito ou de uma figura mítica que aos poucos se impõe (para degenerar depois) porque está confrontada com problemas específicos, com certeza, mas que já tinham sido levantados por outros grupos humanos, ainda que sob as formas bem diferentes e nos lugares igualmente diferentes (2000).

Como um método de análise científica dos mitos, faz uma releitura da história da humanidade, dos grupos e das relações sociais. A partir da mitanálise é possível desvelar os movimentos míticos nas sociedades, pois, “[...] o pressuposto básico da mitanálise é o de que numa sociedade há mitos tolerados, patentes, que circulam, e mitos latentes, que não conseguem encontrar meios simbólicos de expressão e que trabalham a sociedade a um nível profundo” (MELLO, 1994, p. 48) A mitanálise decorre da intenção de desvendá-los.

Segundo o pensamento de Durand, as sociedades submergem às correntes opositoras e sobrevivem através das correntes compensadoras. Ressalto nesta pesquisa que considero o arquétipo da Eva um mito tolerado na construção social brasileira, desde a época colonial e que, ainda compõe a atuação de um fluxo normatizador da mulher. Já o arquétipo da Lilith representa um mito latente que também remonta da colonização brasileira, e que foi submerso num

²⁹ Mitocrítica é um termo que G. Durand forjou em 1970, a partir do modelo da Psicocrítica de Charles Mauron. O método psicocrítico de Mauron apoiou-se num levantamento dos trabalhos dos psicanalistas que se tinham debruçado sobre as Obras de Arte e foi desenvolvido num livro — *Des Méthaphores Obsédantes au Mythe Personnel: Introduction à la Psychocritique*, Paris: J.Corti, 1962. Disponível em: <<http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/910/816>>. Acesso em: 02 set. 2013.

³⁰ Disponível em: <<http://w3.u-grenoble3.fr/crri/portugais/Artigo-SIMONE-VIERNE.pdf>>. Acesso 02 set. 2013.

movimento de oposição ao padrão Eva, e, se conseguiu meios de expressão, estes foram subversivos, não tolerados, discriminados e por isso, reprimidos.

Os mitemas são núcleos míticos que se repetem e se evidenciam em determinada cultura por um grande período histórico. Através deles a mitanálise identifica a particularidade de um grupo a partir dos fatos etnológicos. Os mitos, segundo Durand (1988), sempre apontaram os desejos da humanidade e como tal, são referenciais dos acontecimentos históricos.

Em relação à mitanálise, Durand especifica ainda, três momentos para se identificar os mitemas, a saber:

1 - Sincronias míticas da obra, que consiste em levantar os elementos recorrentes e significativos da narrativa;

2 - Analisar o contexto em que surgem, seus acontecimentos e como se inserem nas situações, nas personagens e nos cenários;

3 - Entender as diversidades do mito, sua diacronia, e as conexões de um mito específico com os de outra época ou espaço cultural determinado³¹.

Diante da compreensão de que a mitanálise favorece um direcionamento e um aprofundamento no acontecimento do mito, me inspiro neste método como recurso analógico, introduzindo na Dançatar uma espécie de dançanálise, que facilitou a organização e posterior compreensão dos temas, mitemas e narrativas advindas do processo.

Considero que numa dançanálise o processo da mitanálise se faz com/pelo/no corpo, tendo em vista que este é o vetor da Dança. Portanto, nele as narrativas corporais se constroem, pois, “...como signo [...] contundente da vida [...] É significativa, quando presentifica a existência, dando-lhe forma e sentido concreto, e também é significado quando extrapola a forma e reinventa a vida em toda a sua expressão” (BORGES, 2011, p. 70).

A partir de uma dançanálise observo as narrativas corporais tendo como foco o corpo. Nele percebo a existência de alguns movimentos-chave ou movimentos-título, como prefiro nomeá-los, que se configuram e se repetem na narrativa corporal das mulheres. Estes movimentos-título ou “mitemas corporais” emergem na forma, indicando a trajetória mítica que cada mulher funda ao dançar sua história.

Cada grupo de pessoas, em minhas observações, tem recorrências específicas que emergem do pessoal de cada um, e também, próprias de sua coletividade.

As mulheres na atualidade convivem em contextos de demandas múltiplas e, por este motivo, precisam de um esforço contínuo para integrar os seus papéis tradicionais aos novos

³¹ Disponível em: <<http://www.cei.unir.br/revista.html>>. Acesso em: 02 set. 2013.

lugares de poder. Este esforço aparece em suas narrativas corporais como núcleos míticos, que traduzem inicialmente impulsos caóticos, mas também, ricos de possibilidades, pois apontam várias e concomitantes direções. São estes impulsos que fundamentarão uma dançanálise pessoal e coletiva.

A dançanálise como um sistema de análise para o Dançatar, se faz importante na medida em que,

O importante para os estudos dessa pesquisa é compreender que o ser humano sempre exprime por símbolo aquilo que não conhece. Os conteúdos simbólicos podem, por exemplo, se exprimir através da experiência poética da dança e serem requisitados para um diálogo de intimidade, de compreensão e de transformação. O resultado é a expansão da personalidade, do equilíbrio psico-orgânico, da consciência corporal, e conseqüentemente da autonomia. O simbólico abarca o biológico, o emocional, o espiritual, a mente incorporada³² indo muito além do significado manifesto (BORGES, 2011. p. 72).

De tal modo, a revelação de significados das narrativas corporais, na maioria das vezes, passa despercebida pela consciência. Porém, quando assinalados têm uma ação transformadora potente, pois, revelam as latências ocultas. E com elas, disponibilizam forças desconhecidas e/ou reprimidas que quando acontecem possibilitam uma expansão da consciência pela aquisição de repertório. É destes potenciais que emerge a força inaugural que poderá possibilitar a cada mulher decidir-se pelos movimentos do seu processo de singularização.

Esta pesquisa se propõe exatamente a este processo de singularização que deve ser iniciado por um **Momento Afetuoso**. Este é o nome que atribuí ao primeiro movimento sugerido na Dançatar, quando oriento o tocar o corpo com atenção aos afetos e demais percepções. Pode-se iniciar o toque por qualquer parte do corpo e da forma que se sentir mais à vontade. O critério é que haja bastante atenção ao que se sente, pensa, intui. Foi criado, a partir da observação que se faz necessário preparar o sistema corpo-mente-sensível, a vivenciar a tensão gerada pela oposição dos arquétipos, aqui expostos como opostos na construção do

³² Evan Thompson, Francisco Varela, Eleanor Rosch autores de A Mente Incorporada - Ciências Cognitivas e Experiência Humana. Eles defendem que para que a nossa compreensão da cognição possa ser mais completa, é preciso que haja um entendimento de que há um terreno comum entre as mentes na ciência e a mente na experiência.

feminino brasileiro, Eva e Lilith, e que serão apresentados a partir do conhecimento de seus mitos, no item seguinte.

2.4 EVA E LILITH: TENSÕES EM OPOSIÇÃO

Este item me leva necessariamente, a discutir as questões do feminino que, embora tenham sido investigadas na minha dissertação de mestrado, penso ser importante atualizar e aprofundar estas mesmas questões nesta pesquisa de doutorado para que se elucidem o máximo de questões possíveis, frente à clientela que escolhi como referência a aplicação das Estratégias do Dançatar. Por isso, estou trazendo da dissertação as informações pesquisadas acerca dos arquétipos da Eva e da Lilith, considerando que desenvolvi o que acho que foi necessário para a compreensão destes mitos. Deste modo, transcrevo da pesquisa de dissertação parte da teoria que fundamenta os mitos de Eva e Lilith, com o intuito de elucidar como se estruturou as dialógicas e as oposições a partir destes dois mitos em tensão, e como estes se aplicam nesta pesquisa de doutorado. O exercício aqui é esclarecer o que as une, o que as distingue, o que as aproxima: O feminino.

Ô mãe, me explica, me ensina
me diz, o que é feminina?
Não é no cabelo ou no dengo ou no olhar
é ser menina por todo lugar
Ô mãe, então me ilumina
me diz, como é que termina?
Termina na hora de recomeçar
dobra uma esquina, no mesmo lugar

Costura o fio da vida só pra poder cortar
depois se larga no mundo
pra nunca mais voltar

Ô mãe, me explica, me ensina
me diz, o que é feminina?
Não é no cabelo ou no dengo ou no olhar
é ser menina por todo lugar

Ô mãe, então me ilumina
me diz, como é que termina?
Termina na hora de recomeçar
dobra uma esquina, no mesmo lugar
Prepara e bota na mesa com todo paladar
depois acende outro fogo
deixa tudo queimar

Ô mãe, me explica, me ensina
me diz, o que é feminina?
Não é no cabelo ou no dengo ou no olhar
é ser menina por todo lugar

Ô mãe, então me ilumina
me diz, como é que termina?
Termina na hora de recomeçar
dobra uma esquina, no mesmo lugar

E esse mistério estará sempre lá
feminina, menina, por todo lugar

Esta composição intitulada *Feminina* de Joyce Moreno (1980) traz mais que uma indagação. Para mim, exemplifica uma espécie de inquietação da mulher brasileira contemporânea para entender o seu feminino, visto que, as mulheres brasileiras desde os tempos coloniais, foram orientadas a construir a vida pelo olhar masculino e, portanto, mesmo poeticamente, a forma de se indagar era influenciada por este viés.

Percebo o estado de ser feminino, não como uma suave harmonia, e sim, como um mosaico de aspectos que muitas vezes não se comunicam e, talvez por isso, produzam tensão. Os anos de trabalho em diferentes grupos, especialmente com mulheres, me possibilitaram observar que há diferentes facetas no imaginário feminino e, não raro, estão em movimentos opostos. Este é caso dos mitos inaugurais Eva e Lilith presentes e atuantes, ainda, na contemporaneidade. Talvez porque o ideal feminino de igualdade com o masculino não aconteceu e, isso vem gerando insatisfações e desconfortos na mulher, que ainda não legisla em causa própria.

A mulher vive sob o signo da Grande Mãe, entendida como revelação de uma imagem arquetípica essencial do feminino, com polaridades positivas e negativas. “A Grande Mãe é uma designação da imagem geral, formada pela experiência cultural coletiva. Como uma imagem, ela revela uma plenitude arquetípica, mas também uma polaridade positivo-negativa” (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 2003).

O polo positivo da Grande Mãe representa a boa mãe e se afina com o mito de Eva, pois, possui atributos como o desvelo e o encanto maternal, a autoridade mágica feminina, a sabedoria e a exaltação espiritual que transcendem a razão, os instintos e impulsos benfeitores. Ou seja, tudo o que é qualificado como o ideal, que acolhe, sustenta e propicia o crescimento e a fertilidade. O polo negativo é o reverso, representa a mãe má e faz analogia ao mito de Lilith,

pois, caracteriza-se por aquela que devora, seduz, envenena, tudo o que é aterrador, misterioso, oculto, obscuro, o abismo, o mundo dos mortos e o que é inevitável como o destino.

Contíguo ao arquétipo da mãe está entrecruzado o arquétipo do feminino, que exerce influências tanto no homem como na mulher. O feminino abarca tanto uma experiência arquetípica como uma vivência pessoal e, dependendo destes fatores, poderá ser positiva ou negativa.

Werres³³ (2004, p. 1) diz que “A mulher surge de uma matriz na qual percebe semelhanças consigo mesma.” O modelo do feminino para a mulher é a sua mãe ou alguém que substitua o papel. Neste primeiro padrão do feminino estão fundidos os arquétipos da mãe e do feminino e é na experiência de vida com a sua mãe que a mulher tem as primeiras impressões a respeito de si e do mundo.

Werres³⁴ (2001) diz que o feminino se caracteriza basicamente por duas formas: o caráter elementar e o caráter de transformação do feminino. Estas duas formas se interpenetram e estão em relação mútua, convivendo ou hostilizando-se. O caráter elementar do feminino tem como traço mais marcante a conservação do que está estabelecido. Essa característica é mais natural na infância, porque nesta fase é mais forte a predominância da inconsciência. O caráter de transformação do feminino é oposto ao caráter elementar porque não está comprometido com o que está estabelecido e sim com as aquisições que estão sujeitas ao dinamismo da psique, o que acarreta nas transformações do indivíduo.

Werres enfatiza ainda, que segundo Faria e Nicoletti (2002),

O caráter elementar tende a conservar, para si, aquilo que lhe deu origem -a mãe. Como resultado, o ego e a consciência mantêm-se em estado infantil e o inconsciente permanece dominante. Já o caráter de transformação do feminino contém um aspecto dinâmico que impele o movimento da libido e leva à transformação o estado original. Em um primeiro momento, o caráter de transformação é refreado pelo elementar para que, uma vez surgindo, promova conflito e inquietação, levando a uma diferenciação da condição original para um estado mais amplo de autonomia do sujeito (2004, p. 2).

³³ Joyce Lessa Werres é psicóloga, mestre em Psicologia Clínica e autora do artigo O Complexo Materno e o Feminino Emergente. Disponível em: <http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com_content&task=view&id=640&Itemid=40>. Acesso em: 22 fev. 2014.

³⁴ WERRES, Joyce Lessa. O complexo materno e o feminino emergente. 2004. Disponível em: <http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com_content&task=view&id=640&Itemid=40>. Acesso em: 22 fev. 2011.

Fazendo um paralelo com o pensamento de Derrida (1973), posso acrescentar que o conflito estabelecido entre o caráter elementar e o de transformação geram o afastamento necessário à construção de uma atitude crítica que desconstrói uma espécie de centramento na maternidade, ou como conceito, maternocentrismo. Nesse processo aparecem as estranhezas e as discrepâncias que promovem uma espécie de afrouxamento dos sistemas do poder materno e que constituem o âmago da mulher.

Assim, vai sendo desvelado o que está latente e passível de criar um encontro, não com um feminino original, posto que, não nos conduzimos a uma origem feminina e sim, a uma qualidade feminina essencial, passível de múltiplas transformações. É do feminino a condição de criação e, portanto, de se atualizar conforme o movimento do mundo.

A relação da mulher com a sua qualidade feminina é tão significativa e importante, que o seu desenvolvimento psicofísico é estabelecido a partir do sentido que ela dá a este princípio. Quando a mulher negligencia o contato com o Princípio Feminino tende a ficar na sombra de si mesma, apresentando dificuldades na relação com o outro, ou seja, a “relação da mulher com o seu próprio princípio feminino é um estado que a controla do fundo de sua própria natureza, mas ela está muitas vezes extremamente inconsciente de que seja isto que a controla” (HARDING, 1985, p. 44).

A construção do gênero feminino (e masculino) se faz a partir de um conjunto de símbolos, imagens que retêm intenso conteúdo emocional (complexos³⁵), que se ativam na relação do eu com o mundo, determinando a construção de um ego feminino (ou masculino, no caso do homem) que no decorrer da vida de uma mulher, permanece desenvolvendo-se e sofrendo atualizações de acordo com as necessidades individuais e culturais necessárias à sua interação com o mundo. O Princípio do Feminino está enraizado e desenrola-se do arquétipo da Grande Mãe.

A mulher projeta sua personalidade sobre a mãe por causa da inconsciência de seu mundo instintivo materno e de seu Eros. A mulher idealiza a mãe como modelo e, conseqüentemente deriva daí sentimentos de inferioridade. Quando adultas tendem a viver uma existência à sombra. Mas, quando a mulher está assentada em seu Princípio Feminino, pode acolher o seu desenvolvimento interior e, só então, atender ao desejo de evolução.

³⁵ Um complexo é uma afluência de imagens e ideias englobadas em torno de um núcleo arquetípico que são caracterizadas por uma tonalidade emocional comum. Estes em ação contribuem para o desenvolvimento da personalidade na medida em que tiram o indivíduo da inércia e o impulsiona para a atividade, para a busca pelo equilíbrio, pois, quando há o sofrimento haverá sempre a tendência de sair dele. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/individua.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2011.

Mazza (2004) disse que o que se percebe “através do discurso da mulher presente na clínica psicológica Junguiana, sugere que a sua problemática com o feminino evidencia, basicamente, questões relacionadas aos arquétipos da Grande Mãe, da sombra e do animus”.

Corroborando a sua experiência clínica, estes também são os conceitos mais relevantes com quais tenho me deparado nos grupos de mulheres nos quais venho trabalhando nos últimos anos.

Essas experiências e convicções me levaram inevitavelmente a perseguir os rastros da Eva e da Lilith, que revelam como foram construídas as ideias sobre o feminino ao longo da história ocidental da humanidade.

Esses rastros estão repletos de ideias sobre santidade e pecado encontrados, por exemplo, na metáfora da maçã como fruto proibido atribuído às mulheres. Nos rastros os opostos se fundem. Um é atribuído à Eva e o outro, em sentido oposto, à Lilith.

Segundo Paulo Milhomens³⁶,

A metáfora da maçã proibida, experimentada por Eva e compartilhada com Adão, resulta no pecado cristianizado, induzido pelo código de uma serpente. [...] A mulher é responsável pelos males do mundo. Pandora, a primeira mulher criada por Zeus, enfatiza uma visão politeísta, até mais antiga que as crenças dos hebreus. Na versão pagã, essa mulher abre uma pequena caixa e liberta os males do mundo. A figura feminina é responsabilidade mais uma vez, e através destes dogmas iniciais as sociedades gregas desenvolveram seus códigos de valores na superioridade de sexo. As virtudes ficaram ao fundo, para desprazer da tradição dos mitos humanos (2008).

³⁶ Paulo Milhomens é graduado em História pela Universidade Federal do Tocantins (UFT) e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). É pesquisador, ensaísta, professor e crítico cultural. Disponível em: <http://revistaautor.com/index.php?option=com_content&task=view&id=185&Itemid=1>. Acesso em: 04 fev. 2011.

E Adão comeu a maçã que a Eva lhe ofereceu. A observação atenta da obra Eva de Rodin (fotografia 1), para mim, revela o corpo da boa e recatada mãe. Em primeiro plano, os braços dobrados sobre o peito como em um auto abraço, o rosto baixo e voltado à esquerda. Em minha percepção, este gesto da Eva deixa transparecer múltiplos significados: autoproteção, conflito, desamparo, aconchego, vergonha, introspecção, fragilidade, delicadeza, vulnerabilidade, entre tantos outros que as outras pessoas são capazes de apreender. Porém, é a sensação deste feminino desamparado em cada traço, que delicadamente atrai a atenção do espectador e causa impacto. Esta é a autoimagem dos corpos femininos contemporâneos sujeitados, que tanto buscava e que com a Dançatar mostro às mulheres para a sua percepção.



Fotografia 1: Auguste Rodin: Eva, 1881.

Fonte: Disponível em: <commons.wikimedia.org/wiki/File:Auguste_Rodin_Eva_1881-1.jpg>. Acesso em: 12 dez. 2014

A Eva de Rodin poderia chamar-se Maria ou qualquer outro nome feminino, que fizesse alusão às mulheres brasileiras que enfrentam o dia-a-dia de uma realidade de preconceitos e repressões encarnadas, mas, que podem ser ressignificadas. Entendo Maria como àquela descrita na canção de Milton Nascimento e Fernando Brant (1978): “[...] um dom, uma certa magia, uma força que nos alerta. Uma mulher que merece viver e amar como outra qualquer do planeta.”

Escolhi a imagem desta Eva como uma metáfora do aspecto feminino que persiste na grande maioria das mulheres atuais, apesar das conquistas e dos novos lugares de poder.

Tudo isso significa, no entanto, que os mitos estão sendo ressignificados. O mito é uma tentativa desesperada do ser humano em se manter vivo através da criação do sentido da existência. É também o mito que permite desestranhar o mundo em uma narrativa polissêmica porque ajuda o homem a desvendar a complexidade da vida. Nesse sentido, a canção citada anteriormente, de Milton Nascimento e Fernando Brant, continua presente apontando que “[...] é preciso ter força, é preciso ter raça, é preciso ter gana sempre, pois, quem traz no corpo a marca, “Eva-Maria”, mistura a dor e alegria [...]”.

Em meio a esta transitoriedade, quando todos os sentidos estão relativizados, a mulher é, senão, uma urgência transdisciplinar. Para dar conta dos seus novos lugares de poder, (alguns dos quais antes eram somente ocupados por homens, e outros tantos nem existiam porque surgiram de construções femininas), abdica do seu consagrado tempo feminino, aquele que abrange as suas necessidades e organicidades voltadas ao ritmo de seus ciclos, do seu imaginário e da sua intuição. Raramente pode contemplar as suas sensibilidades sem que se sinta culpada, fragilizada ou desqualificada pelas marcas patriarcais.

Algumas das minhas sensibilidades pessoais, arrisco a confessar com o intuito de elucidar o meu pensamento, é uma percepção que o meu conhecimento intuitivo fica mais pungente e urgente, em uma espécie de pulsão de expressão, quando estou menstruada. Assim, sinto maior necessidade de dar vazão a minha veia artística. Sinto também, que necessito desacelerar o ritmo habitual na realização de tarefas cotidianas, que geralmente é bastante agitado e, que devido as muitas atividades diárias e os contextos variados em que estou inserida, característica bem comum à mulher contemporânea, fico angustiada algumas vezes por, especialmente no período mencionado quando me sinto mais instintiva, não ter um tempo e/ou um ritmo mais tranquilo em que possa me dedicar aos desejos de meu imaginário e das minhas sensibilidades e, estes estão relacionados à criação em dança.

Afirmo, que um estado semelhante ocorre com demais mulheres, de acordo com os depoimentos das muitas mulheres que tive o privilégio de escutar, fosse sobre as suas narrativas pessoais e/ou de outras mulheres que faziam parte de seu ciclo de convivência. Grande parte delas, após dançarem em meus cursos e oficinas de dança, e quando questionadas sobre a percepção de si mesmas, compartilharam perceber a ocorrência destes melindres, o que me pareceu bastante coerente com uma qualidade mais perceptiva de suas naturezas femininas. Afinal, temos parença à natureza e continuamos em ciclos. Quanto mais desperto o instinto feminino, mais perceptível se tornam estas mudanças. Conhecer os mitos femininos nos facilitam uma aproximação com a natureza, com os instintos, com as sensibilidades que habitam o imaginário.

O mito de Eva contempla a companheira ideal para o homem, a esposa escolhida por Deus, a mãe de todos os que vivem. Ela nasceu da costela de Adão, portanto, por natureza é sua dependente e inferior e além do mais o levou a cometer o pecado original carregando a culpa pela expulsão do paraíso.

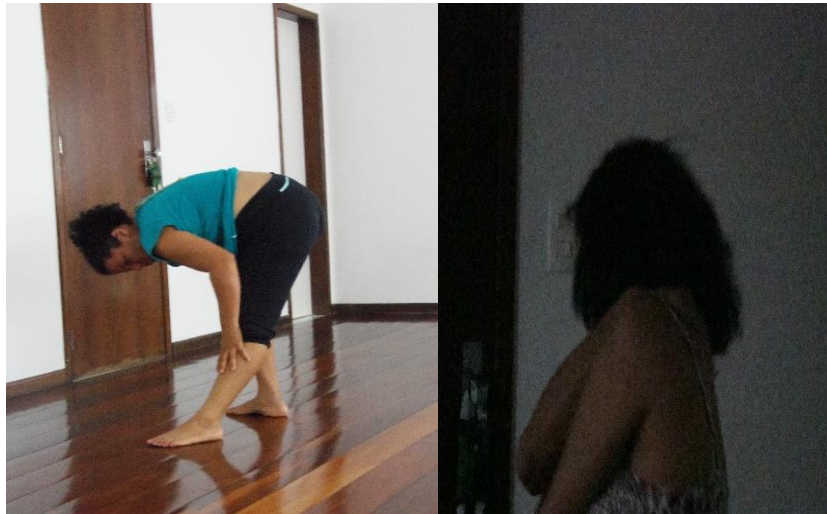
A culpa de Eva ainda domina o imaginário de todas as mulheres. Atravessou os diferentes tempos e se inseriu no nosso cotidiano. Com tamanho peso, não é de se espantar que a mulher tenha assumido múltiplas funções sem poder reclamar e sempre com a sensação de que precisa fazer mais e melhor. Eva consagrou a culpa pelos padecimentos femininos que precisam ser desconstruídos no imaginário da mulher. O ideal da perfeição das Helenas e a dimensão sublime de ser mãe constituem a Eva.

O corpo da escultura de Rodin desvela a cada olhar “[...] o som, a cor, o suor a dose mais forte e lenta de uma mulher que ri quando deve chorar, e não vive, apenas aguenta, posto que mistura a dor e a alegria. ”³⁷ Esta é a Eva-Maria!

³⁷ Milton Nascimento e Fernando Brant (1978).

É dançando a sua Eva que a mulher vai revelar onde se localizam os padrões femininos que lhe serviram de modelo e assim, promover as estranhezas necessárias a uma ressignificação deste modelo.

Na Dançatar é pelo toque que a mulher experiencia o primeiro contato consciente com o que lhe afeta. Através da percepção das sensações, emoções e sentimentos guardados pela memória e sentido no toque, que o exercício do afeto a si mesmo pode facilitar o reconhecimento das marcas encarnadas oriundas dos modelos que serviram de referência na construção de seu feminino.



Fotografia 2: J. em “Tocando a Eva”. **Fotografia 3:** L. em “Tocando a Eva”.
Fonte: Borges, 2013. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografia 4: L. em “A Eva Ensimesmada”.
Fonte: Borges, 2013.

Agora, no entanto, é preciso conhecer o reverso desses sublimes ideais. Apresento-lhes à Lilith que nascida da terra junto a Adão, reivindicou a igualdade, se recusando a ser inferior e submissa. Como Adão não aceitou tal condição, Lilith o abandonou e, por isso foi condenada.

Na realidade nascemos todos iguais e não cabem nem os julgamentos, nem as hierarquias. Como nos aponta Monique Augras:

Na tradição Judaica, temos a figura de Lilith, nascida da terra junto com Adão e, por conseguinte, a sua igual. É substituída por Eva, que foi tirada do corpo de Adão, sendo, portanto, a sua dependente. O poder de Eva é apenas parte do poder masculino, enquanto Lilith é o poder feminino em toda a sua plenitude (2009, p. 40).

Em momentos de intensa transição, aparentemente caótica, onde a humanidade resiste à perda de sentido existencial, especialmente no que tange às mulheres, urge uma remitificação que favoreça outras identificações. Urge encontrar novos perfis que apontem outras singularidades do feminino - o ritmo dos ciclos, as especificidades, os devaneios, a sensibilidade - quando o imaginário garanta o seu lugar como função essencial à manutenção do equilíbrio/desequilíbrio. Por isso a Lilith reaparece das sombras para reintegrar o feminino na mulher. Isso significa aceitar o princípio da alteridade.

Não se trata de definitivamente ocupar os lugares antes ditos masculinos e provar que se é capaz de saber-fazer-pensar-sentir como qualquer homem. Sentir-se feminina talvez esteja muito mais atrelado ao sentir-se confortável com sua organicidade, com seu corpo, seu ambiente social-cultural, com os seus desejos, sensações e sonhos.

A mulher da contemporaneidade quando se reconhece feminina, para além da disparidade de gêneros, se percebe em conflito porque se encontra na tentativa/desafio do vir-a-ser. E é principalmente o seu corpo que possibilita reconhecer-se como centelha da transitoriedade e do caos, quando todos os sentidos estão/são relativizados.

Voltando a observar a Eva de Rodin, é possível perceber como característica corporal uma mulher angustiada que enlaçada a si mesma, demonstra o sentido da existência que lhe escapou. Estes movimentos de enlaçamento, autoproteção e ensimesmamento são instintivamente reproduzidos pelas mulheres na Dançar ao serem estimuladas a entrar em contato com o arquétipo da Eva, como se pode observar nas fotografias anteriores (2, 3 e 4). Esta Eva é a mulher do agora que ainda saudosa e incerta se espelha neste mito revelando o seu desamparo de não ser.

Mesmo assumindo atitudes emancipadas, a maioria das mulheres ainda se identifica com padrões e tradições míticas, o que limita o seu potencial autopoietico.

Ouso dizer que as mulheres da atualidade cultuam certo lapso ontológico e, pelo esquecido, alienam-se. O lapso refere-se a não reconsiderar os grandes símbolos da

feminilidade como acesso a novos tipos de insígnias que traduzam outras identificações compatíveis à conjuntura atual, a partir dos imaginários femininos ressignificados. Trata-se de encontrar na aparência da natureza, da maternidade, da fecundidade, do amor, da criatividade, da intuição, as forças poderosas que atuam em seu íntimo sem o julgamento patriarcal.

Se para o homem os mitos masculinos têm revelado ávidas tentativas de perpetuar-se, como em um cânone enferrujado, para as mulheres o mito de Eva não conforta nem ressoa. Tampouco justifica a ausência de sentido da mulher contemporânea, mas aponta para a necessidade, conforme revela a imagem de Rodin, de voltar-se para si num esforço circular de desestranhamentos com suas memórias latentes e os seus rastros.

O sentido da vida parece nos seduzir à experiência da totalidade. Considero que a experiência sensível do corpo é capaz de reunir os reversos como um mediador dos diversos aspectos femininos capazes de instaurar uma forma inusitada de ser mulher. Reconheço que aos poucos nos despedimos da Eva como padrão ideal e assumimos a Lilith como um convite à dialógica pretendida.

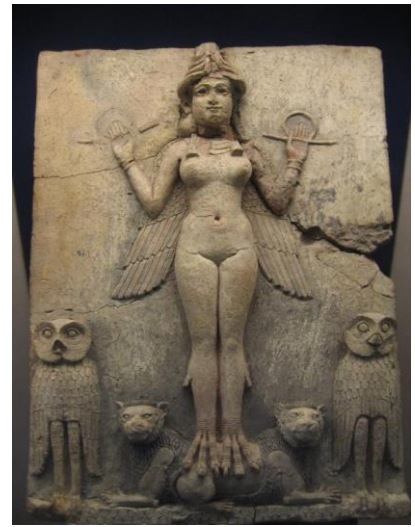
A origem do mito de Lilith está ligada aos grandes mitos da criação. Foi provavelmente na remota Babilônia, quando habitada por semitas em cativeiro, que os judeus travaram conhecimento das crenças de seus predecessores, os sumérios, contribuindo para disseminar o mito.

Segundo Siegmund Hurwitz (2006), a tradição cabalística de origem judaica explica o universo, a sua complexidade e os seus aspectos físicos e metafísicos orientando uma melhor interação com o mundo no sentido de combater o caos, a dor e o sofrimento.

Lilith não se deixou dominar por Adão durante a primeira relação sexual, o que o fez sentir-se rechaçado e desejoso de outro tipo de companheira. Ela reivindica os seus direitos de ser também uma criatura de Deus e defende sua opinião como tão importante quanto à de Adão. Não sendo atendida em suas reivindicações, ficou numa condição insustentável. Assim Lilith abandona Adão e foge para o Mar Vermelho, que segundo as escrituras judaicas, era o lar dos espíritos malignos. Mais tarde, procurada por três anjos enviados por Deus na tentativa de reconciliação, Lilith se recusa a voltar se não tivessem garantidos os seus direitos. Desrespeitou as ordens para retornar a Adão. Isto resultou em sua expulsão definitiva do paraíso. A desobediência e a revolta tiveram como consequência a supressão do mito de Lilith do antigo testamento bíblico. Uma das suposições é que tenha se transformado na metáfora do pecado presente no símbolo da cobra.

No Talmude³⁸ do século VI a. C., há poucas informações sobre Lilith, porém, há forte crença da sua presença, onde é encontrada principalmente entre os conservadores da comunidade judaica do século XIX. Consta naqueles escritos, que foi a primeira mulher de Adão, de uma beleza ímpar e criada diretamente da terra no mesmo momento que ele, ou seja, não saiu de sua costela, mas do mesmo barro que o moldou.

Após ter transgredido as ordens divinas, a imagem de Lilith (fotografia 5) é associada a um demônio, vampiro, híbrido de bela mulher com os pés de coruja, um animal de hábitos noturnos e que frequentemente é associado à magia e feitiçarias. Ela tinha poderes sobre os bebês e os homens que dormiam sós, tornando-se sediciosa de grandes conflitos e amores ilegítimos perturbando os leitos conjugais, pois, como uma mulher desprezada por causa de outra, representa os ódios contra a família. Para se proteger de sua maldição, as mulheres



Fotografia 5: Lilith - primeira representação em relevo Sumério 1950 a.C.

Fonte: Disponível em: <<http://witchofforestgrove.com/2009/09/20/lilith/>>. Acesso em: 01 jun. 2011.

³⁸ O Talmude é um registro das discussões rabínicas que pertencem à lei, ética, costumes e história do judaísmo. É um texto central para o judaísmo rabínico, perdendo em importância apenas para a Bíblia hebraica. Disponível em: <<http://www.morasha.com.br/edicoes/ed43/talmud.asp>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

grávidas precisariam usar uma medalha com os nomes dos três anjos do Senhor que foram tentar resgatá-la para o convívio com Adão: Senoy, Sansenoy e Semangelof.

A aparência de Lilith a associa também, à serpente adorada em cultos muito antigos que honravam uma Grande Deusa ou Grande Mãe ou Grande Serpente considerada por sua vez, uma potência cósmica do Eterno Feminino, a que foi atribuído nomes como Astartéia, Ishtar, Innana, dentre outros. Lilith também foi associada às grandes forças hostis da natureza, talvez porque a palavra suméria³⁹ *lil*- uma das suposições para a derivação do nome Lilith- signifique vento, tempestade, o que pode ter sido entendido na crença popular, como o vento abrasador que provocava febre nas mulheres logo após o parto.

Na Idade Média, as histórias sobre Lilith ganharam vulto e se multiplicaram, afinal os tempos eram de caças às bruxas e a recorrência ao mito provavelmente foi usada como referência na disseminação das mulheres que se supunham portadoras da magia e, portanto, do mal.

Na Bíblia, cuja referência no ocidente é majoritária em relação à formação religiosa cristã, Lilith só é mencionada em uma passagem no Antigo Testamento, em uma visão do profeta Isaías, onde se “[...] pressupõe que era geralmente conhecido quem Lilith era. Nada mais é dito sobre sua natureza, aparência e atividades” (HURWITZ, 2006, p. 87). Provavelmente a sua presença fica subentendida por meio de metáforas atribuídas a demônios femininos que tentam homens e mulheres.

Uma das histórias, oriundas do judaico Testamento de Salomão em que consta, sobretudo “[...] as ideias da magia judeo-helenística” (HURWITZ, 2006, p. 117), narra um dos encontros de Lilith, também identificada como a Rainha de Sabá (SCHOLEM, 2006 apud HURWITZ, 2006, p. 117), com o rei Salomão. Esta era uma das duas mulheres prostitutas que foram ao rei Salomão para que este decidisse qual era a mãe verdadeira da criança que reivindicavam. Também aqui, Lilith aparece em sua versão mãe terrível estranguladora de crianças, pois, o papel de sedutora de homens está ainda em plano posterior na história.

O que aparece de novo neste texto sobre o Testamento de Salomão é a descoberta que, há sempre nomes secretos para Deus e demônios e sua inscrição em amuletos ou equivalentes, funciona como proteção contra os poderes de destruição e malefícios demoníacos. Este

³⁹ Considerada a civilização mais antiga do mundo, a Suméria surgiu em torno do quarto milênio a.C., quando ocorreu grandes mudanças na cultura da humanidade com o início da era do bronze e da escrita. Localizava-se ao sul da mesopotâmia entre os rios Tigre e Eufrates e quando entrou em declínio depois de 2000 a.C., foi absorvida pela Babilônia e pela Assíria. Disponível em: < <http://www.historiadomundo.com.br/sumeria/>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

princípio baseia-se na magia arcaica em que o nome ou a imagem de Deus, do demônio e também dos homens faz parte e identifica o seu ser assim como o seu corpo e a sua alma. Portanto, conhecer os nomes secretos dos demônios e inscrevê-los em amuletos, por exemplo, tinha o poder de intimidá-los e anulá-los, pois, isso concedia a seu possuidor o poder de exorcizá-los. Lilith, por conseguinte, possuía muitos nomes secretos que se referiam em suma a suas funções e poderes de destruição, como: Obyzouth, Gyllou, Alu, Abiza, Byza, dentre outros.

Somente no Talmude é que Lilith aparece explicitamente como uma mulher sedutora, embora continue sendo retratada negativamente. Isto pode ser justificado a partir da atitude patriarcal do judaísmo, no qual, o feminino é percebido sempre como algo ameaçador, o que acabou influenciando a tradição judaico-cristã e seu desenvolvimento no ocidente quando o feminino foi, por conseguinte, desqualificado e até demonizado.

Mesmo tendo o nome quase suprimido e a história distorcida em grande parte da literatura histórico-religiosa como forma de submeter às mulheres ao jugo patriarcal, o mito de Lilith aparece na maioria das culturas, às vezes, em nomes diferentes, mas, com aspectos idênticos. É isto que faz com que Lilith se transforme em figura arquetípica, o fato de ser uma recorrência universal. Alguns exemplos que fazem correlação à Lilith incluem a *Lâmia* grega, a *Langsuyar* malaia e também a *Loogaroo*, a *Sukuyan* e a *Asema*, vampiras da área do Caribe e também às sereias citadas em textos rabínicos da época de Cristo, cuja aparência se assemelha as *striges* (bruxas) da mitologia greco-romana, ou seja, uma cabeça de mulher sedutora e o corpo de um pássaro ou de um peixe. Acho interessante pensar em como o mito de Lilith apresenta afinidades como o mito das sereias que chegam até os nossos dias, visto que, ambas são mulheres lindas e sedutoras dos homens que conseguem atrair para depois matá-los.

Assim, Lilith quando aparece na literatura é sempre revoltada e vingativa, pois, na luta em afirmar os seus direitos à liberdade, ao prazer, à igualdade em relação ao homem, aliena-se de si própria e de todos que encontra. Desse modo, se repelida pelos homens, anseia fazer-se imprescindível mesmo que pelo avesso, pela sombra, ou seja, pelo mal que é capaz de lhes proporcionar.

Segundo Siegmund Hurwitz (2006, p. 33), sendo Lilith uma deusa de épocas remotas e que aparece primeiramente citada na literatura histórico-religiosa, o desenvolvimento do seu mito através da história apareceu através de dois aspectos atribuídos a esta. Primeiramente, o aspecto sombrio da deusa-mãe foi bastante evidenciado e ligado a rancores, inveja, ciúmes, vingança e também relacionados aos mistérios, aos hábitos noturnos, ao desconhecido. Segundo, outro aspecto que só foi reconhecido posteriormente e que é advindo da forma como

os homens a encaravam: prostituta divina, mulher que tenta seduzir desde Adão a todos os homens, inclusive os atuais, visto que, segundo a mística judaica antiga, além de sedutora e dada aos prazeres, ela é imortal e atravessa os tempos.

O aspecto da mãe sombria foi atribuído primeiramente porque o desenvolvimento da consciência da humanidade é oriundo do arquétipo da Grande Mãe que por sua vez, tem características bipolares, ou seja, apresenta tanto a face da mãe cuidadosa e nutridora, como a face da mãe terrível. Coube a Lilith a associação com o lado sombrio da Mãe. Porém, quando a percepção sobre este arquétipo advém das mulheres, ao invés da prostituta divina que seduz os homens, as características associadas são as da deusa-mãe sombria, terrível e devoradora. É, sobretudo neste último aspecto que vou me debruçar.

Como aspecto da mãe sombria, Lilith tenta prejudicar as mulheres grávidas, roubando e matando os seus bebês para beber o seu sangue, por isso a ela também é associada à figura do vampiro que suga a vida. Figuras demoníacas similares a Lilith (na Grécia são as *Lamias* e as *Striges*) aparecem na mitologia de quase todos os povos e geralmente, também roubam crianças ou bebem o seu sangue, podendo acontecer de forma concomitante ou apenas um ou outro aspecto.

O mito de Lilith é encontrado, como já citado, em muitas tradições antigas, tanto semíticas quanto não semíticas, mas é na literatura judaica que tem permanecido por mais de dois mil e quinhentos anos e continua em evolução.

A palavra Lilith é associada a muitas outras com significados afins. Comum é sempre a conotação demoníaca da mulher que busca vingança e que rouba a felicidade das mulheres “Eva”, mães, boas esposas, submissas e bem-comportadas.

Hurwitz (2006, p. 91) afirma que os textos de magia aramaicos representam uma das mais significativas fontes para se compreender o mito Lilith e sua abrangência na história da humanidade, pois, estes propagam as crenças populares judaicas e babilônicas acerca do tema, trazendo à tona os hábitos e procedimentos apotropaicos usados para a proteção contra demônios. São os usos das bacias com inscrições de palavras e nomes dos diabos a que se buscava banir e que eram enterradas nos arredores dos locais a serem protegidos, com a finalidade de tirar o mal das vistas. Ao desenterrá-las eram usadas com água para se beber. Assim era retirado o feitiço e envenenamento do demônio com a força do pronunciamento das palavras que anulavam seu efeito maléfico. Os textos de magia aramaicos revelam, portanto, o quanto era difundida a crença e o medo em demônios e principalmente em Lilith.

Ainda segundo o autor, somente na religião mandea⁴⁰, Lilith apresenta um aspecto divino, embora em sua maioria apareça ainda como demônio devorador de crianças. Este se chama Lilith-Zariel e é um anjo guardião e protetor de parturientes e crianças que aparece transformada porque ascendeu ao pleroma (reinos dos céus mandeo).

Outra aparição de Lilith dentro da história antiga é no texto medieval, o Alfabeto de Ben Sira que ganhou bastante notoriedade na idade média, sendo escrito por volta do século IX e X d. C. subsequente aos textos gnósticos e aramaicos. Lilith aqui aparece citada tal qual no Talmude, como a primeira mulher de Adão que se revolta com as designações para se submeter e foge, sendo depois expulsa. Rebelar-se e decide se vingar matando crianças e mulheres. O elemento novo neste texto é a promessa de Lilith aos três anjos - enviados por Deus para convencê-la do retorno para Adão - que não teria poder algum todas as vezes que visse as suas imagens ou os seus nomes em amuletos de proteção. No seu uso, não investiria contra as crianças e estas estariam salvas de um destino trágico.

O Alfabeto de Ben Sira conta a história do sábio Ben Sira que foi impelido pelo rei Nebuchadnezzar a curar o seu filho sob a pena de morte caso não o conseguisse. Ben Sira então escreveu um amuleto com o nome dos três anjos do Senhor sendo responsáveis pela cura. Observemos que o uso e a crença em amuletos se estendem até os dias de hoje como forma de obter sorte e proteção contra malefícios.

No Zohar, uma das obras principais da Cabala, escrita no começo do século XIV por Moises de León e muito difundida no fim da idade média, Lilith ou Na'amah como ela é identificada aqui, é mencionada de forma semelhante à do Alfabeto de Ben Sira cuja inspiração é explícita. O interessante no Zohar é a versão em que Adão aparece primeiro como um ser hermafrodita possuindo características tanto masculinas quanto femininas e somente mais tarde é dividido em dois, quando um dos lados se torna a Eva (retirada da costela de Adão) o que provocaria o ciúme e posterior separação de Lilith. Após a separação é que aparece o aspecto demoníaco/sedutor de Lilith que é bastante mencionado no Zohar, como uma mulher que seduz os homens não para assassiná-los, mas, para conceber filhos com ele.

Lilith no Zohar aparece ligada a Samael, seu consorte, formando o par profano que se contrapõe ao par santo Tiferet e Shekhinah. A Cabala possui um simbolismo rico em que a

⁴⁰ A religião mandea deriva do ensino gnóstico sobre a redenção e tem características sincréticas contendo elementos cristãos, judaicos, do zoroastrismo e do mitraísmo. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=jxiubaaqbaj&pg=pt40&lpg=pt40&dq=religi%C3%83o+mandea+ou+m and%C3%8as&source=bl&ots=odfukxbdtm&sig=bkahrjpuh-mifwgjoqlwecp35fy&hl=pt-br&sa=x&ei=fkuqybgil4qinphigban&ved=0cdcq6aewba#v=onepage&q=religi%C3%83o%20mandea%20ou%20 mand%C3%8as&f=false>>. Acesso em: 13 dez. 2014.

unidade e a harmonia são difundidas a partir de pares e seus opostos que formam o todo Deus, representado pelo tetragrama YHWH, cuja unidade foi quebrada por Lilith. Por isso, o lado feminino é separado da personalidade divina e relegado a um segundo plano ou um plano demoníaco.

Porém, a Cabala apresenta dois conceitos inovadores. O primeiro se refere à inclusão do feminino na Divindade, o que resultou em sua maior valorização, a que Hurwitz (2006) sugere se referir a uma espécie de compensação, a uma desvalorização do feminino na crença judaica. Há um segundo conceito que se refere ao fato do homem precisar de Deus tanto quanto Deus precisa do homem, pois é este quem narra a redenção e só através deste a harmonia e a unidade podem ser reatualizadas.

O mito de Lilith, apesar das tentativas de ser banido da literatura antiga, permanece vivo e atual porque a potência feminina ainda não pode ser compreendida e apreendida em seu cerne.

A grande discriminação e preconceito sofridos ao longo do domínio patriarcal provocaram fantasias e distorções em relação ao feminino que acabaram por nublar e submeter a sua atuação na história da humanidade. Não fossem os registros mitológicos e a grande curiosidade de alguns autores e estudiosos, não teríamos acesso ao significado do mito e ao fato de que a figura arquetípica Lilith emerge pouco a pouco para nos conduzir a outra face do feminino: aquela que ficou relegada ao plano do maldito, das sombras, do demoníaco, mas que traz à tona a essência da força feminina, o poder da criação e a capacidade de gerir a própria vida ao bel prazer.

Insurgindo o mito das sombras, pode-se observar o quanto a história de Lilith pode contribuir para uma reflexão sobre a atitude feminina ao longo da história da humanidade, tanto no que tange a luta contra a submissão ao regime patriarcal, quanto na luta consigo mesma. Muitas foram as histórias propagadas de que a mulher representa um perigo, inclusive para si mesma, precisando então de orientação masculina para se manter segura e equilibrada e não sem representar mais o risco de desviar os homens de um bom caminho.

Que o mito de Lilith tem permanecido vivo até os dias de hoje é fato atestado por inúmeros pesquisadores. Um exemplo apontado anteriormente é a grande quantidade de amuletos de proteção encontrados em diversas partes do mundo, com ênfase nas influências da tradição judaica. Apesar das migrações ocorridas no curso da história, o mito acontece em toda a esfera da humanidade por se tratar de uma recorrência universal.

O mito de Lilith, portanto, é tema de toda uma humanidade porque trata de questões de âmbito emergencialmente humano, principalmente em tempos de grande evidência na luta

pela emancipação da mulher, na qual por diversas vezes ocorrem disputas de poder entre o feminino e o masculino visando a não disparidade de gêneros.

Assim sendo, descobrir o que o arquétipo Lilith tem a nos dizer é perpassar a compreensão sobre a ressonância que este mito mantém nas questões femininas e masculinas na contemporaneidade.

Provavelmente, a função principal exercida pelo mito de Lilith no curso da história talvez tenha sido a de alertar as mulheres de que não seguir a lei de Adão significa ser rejeitada. Esses valores ficaram tão arraigados no comportamento da humanidade que, ainda hoje, é possível verificar o quanto as mulheres se esforçam para corresponder a um comportamento Eva, negando ou desconhecendo em grande parte a sua força feminina em plenitude, o que significa abranger também os aspectos sombrios e as atitudes opostas às consideradas para boa mãe e boa esposa.

É notório que as mulheres se despedem cada vez com mais intensidade, do ideal do antigo padrão, porque não encontram mais sentido existencial em somente correspondê-lo, portanto, convido-as a assumir o desconforto e enfrentar a necessidade de desalienar-se de si própria. Para isso é necessário que desafie as suas sombras, ou seja, tudo aquilo que reprimiu ou desconheceu como pertinente ao seu processo de individuação.

O mito de Lilith desvela para homens e mulheres a necessidade de integrar o imaginário feminino relegado às sombras e aponta em direção à reinvenção de uma atitude feminina, renovada não só frente ao masculino, mas, frente a si mesma no que se refere a não mais fugir para o deserto ou para o mar de si mesmo como descrito no mito e que compreendo como uma analogia ao seu processo de resistência, mas também de fuga e alienação.

Antes, porém deve assumir os seus desejos e ir além da conquista pela igualdade de direitos, o que muitas vezes corrobora em uma tentativa de superioridade em relação aos homens e, portanto, uma continuação do mesmo jogo em uma versão matriarcal, mas ainda sob a égide masculina.

Para inaugurar uma atitude diferenciada da rota de fuga lilithiana é necessário que se privilegie a integração dos aspectos opostos que abarcam o arquétipo. Isto só é possível por meio de uma percepção renovada, pois, a consciência percebe o mundo por oposições, (HURWITZ,2006), ou seja, por um sistema de contrastes em que busca referências e significações. Por este motivo, busquei em mitos opostos e na tensão de suas oposições, a compreensão para um constructo feminino contemporâneo.

Analisando o desenvolvimento do mito de Lilith no curso da história, verifica-se que em decorrência de uma sociedade patriarcal e, portanto, com tendências unilaterais, a figura

arquetípica de Lilith foi lograda ao extremo sombrio. O outro extremo, que contempla o lado nutridor da mãe e da mulher plena de seus poderes foi reprimido e quase esquecido. Desse modo, ainda hoje não foi possível desenvolver o aspecto de alteridade entre o homem e a mulher pois, a tendência sempre foi de subjugamento em relação ao outro. O arquétipo segundo a teoria Junguiana, sempre:

É percebido como contendo uma dualidade inerente e oposta, que pode ser expressa como um espectro (por exemplo, considerando o arquétipo da grande mãe, a mãe boa ou nutridora estaria em uma extremidade do espectro e a mãe má ou devoradora, na outra extremidade). Falando analiticamente, diz-se que um conteúdo arquetípico está integrado apenas quando todas as faixas de seu espectro foram tornadas conscientes (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 2003).

Cabe aqui ressaltar que sendo ocidentais e, portanto, oriundos tanto de uma tradição judaico-cristã como de um pensamento moderno positivista que privilegiou o conhecimento racional em detrimento das dimensões intuitivas e imaginárias, não é de se estranhar que o modo como percebíamos o mundo tenha ficado relegado à primazia da intelectualização. Contudo, a percepção e posterior integração do arquétipo, não podem ser obtidas apenas pela via da razão, como resultante somente da intelectualidade, pois, segundo a teoria Junguiana que tomo como referência, a percepção é consequência de:

Um processo psíquico em contraste com um processo de pensamento. [...] A obtenção da consciência pareceria ser o resultado da reconhecimento, reflexão sobre a experiência psíquica e retenção desta, possibilitando ao indivíduo combiná-la com o que ele havia aprendido, a sentir emocionalmente sua relevância e seu significado para sua vida (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 2003).

A conscientização acerca dos aspectos opostos do arquétipo Lilith, na mulher, passa pela dimensão corpórea. Constatei que as mulheres que chegavam para os cursos de dança que ministrei, apresentavam um estado melancólico que muitas vezes era descrito como um sentimento de perda de sentido existencial e baixa autoestima. Segundo Hurwitz, existem alguns tipos de depressão a serem diagnosticadas e tratadas,

Estados depressivos, como mostra a psicopatologia, podem ocorrer em associação com uma ampla variedade de desordens psíquicas. Tais fatores ruptores podem ser de uma natureza puramente exógena [...], por exemplo, as intoxicações crônicas e os estados de exaustão psíquica. Com desordens mais endogenosamente condicionadas, por exemplo, a síndrome maníaco-depressiva, estão envolvidos sintomas cujas origens são, na sua maior parte, difíceis de compreender. [...]. Existem certos estados depressivos que podem ser explicados por meio de uma condição natural possivelmente genética, em que nem um componente exógeno nem um endógeno podem ser claramente detectados. Estes envolvem depressões que se relacionam a alguns padrões de processo criativo ainda não completamente entendidos (HURWITZ, 2006, p. 167).

Hurwitz (2006, p.168) faz ainda uma associação entre estados de depressão e melancolia por falta da expressão criativa. Segundo o autor, ao se verificar estas depressões se percebe a natureza saturnina, portanto ambivalente, pois o potencial criativo está latente. Na antiguidade, o deus romano Saturno (*kronos* na Grécia) já era identificado como um planeta e suas características incluíam a ambivalência entre a sabedoria, a maturidade, a inteligência e os poderes criativos com as doenças, os crimes, as mortes, as melancolias e a solidão.

Jung diz que a depressão/melancolia pode assumir a forma da tranquilidade vazia que precede o trabalho criativo (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 2003). Para ele, para se escapar da depressão é preciso trazer à lembrança os conteúdos latentes que geralmente expressam-se através dos sonhos, das fantasias e também na Imaginação Ativa (IA). Esta técnica foi criada por ele para facilitar o acesso às dimensões latentes nas quais o sujeito se deixa impulsionar pelas imagens inconscientes. Assim é estabelecido um diálogo que tira da condição passiva que produz melancolia, e cria as condições para uma atitude ativa. Dessa forma os conteúdos, antes desconhecidos e inacessíveis passam a se tornar evidentes expandindo assim a própria consciência.

Os conflitos entre Lilith e Adão parecem ser ainda os conflitos da mulher e do homem contemporâneo. Se Adão cedesse às reivindicações de Lilith, não estaria este se submetendo ao desejo dela? Se não era essa a sua vontade, não estaria deixando para Lilith o poder da relação? Não seria esta situação similar àquela que Lilith sofreu? Então, não seria mais integrador para ambos, ou melhor, para homens e mulheres contemporâneos, a busca de uma solução mais compatível às demandas atuais, onde os extremos perdem o sentido porque todas as possibilidades se abrem ao exercício da alteridade?

Se nos ocuparmos eternamente em disputar o lugar da assertividade não nos será possível descobrir uma forma de integrar os opostos e sair dos extremos, onde o homem se sente ameaçado pelo feminino, temendo ser tragado e dominado pelo “mar vermelho” e a mulher em contrapartida, se esvai na tensão entre as resistências e as submissões ao mesmo tempo em que tenta provar a sua competência. Nesta direção é mesmo difícil não haver fugas eternas, pois, a tensão instalada dificulta a realização, a troca, a convivência e por fim, a alteridade.

Segundo Hurwitz (2006), o temor ao feminino pelo homem da antiguidade se explica pelo temor ao desconhecido que lhe causava estranheza, medo e suscitava uma reação de defesa que despontava como uma atitude de desqualificação ao estranho. Por se considerar superior acabava gerando uma tentativa de dominação e repressão ao estranho.

Um extremo sobrevive a partir da existência de outros polos, que o equilibra, o nutre e mais, segundo o que já foi mencionado anteriormente, somente após a aceitação do oposto é que se torna possível evoluir em direção a uma condição de existência benéfica. É possível conviver com um grande número de diversidades sem se sentir ameaçado, pois, como humanidade, já possuímos condição de compreender que a diferença é abrangente, é equilibradora, é, portanto, necessária. É esse o argumento que defendo ser o grande anseio contemporâneo.

Tanto os homens quanto as mulheres não estão isentos, portanto, da ambivalência característica da polarização dos arquétipos que oscila entre fascinação e medo. No caso de Lilith, considerando somente os aspectos sombrios, temos em um extremo a mãe terrível e no outro a mulher sedutora. Como emerge do inconsciente coletivo, o mito exerce influência em homens e mulheres, porém, em relação à mulher, este arquétipo se polariza entre os aspectos destrutivos da mãe terrível e o da mulher sedutora. Quando há identificação com um destes, normalmente dá-se à repressão e até mesmo à separação, o distanciamento das características inerentes ao polo em questão. Então, a mulher pode manifestar um medo ou fascinação por ser mãe e estabelecer um grande conflito com os aspectos que envolvem a maternidade e/ou no caso da versão sedutora, manifestar muita dificuldade com os seus atributos femininos e a sua sensualidade.

Quando ocorrem estas identificações, geralmente a consciência contém, por exemplo, a imagem de mãe amável e protetora e o seu inconsciente contém a imagem de uma mãe destruidora que domina. A mulher tende a manter seus filhos longe da vida que não seja a sua referência, dominando-os e prejudicando o seu desenvolvimento autônomo e o amadurecimento de sua criatividade. Se a mulher não tem filhos, então a sua própria criatividade é destruída.

No outro aspecto, a consciência mantém de um lado, a imagem de uma mulher bem-sucedida e atraente. Mas de outro lado, no inconsciente há uma mulher fracassada e não desejada com um Eros excessivo e uma atitude semelhante à de Lilith. Ou seja, haverá um impulso, uma atração em seduzir e trair. Segundo Hurwitz (2006, p.202), “a mulher que se assemelha a Lilith segue pela vida internamente indiferente e inconsciente de suas próprias ações, sem a menor consideração, para consigo mesma, quanto ao que ela possa ter começado”. Ela tenta, desse modo, inconscientemente conquistar o controle do homem com quem se relaciona atormentando e o distanciando de tudo o que possa parecer obstáculo, inclusive o seu casamento e filhos.

Trabalhar com o mito de Lilith com vistas a uma remitologização significa admitir que sendo uma recorrência universal, reflete uma imagem arquetípica cuja pulsão está no inconsciente coletivo, mas se manifesta também em imagens individuais que dizem da necessidade de reatualizar o mito no sentido de se compreender a sua dignidade essencial. Isto significa perpassar o aspecto sombrio e alcançar os aspectos positivos onde o feminino ocupa o seu lugar de direito, aquele que reverbera o poder de exercer a libido segundo lhe convenha, rumo a uma aceitação do outro enquanto outro, sem sobreposições.

Falar em união de opostos é discutir não uma anulação ou sublimação de algum aspecto em detrimento de outro, mas é admitir a convivência de ambos, a coexistência das diferenças para que enfim, a mulher possa confrontar o lado sombrio de seu feminino e compreender o que esta confrontação significa tanto em nível individual, mas também coletivo. Sobre esta questão, Hurwitz diz:

[...] os dois aspectos opostos [...] são incorporados em Lilith e Eva [...]. A experiência e aceitação conscientes destes dois aspectos opostos do feminino leva em si uma possibilidade de sua integração, que pode conduzir a um outro desenvolvimento da consciência no sentido de um processo de auto-realização. No entanto, se, ao término [...] fica internamente pronto a seguir este caminho é, por um lado, uma questão de destino pessoal e, por outro, de responsabilidade por seu esforço na vida: sua individuação (2006, p. 235).

O que proponho é a busca por um redimensionamento do feminino com vistas à integração do arquétipo Lilith à consciência feminina a partir de uma reconciliação entre Lilith e Eva. É um exercício de poder ser quem se é sem a obrigação de corresponder aos padrões estabelecidos e mais, o entendimento de que só há auto-realização no respeito às diferenças. Portanto, há que existir paciência, diálogo e principalmente, o exercício de afetos. Se

atualmente o direito ao prazer, a liberdade sexual e profissional da mulher são aspectos contemplados e estimulados na sociedade contemporânea, é porque Lilith retorna rumo a uma remitificação.

Isso faz lembrar continuamente que as forças consideradas do mal manifestam também as forças da vida, e que todo contraponto suscita o equilíbrio porque faz repensar a ação e o vivido por meio de uma integração dos opostos. Assim como o dia se opõe à noite, a luz às trevas, o feminino ao masculino, complexificam-se salutarmente as relações do mundo, que não precisam estar em equilíbrio, mas sim, na dialógica dos conflitos necessários ao movimento.

Ambos permeiam o imaginário feminino numa dança de contrastes, em que hora um aspecto emerge hora outro submerge. A maioria das mulheres ainda não sabe a fórmula para transitar entre estas faces opostas sem que se estabeleçam inúmeros conflitos e angústias. Foi durante séculos construindo e ensinando um padrão ideal, que as mulheres tentam seguir com esforço sob pena de perder o sentido existencial. A partir da experiência com grupo de mulheres, arrisco a dizer que, esta se encontra aturdida por uma invasão simbólica que ecoa dos rastros femininos nos modelos de representações através dos tempos.

Uma multiplicidade de papéis é experimentada na contemporaneidade isto exige diferenciação e singularidade frente à tensão em constante oposição. É preciso se preparar para transitar entre as várias facetas sem a necessidade de fixar-se assumindo a promessa de descobrir talentos.

Há um desconforto frente às escolhas cada vez mais diversas e frequentes. Este desconforto está vinculado ao movimento de renúncia. É uma postura assimilada enquanto história brasileira herdeira da encruzilhada civilizatória colonizadora.

Na dança da sua Lilith, a mulher possibilita o encontro com os potenciais que estão ocultos nas sombras. Na Dançatar, as dançantes em contato com sua face Lilith assumem instintivamente as características do arquétipo, como apontados anteriormente: assumem uma força reprimida, desconhecida ou esquecida, e muitas vezes reproduzem movimentos que quebram com os seus padrões estéticos, morais, espirituais, dentre outros, o que normalmente as assusta. O corpo fica tenso, e não é incomum que explodam em movimentos que liberam tensão acumulada como demonstra nas fotografias abaixo (fotografias 6 e 7).

A mulher em Lilith descobre a sua face oculta quando dança as suas memórias, os seus sonhos e os seus desejos. Então, esvaziado o discurso conhecido, se aproxima do vazio criativo e pode se lançar ao novo através do acesso ao seu imaginário, onde as potencialidades estão latentes.



Fotografia 6: J. em “Encontrando a sua Lilith”. **Fotografia 7:** I. em “Encontrando a sua Lilith”.
Fonte: Borges, 2013. **Fonte:** Borges, 2013.

Defendo a Dançatar então, como uma possibilidade de cada mulher apreender o jogo dos opostos, trabalhado nesta pesquisa com os arquétipos da Eva e da Lilith. Este processo envolve acontecer nas brechas que surgem entre um aspecto e outro e que se apresentam quando afrouxamos os modelos rígidos, ou seja, o desafio é integrar os opostos para acontecer às descobertas de poder/ser/fazer no mundo. E isto na dimensão do imaginário, uma espécie de museu latente,

[...] que a mulher pode confrontar com os padrões que limitam a sua autonomia e a expansão de sua personalidade. Explorando o imaginário da mulher se encontram os contrários, a Eva e a Lilith, opostos que representam potencialidades arquetípicas femininas, cujos rastros se encontram atuantes na práxis da mulher (BORGES, 2011. p. 75).

Destarte, para a mulher não cabe negar a Eva ou a Lilith, mas, sim, compreendê-las e, posteriormente, integrá-las como constituintes da ação feminina no mundo.

2.5 DO AFROUXAMENTO E DAS BRECHAS

Penso que compreender e transitar pelas narrativas míticas na atualidade é uma questão importante para as mulheres, pela possibilidade que os mitos encerram de fazer uma ponte entre a dimensão imaginária e as questões que suscitam conflitos na atualidade, como as que tangem a noção da identidade e o sentimento de pertencimento, por exemplo, e que se diluem com o afrouxamento do modernismo. Esta ponte, aposto, pode contribuir para um movimento autopercepção da mulher. Os afastamentos dos modelos tradicionais que serviam de referenciais femininos, promoveram um afrouxamento de padrões, que por sua vez proporcionaram o exercício de novos e múltiplos papéis, exigindo ousadias e o exercício constante da mulher se direcionar à descoberta. O perigo para esta passou a ser entrar em falência de si mesma, em virtude da exaustão e de certa perda de sentido existencial que, por vezes, a transitoriedade caótica da contemporaneidade provoca.

Há períodos em que as tensões femininas se borram. São os momentos na história em que aparecem mulheres que desconstroem os modelos estabelecidos e inauguram uma nova forma de ser. Estas forjaram brechas entre as oposições: seguir o modelo vigente e ser aceita e normatizada ou viver marginalizada e amaldiçoada.

Mulheres como a escritora Simone de Beauvoir⁴¹ e a dançarina Isadora Duncan⁴², por exemplo, forjaram no período moderno, brechas aos modelos femininos em vigor, até então. Ousaram pensar, expor sentimentos e comportamentos apenas aceitos para os homens. Essas atitudes não se circunscreveram apenas as suas obras artísticas e literárias. Estavam, sobretudo, presentes nas suas atitudes que provocaram tensões suficientes para provocar as lacunas, a partir do afrouxamento das oposições Eva e Lilith tão definidas naquele momento. Cada uma delas ousou o distanciamento desses modelos agregando seus dois aspectos em suas escrituras. Plenas de razões e emoções, conflitos e forças, fizeram emergir novas possibilidades para as mulheres daquela época, com promessas vindouras, como aponto a seguir:

⁴¹ Simone de Beauvoir (1908-1986) nasceu em Paris, França e foi uma das escritoras mais influentes do ocidente porque suas ideias tratavam de questões ligadas à independência feminina e o papel da mulher na sociedade. Disponível em: <http://www.e-biografias.net/simone_de_beauvoir/>. Acesso em: 20 de nov. de 2014.

⁴² Isadora Duncan era o pseudônimo artístico de Dora Ângela Duncanon, nascida em 27 de maio de 1877 em São Francisco nos EUA. Foi pioneira da dança moderna e revolucionou a dança no século XX, causando polêmica ao ignorar todas as técnicas do balé clássico. Foi a primeira que ousou tirar as sapatilhas e dançar com os pés descalços usando túnicas vaporosas, com os cabelos meio soltos, em cenários simples composto apenas por uma cortina. Ela se inspirava em figuras das dançarinas nos vasos gregos encontrados em museus como o Louvre de Paris, e sua proposta era completamente diferente das regras do balé clássico, com movimentos improvisados, inspirados nos movimentos da natureza como o vento, plantas e animais. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/por_tras_do_espelho/2013/12/o-espírito-revolucionario-de-isadora-duncan---a-bailarina-que-transformou-a-danca-no-seculo-xx.html>. Acesso em: 20 nov. 2014.

Em meu entendimento, a compreensão e a afirmação da identidade feminina atual precisa sair da ausência, do sem-sentido, do caminho traçado fora de si mesma, para encontrar suas forças ocultas, seus segredos, seus desejos, seu tempo, sua natureza de mulher. E é na tensão dos contrários que a ausência se dilui e se preenche de memórias que guardam tanto um passado de repressão, como as estratégias criativas para sobreviver (BORGES, 2011, p. 76).

Os mitos femininos aconteceram na modernidade quando mulheres como as citadas, saem do recolhimento e do mundo privado e se assumem pensadoras, artistas atuantes, dotadas do direito de intervir, escolher, ir e vir. E, a partir desta atitude revelar ao mundo uma feminilidade ativa, dotada de talento e força de vida.

Cabe às mulheres da atualidade, também buscar as novas brechas e as suas novas identificações. É essa atitude que pode facilitar a realização de potencial feminino, conforme citei na dissertação de mestrado,

Mesmo assumindo atitudes emancipadas, a sua inserção no mundo se dá pelas vias das desigualdades. A maioria das mulheres ainda se identifica com padrões e tradições míticas sobre o seu papel na sociedade, o que limita o seu potencial autopoiético. Ouso dizer que as mulheres da atualidade cultuam certo lapso ontológico e, pelo esquecido, pecam. O lapso refere-se a não reconsiderar os grandes símbolos da feminilidade como acesso a novos tipos de insígnias que traduzam outras identificações compatíveis à conjuntura atual, a partir dos imaginários femininos ressignificados (BORGES, 2011, p. 43).

Há um convite no corpo encarnado, nos desejos e, portanto, no imaginário feminino, para o reencantamento. O que me revela este direcionamento é a percepção de uma inquietação feminina na atualidade e, especialmente, o movimento que as mulheres vêm buscando a partir de suas insatisfações: necessidade de autoconhecimento, compreensão de significados a partir de si mesmas, experimentação de caminhos não trilhados antes, e um desejo explícito de se distinguir sem abdicar da coletividade. Isto me revela que para a sua realização, a mulher precisa ser a protagonista do seu próprio maravilhamento.

3. TERCEIRA SEÇÃO

MULHERES EM TRANSE

3.1 *ENTHEOS*

Refletindo sobre a minha proposta de trabalho com a dança desde o seu início, percebo que, mesmo quando a minha pesquisa era mais empírica e pautada no conhecimento intuitivo, havia uma ocupação em desenvolver e articular um fundamento teórico, apresentando os alicerces do que acredito ser uma dança social. Ou seja, que se constrói a partir das narrativas singulares de cada dançante e, quando o processo criativo perpassa a autoinvestigação e a revelação de si. Então, a expressão final é sempre um convite à performance em dança, que por si só, justifica a imersão enquanto processo transformador, qualificador e inaugurador de estados de ser. Portanto, mesmo sem o aporte teórico que tenho hoje, a minha dança sempre foi voltada à realização da mulher ser a protagonista do seu próprio reencantamento.

Percebo ainda, que o que contribuiu para que muitas mulheres investissem em seus processos de autodescoberta a partir da dança e sua linguagem corporal, foi o fato de nutrirem a si mesmas de entusiasmo, mesmo quando em um momento ou outro, estes processos eram desconfortáveis, afinal, revelar as sombras nunca é tarefa simples e, por vezes, assusta e incomoda. Este entusiasmo, comum a todos em maior ou menor grau, é fonte de força de inspiração, resiliência, confiança e vontade de ir adiante.

Assim, a trajetória das mulheres que participaram da pesquisa do Dançatar nestes dois anos de trabalho intenso, revelou que sem entusiasmo a superação do desconforto era insustentável. Para mim, este foi um fator decisivo entre as mulheres que ficaram no projeto e as que escolheram parar.

Foi bastante claro que em um momento específico a cada uma, havia um encontro com conteúdos extremamente intensos e complexos e, para lidar com estes seria necessário contar com um impulso agregador, de certa forma mágico, além da força cotidiana com que cada uma conhecia habitualmente. Também ficou perceptível que a decisão em abrir este canal sensível e misterioso por onde jorra o entusiasmo, exigia uma dose de *non sense* e de fé em si mesma, o que aceito, nem todas tinham as condições, fossem estas internas ou externas, e, talvez por isso, vontade de fazê-lo no momento.

Nesta reflexão não há um julgamento de valor, no sentido de qualificar as mulheres que participaram, em mais ou menos assertivas ou corajosas, por exemplo, mas, compreender que um processo de transformação requer disponibilidade de entrega para acessar o desconhecido e, o entusiasmo, acredito pelas observações dos anos de trabalho em dança com grupos diversos, vem após esta decisão de ir “para além de si mesmo”. Mas, afinal, o que vem a ser de fato este tal entusiasmo?

Segundo Japiassú & Marcondes,

O entusiasmo ou *Entheos* do grego *em- theos*: ser em deus, significa um estado de excitação alegre (delírio) por que passam alguns indivíduos, dentre eles, sacerdotes, poetas, músicos e filósofos em busca da sua verdade, tomados por uma possessão divina, (mística), transportando seus espíritos acima das preocupações humanas (1993, p. 86).

Assim, *Éntheos* significa literalmente “ter um deus dentro”, e o termo *enthusiasmós*, a condição resultante desta influência psíquica. Embora a palavra entusiasmo seja de origem grega, ela chegou ao nosso conhecimento por meio dos filósofos franceses no século XVI, especificamente durante o Renascimento na Europa. Período de mudanças significativas no pensamento humano, cuja preeminência estava atrelada ao catolicismo e, que, transitou para uma era de pensamento livre, decorrente do florescimento cultural e científico renascentista, que deu origem à sensação de otimismo e avanços, incentivando o homem a buscar o novo e inspirando ainda, o seu espírito de pesquisa. Desse modo, o entusiasmo foi escolhido por vários intelectuais da época como o termo em voga.

Para efeito de teoria, há que se diferenciar pelo menos dois tipos de entusiasmo: o endógeno, ou seja, aquele que é gerado dentro do próprio indivíduo; e o exógeno, o que surge a partir de um estímulo externo, ao qual geralmente atribuímos o nome de motivação.

No projeto Dançatar, reconheço que os dois tipos de entusiasmo foram solicitados: o exógeno foi importante no estímulo e na conquista de cada mulher, que se aproximou para conhecer a proposta e, decidiu participar a seu tempo do Projeto Experimento Dançatar. E o endógeno, foi o que possibilitou que cada mulher que decidiu participar, sustentasse o seu processo e fosse até o final da pesquisa de campo.

Sobre o entusiasmo do tipo endógeno, pode parecer óbvio, pois, cotidianamente as pessoas se vêm às voltas com esta temática, e tomam decisões baseadas em aspectos motivacionais, porém, é importante se ter clareza do porquê os fatores internos por si só não se sustentam. Significa dizer que, dificilmente alguém consegue manter-se entusiasmado se não organizar metas claras para conseguir um objetivo e criar ações para a realização das mesmas.

Como a vida segue um fluxo intenso e imprevisível, não se é recomendado que se espere até que as melhores oportunidades surjam para cada um começar. Assim, na maioria das vezes, é preciso criar as chances para que as coisas aconteçam. E quanto à criação, em qualquer esfera que esta aconteça, o importante é que a própria pessoa acesse a sua motivação, pois,

pode-se estimular o outro, mas, a sensação de entusiasmo há que ser produzida por cada um em si próprio.

Em contrapartida, aos fatores internos do entusiasmo que surgem dos níveis de necessidades que cada um julga prioritário e do desenvolver as ações para a realização de seus objetivos, os fatores externos precisam ser/estar vinculados aos estímulos externos. Desse modo, o tempo de motivação de qualquer estímulo dado é sempre transitório, ou seja, precisa se atualizar às mudanças ocorridas pessoal e coletivamente e, também, as ocorridas em quem orienta a pesquisa.

Em outras palavras, no Dançatar, o entusiasmo ocorreu em forma e doses diferenciadas, pois, os aspectos internos das dançantes e os meus próprios, foram nutridos pelo desejo e curiosidade em ir além do alcançado e, também, modificados conforme nos sentíamos satisfeitas com as conquistas ou afetadas pelo cansaço das dificuldades. Assim, o entusiasmo foi também conquistado externamente com as novidades e surpresas que introduzimos nos Experimentos, sempre que percebemos que ocorriam desânimos e dificuldades em avançar no processo de descobertas.

Destarte, o entusiasmo é o impulso que possibilita e potencializa, como uma espécie de vetor, a realizar o sensível nos aproximando dos Deuses e permitindo o impossível: tornarmos o acontecimento de nós mesmos, realizando nossa imaginação no ato da criação. Por isso, suponho, é suportável retirar as máscaras sociais que usamos para mediar a vida e nos proteger e, nos tornarmos Deuses, ao realizar pelos ritos o mito que nos encanta, nos envolve e nos exige compreensão. Nos domínios do *Entheos* chegamos à outra dimensão de nós mesmos e nos surpreendemos.

O Entusiasmo é o elo necessário a uma atualização do feminino a que o Dançatar se propõe, por entender que o feminino na contemporaneidade está no entrelugar: não é mais o padrão, a mulher ideal para gerar, cuidar e representar. E também ainda não sabe se dizer porque é transição. E esta, é difícil nomear, visto que transita entre polos e dimensões agregando e desagregando. A mãezinha de outrora é a mulher maravilha contemporânea, cheia de poderes e talentos e, por isso, encanta. Tudo pode, num esforço contínuo dar conta das inúmeras demandas, mas, que ainda, não ocupou a si mesma, posto que, na transição entre o que foi e o que ainda não é, perdeu o sentido de seu feminino, pois as referências primeiras, não encontram mais sentido de realização em tempos de diluição de fronteiras e, por isso, de identidades.

O entusiasmo que muitas mulheres descobrem em si ou encontram como elemento de transição em seu estado de transformação, é o elo que leva ao desafio do reencantamento que a Performance Dançatar revela.

Adiante veremos como o corpo feminino narra a sua realidade e busca o seu sentido de realização, de encantamento e entusiasmo, a partir do exercício da presença. O Dançar como estratégia, projeto e prospecção se propõe a esta ação de presença e atualização de si. Vamos entender como a mulher brasileira, uma encruzilhada de rastros, chegou a atualidade deste feminino brasileiro.

3.2 A MULHER BRASILEIRA: RASTROS DE UMA ENCRUZILHADA

Conforme apontei e desenvolvi na dissertação de mestrado, a minha pesquisa tem como foco a mulher brasileira. Porém, para compreender a formação do feminino brasileiro na dimensão mítica e sociocultural, investiguei os aspectos simbólicos e a influência do eurocentrismo na nossa formação ocidental, chegando para isto nas Terras de Santa Cruz, onde “plantando tudo dá”.

Foi a expansão ultramarina e a necessidade de se apossar das terras recém-descobertas que levaram o poder colonizador a colocar em prática o projeto da Empresa Colonial que consistia, principalmente, em dominar, explorar e povoar as colônias do Novo Mundo. Coube a Igreja, atuando em consonância com o Estado e através da catequese, introduzir a ideologia do *orbis cristianus* que contribuiu eficazmente para criar em nossa embrionária sociedade brasileira, uma mentalidade patriarcal com um forte caráter domesticador. Não havia uma intenção premeditada de exclusão da mulher, nem tampouco bani-la do convívio social, pois, esta era peça fundamental para que se consolidasse a conquista ultramarina através da disseminação dos valores do catolicismo, égide do projeto demográfico português. Entretanto, para que o projeto vingasse era necessário povoar os territórios e, para atingir este fim era preciso um longo processo de domesticação da mulher, fazendo-a responsável pela casa, pela família, pela procriação e educação dos filhos, de acordo com os rigores e as normas da Igreja.

O entrecruzamento de várias etnias e a submissão às normas do projeto da empresa colonial que seguia um modelo escravista, exploratório e dominador, acentuavam as desigualdades não só nas relações de gênero, mas também, entre as próprias mulheres na discriminação dos seus papéis femininos criando muitos preconceitos e estigmas sociais para a mulher colonial brasileira, e que de certa forma ainda pode ser encontrado nos nossos dias.

O cotidiano colonial estruturalmente hierarquizado ressaltava diferenças de raça, credo e condição econômica criando cicatrizes sociais tão profundas que impregnou o imaginário brasileiro de uma atitude misógina, onde as próprias mulheres se hierarquizavam e

discriminavam umas às outras numa tentativa de obter diferenciação e destaque social. A única exceção a este comportamento dizia respeito à condição da maternidade, ocasião na qual as mulheres desenvolviam laços de solidariedade criados na cumplicidade de sua condição de mães.

Assim, urgia que a mulher correspondesse a um padrão de valores que refletisse os ideais da Empresa Colonial. Este constructo de mulher se aproxima muito aos que descrevo nos aspectos arquetípicos da Eva, que no Brasil Colonial reconhecemos como “a Santa Mãezinha” como bem definiu a historiadora Mary Del Priore, (2009, p.16), “[...] através do casamento passou a ser uma capciosa estratégia para incrementar a normatização feminina, além de aquecer seu desejo por uma sólida estabilidade social no período colonial brasileiro”.

Destarte, os mitos femininos apontados nesta pesquisa como opostos, Eva e Lilith, foram ressignificados no Brasil Colonial, revelando-se a Eva enquanto a Santa Mãezinha: uma mulher reclusa, pudica, piedosa domesticada, religiosa e preocupada com a consolidação do casamento e da família. E no outro modo, personificando os aspectos sombrios do feminino a Lilith figura como a mulher descasada, a solteira, a da rua, a luxuriosa, a concubina, a libertária e até mesmo, nas viúvas. Foi deste jeito que o Brasil Colônia espelhou os rastros míticos sobre a condição feminina apontando na Santa Mãezinha o aspecto Eva, cheio de virtudes e moralmente aceito, e, apresentando o seu avesso na figura da Lilith, constituído pelas mulheres solteiras, abandonadas e prostitutas que, pela ausência de marido, não eram diferenciadas socialmente. Todas representavam a resistência das mulheres que não se submetiam as imposições do casamento. Sob esta questão, Mary Del Priore confessa que:

Sensibilizei-me ao descobrir, por trás da torrente de discursos normativos sobre o-que-a-mulher-deveria-ser, as populações femininas em sua revanche contra o que significara uma armadilha para assegurar a sua menoridade. No avesso do papel que lhes era delegado pelas instituições de poder masculino, a Igreja e o Estado, elas costuravam as características do seu gênero, amarrando práticas culturais e representações simbólicas em torno da maternidade, do parto, do corpo feminino e do cuidado com os filhos (2009, p.14).

Ou seja, na sombra da aparente submissão que garantia o seu espaço naquela sociedade, a mulher em paralelo resistia e criava as condições das brechas. Assim, sendo, a mulher da Colônia era um misto de submissão e resistência, pois, se aparentava aceitar as regras de normatização de suas vidas femininas em favor do povoamento, faziam em contrapartida do

exercício da maternidade, um novo lugar de poder, onde exerciam uma autonomia discreta e estabeleciam suas próprias leis de convívio. É importante ressaltar, que, a ausência dos homens no cotidiano da vida privada se devia aos constantes deslocamentos exigidos pela exploração da nova terra. Por isso, as mulheres da Colônia desenvolveram uma solidariedade oriunda de sua resistência à solidão provocada pelos abandonos de seus maridos e amantes. Elas se uniam aos seus filhos para alcançar algum respaldo afetivo e material. Muitas vezes eram os filhos que as ajudavam no labor e eram eles que reconheciam seu poder e autoridade no interior do lar.

Além da forte influência religiosa na vida cotidiana, as mulheres ainda sofreram com as prescrições e a vigilância da medicina que contribuía para o controle e o funcionamento ideal do corpo feminino, a partir das “certezas científicas” que afirmavam ser a procriação a prioridade biológica e social da mulher. Na época, a ciência era inspirada por ideais do pensamento ocidental tradicional, que compreendia a mulher fisicamente inferior. Demonstrava oscilações de humor e temperamento em seus diferentes ciclos e, portanto, era frágil, melancólica e dada às enfermidades. Estes ideais médicos, segundo Del Priore (2009, p. 34), parecem ter sido inspirados em princípios aristotélicos que consideravam o calor e o seco mais importante e benéfico que o frio e úmido. A mulher era, com suas umidades orgânicas, considerada menos saudável que o homem e, portanto, inferior. Por essas razões, entre outras, os propósitos da medicina e da Igreja, se completavam em relação à necessidade de normatizar e disciplinar a vida e o comportamento das “frágeis” mulheres, o que pode se traduzir em domínio e domesticação.

A espontaneidade da mulher brasileira era orientada ao interior das vidas privadas e os seus comportamentos dobravam-se a uma rede de tabus que obedeciam a uma estrutura social oriunda da Metrópole Portuguesa e de uma mentalidade androcêntrica dominante em toda a Europa. Subjugadas aos poderes masculinos, a maternidade era a única alternativa feminina de fuga para atenuar os constrangimentos e explorações sofridas por esse controle. Era praticamente o único espaço onde as mulheres alcançavam certa autonomia e autoridade e que adquiria uma legitimidade pela igreja voltada à busca da beatitude espelhada pela Santidade da Virgem Maria.

Legitimadas em seu aspecto de mãe, as mulheres, em revanche ao poder castrador da Igreja e do Estado, aproveitavam-se desta sublime condição para se favorecer, ao menos em suas vidas privadas, onde gozavam de certa autonomia que lhes garantia adquirir benesses para si e os seus filhos. É importante ressaltar que, se os proventos gerados pela mulher colonial não foram necessariamente às riquezas materiais, foram, no entanto, majoritariamente responsáveis pelo povoamento do Novo Mundo e, portanto, pela criação da nossa população brasileira.

Esta posição de revanche nos revela que a mulher, ao invés de assumir a posição de vítima, criou sua própria forma de poder ser e sobreviver, resistindo às intempéries e usufruindo de suas vidas mesmo cerceadas, vigiadas e punidas. Podemos inferir desses argumentos acima expostos, que a construção da Santa Mãezinha no Brasil Colonial trouxe para a condição feminina a possibilidade de criar novos desígnios às vidas daquelas mulheres que serviram de um novo constructo para suas herdeiras brasileiras.

Situação oposta à das Mãezinhas adestradas, a mulher de rua, avessa por vontade ou situação às normas impostas, como bem lembra Del Priore (2009), criou um contraponto. É quando entra em cena a Lilith que foge a todo o enquadramento social imposto e cumpre um importante papel para o equilíbrio arquetípico feminino colonial. O fato de estar à margem do social contribuía para a deferência das que seguiam as regras. As mãezinhas adestradas, por sua vez, contribuíram para que se ressaltasse a importância das mulheres libertárias no que se refere ao desfrute do prazer e a possibilidade de escolha do companheiro de agrado. Portanto, “[...] uma não existe sem a outra, e que, se por tanto tempo um certo processo de normatização conseguiu distingui-las nos menores detalhes, o ideal é que se reunissem os defeitos e qualidades de ambos os papéis num” (DEL PRIORE, 2009, p. 36).

Diante destas questões é possível perceber que a discriminação imputada até hoje à mulher brasileira está imbricada ao seu processo civilizatório. A mulher colonial foi efetivamente discriminada tanto por seus aspectos Eva, quanto pelos Lilith. Contracenavam o positivo e o negativo, a luz e a sombra povoando o imaginário brasileiro até os nossos dias.

Já as mulheres não férteis, ao contrário, eram consideradas malditas, por não conseguirem concretizar a procriação, objetivo social máximo do casamento. É principalmente neste aspecto da vida colonial que se constata como eram estabelecidos os preconceitos e tabus sociais que tanto estigmatizaram as mulheres.

Por causa da referência religiosa, as mulheres ideais para o casamento deveriam se assemelhar a Nossa Senhora: obedientes, piedosas, zelosas e cumpridoras das normas estabelecidas. Sendo assim, a possibilidade de casar e se tornar digna aos olhos da Igreja e do Estado, contribuiu para estabelecer uma diferenciação entre as mulheres. Havia aquelas ideais para casar, pois, eram boas Evas. Todas as outras que não se adequavam a esta tipologia passavam a ser estigmatizada nos estereótipos da Lilith.

A diferenciação estabelecida para as mulheres era visível em seus comportamentos sociais e em sua educação. As que correspondiam ao padrão de Santas Mãezinhas eram caladas e sofridas, mantendo seus olhares sempre cabisbaixos e as suas vestimentas sem cores, sem

adereços e compridas o bastante para que não se vissem os tornozelos. Não poderiam ter aparência sensualizada para não se confundirem com a mulher luxuriosa, tentadora e perigosa.

A educação da mulher normatizada estava voltada à castidade, obediência, piedade, ternura, aos cuidados com a família e a atenção a tudo o que pudesse levá-las a transgredir desde a leitura de livros romanceados até as atitudes intempestivas. Não queria ser confundida e por isso se atrelava aos “bons costumes”. Em sentido oposto, a mulher considerada libertária vestia-se com mais adereços, cores e de forma mais sensualizada. Não se censurava em demonstrar toda a sua vaidade, seu corpo e sua presença.

É interessante que, apesar da maternidade ser tratada como uma condição sublime e desejada pela a mulher colonial, houve também nesta condição um lado subversivo e atribuído ao aspecto Lilith. As leis e os códigos sociais do matrimônio e da maternidade eram transgredidos e confrontados quando esta acontecia na eventualidade para as mulheres que não estavam legitimamente casadas. Isso atestava que determinadas mulheres e homens faziam uso de seus corpos para o seu prazer, independentemente das normatizações e sanções coloniais.

As Liliths coloniais brasileiras eram exploradas e marginalizadas. Por não serem casadas eram tratadas de forma indiferenciada, mesmo as que um dia contraíssem matrimônio. Outras se tornavam Liliths por conta de serem abandonadas por seus maridos em busca de riquezas materiais ou por outras mulheres de seu agrado. Entre estas mulheres postas à margem social, se destacavam as que possuíam amantes, casados ou não, e as prostitutas. Estas eram avessamente valorizadas por homens em busca de mulheres que pudessem lhes dar prazer, já que com as Santas Mãezinhas com quem contraíram matrimônio não tinham este direito.

A mulher ideal só devia fazer sexo com intenção de procriar, pois esta era a única possibilidade de atenuar o pecado original através da função biologicamente feminina determinada e assegurada pela medicina e a Igreja. O casamento deste modo, olhado pelo viés feminino, ao mesmo tempo em que lhes assegurava um lugar de poder, lhes furtava o direito de obter prazer sexual. Restava à mulher que não queria abdicar do exercício e plenitude de sua sexualidade, uma vida marginal aos olhos coloniais porque o exercício da sensualidade levava ao rebaixamento para um nível animal e corrompia o homem por levá-lo à perversão.

O casamento, portanto, era um marco da dualidade Eva e Lilith. Impedia a estigmatização de mulheres pela transgressão às leis divinas e sociais - prática comum às mulheres de classes menos favorecidas, cujas relações em grande parte, não se legitimavam. E garantia definitivamente a possibilidade de disciplinar e dominar as mulheres que se submetiam ao poder androcêntrico, tanto pelo aspecto médico que controlava os seus corpos através de normas comportamentais “adequadas a uma boa saúde”, quanto pelo aspecto religioso, que

estabelecia normas comportamentais baseadas numa moral que orientava para o ideal de alcançar a beatitude somente adquirida pela mãezinha adestrada.

O amor conjugal, ensinado pela Igreja, deveria ser desprovido de paixões, visto que, este poderia levar à morte por doença ou por castigo divino. A paixão era considerada como um impulso ameaçador advindo da sexualidade feminina que por sua natureza tinha aparência e “tendência natural” no mal. Todos esses fatores tornavam o casamento assexuado, principalmente para a mulher que o transformava em sentimentos espiritualizados. Acentuava a transformação do desejo em devoção ao marido e isso lhe aproximaria cada vez mais da mulher santificada. Enquanto ao marido cabia uma atitude ativa, para a mulher era esperada a passividade absoluta na disponibilidade do seu corpo para o prazer alheio e a sua conformação pessoal. “A esposa devia ignorar as febres perversas do jogo erótico” (DEL PRIORE, 2009, p.133).

Porém, fora do casamento amava-se em demasia, sem restrições e com todas as alegorias que uma relação afetiva merece. Assim ficava a Santa Mãezinha desprovida do prazer, reservado às prostitutas e amantes todos os jogos afetivos e sexuais de que eram privadas pela Igreja, as casadas.

O medo de não se adequar às normas impostas e igualar-se às mulheres consideradas inadequadas provocava um contingente de culpas variadas. Condenava-se toda e qualquer atividade que não estivesse diretamente vinculada aos cuidados com os filhos e o marido, a isso se incluem a conversa sobre assuntos familiares a quem não pertencesse à órbita da família ou visitas à Igreja com o objetivo maior de ver as comadres do que o de assistir à missa. Portanto, “Ficar à janela, cantar músicas populares, comentar sobre seus pretendentes [...] são motivo de chacota ou reclamação” (DEL PRIORE, 2009, p.104) evitado a todo custo pelas mulheres que queriam se tornar Santas Mãezinhas. “A fabricação da ‘santa’ foi resultado da percepção que tiveram a Igreja e o Estado moderno da influência salutar ou pernicioso da mulher na família e na sociedade”.⁴³

A Igreja, a partir de sua visão misógina, estabelecia com seus dogmas que a mulher era passível de transgressão, pois podia ser facilmente dominada pelas “serpentes da vida”. Assim deveria ser constantemente monitorada e fragilizada a rede de solidariedade que as fortalecia. Para tanto, era preciso questionar às práticas e saberes que possuíam sobre seu próprio corpo. A associação da mulher com o pecado original e o mistério que lhe rondava

⁴³ Ibid., p.107.

gerou o medo do feminino e também as atitudes que impeliam ao adestramento e à normatização.

A maternidade ao longo da história das civilizações sempre foi considerada um mistério devido à dificuldade de compreensão acerca das mudanças ocorridas nas mulheres durante os ciclos biológicos. Por conta disso, a mulher sempre inspirou no homem o medo dos mistérios das suas transformações acarretando diversos tabus e preconceitos. Entre eles o corpo feminino era um ameaçador, um estranho santuário. Isto tornou a relação entre os sexos opostos repleta de fascínio e medo. Ao mesmo tempo em que atraía e seduzia os homens, a mulher “[...] os repelia através de seu ciclo menstrual, seus cheiros, secreções e sucos, as expulsões do parto. [...] unindo, portanto, o horrendo e fascinante, a atitude ameaçadora da mulher obrigava o homem a adestrá-la” (DEL PRIORE, 2009, p.33).

Esse era o medo dos “misteriosos poderes femininos” e dos aspectos sombrios representados em Lilith, considerada uma figura diabólica, que levava o homem à perdição. Sobre este aspecto sombrio do feminino, Del Priore diz,

Textos bíblicos e jurídicos davam caução à menoridade da mulher, e a Igreja valia-se da eloquência dos sermões-meios eficazes de cristianização-para difundir a ideia da mulher-sereia, da mulher-diaba, da mulher perigosa. A piedade mariológica, que tivera penetrante alcance na vida colonial, colaborava para esvaziar ainda mais qualquer conteúdo de sedução que se quisesse enxergar nas mulheres (2009, p.33).

Ameaçadora por possuir poderes análogos à natureza, a quem não se podia controlar, a mulher denunciava todos os meses com o seu ciclo menstrual “[...] o mal-estar dos homens diante daquela que se revelava uma feiticeira com capacidade para adoecê-los, mas também curá-los” (DEL PRIORE, 2009, p.200). Isto porque ao sangue menstrual era atribuído o poder de cura de enfermidades. Ao mesmo tempo, a mulher menstruada com seus cheiros e secreções lembrava a possibilidade de morte pelo sangue derramado e pelo “poder de transformar” as características de elementos exteriores, como o leite, o vinho, dentre outros. Por isso, recomendava-se o seu isolamento e afastamento.

Por conta do saber-fazer das práticas femininas, mulheres como as parteiras e benzedoras ganharam o *status* de bruxa e feiticeiras, sendo perseguidas e caricaturadas por médicos e pela Igreja. A intenção era desacreditá-las e minimizar seus poderes de cura, mas

eram a estas mulheres que tantas outras buscavam para sortilégios, rezas e ervas que pudessem trazer-lhes o alívio e a cura, pois a medicina da época não dava conta.

A encruzilhada de raças em nossa Colônia provocava aos olhos da Metrópole Portuguesa um desprezo ainda maior às mulheres de “contingentes femininos de múltipla origem racial e escassamente submetidos às noções morais cristãs” (DEL PRIORE, 2009, p. 106). O sincretismo de culturas dificultava a imersão aos valores morais e religiosos da Empresa Colonial e facilitava o acesso às práticas de curandeiras e benzedoras que colocavam em cheque os dogmas cristãos. Esta ideia de demonização da mulher imposta pelos ideais de uma colonização europeia medieval foi atropelada, portanto, pela encruzilhada de credos, raças e condições sociais que povoavam a Colônia. Este entrecruzamento fez surgir uma criativa forma de transculturar sensibilidades e crenças variadas que coexistiam no cotidiano, frente às imposições do regime colonial. Provavelmente, uma das origens do “jeitinho brasileiro”.

Este jeito brasileiro subversivo e criativo se fez visível, por exemplo, quando as mulheres tinham filhos de uma relação não legitimada pela Igreja e pelo Estado. Nessa direção, as avós e mulheres legítimas assumiam os filhos dos seus maridos com as amantes, demonstrando com sua atitude um acolhimento generoso que “[...] a maternidade tinha uma função psicoafetiva mais forte do que aquela biológica” (DEL PRIORE, 2009, p.47). Isto atesta o poder e a autoridade que as mulheres exerciam em seus lares ao estabelecerem dessa forma, outras leis paralelas de convívio e licitude ao criar na mesma casa, filhos legítimos e ilegítimos.

Esta transgressão, a despeito das normas religiosas e morais, não lhes perturbava a consciência porque a solidariedade feminina na maternidade apontava que a função psicoafetiva era maior que as normas impostas pela lei. “Consagradas ou não pelo sacramento, as mães eram unânimes em querer “tratar bem e educar” os seus rebentos” (DEL PRIORE, 2009, p.49). Portanto, legítimos ou não, os filhos validavam o papel social da mulher enquanto mãe e o seu poder doméstico informal, ressaltando ainda, a solidariedade característica ao gênero, afinal, as mulheres precisavam contar com a ajuda umas das outras para dar conta de tanta demanda. Esta atitude demonstra, por fim, que apesar do sistema, havia uma forma de resistência ao estado narcotizado da santa mãezinha que se insurgia na solidariedade feminina.

Apesar das brechas, não resta dúvida de que as peculiaridades da vida colonial autenticaram a mulher em seu papel de guardiã, administradora e mantenedora da casa e dos desígnios de seus protegidos. O arquétipo da Eva foi definitivamente reavivado nas Santas Mãezinhas coloniais brasileiras. Assim, herdamos das Santas Mãezinhas o ideal considerado da “boa mulher” que ainda hoje sobrevive no imaginário social brasileiro reconhecido e representado, por exemplo, nas novelas e nas mídias, elevando a maternidade à condição

sublime do feminino em detrimento de quaisquer outros papéis exercidos e conquistados. Porém, enaltecida na maternidade, a mãezinha não encontra mais sustentação neste lugar na contemporaneidade, visto que, o que antes era exercido exclusivamente por ela, ou seja, a educação, o sustento, a saúde, hoje é dividido pelos pais, médicos e professores. Esta nova condição permite que a mulher possa, enfim, exercer diferentes papéis sociais escolhendo quais deles são prioridades para a sua realização.

Nesta trajetória brasileira no período colonial é importante compreender que, idealizada na figura da mãe, a mulher conduziu os propósitos de povoamento e normatização social da Empresa Colonial brasileira. Porém, ao transmitir estes valores às gerações seguintes ela normatizou a si mesma, quando incorporou os preconceitos e estigmas de uma sociedade androcêntrica. Acreditou encontrar benesses e compensações aos martírios do casamento, na realização de seu poder informal na família e no destaque que obteve na disseminação de saberes e tradições populares.

3.3 O CORPO FEMININO NA CONTEMPORANEIDADE

Como apontado no item anterior, o imaginário feminino brasileiro guarda todos os modelos das representações deste através dos tempos. Como uma espécie de museu latente é na dimensão imaginário que a mulher pode confrontar com os padrões que limitam a sua autonomia e a expansão de sua personalidade.

Assim, refletindo sobre como se deu a formação do feminino brasileiro, o entrecruzamento de povos, culturas, e crenças, verifico que os movimentos recorrentes nos laboratórios de dança⁴⁴ que realizei com mulheres, é também resultado da encruzilhada que estes encontros provocaram. Assim, percebi que na exploração do imaginário feminino, constantemente emergiam aspectos contrários, os quais encontro analogia, como já descrito, nos mitos da Eva e da Lilith, opostos que representam potencialidades arquetípicas femininas, cujos rastros se encontram ainda atuantes na práxis da mulher.

Fazendo uma correlação ao que diz o Sociólogo Michel Maffesoli (2005, p. 5-6) em que há uma mudança no imaginário da pós-modernidade, e que este diz respeito a uma não conformação das insígnias sociais progressistas de outrora, entendo que, para a mulher é hora de dar passagem às sombras fazendo-as emergir pelo desvelamento das memórias ocultas e

⁴⁴ Ao longo de 15 anos de trajetória profissional.

encarnadas. Por desvelamento, entendo a potencialidade de fazer algo vir à tona, a partir de novas atribuições em sua significação, ou seja, deixar vir a conhecer um conteúdo e, deste, direcionar significados outros, que não só os já conhecidos. De tal modo, deste desvelamento podem surgir estratégias diferenciadas do fazer-sentir-pensar à vida em todas as suas instâncias.

Porém, para que aconteçam os desvelamentos, é preciso que os afetos ajam em direção a uma reatualização. Significa dizer, como já foi elucidado na seção sobre os afetos, que na contemporaneidade/atualidade ser afetado é ser permeável, é estar entusiasmado a mover-se em direção a si mesmo e assim, em direção a realizar-se.

Esta faceta ganha importância, na medida em que pode-se observar o quanto as pessoas tendem a se normatizar para não provocar estranhezas e, assim, não apresentar o risco de ser diferente e, talvez por isso, não ser aceito pelo meio idealizado. Destarte, urge a necessidade de considerar o respeito às diferenças como parte significativa de uma identificação feminina contemporânea, uma que responda à multidisciplinaridade da atualidade, onde as identidades referentes não encontram mais sentido.

Assim sendo, se faz condizente com os paradigmas sociais contemporâneos, que apontam para um mundo onde o exercício da vida é sinônimo de trânsito pelas tensões em oposição. Deste modo, as ausências femininas aqui mencionadas são aquelas que desvelam os espaços idealizados e ocupados pelo imaginário feminino. São ausências plenas de rastros que, se não encontram passagens criativas favorecem uma padronização da mulher, o que resulta muitas vezes em estados depressivos e em sensações de profunda significação do sem-sentido da vida.

Em meu entendimento, a compreensão e a afirmação da identidade feminina atual precisa sair da ausência, do sem-sentido, do caminho traçado fora de si mesma, da idealização, e então, se fazer realização.

Para a realização, aposto no encontro oriundo da dialética da tensão dos opostos, na manifestação das suas forças ocultas, de seus segredos, os seus desejos, a compreensão de seu tempo e de sua natureza de mulher. E é na tensão dos contrários que a ausência se dilui e se preenche de memórias e latências que guardam tanto um passado de repressão, como as estratégias criativas para sobreviver.

As potencialidades femininas não encontram mais tempo de espera. Por isso, a mulher que “dança” entre a Eva e a Lilith encontra na ausência ou no vazio latente, os símbolos femininos que a auxiliam no processo do despertar da consciência, ou dito de outra maneira, em sua forma de eleger quais os parâmetros vão utilizar para fazer escolhas e distinguir o mundo. Portanto, ao se entregar à força da tensão dos contrários, a consciência adquire uma

possibilidade de expansão, pois, somente quando as oposições são assimiladas é que a consciência se “atualiza”.

Com respeito a este argumento Hurwitz diz que (2006, p.162), “No curso do progressivo processo de despertar da consciência, as oposições inerentes são colocadas à parte, com o resultado de que elas podem ser distinguidas pela consciência, que sempre pensa e percebe por oposições.”

Os estados melancólicos e o vazio existencial tão recorrentes nas mulheres com quem trabalhei, apontam para a necessidade de se sair de uma condição passiva, na qual a força da tensão dos conflitos paralisa para o exercício da criatividade em que a melancolia pouco a pouco dá espaço a uma nova condição provocada pelo deixar-se conduzir pelas forças ocultas e pelo acolhimento aos opostos. Dessa forma, ao manifestar criativamente os conteúdos, na Dançatar, por exemplo, estes vão sendo incorporados na medida em que a mulher se coloque em uma atitude ativa quanto as suas memórias. Ou seja, decida compreender os conflitos sem resistir a eles, mas o contrário dando-lhes passagem através da criação estética.

O corpo da mulher é somente então, símbolo da transitoriedade dos paradigmas contemporâneos onde às pulsões encerradas precisam ser compreendidas de forma criativa, para que ao invés de uma atitude passiva e degenerativa, as mulheres possam escolher uma atitude criativa e tomar posse de sua autonomia. Entre esses opostos é o afeto que vai facilitar a convergência das memórias ocultas, por seu aspecto conciliatório essencial.

O corpo feminino, outrora recatado e subjugado aos interesses do sistema ocidental-cristão-patriarcal se reatualiza diante das transformações socioculturais contemporâneas sofrendo grande influência e domínio agora das mídias.

Segundo Le Breton (2003, p. 15), sob a ótica científica atual o corpo é visto como “[...] uma matéria-prima na qual se dilui a identidade pessoal, e não mais uma raiz de identidade do homem”. Ou seja, segundo o autor, o corpo que é portador de história, de cultura e singularidade está sendo reduzido a um artefato para a espetacularização da indústria cultural e do consumo.

O corpo idealizado é sexual, provocante, esbelto, extravagante, cuja atitude traduz o sucesso estético do mercado na cena social. Este “tipo ideal de mulher” é fabricado por uma ideologia de mídia que tem funções explicitamente mercadológicas. Esta ideologia não está preocupada em respeitar e nem considera as diversidades culturais nas quais as mulheres estão inseridas.

Os modelos da “mulher ideal” que são difundidos pela mídia no Brasil, são atrelados a mulheres jovens, magras, ricas e em sua maioria, brancas. Diante disso, é comum verificar a

grande preocupação da mulher brasileira em permanecer jovem a qualquer custo para ser admirada e gozar de um espaço social de sucesso.

O medo do envelhecimento aparece nas mais diversas formas: dietas constantes, a prática de atividades físicas intensas, o uso de cosméticos variados, as cirurgias plásticas rejuvenescedoras e até o aparecimento de doenças psicológicas, como a bulimia e a anorexia, provocadas por uma rejeição incontrolável à comida pelo medo de engordar e ficar fora dos padrões bem-sucedidos.

A mulher brasileira, apesar de estar se despedindo do padrão corporal da Santa Mãezinha, não foge, no entanto, ainda a necessidade e desejo de se tornar “bem-sucedida” e valorizada pela ideologia dominante. Por essa razão busca alcançar com seus corpos e comportamentos o que Mauss chama de “imitação prestigiosa”,

A noção de educação podia sobrepor-se à de imitação. [...] O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros. É precisamente nessa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social (2003, p. 405).

Ou seja, ressaltando alguns atributos e comportamentos em detrimento de outros, se vai construindo um corpo desejado para o outro e para a sociedade obtido pelos meios do processo de imitação prestigiosa. Isto porque os hábitos, crenças, costumes e tradições que caracterizam uma cultura também se referem ao corpo.

O desenvolvimento do individualismo e a intensificação das pressões sociais das normas do corpo caminham juntos. De um lado, o corpo da brasileira vem se emancipando de suas antigas servidões-sexuais, dos estigmas da procriação e até dos padrões indumentários, mas, por outro lado, se encontra submetido a coerções estéticas também reguladoras, mais imperativas e mais geradoras de ansiedade do que as anteriores.

No mundo ocidental o culto ao corpo é disseminado e, muitas vezes vem camuflado pela preocupação com a saúde e com a qualidade de vida. Porém, mais que resultado das imposições da cultura contemporânea que valoriza o consumo, a maior expectativa de vida impõe uma ditadura estética ao corpo, principalmente às mulheres, que necessitam estar sempre jovens para se sentir valorizadas e aceitas. É preciso ter um corpo atlético, saudável, com uma

aparência de frescor, vestido com as marcas de prestígio mercadológico. Esta realidade sugere uma nova construção do corpo da mulher, com base nos modelos impostos pela mídia.

Porém, é possível reconhecer que a dominação sobre a mulher volta a encontrar pequenas fissuras neste século. O fato de conquistar o direito ao voto e a possibilidade de trabalhar fora de casa, além da revolução sexual favorecida pela pílula anticoncepcional, provocou na era moderna, mudanças em seu comportamento favorecendo mais desenvoltura e confiança em diversas áreas de atuação.

Todavia, mesmo que a mulher da atualidade ainda esteja submetida aos antigos e aos novos padrões de controle, ela tem buscado e alcançado alguma realização de suas potencialidades: assume cargos fundamentais para a vida pública como a exemplo da Presidência da República, da chefia da Secretaria de Segurança Pública do Rio de Janeiro, a Presidência do Flamengo Futebol Clube, dentre tantas outras funções antes do domínio exclusivamente masculino. Cresce em suas diferentes profissões, toma cada vez mais assento nas universidades, sem abdicar de assumir também, os papéis de mãe e de dona-de-casa.

Contudo, o acúmulo de tantas e diversas funções tem gerado transtornos e sacrifícios pessoais em consequência da sobrecarga das múltiplas funções. O culto à Santa Mãezinha é de fato, substituído pelo da Mulher Maravilha. Assim seu novo tempo lhe dá pouco ou nenhum momento para cuidar de si, sua corporeidade, seu prazer e seus propósitos.

Le Breton (2003, p. 221) diz que “o homem está enraizado em seu corpo para o melhor e para o pior” e que abdicando da densidade do corpo perdemos o sabor das coisas. Sendo termômetro essencial das sociedades contemporâneas é no com/por o corpo que a vida se sobressignifica. Como último local de soberania pessoal, o corpo é fator de individuação, pois é por ele que se pensa, vive o mundo e se estabelece o vínculo social. “Qualquer confusão introduzida na configuração do corpo é uma confusão introduzida na coerência do mundo”.

O corpo, desse modo, é um elemento fundamental para a compreensão da proposta Dançatar, pois, se refere a um corpo para além do virtual, ou, como diz José Gil, um corpo “metafenômeno”, ou seja, “...visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo [...] existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição” (GIL, 2002, p. 56).

Sim, então, ao corpo cidadão. Como Ivaldo Bertazzo (1988), entendo o corpo como o lugar da organização e desorganização capaz de singularizar o indivíduo no contexto psicossociocultural. Afinal, é na contemporaneidade que o corpo assume o *status* de lugar onde a história encontra sentido ou o desfaz. Porém, o corpo também é o lugar da transitoriedade e

da ampliação de fronteiras, assim, há no corpo o entrelugar, onde tudo que o representa como lugar de poder, de diferenciação, de inserção, escapa às insígnias sociais, ou como diz Artaud, (apud. NOVAES),

Meu corpo é às vezes meu, uma vez que ele porta os traços de uma história que me é própria, de uma sensibilidade que é minha, mas ele contém, também, uma dimensão que me escapa radicalmente e que reenvia aos simbolismos de minha sociedade (2011, p. 477).

Na transitoriedade o sentimento de dissociar-se do corpo é frequente, já que a desconstrução de sentidos leva aos questionamentos múltiplos e estes, à busca de novos direcionamentos. Estes últimos, nos faz confrontar com uma ética generalizada/normatizada que penso, move a insensibilidade que nos aproxima cada vez mais da infinita fragilidade humana.

Por outro lado, abrem-se possibilidades outras para entender o corpo como um constructo que agencia as subjetividades contemporâneas. Significa, por exemplo, que “em uma sociedade imagética, em que o sujeito é definido por sua aparência, não há como desconsiderar o sofrimento psíquico decorrente de todas as regulações sociais que incidem sobre o corpo-sobretudo o feminino” (NOVAES, 2011, p. 477). Mas, é fato que mais que nunca hoje há a possibilidade de construção da consciência corporal. Esta, neste mundo de mais telas que páginas, se faz na imagem ideal, e de como esta nos afeta.

Abre-se a possibilidade de regulação corporal e de ter o seu corpo como um capital que assume um valor social, quanto mais belo e jovem, mais valioso, e/ou de neste construir uma nova subjetividade que diga respeito a vinculação com as dimensões sensíveis e com a realização de talentos, um corpo que reverbere a animação, o entusiasmo das descobertas de seus signos. Este corpo é um devir de si. E não se parece que nada que esteja vinculado a idealização do imaginário cultural, é o corpo da satisfação que a compreensão de si, como história singular e plural, encerra. É deste corpo sem nome, sem atribuições e aberto a tudo o que se queira e possa, que o Dançatar apoia e incentiva.

O corpo e sua imagem ocupam um lugar central na vida das pessoas na contemporaneidade, porque este produz tantas e diversas narrativas que, escapam ao controle das regulações sociais, como os hábitos alimentares e esportivos e, de intervenções biotecnológicas que facilitam as transformações da imagem. Porém, aqui quero ressaltar o significado da transformação que é emergente do imaginário, do afeto e do sensível.

Quando na Dançatar, as mulheres produziram suas autoimagens, observei o impacto causado por este exercício no que se refere ao confronto com a idealização que cada uma tinha de si e de como o olhar da alteridade interferia nesta idealização. Todas se sentiram muito desconfortáveis em um primeiro momento observar o contorno feito de seus corpos e a sensação de dissociação que a imagem reverberou em cada uma. Não era o corpo que sentiam, não era o corpo que entendiam.

Com a continuação dos Experimentos, as que ficaram começaram pouco a pouco a desconstruir a idealização e encontrar sentido na forma que a imagem revelava: como cheguei aqui? O que esta parte diz de mim? O que a sensação de desprazer me sinaliza? O que posso produzir em mim, a partir da compreensão da minha narrativa? Então é deste olhar, é no mergulho simbólico da imagem e dos sentidos, que a Dançatar desvela o corpo e a mulher.

Diante destas reflexões, acredito de fato, que na contemporaneidade o corpo é a única riqueza acessível. Esta é uma máxima assumida na proposta de Dançatar.

3.4 LEILA, A MULHER, POR ACASO

Leila Diniz acontece para o Dançatar como uma possibilidade de encontro nos desencontros. Convido-a como um ícone nesta pesquisa, pela forma como aconteceu e se realizou. É como mulher que a apresento, mas, é como mito que Leila reverbera nesta pesquisa simbolizando a singularidade e o risco, assumido por cada mulher em sua construção de sentidos em ser quem se é.

O que se registrou sobre Leila Diniz, reflete bem a sua natureza, pois, é tão intenso e sujeito a controvérsias e inúmeras interpretações, quanto o foi Leila Roque Diniz⁴⁵, nascida em 25 de março de 1945 em Niterói, Rio de Janeiro e falecida em 14 de junho de 1972, com apenas 27 anos, em um acidente de avião Nova Délhi, na Índia. Ao longo de sua intensa e breve vida, tornou-se atriz, mas, realizou-se em múltiplos papéis: professora de jardim de infância, esposa, mãe, amante, amiga, e especialmente, uma mulher revolucionária em sua época, já que, arranhou tabus femininos e quebrou paradigmas, os quais intencionalmente não almejava, pois de fato nunca se ocupou em defender esta ou aquela corrente política e sim, em viver o que acreditava ser. Em uma famosa entrevista dada ao O Pasquim⁴⁶ em novembro de 1969⁴⁷, Leila se apresenta como herdeira de todos os problemas que atravessavam as mulheres de sua época,

⁴⁵ Disponível em: < <http://www.omartelo.com/omartelo23/musas.html>>. Acesso em 25 de ago. de 2014.

⁴⁶ Disponível em: < <http://www.omartelo.com/omartelo23/musas.html>>. Acesso em 25 de ago. de 2014.

⁴⁷ Disponível em: < <http://www.omartelo.com/omartelo23/musas.html>>. Acesso em 25 de ago. de 2014.

mas direcionada as suas crenças, afetos e sonhos e despojadas dos falsos moralismos vigentes, postura que a fez alvo de muitas críticas, perseguições, inclusive políticas.

O fato de Leila Diniz figurar no contexto desta pesquisa reflete mais que uma necessidade de referenciar uma atitude feminina, um modo de ser mulher. Pois, para além do feminino como um aspecto do ser humano ou uma qualidade inerente à mulher, há que se compreender o ser feminino, especialmente para não se datar esta qualidade/aspecto de ser e nem se trilhar em palavras mais do mesmo, já que há tantos tratados, artigos, textos sobre o assunto mulher/feminino. Assim, Leila é especialmente apresentada como o mito que se tornou para o Brasil, considerando-a a partir de seu poder de atuação e mobilização feminina na sociedade brasileira que antecede a contemporaneidade, mas, que ao meu ver, por sua abrangência e teor revolucionário, ainda reverbera com intensidade na atualidade.

Leila Diniz para o Dançatar, é a referência do feminino singular, posto que se fez única, e do feminino múltiplo, posto que desconstruiu referências tradicionais sobre a mulher brasileira, ampliando o significado de ser mulher no Brasil, e, afrouxando normas de conduta estabelecidas, sem, entretanto, desfazer-se destas. Ao invés disso, ela amplia formas de ser e estar mulher, ousando, desafiando, experimentando e arriscando.

Leila é um exemplo brasileiro de força e fragilidade feminina que, tomo como um terceiro arquétipo da mulher brasileira nesta pesquisa, pois, para além dos opostos em tensão vivenciados nos arquétipos Eva/Lilith, Leila surge como uma possibilidade de vivenciar a integração destes polos, a partir do que aponta o seu arquétipo: a possibilidade de realização de si mesma, assumindo os seus desejos e a revelação de seus talentos, sem reprimir e nem desperdiçar quem se é. Leila é, pois, símbolo do entusiasmo almejado para o feminino nesta pesquisa, para que se faça a tríade arquetípica rumo à revelação de si.

Parto então de questionamentos que direcionaram o pensar/saber/fazer feminino no Dançatar: Que construção de mulher é esta na contemporaneidade? Como se faz o tornar-se mulher hoje? E como se aplicam (se aplicam?), a questão dos referenciais femininos? As questões surgiram refletindo sobre o que é ser mulher hoje.

Percebo então, que já podemos ir além do transitar, do entrelugar e sim, inaugurar o ser mulher. Ainda não encontro palavras para nominar e nem decifrar, mas o caminho que vislumbro a partir das experiências pessoais/profissionais/trocas é que há que se respeitar as diferenças como as qualidades e dificuldades e, somar na multiplicidade e, isso acontece a meu ver no exercício da singularidade, que não se fecha, não se esgota, não se define porque já não há mais as fronteiras que decidiam a pertinência por este ou aquele caminho. Há uma profunda

sensação de permear, experimentar, ousar e é deste ponto que identifico o feminino na mulher de agora.

Não há precedentes na história ocidental para o modo de ser mulher hoje. É um caminho inseguro, já que assumimos o risco como condição para nos inaugurarmos e, portanto, de realizarmos possibilidades infinitas. Acredito, por tudo já descrito e apontado anteriormente, que não é mais nos referências históricos que nos buscaremos. Aponto que as memórias, os rastros que individual e coletivamente guardamos e partilhamos é a fonte que nos direcionará a esta construção de sentidos do feminino.

O modo de se construir o ser mulher na atualidade, escapa do fazer o novo e o diferente, ou seja, rasteja de encontro ao guardado, reprimido, esquecido e mesmo inconsciente. O inaugurar-se, portanto, perpassa os rastros e, não somente, revelar as descobertas. Significa dizer que, aposto no atravessar das narrativas míticas pessoais para que cada mulher possa encontrar o seu tempo de inauguração pessoal, no qual o mito se revitaliza, se reatualiza provocando o encontro com os poderes latentes oriundo do conhecimento emergentes nos rastros. Entre um polo e outro, uma interseção dos aspectos femininos opostos, possibilita a comunicação destes, antes dissociados e posteriormente, integrados. É nesta direção que Leila Diniz, o mito, aparece como possibilidade de interseção à tensão de opostos dos mitos de Eva e Lilith.

Vamos compreender quem foi Leila, a mulher e como esta acontece como mito para o Dançatar.

Meio inconsciente, me tornei mito e ídolo, ou mulher símbolo da liberdade, pregadora-mor do amor livre. Muita gente não entende o que é isso. Só quero que o amor seja simples, honesto, sem os tabus e fantasias que as pessoas lhe dão (LEILA DINIZ apud GOLDENBERG, 2011, p. 15).

Nesta pesquisa, tomei como foco entender como Leila se tornou mito de mulher moderna e constante referência quando se trata em quebra de tabus femininos brasileiros que se mantêm em voga na atualidade.

Apontada como mulher diferente, entendendo-se diferença como àquela que foge da tradição da mulher burguesa, carioca, brasileira, Leila, foi de fato revolucionária, em meu ponto de vista, porque não se afastou das questões que atravessavam as mulheres de sua época e que ainda permeiam o universo das de hoje: casamento, gravidez, profissão, filhos, sexualidade. Viveu estes papéis quase que simultaneamente ao seu traço singular: o de inaugurar-se Leila Diniz, referencial de mulher que provocou novos comportamentos, e atravessou fronteiras que

antes as mulheres não ousaram. Estas fronteiras referem-se a amar quem quis, a estar onde quis, a fazer o que quis com as condições que teve e, principalmente, as que criou para si. E é este último aspecto, o que criou para si, e consequentemente para as mulheres brasileiras, a que me debruço.

Leila não tinha um discurso pronto, nem um ideal único. Suas características pessoais e seus traços de personalidade foram os seus mais contundentes instrumentos de realização de talentos e desejos. O bom humor era característico e a liberdade em falar e fazer o que tinha vontade eram suas marcas.

Leila foi um constructo feminino de opostos, pois, ao mesmo tempo que foi parecida a todas as outras mulheres de sua época, se aproximando do que apresento nesta pesquisa como o arquétipo da Eva, fugiu a todos os padrões de comportamentos feminino de então, se aproximando, também, ao que aponto como sendo um arquétipo lilithiano. Como cita Goldenberg, (2011, p.44) “feminina/masculina, ingênua/debochada, não-agressiva/revolucionária, pequenina/corajosa, terna/escrachada, magrinha/forte, doce/irreverente.

Vejamos a seguir, como o seu comportamento desviante, inaugura outros campos do feminino brasileiro.

Em seu livro *Toda mulher é meio Leila Diniz*, a antropóloga Miriam Goldenberg faz um relato histórico sobre a vida de Leila Diniz, situando-a, como mulher e mito e ainda, especialmente, sublinhando a sua importância como símbolo de uma mudança muito significativa no feminino brasileiro.

Leila Diniz foi criada em uma família voltada aos estudos, porém, diferente de seus irmãos, abandonou os estudos no segundo ano do chamado clássico e investiu em um aprendizado mais intuitivo que se contrapunha à formalidade da educação acadêmica e teórica. Ela pareceu inventar sua própria profissão e consequentemente, a si mesma. Sua trajetória profissional embora tenha começado aos 15 anos como professora de maternal, foi logo abandonada por não se adaptar as exigências dos pais e diretores da escola. Leila não se emoldurava, criava as suas próprias condições de realização e é este traço que sublinho como a síntese do feminino que ata a dialogia entre Eva e Lilith: Leila a que cria e realiza o seu próprio caminho assumindo perdas e aceitando ganhos.

Como frequentava desde muito cedo a boemia artística e intelectual do Rio de Janeiro, a sua inserção na carreira artística pareceu uma consequência óbvia desta convivência, e assim, ainda adolescente iniciou a carreira de atriz. Em 1969 já era uma atriz de sucesso atuando como

protagonista em algumas novelas da Rede Globo, em teatro e atuando em 14 filmes, sendo o de maior destaque, *Todas as mulheres do mundo*, onde pareceu interpretar a si mesma.

Jaqueline Pitanguy (apud MIRIAM GOLDENBERG, 2011) aponta a influência de Leila na mudança de comportamento de uma geração carioca, a partir de seu comportamento desafiador, e transgressor para a época e para a sociedade carioca conservadora em que estava inserida. Diz que Leila resgatou o Teatro de Revista em meados dos anos 60, considerado maldito e abrindo a possibilidade de o público ir à Zona Sul do Rio de Janeiro para vê-la, ela que era mulher símbolo da zona sul, amiga da intelectualidade de repente torna-se vedete e infringe um tipo de comportamento típico das mulheres de sua classe social, o que tradicionalmente era destinado ao centro de cidade, área marginal da mesma. Jaqueline aponta ainda como uma atitude ousada, o fato de Leila fazer sua segunda peça de Teatro de Revista, atitude transgressora pelo teor de marginalidade em que se encontrava este tipo de teatro na peça e, nos intervalos da peça amamentava a sua filha Janaina. Leila aqui já apresenta um comportamento que figura bem a síntese mítica que aponto nesta pesquisa como a tríade feminina que aponta para a inauguração da mulher: ela parecia dizer que dava para ser sensual, fazer teatro, ser mãe e não ser comum, no sentido de vulgar.

Leila então, usa como sua profissão de atriz como instrumento político de irreverência no mundo. Em suas palavras,

Em qualquer profissão a mulher encontra dificuldades [...]. O que eu queria era trabalhar numa coisa de que eu gostasse e que me dessa margem de fazer uma série de coisas que me satisfizessem. [...]. Minha principal arma é o trabalho. Vivo aprendendo, aprendendo com todo mundo, a representar, a viver. Sempre trabalhei o tempo inteiro (LEILA DINIZ apud GOLDENBERG, 2011).

Na época em que viveu seu auge profissional, o padrão nacionalista no cinema estava em pleno esforço de aumentar o seu público. O filme *Todas as mulheres do mundo*, foi um marco neste sentido por trazer a temática urbana que aproximava o cinema do cotidiano do público brasileiro. O que foi pedido a Leila é que atuasse de forma semelhante à como vivia a sua vida pessoal, portanto, ela não precisou adquirir padrões desconhecidos, simplesmente foi ela mesma. “O estilo de sua carreira artística era simultaneamente uma forma de elaborar o seu próprio estilo de ser na vida pessoal” (GOLDENBERG, 2011, p.193).

O seu sucesso indubitavelmente, deve-se ao fato de inaugurar um jeito de ser e estar diferente dos padrões de sua época e que, mesmo na atualidade, ainda se constitui um tabu por

defender posturas que, no mínimo, podem ser consideradas inadequadas para uma mulher, como por exemplo assumir a sua liberdade sexual e defendê-la como importante para a felicidade da mulher. Sua ousadia foi sua originalidade. Goldenberg esclarece que,

A sobreposição de sua vida privada em sua imagem pública, o não-distanciamento entre o biográfico e o artístico, a utilização da própria vida como matéria-prima de sua arte são fatores decisivos para explicar o sucesso de Leila. Atriz e personagens, na tela e na vida, misturavam-se (GOLDENBERG, 2011, p.193).

É fato que o mundo artístico que Leila se inseriu é diferenciado de outras profissões no que diz respeito ao estímulo para que esta desenvolvesse sua postura subversiva na ética e na estética de sua arte, porém, o seu mérito em meu ponto de vista, se deu em sua escolha por uma profissão que acolhesse o seu espaço singular, e onde pode desenvolver comportamentos inovadores que lhe deram projeção pública e que, por sua vez, construiu a sua imagem de mulher revolucionária. Foi a consciência de seus talentos e valores que lhe permitiu ainda tão jovem inaugurar uma forma de ser e por isso, tornar-se um símbolo de mulher moderna em sua época, e que ainda hoje em meu ponto de vista, ressoa tão fortemente, e espelha o conflito da mulher contemporânea que ainda veste os rastros da Santa Mãezinha e ao mesmo tempo, não abre mão de ser a mulher maravilha com demandas múltiplas a contemplar.

Voltando ao feminino da mulher brasileira, é importante mensurar mais uma vez que, evocar Leila partiu de uma necessidade de encontrar uma terceira via mítica que possa interceder entre os opostos, fundando-os a partir das tensões geradas. Isto acontece pela interação das diferenças, sua realização e compreensão. Nesta pesquisa, significa perceber no corpo e no movimento, padrões que simbolizam as referências cristalizadas e as tendências de ação que sempre se repetem e que direcionaram as escolhas feitas na vida.

Assim, após este processo é possível revelar os movimentos latentes, aqueles reprimidos e/ou desconhecidos e que nunca foram experimentados porque não aceitos e nem reconhecidos como aspectos pessoais, assim, não assimilados, permanecem como forças latentes que atuam de forma constrangedora, pois tendem a revelar geralmente os aspectos não aceitos e que geram desconforto. Quando são trazidos à consciência e compreendidos, porém, estes aspectos sombrios precisam dançar numa tensão construtiva, que somente será possível se houver o entusiasmo da descoberta e uma assimilação consciente do processo.

A este entusiasmo necessário que precede a escolha consciente, o mito de Leila Diniz, arquétipo feminino brasileiro é profundamente significativo porque revela uma fusão dos aspectos da Mãezinha brasileira com a Lilith-mulher maravilha. Então, a partir de um direcionamento consciente das escolhas e dos desejos assumidos, evoca-se o desafio de realizar quem se é, e assim, inaugurar formas de ser, estar, realizar a partir do reconhecimento das singularidades, ou seja, do que se tem de único e que nos diferencia do restante da humanidade.

Leila mulher, portanto, se tornou a revolucionária, o símbolo, a musa e o mito, foi esta imagem iconográfica que ampliou o conceito de feminino para a mulher brasileira.

4. QUARTA SEÇÃO

A PROPOSTA DO DANÇATAR: UM ESTUDO DE CASO

4.1. O DANÇATAR

A pesquisa em dança atualmente, aborda as possibilidades de compreender melhor a fisicalidade do corpo enquanto uma potência. Nesse sentido, tem alcançado resultados no diálogo com as recentes descobertas da anatomia, da psicologia e da biologia, podendo inclusive definir novas estratégias de abordagem corporal.

Assim, não é considerado mais uma novidade que hoje áreas como a Medicina, a Biologia e a Psicologia descubram na Dança um campo de interesse de seus estudos e pesquisas. Entender os mistérios do movimento e tudo que ele provoca no indivíduo enquanto capacidade e potencial de realização, despertou as investigações transdisciplinares que têm beneficiado tanto a ciência quanto a arte, pois, as fronteiras foram abertas e os pesquisadores da dança podem dialogar também com a ciência para desvendar conhecimentos e informações importantes para o fazer artístico.

O processo de religação dos saberes que vivenciamos hoje, colocou a Dança num plano privilegiado como área de conhecimento. Tendo o corpo expressivo como instrumento de realização através do movimento, a Dança sempre teve como foco o corpo vivo, com energia e que se lança no desafio do espaço e do tempo.

As ciências consideradas da saúde, principalmente a medicina, reconhecidamente desenvolveram seus estudos e experiências no corpo morto, no cadáver. Enquanto observava o corpo frio e sem vida, a Dança viveu o corpo quente e pleno de movimento.

Isso não significa que foram disseminados os preconceitos e as hierarquias dos saberes. Tanto as ciências seguem preconceituosas em relação ao que não é passível aos métodos tradicionais de comprovação, como a arte desconfia da exigência desta tal comprovação. Mas, é inegável que um diálogo foi aberto e todos se enriquecem com as diferentes possibilidades de novas experiências.

Considero que há uma tendência em biologizar a dança minimizando seu cerne poético. Mas, entendo isto como um desvio que não invalida a contribuição das descobertas recentes das ciências da saúde para a dança, pois, a possibilidade de ampliação de saberes acrescenta, também, outras oportunidades à realização da dança, em direção às pesquisas nas esferas somáticas e holísticas, por exemplo.

Segundo Humberto Mariotti⁴⁸ (MATURANA & VARELA, p. 7, 2001), o conhecimento, durante um grande período da história da ciência ocidental, se limitou a representação da realidade exterior, na qual se acreditava que o cérebro recebia passivamente as informações que chegavam de um mundo dito pronto e determinante, cabendo-lhe apenas a função de processá-las sem que nada pudesse ser modificado ou interpretado. Afinal, a mente funcionava como um espelho, no qual a realidade se reproduzia. A esta forma de percepção da realidade deu-se o nome de representacionismo, que ainda está muito enraizada na atualidade.

O representacionismo consiste num processo no qual a mente, acreditando espelhar o mundo, extrai as informações por meio da cognição, ou seja, de um processamento de dados tal qual elas se apresentam. Neste processo a objetividade é sempre privilegiada em detrimento da subjetividade, porque a informação apreendida é utilizada para representar uma realidade que se previa produzida pelo mundo.

A subjetividade, por sua vez, já não se prestava a essa função, pois, envolve a percepção em suas várias dimensões. Por essa razão era rejeitada, eis que poderia comprometer a exatidão dos dados científicos, já que não pode ser tratada com a mesma linearidade das dimensões mais objetivas. Por isso, os saberes do vivido e as produções artísticas oriundos de uma percepção de mundo mais abrangente, não eram admitidos como conhecimento, afinal, tudo o que não pudesse ser fielmente representado da realidade objetiva não poderia ser considerado como uma produção humana crível.

O representacionismo, por conseguinte, atributo da cultura patriarcal ainda hegemônica na humanidade, difundiu a crença de que o mundo é um artefato exterior e, portanto, separado de nós mesmos, cabendo-nos apreendê-lo em busca dos recursos que vão nos beneficiar e que estão sempre à disposição da exploração humana.

Entendo que esta prática que considero predatória, estendeu-se também às pessoas, principalmente aquelas oriundas de culturas holísticas como as africanas, nas quais a ligação do homem com a natureza é o fundamento da existência, pois, o seu comportamento é imbricado à vida, ou seja, como parte integrante da própria natureza. Quiçá tenha sido um fator determinante para que os brancos colonizadores, explorassem negros e mestiços como mais uma fonte de recursos. Para eles, estes seres não se diferenciavam da natureza e aos olhos eurocêntricos eram considerados artefatos úteis. Assim, poderiam ser passíveis de exploração e submissão tal qual o mundo a sua volta.

⁴⁸ Médico, Psicoterapeuta, Coordenador do Grupo de Estudos de Complexidade e Pensamento Sistemico da Associação Palas Athena em São Paulo, prefaciou e traduziu a obra *A Árvore do Conhecimento* (2001) em português, (junto a Lia Diskin), dos Biólogos Maturana e Varela.

Talvez atitudes como esta tenham contribuído para ações de exclusão social, tão disseminadas no mundo, onde vale o que tem utilidade e o que não tem é descartado e desqualificado. Podemos inferir, então, que a ideia de fragmentação/dissociação com o mundo que nos rodeia tem como uma de suas muitas heranças, o representacionismo que ainda nos persegue. Exemplo disto são os comportamentos destrutivos que são denunciados nos altos índices de poluição ambiental, corroborados certamente pela crença da separação com a vida. Certamente não destruiríamos conscientemente parte de nós mesmos se nos compreendêssemos como parte integrante de unidade.

Em minha dissertação de mestrado, aponto os biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, que, em meados de 1960 desenvolveram um estudo a que atribuíram o nome de Biologia da Cognição, que versa por discutir que a vida é um processo de conhecimento e assim, intuindo que este não acontece apenas metodicamente, se dedicaram a pesquisar como o conhecimento se processa nos seres vivos. A teoria fundamental de Maturana e Varela é apresentada na obra *A Árvore do Conhecimento* (2001) e se opõe ao representacionismo, principalmente por apontar que o mundo é para cada um a partir da sua própria construção e experiência de vida. Por vivermos no mundo fazemos parte dele, então, compartilhamos com os outros seres vivos o processo da vida, construindo e sendo construído por este que, afinal, registra os nossos movimentos e interações. Deste modo, creem que é a própria humanidade responsável pela qualidade de vida.

Meu interesse na teoria dos estudiosos e a correlação que fiz com a minha pesquisa em dança, é o destaque que é dado à construção do mundo a partir da forma como o homem e a vida interagem. Para eles, nada está determinado e pronto. As coisas são e a vida se revela do jeito que é porque foi construída em interatividade entre seres vivos e natureza. O conhecimento do mundo se constrói a partir desta relação de interação.

Assim, a dança para acontecer propõe ao corpo uma interação com elementos intrínsecos da natureza, o espaço, o tempo, a gravidade, a energia, a fluidez, a dinâmica entre outros. Na dança o corpo é desafiado a interagir com estes elementos para deslocar, saltar, girar, enfim se movimentar. É esse diálogo entre o Dançante e estas forças, que vai ser construída a dança e, por esta razão, as ideias de Maturana e Varela têm sua importância para as atuais investigações do movimento, pois, a sua Teoria da Cognição que foi legitimada por duas correntes de pensamento, afirma que: a primeira explica que o conhecimento não está limitado às experiências anteriores à vida que um processo de interação ativa. A segunda diz que os seres vivos são autônomos, pois, produzem os seus próprios subsídios para viver enquanto interagem

com o mundo, por isso, concomitantemente, eles vivem de conhecer e também conhecem vivendo.

Segundo Humberto Mariotti, para os biólogos, embora os seres vivos possam produzir os seus próprios componentes, quando eles se relacionam também estabelecem uma dependência com recursos do meio para existir. Assim, são mutuamente autônomos e dependentes sem que um destes comportamentos possa anular o outro, ao contrário, ambos se complementam numa dinâmica circular onde a,

[...] transacionalidade entre o observador e aquilo que ele observa, além de mostrar que um não é separado do outro, torna indispensável a consideração da subjetividade do primeiro, isto é, a compreensão de como ele experiencia o que observa (MARIOTTI, 2010, p. 14-16).

Destarte, a partir dessa teoria temos de reconsiderar o fato de que os seres vivos recebem passivamente as informações de um mundo pré-dado, para através de sua cognição responder ao estabelecido a partir de uma relação de primazia e hierarquia.

Ao invés disso, segundo a teoria apresentada, eles desenvolvem ao longo de suas vidas uma experiência mútua de coexistência, onde a autonomia e a interação são os fatos determinantes da vida. Temos de considerar, porém, que ainda é complexo e inédito pensar em um mundo onde as relações não se estabeleçam por hierarquia e sim, de uma forma complementar, integrando-se.

No caso da dança o representacionismo exigia do dançarino uma função quase impossível, eis que cada corpo tem suas especificidades que são únicas, sendo uma tarefa inglória querer reproduzir movimentos à semelhança de outros corpos para tornar o efeito de seus movimentos tão precisos quanto o do desenho fixo de um quadro, tal como era exigido no corpo de baile dos balés oficiais.

Os pioneiros da dança moderna⁴⁹, no início do século XX, como as americanas Isadora Duncan, Loie Fuller e Ruth St Denis, o suíço Emile Jacque Dalcrose e o húngaro Rudolf Von Laban, ao romperem com o Ballet, questionaram a formatação representacionista de ideal para a dança e um corpo modelado a partir de técnicas predeterminadas, herdeiras de um padrão

⁴⁹ Disponível em: < <http://www.mundodadanca.art.br/2011/09/danca-moderna-sua-historia.html>. Acesso em 20 dez. 2014.

representacionista. Assim, abriram espaço para as pesquisas corporais e valorizaram a diversidade da criação em dança.

No Brasil, por exemplo, na década de 70, Klauss Vianna⁵⁰ inicia uma investigação empírica da estrutura do corpo e das suas possibilidades de movimento a partir de uma fisicalidade, digamos holística, pois, requer atenção à pessoa como um sistema integrado.

A seguir, para a compreensão do desenvolvimento da teoria sobre o Dançar, transcrevo de minha dissertação de mestrado, a pesquisa feita sobre as principais bases do trabalho corporal que proponho, e que foram inspiradas nas metodologias de María Fux⁵¹, Klauss Vianna e Ivaldo Bertazzo⁵², acrescidas ao conhecimento adquirido como dançarina e Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia, posteriormente, como Terapeuta Corporal e Arteterapeuta de abordagem Junguiana.

Conheci o trabalho de María Fux através de um workshop seu, realizado em Salvador na década de 90. O trabalho de Fux baseia-se na concepção de que a dança não é privilégio de alguns dotados, e sim, direito de todos, independentemente de sua condição física ou cultural. Considero este, o princípio mais importante de seu trabalho em dança, pois a torna factível a qualquer pessoa que queira realizá-la estando “[...] no homem, em qualquer homem da rua e é necessário desenterrá-la e compartilhá-la” (FUX, 1983, p. 39).

Fiquei entusiasmada com a possibilidade de propor a dança a partir de uma abordagem que sugere a integração das partes à totalidade do ser, através de mecanismos de busca pessoal. Estes, consistem na aceitação dos fatos individuais regressivos, buscando na memória as obstruções para o livre acesso à expressão. Estas obstruções possibilitam o encontro com as partes liberadas subjacentes em qualquer ser e que, nesse processo, irá gerar um mecanismo proprioceptivo em direção ao equilíbrio/desequilíbrio.

O seu método de ensino principia com as chamadas *palavras-mãe*, que consistem em palavras-chave que são estimuladas a se transformar em movimento a partir do reconhecimento de que possuem ritmos próprios e diferentes, com significados que não mudam no decorrer do tempo. Entendo que tais palavras funcionam como propulsoras arquetípicas que estimulam o dançante a simbolizar os seus conteúdos através do movimento, que por sua vez é instigado por

⁵⁰ Klauss Vianna (1928-1992) foi o criador de um método voltado para a expressividade do corpo a partir de um intenso e cuidadoso trabalho de consciência corporal

⁵¹ Maria Fux, bailarina argentina, nasceu em 1922 e desenvolveu a dançaterapia na década de 70, método mundialmente reconhecido que vem sendo disseminado através de centros autorizados e por ela mesma supervisionado.

⁵² Ivaldo Bertazzo é criador de um método que “trabalha com pessoas comuns, na educação do corpo e na transformação do gesto como manifestação da própria individualidade de cada um” pois, acredita que todos somos dançantes. Disponível em: <<http://ivaldobertazzo.com/sobre/>>. Acesso em: 01 jun. 2011.

imagens oriundas das palavras arquetípicas que facilitam a moção e a necessidade de ir ao encontro do próprio corpo.

O encontro com a proposta de Fux foi significativo para mim, no sentido de me apresentar uma disponibilidade desconhecida até então, para investigar as minhas próprias estratégias de trabalho com a dança. Sua proposta era baseada em princípios afins no que diz respeito a um estímulo ao direito à liberdade de expressão, através do movimento para toda e qualquer pessoa assim desejosa de viver a experiência, e também, ao estímulo a uma busca pessoal.

A metodologia de María Fux continua contemporânea e necessária na medida em que seus trabalhos se tornam cada vez mais reconhecidos e desenvolvidos entre profissionais de diferentes áreas que, se interessando pela eficácia de seus princípios, difundem a dança como possibilidade de encontro e desestranhamento consigo e com o mundo. Fux foi extremamente intuitiva na concepção de sua metodologia, e, os seus estudos se desenvolveram em suas experiências com os alunos a partir da assertividade e dos equívocos ocorridos.

De forma semelhante, mas partindo de outros parâmetros e desconstruindo referências, Klauss Vianna (1990) também, desenvolveu suas próprias estratégias de trabalho, posto que, ele se definia como “mais intuitivo que estudioso”. Vale ressaltar que segundo Maffesoli (2007), a regra é considerar, principalmente na academia, a teoria como um crivo de validade, não atribuído ao conhecimento adquirido no simplesmente fazer e experimentar. Neste sentido, tanto Fux como Vianna tiveram a coragem de ousar e inaugurar novos caminhos da pesquisa do corpo que dança.

Vianna desenvolveu sabiamente a sua metodologia através de intensa e cuidadosa pesquisa, onde a experimentação, a observação e a análise dos resultados, inspiraram e estruturaram um trabalho em dança, que possibilitava às pessoas que se propunham a usufruí-lo, uma dialógica do corpo com o movimento sem censura. Sua proposta era libertar o corpo dos cânones da dança de então.

Vianna traçou uma metodologia para a dança, baseada na percepção corporal dos movimentos básicos, aqueles que nos conectam a partir de nossas funções e hábitos cotidianos. Assim, indicou alguns princípios norteadores de seu trabalho. O primeiro deles talvez tenha sido considerar que, através da percepção dos movimentos mais simples que executamos, “[...] criamos um código com nosso corpo, começamos a sensibilizar as partes mortas e liberar as articulações” (VIANNA, 1990, p. 110). Isso estimula o corpo a reagir aos diferentes estímulos e desta forma, ir descobrindo novas facetas, novas maneiras de se dispor e estar presente.

Outro princípio, visa a percepção da dinâmica de um movimento para o outro, observando atentamente a musculatura, as articulações acionadas e a atenção para as ocorrências das mudanças na relação do corpo no espaço a partir da movimentação. Vianna propõe uma reorganização do movimento buscando estabelecer um equilíbrio/desequilíbrio, no qual o corpo se dispunha conscientemente confortável em cada movimento realizado.

Seu trabalho prima por estimular o surgimento do movimento sem o que ele chama de intelectualização. Assim, ao invés de seguir uma receita técnica, cada pessoa precisa se desnudar para desconstruir as imagens cotidianas e os padrões aos quais se acostumou, e de certo modo se aprisionou, para poder encontrar possibilidades sempre outras de estar.

Klauss Vianna faz uma ressalva ao processo de desnudar-se, pois ao se dispor, o sujeito acaba por revelar qualidades e também defeitos ou melhor, sombras como apontou Jung. Estes considerados defeitos ou sombras são os que geralmente tentamos esconder ou reprimir ou são desconhecidos, por isso é que geralmente este é um processo desconfortável que nem todas as pessoas conseguem sustentar e levar adiante.

Essa característica de seu trabalho foi considerada, na época, terapêutica por alguns. Porém, apesar do processo de investigação pessoal permear a sua proposta em dança, a finalidade, segundo Vianna (1990, p. 113), não é a terapêutica e sim, “[...] a busca de sintonia e da harmonia com nosso próprio corpo” para “[...] chegar à [...] uma dança singular, [...] e por isso mesmo rica em movimento e expressão”.

Dito de outra forma pode-se dizer que é a busca pela totalidade do indivíduo pesquisado também na metodologia proposta por María Fux. Vale ressaltar que estes pesquisadores da dança foram transgressores dos modelos da dança de sua época e, por isso considero que foram precursores de uma espécie de desconstrução na dança. Abandonaram os modelos estéticos validadores da dança clássica eurocêntrica e se dispuseram a buscar outras e diferentes danças em outros e diferentes corpos.

Na atualidade destaco a inspiração nas pesquisas de Ivaldo Bertazzo⁵³ em meus estudos. Dentre suas propostas, me interesse particularmente pelas que fundamentaram suas teorias

⁵³ Ivaldo Bertazzo é criador de um método que “trabalha com pessoas comuns, na educação do corpo e na transformação do gesto como manifestação da própria individualidade de cada um” pois, acredita que todos somos dançantes. Disponível em: <<http://ivaldobertazzo.com/sobre/>>. Acesso em: 01 jun. 2014.

Em 1975 criou a *Escola do Movimento – Método Bertazzo*. A partir da criação desta Escola as suas pesquisas vêm se ampliando no sentido de aplicar o conceito chamado por ele de *Cidadão Corpo* e em 1996, ele passa a trabalhar a “identidade brasileira do movimento”, ligando corpo e cidadania. A partir do ano 2000, vários projetos que partiram de suas pesquisas *Cidadão Corpo*, se transformaram em espetáculos marcantes, com a participação de jovens e adolescentes de várias comunidades (BERTAZZO, 1998).

expressas nas noções de Cidadão Corpo e Cidadão Dançante. Estas foram realizadas para seus espetáculos intitulados *Cidadão Dançante* e *Samwaad Rua do Encontro*, com jovens de favelas do Rio de Janeiro e de São Paulo, parte das realizações da ONG Comunidade Solidária com o Serviço Social do Comércio- SESC. Nestes projetos, Bertazzo defende que a dança que se propõe a cidadania tem que ir além das técnicas e alcançar as diferentes vidas cotidianas inventadas por cada indivíduo. Deve investigar e instigar as pessoas, a partir de suas potencialidades e características corporais singulares na busca da expressividade peculiar de cada gesto.

Bertazzo entende o corpo como o lugar da organização e desorganização capaz de levar o indivíduo a autorregulamentação. Por isso aponta a necessidade de compreender a mecânica e a estrutura do mover-se para encontrar onde estão as suas dificuldades. Para ele aprender a dançar é como aprender a falar. Dançar e falar são atividades que têm um grau não só de analogia, mas também de inter-relação.

Ele define o *Cidadão Corpo* (2004, p.12) como aquele portador de particularidades que são reconhecidas e valorizadas. Define ainda, o *Cidadão Dançante* como bailarinos não profissionais que, por meio da dança, renovam sua posição no ambiente sociocultural. Adverte que o foco do trabalho visa a organização motora do indivíduo, o que significa ativar a sua própria capacidade de estruturação das dimensões e dos planos que seu corpo ocupa no espaço. Não há, nesse trabalho, a preocupação de desenvolver músculos, nem modelar o corpo para uma forma determinada de beleza. A beleza advirá do resultado desta autocriação.

Assim, Bertazzo entende o caráter da dança como instrumento da investigação que revela o indivíduo. Para ele os próprios gestos ganham significado quando o corpo se reposiciona na vida. Por isso, é função da dança ativar as percepções do corpo que vêm das sensações que se organizam a partir da passagem do movimento pelos tendões, articulações, músculos, fâscias e ossos promovendo o homem como unidade. Assim, para ele, a cada situação do cotidiano o corpo ganha mobilidade pela própria fisicalidade.

Para o pesquisador do corpo, o autoconhecimento não é uma conquista isolada, mas, alcançada no bojo das relações sociais com os coletivos. A Dança, nesse caso, é a proposta de conhecimento do corpo para a relação com a sociabilidade. Finalmente, ele defende que preparar para a dança é humanizar.

A partir de meu encontro com estes pesquisadores compartilho com muitos de seus princípios que, entrecruzados em minha prática de dança, estimularam a concepção das ideias e termos que concebi. Dentre os quais, destaco as *palavras-mãe* de María Fux, que associados a teoria sobre os Mitemas de Durand, inspiraram a concepção dos movimentos-títulos ou

mitemas corporais no Dançatar. Também, a noção da busca da totalidade do indivíduo no trabalho corporal com a dança e a autorregulamentação advinda deste são eixos comuns ao trabalho desenvolvidos por estes pesquisadores/pensadores da dança, o qual também tenho afinidades e busco desenvolver no Dançatar. A estas ideias, teorias e princípios mencionados anteriormente, foram adicionadas algumas outras propostas de trabalho corporal, consideradas somáticas, as quais apenas mencionarei a seguir, para registrá-las como inspiração em relação a teoria e não, embasamento técnico-metodológico.

Encontrei afinidades entre o movimento da Educação Somática, visto que seus interesses de pesquisa partiram de um problema vivido (doença, acidente, bloqueio) para a teorização e estruturação dos seus diversos métodos e técnicas. Este fato aproxima os indicadores de minha proposta de trabalho em Dança com algumas técnicas da Educação Somática como as de Alexander⁵⁴ que versa pela transformação de hábitos estereotipados, o Ideokinesis de Lulu Sweigard⁵⁵ que considera o movimento imaginado, o BMC (*Body Mind Centering*) de Bainbrigde/Cohen⁵⁶ que trabalha com os sentidos do corpo, o Continuum de Emilie Conrad⁵⁷ onde o corpo é a expressão das relações estabelecidas com o ambiente e, por fim, a Massoterapia, a qual não há registro de seu surgimento em época determinada ou de utilização de uma técnica específica.

A Massoterapia não é considerada uma técnica somática por muitos profissionais da área, que a definem como uma técnica passiva. Estes supõem que a pessoa em tratamento massoterapêutico não colabora com o seu processo de transformação por somente receber estímulos externos. Ou seja, todo o processo de cura e transformação é facilitado por um agente externo e não por uma ação mobilizada pelo sujeito em tratamento. A minha experiência como terapeuta corporal, porém, não corrobora dessa opinião, por considerar o poder ativador e transformador do toque que acontece através da pele, cuja importância é muitas vezes desconhecida ou minimizada.

Assim, hoje são inúmeras as propostas e as técnicas corporais e criativas discutidas e aprofundadas sobre a dança, inclusive em Congressos e Reuniões Científicas como é o caso da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas – ABRACE, que reúne pesquisadores para conhecer e divulgar os mais recentes trabalhos na área. Essa conjuntura propicia e autoriza o

⁵⁴Frederick Matthias Alexander. Disponível em: <http://www.tecnicadealexander.com/tecnica.htm>. Acesso em: 10 jun. 2011.

⁵⁵Disponível em: <http://www.revistarepatorioteatroedanca.tea.ufba.br/13/arq_pdf/educacaosomatica.pdf. >. Acesso em: 10 jun. 2011.

⁵⁶ Disponível em: < http://www.corporalmente.com.br/o_que_e_bodymind.htm. Acesso em: 10 jun. 2011.

⁵⁷Disponível em: <<http://www.nucleoanthropos.com/site/fundamentacao-teorica/abordagens-somaticas/continuum-movement.html>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

aparecimento de propostas e sistemas advindos das práticas investigativas dos pesquisadores-artistas. Esse é o caso do Dançatar.

Meira diz que,

Vivemos numa sociedade que nos incita a desnudamentos constrangedores emocionalmente, que fomenta uma estética da recepção sobre terapias, dramaturgias, epistemologias da intimidade, sem permitir condições para o exercício de uma contraparte de produção emocional como aprendizagem de ser, na comunicação. O fomento do controle [...] da telepresença a distância, evidencia que os investimentos em educação não favoreceram as práticas de si e do outro, na interação permeada pela cultura do cotidiano, aqui e agora. Os acontecimentos são narrados e mostrados em imagem e drama sem que haja correspondente conversação em bases emocionais vividas diretamente. Felizmente estamos vivendo numa época em que tal modelo está em decadência, assim, como a economia dos signos que o sustenta (2007, p. 26).

Concordo inteiramente com o pensamento de Meira e, por isso, aposto em uma estética artística que preconize uma ética pautada no amor, que traduzo aqui como um exercício de interação afetiva, ou seja, interação consciente com o que nos afeta, e que, acredito, possibilita um processo de autoconstrução integrado que nos leva a ultrapassar diferenças e buscar interseções, que, por sua vez, é o que sustenta a abertura para um novo olhar, um deslocamento diante do imaginário que nos compõe, e, que responda por um contexto pessoal/social em que diversidades múltiplas se atravessem e coexistam, ampliando, ainda, os significados do viver para além das cognições objetivadas, conhecidas e esvaziadas de sentido e pela falta de conexão pessoal.

Afinal, o mundo que compartilhamos é um constructo de afetos e estes precisam se relacionar às novas identificações que perpassam as diversidades. Assim, penso que os questionamentos direcionam a buscar, o que me liga ao outro? O que há de profundamente diverso e conhecido no outro que acrescenta e estimula à minha forma de fazer/saber conhecimento em dança?

O Dançatar surge nesta interseção, ocupada a esta zona caótica de transição, onde o conhecimento e a forma de conhecer não são mais únicos. Surge como uma proposta de estratégias em dança, que se destina a responder a uma estética de criação contínua para explorar o campo do sensível, dos desejos, das intuições, das emoções, do imaginário pulsante que todos carregam e que estão inseridos no corpo, uma zona de transição na contemporaneidade, pois, é neste que a vida se ressignifica e cria sentidos diversos,

estranhando, desconstruindo, se autoconstruindo por meio de afetos múltiplos e suas identificações.

Para fundamentar o Dançar, além da fonte teórica citada anteriormente na especificidade da dança foi necessário o desenvolvimento de competências sobre estas temáticas, para que se pudesse correlacioná-las a esta arte. Significa dizer, que precisei descobrir como os conteúdos cotidianos e, principalmente, o simbólico, inseridos nas latências e nos afetos que habitam o imaginário de cada mulher, poderiam se transformar em uma proposta estética para a dança e, construir um sentido prático no movimento. No Dançar, isso foi pensado e construído a partir de narrativas orais, imagéticas, sensórias, escritas, e especialmente, de como estas se expressavam na narrativa corporal. Esta é a escritura do Dançar: a narrativa corporal como espetacularidade ou singularidade da vida, que culminou, (veremos adiante), na Performance Dançar.

O Dançar, portanto, é uma estratégia em dança que através do movimento acessa os afetos oriundos do imaginário em busca da narrativa corporal, para alcançar um processo de singularização, o que acontece pela percepção de cada pessoa em sua própria dinâmica.

Entendo como estratégia em dança, um modo de articular esta linguagem artística através de um sistema de práticas que dizem de um saber/fazer específico, mas, que se conecta a um dinâmica interativa e social. É construir ininterruptamente um elo entre o que é único e específico em cada um e, ao mesmo tempo, o que é mítico e diz da humanidade, do coletivo, dos rastros. Desse modo, o imaginário foi convocado como uma teia de identificações entre os vários sistemas de comunicação e práticas.

Assim, almejo que a Dançar enquanto realização em dança, se insira em uma linguagem contemporânea na dança, especialmente as performáticas, que tendem a enfatizar a obra de arte como manifestação estética do artista e do seu modo de interferir nos acontecimentos cotidianos, a partir de suas atitudes e postura ética.

Defendo, então, de forma política, o projeto Dançar e a expressão da Performance Dançar, como uma proposta de arte para realizar através da dança, o conhecimento singular de cada pessoa para si mesmo, em primeira instância e, posteriormente para o público, em um contexto mais operante, no sentido que corteja um diálogo, uma troca, e um maior entrelaçamento com o cotidiano das pessoas. A Dançar se pretende a disseminar no dia-a-dia de quem a realiza, a partir da reverberação dos vários contextos partilhados e assimilados, ou seja, as revelações pessoais, a apropriação de si mesmo, as descobertas, as trocas, as ressignificações, as construções e desconstruções de si, as interferências possíveis na alteridade. Penso que a arte precisa se abrir a esta dinâmica, ou seja, dizer mais do específico, do singular

de cada um, a partir do entendimento de que a dança é um vetor de visibilidade e movimento que mistura e distingue ao mesmo tempo.

Esta para mim é uma forma de sugerir, também, caminhos de transcendência para a dança, pois, penso que a arte precisa se voltar a pensar/discutir/propor passagens que levem o indivíduo a uma experiência mítica profunda que evoque as suas sensibilidades e, portanto, que aproximem o indivíduo de suas fontes arquetípicas, pois, isso o faz recordar de que ele é mundo, é todo, e este todo tem uma forma específica de se manifestar. Para mim é para onde a arte deve evoluir, especialmente a dança.

Entendo que evolução ou transcendência só é possível quando se questiona além das experiências acomodadas no cotidiano e do sistema de crenças pessoal e absoluto. De tal modo, cria-se uma possibilidade de perceber a vida como um encontro de opostos, onde o mundo exterior e a estrutura biológica e social dos seres vivos atuam como um sistema único, pulsante, ininterrupto até quando cessa a capacidade de interação e, portanto, de renovação. Então, na dança por/no/com o corpo, o dançante transforma o seu corpo de “um objeto antes ocupado”, para um espaço do vivido, a própria vida em manifestação, porque o corpo não é um interprete de funções, e sim, o próprio ato de criação.

É nesse sentido que proponho no Dançatar um encontro da mulher com os seus opostos assumidos no arquétipo da Eva e da Lilith, e a sua inauguração a partir do arquétipo da Leila Diniz. A intenção é que vivencie na proposta da dança as suas zonas limites como um sistema único a seu favor, em direção a expansão de possibilidades pessoais e de interação social.

Assim, o Dançatar se destina a “atar” os conflitos de polarização acontecendo com/no corpo, que é o agente biopolítico que testemunha o sentido do sensível, realizando-o em sua multinaturalidade, ou seja, em sua condição de ser o que é em relação à cultura, natureza e os rastros. De tal modo, para uma transformação que se pretende à singularização porque evidencia as especificidades de cada pessoa, o Dançatar é, pois, uma estratégia de dança que busca através da narrativa corporal ativar um processo de religação do sujeito com o si mesmo (*Self*).

A minha proposta de dança inspirada em concordância com pensamentos e teorias de criadores da Dança como María Fux, Klauss Vianna, Ivaldo Bertazzo e, também, alguns princípios somáticos, conforme apontei, acontece a partir de um processo de investigação pessoal e de um desfolhar-se dos padrões tradicionais, que enclausuram a mulher em referências autolimitadoras, e que por isso, não permitem revelar potenciais e desenvolver habilidades latentes.

Vendo e refletindo sobre inúmeras outras propostas de trabalhos corporais existentes e, que não são geradas por profissionais do universo da dança, sinto que é mais que necessário

que eu, uma dançarina, alguém que vivenciou/vivencia a dança em suas diversas facetas, inclusive as virtuais que permeiam o imaginário, dê voz e vez às reflexões e experimentações que construí ao longo da minha vida. Venho trilhando este caminho, sentindo a dança como imagem de mim. Sinto-me como uma voz, como um movimento que vem de um lugar que questiona as suas vicissitudes, pois, um dançarino sabe com propriedade o poder de libertação e unidade que a dança encerra.

Desta feita, a proposta a ser perseguida é despertar o corpo feminino, capacitando-o para apreensão e compreensão de seus símbolos e convidando-o a expandir-se. É esta expansão de estruturas que possibilita o exercício de um conviver responsável. Significa dizer que, se pretende a promover uma sustentação de seu equilíbrio/desequilíbrio com os opostos, seja através de ações, ideais ou memórias reatualizadas. São as situações opostas que trazem o confronto necessário à percepção e o encontro com o vazio criativo, aquele em que faz brotar o acontecimento, o improvável, o novo e a autoconstrução.

A proposta é um convite para um corpo em plena ação, comprometido e pulsante se constituindo corpo-sujeito-mundo. Para isto, o despertar das memórias é fundamental porque se ratifica uma conexão com a vida em suas várias dimensões, possibilitando uma articulação intensa com o imaginário. A memória corporal quando desperta e ressignificada possibilita ao corpo encontrar o sentido do pertencer/fazer parte da unidade indivisível que é o ser humano. Assim, são favorecidas as diferentes dimensões e estados dos corpos que, vivenciados na Dançatar, buscam desvelar suas peculiaridades para se revelar texto/testemunho/intérprete, portanto, escritura em dança.

Por conseguinte, quero estimular a partir do Dançatar, uma possibilidade de expressão singular através do movimento, no sentido de que cada mulher possa construir a sua dança pessoal, a partir da desconstrução de antigas referências e da descoberta de novas, principalmente àquelas que se encontram latentes, reprimidas e/ou esquecidas, mas que fazem parte da sua memória e imaginário feminino.

Uma característica de minha proposta, então, é considerar os espaços virtuais, aqueles pertencentes ao imaginário e que se encontram entre os opostos como espaços de potência e repletos de ausências, pois, esconde o não revelado. São estes espaços que o arquétipo da Leila Diniz inspira a realizar a mulher inaugurada por cada Dançante.

Pretendo ainda, com o Dançatar, demonstrar a prática da dança como facilitadora de uma forma singular de um auto/heteroconsciência na expressão de vida das mulheres. Significa dizer que, observando as perspectivas de encontro com o tempo/espaço feminino, a dança pode provocar a construção de si, na direção da individuação, já explicada anteriormente, a partir de

afinidades e de diferenças. O uso do termo *hetero* ligado às palavras expressividade, consciência, percepção não se apresenta neste estudo apenas como oposição ao termo *auto* e, sim, para ressaltar que a interação com a vida não se dá apenas, ou principalmente, por um processo de valorização da subjetividade, mas, também, com igual relevância, pelo respeito às diferenças, no sentido de (des) considerar o outro a partir de seu próprio ponto de vista, de sua singularidade que desconstrói referências múltiplas.

Para o processo de facilitação mencionado acima, portanto, pretendo a observação das vicissitudes de cada mulher Dançante, a partir de uma atualização e ressignificação das suas identificações, (o quê, porquê, como quer), e através do reconhecimento do seu corpo como seu *locus*, o corpo é um ato de criação. Para tanto, almejo facilitar o alcance da comunicação entre consciente e inconsciente despertando para o processo de compreensão, estruturação e expansão de sua personalidade através da experiência estética em dança.

Por fim, almejo a narrativa do corpo/texto como uma escritura, ou seja, que inscreve por meio do movimento criativo os conteúdos expressos e plenos de significados simbólicos do feminino, valorizando assim, a prática da dança em seu papel transformador.

No item anterior, discorri sobre as afinidades e inspirações para o aprofundamento de minhas pesquisas em dança, que me levaram aos Princípios e Indicadores que nortearam a criação das Estratégias do Dançatar. Assim, com a finalidade de elucidar o caminho construído até chegar a esta sistematização que norteou o projeto Experimento Dançatar nesta pesquisa de doutoramento, destaco a seguir, os **Preliminares** anteriores a apresentação dos Princípios:

1º - O foco do Dançatar não é terapêutico. Não se trata de resolver as questões existenciais de quem se propõe a experimentá-la. Porém, o fato de conhecer algumas abordagens terapêuticas corporais, influenciou o jeito como sinto o meu corpo e o corpo do outro. Isto absorveu os procedimentos do Dançatar para um olhar, além do artístico, também, analítico.

2º - Indico que haja preliminarmente na Dançatar, uma partilha/conversa sobre as questões da vida, sentimentos, ideias, emoções. Isto porque a dança para mim só faz sentido como fluxo das relações e percepções do mundo, suas potencialidades e dimensões. Para tanto, inclui a abrangência de outras linguagens, ou seja, no mesmo sentido, o movimento é repleto de intenções e pode se condensar tanto em palavras, como em imagens, pensamentos, sentimentos, emoções, e por fim, ações.

3º - O propósito está na realização dialógica entre a fruição expressiva do movimento e sua ressignificação a partir de cada mulher. A intenção é revelar em quais territórios a dança se dispõe para cada uma e o que a interação com esta linguagem desvela do feminino de cada mulher.

Visto os preliminares para o Projeto Dançar, se fez necessário estabelecer **Pressupostos**⁵⁸ para que a Dançar aconteça. São eles:

- A **provocação**- Atitude de deslocar o que está acomodado na Dançante, a partir da observação da Dançar que aplicará técnicas, exercícios, procedimentos e ações que visem à transformação, o que acontece na Dançar pela narrativa corporal. Para tanto, partirei da perspectiva de integração dos conteúdos conscientes *versus* os inconscientes/latentes através de sua personificação por meio dos movimentos;
- Os **segredos partilhados**- Necessários no tocante à confiança e a entrega das Dançantes no processo, o acordo que alguns dos conteúdos revelados ficarão somente entre a Dançar e a Dançante em questão, se assim for a sua necessidade, é imprescindível, pois, o fato de partilhar algo e saber que alguém em quem se confia vai proteger o que é caro a cada uma, suscita uma atitude/sensação do ser cuidada, a qual muitas mulheres desconhecem ou têm pouca ambiência. Esta atitude de cuidado em muitos momentos, foi o que possibilitou às Dançantes suportar o desconforto de ir além do conhecido e deslocar os padrões para romper os limites conhecidos;
- O **sigilo**- Acordo feito no início do processo entre a Dançar e as Dançantes. Significa que, todo o conteúdo vivenciado e partilhado nos Experimentos que se refere a outra pessoa que não a própria Dançante, deve permanecer em sigilo, sem que haja a possibilidade de ser partilhado com pessoas de fora do processo Dançar, já que, os segredos partilhados precisam ser respeitados no tocante à preservação de quem o partilha. É também uma atitude ética, que pressupõe o cuidado e um tempo para amadurecimento das possibilidades e, talvez por isso, mobilize um efeito tranquilizador entre as Dançantes no que se refere a manutenção da confiança e entrega no processo;
- A **Disponibilidade da Dançante** é necessário que a Dançante se disponha a vivenciar o desconforto provocado pelo processo em se autoinvestigar. Sem esta condição, a Dançar não acontece;
- A **Disponibilidade/Formação do artista-pesquisador ou Dançar**- o Dançar precisa atentar que cuidar deste processo, é necessário que tenha

⁵⁸ O Dançar tem pressupostos e não pré-requisito, porque é um sistema que se dispõe a uma constante construção.

investido anteriormente em um processo de autoconhecimento e que tenha experiência na arte da dança, pois, somente a vivência em dança possibilitará compreender a fronteira entre o sensível e o estritamente lógico/racional, no sentido de facilitar a transcendência das ações comuns em expressões artísticas. É a experiência e ambiência no universo da dança que coloca a/o Dançar em posição de articular estes elementos, do ponto de vista de quem conhece como acontece. A/O Dançar precisa, também, conhecer como acontece o processo de desconstruir-se e transformar-se. Isso só é possível, acredito, se investiu anteriormente em autoconhecimento, afinal só é possível compreender o processo de transformação das Dançantes, do ponto que é conhecido e experienciado pela/o Dançar. Porém, há várias formas de proporcionar o processo de autoconhecimento. Como este é um processo subjetivo, cabe a cada Dançar encontrar as que lhes proporcionarão instrumentos e habilidades afins as suas especificidades e singularidades.

Elucidado os pressupostos do Dançar, é preciso explicar como concebo a narrativa corporal. Esta é aqui tratada como a história revelada e expressa a partir de uma autoinvestigação do movimento de cada Dançante, no sentido de reconhecer o significado de seu próprio repertório corporal. Como descrito anteriormente na Introdução, é a forma como cada uma inscreve o seu texto corporal e descreve com os seus movimentos. Tem como desígnios, as recorrências pessoais e em seguida, as coletivas. Os elementos da dinâmica acionados são: o corpo, o espaço, o tempo, o movimento, a criatividade, a simbologia (corporal, imagética, sensorial, afetiva).

O Dançar, por fim, não é um modelo estético que visa à homogeneização ou a padronização de conceitos em dança, muito menos a conclusões, o contrário, propõe a desconstrução dos padrões pela potencialização da tensão dos contrários, o que significa que a dança que cada uma constrói é a realização de si mesma. Foi uma proposta em dança levantada na minha pesquisa de mestrado, que foi finalizado com uma organização conceitual, princípios, e uma relação de indicadores para construção de uma sistematização de intervenção, que passou a ser o propósito desta pesquisa de doutorado.

O corpo é um elemento fundamental para a compreensão da proposta Dançar, pois, se refere a um corpo para além do encarnado, ou, como diz José Gil (2002), um corpo “metafenômeno”, ou seja, “... visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo [...] existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por

intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição” (GIL, 2002, p. 56). Refere também a um corpo cidadão. Como Ivaldo Bertazzo, entendo o corpo como o lugar da organização e desorganização capaz de singularizar o indivíduo no contexto social.

Isso significa que, ao invés de compreender a mecânica e a estrutura do mover-se, na tentativa de encontrar as capacidades de cada corpo dançante, sugiro a percepção e a expressão dos afetos através dos movimentos, observando os símbolos corporais que emergem dos movimentos recorrentes, que considero núcleos temáticos, ou, mitemas corporais, como expliquei na seção sobre Mitanálise.

Na experiência da Dançatar, cada Dançante compreende o significado de seu movimento a partir do sentido de suas escolhas, sem exigências de hierarquias estéticas ou culturais. Não há um modelo a seguir, nem um tema pré-definido. Nem um objetivo a alcançar. Há experiências a serem vivenciadas e, posteriormente, partilhadas, se for o desejo das Dançantes. Por isso, escolhi não determinar quais os aspectos e conteúdos do feminino que deveriam ser abordados. Não induzi, por exemplo, o tema da sexualidade e nem da realização profissional, geralmente muito importantes nas mulheres da atualidade.

Pretendo que no Dançatar, a partir dos estímulos, os temas apareçam espontaneamente, através do que cada mulher elege ser importante elucidar e deixar vir à tona, mesmo quando isso ocorra primeiro de forma inconsciente. Ou seja, algumas vezes o corpo denuncia os desejos e pulsões que ainda não estão claros para as Dançantes, então, cabe ao Dançadar, ou seja, quem facilita o processo, ter competências para perceber e facilitar a expansão do tema e a forma como vai abordá-lo, de modo que haja o reconhecimento do mesmo e a aceitação de sua relevância pela mulher, colaborando, então, consigo própria, em seu processo de desabrochar e reencantamento. Do contrário os conteúdos podem ser novamente reprimidos e assim, aumentar a resistência para a autoinvestigação.

Há que se ter muito cuidado e um *feeling* apurado no estímulo à interação dos afetos com o contexto corporal, pois, o corpo transmite sempre uma sensação do definitivo, do resolvido e, desconstruir esta primeira reação exige o amadurecimento da relação de confiança e respeito entre os envolvidos no processo.

Não considero o Dançatar, entretanto, um movimento transgressor capaz de romper paradigmas como foram às contribuições de María Fux e Klauss Vianna em suas épocas. Mas, aposto e reconheço a Dançatar como um processo com potencial para desenvolver a autotransformação e transformação social. Por isso, me entendo uma pesquisadora da dança comprometida com a ruptura do modelo.

Nesta proposta de dança que apresento, há muito o que ser revisto e entendido ainda, pois, o Dançatar que apresento no contexto desta pesquisa se realizou a partir da realidade das mulheres que o integraram, e, portanto, os contextos abordados surgiram destas especificidades. Entendo assim, que outras mulheres em outros contextos e culturas, trariam questionamentos de outra ordem e, que possivelmente, não foram contemplados nesta pesquisa.

Entretanto, meu interesse é acrescentar às possibilidades de expressão criativa na dança, a vivência e o conhecimento corporal oriundos do cotidiano, do que cada mulher pensa, sabe, faz, e os seus opostos, ou seja, aquilo que não pensa, não sabe, não faz, como uma forma de provocação e deslocamento dos padrões e modelos e, assim, propor com a dança, uma possibilidade de ampliação da interação da mulher com o seu imaginário. Quero chegar, como apontou o sociólogo francês Michel Maffesoli (1998), a uma espécie de *Conhecimento Comum*, inaugurado quiçá por outra via de acesso que são as estratégias do Dançatar, através de uma metodologia das sensibilidades, assim, por mim denominada para os processos de criação artística que consideram os conteúdos pessoais como vias de acesso para as suas construções expressivas.

Apresento, a seguir, os Princípios e os Indicadores metodológicos correlacionados, tratados aqui como eixos que fundamentam o Projeto Dançatar e nortearam os Experimentos com a Dançatar.

4.1.1 OS PRINCÍPIOS E OS INDICADORES

1º Princípio - A Desconstrução Corporal da Eva/Indicador: Os Afetos

Este Princípio, cujas ideias foram desenvolvidas na dissertação de mestrado, se refere ao mito de Eva que nesta pesquisa foi ressignificado na Santa Mãezinha, que a historiadora Mary Del Priore (2009) se refere, como a mulher brasileira ideal, no período colonial brasileiro. E, ainda hoje se apresenta para as mulheres da atualidade como um padrão de referência a ser alcançado como meio de aprovação social.

A escolha da Desconstrução da Eva, como a primeira etapa metodológica do Dançatar, foi por entender que a Eva é a nossa principal herança do padrão feminino. E é fundamental o seu reconhecimento para que haja um começo de deslocamento dos padrões que nos constituem e, por vezes nos limitam.

Neste Princípio, a proposta é fazer com que as mulheres percebam onde em seus corpos se encontram as marcas que a padronizam e, como pela experiência sensória do toque e depois,

do movimento, podem reconhecer e promover suas estranhezas. O sentido não é eliminá-las, mas assimilá-las como potenciais para novas descobertas e reconhecimentos.

O primeiro passo para a aplicação do Princípio da Desconstrução Corporal da Eva foi abrir um caminho para a percepção do estado corporal feminino com o **1º Indicador: Os Afetos**. Isto implicou numa proposta inicial que envolveu o **toque**.

Várias causas me levaram a definir o toque como início dos trabalhos. Dentre elas, o fato das mulheres terem sido mais adestradas para dar e não para receber. Por outro lado, o toque mobiliza a afetividade, a memória e a presença, a partir da sensibilização física no sentido de mover, emergir e facilitar a percepção e a assimilação dos conteúdos subjacentes e latentes, e, portanto, menos perceptíveis no cotidiano.

O toque transmite sentimentos e emoções. Desperta sensações e lembranças por meio da temperatura, da qualidade do gesto, da intensidade, da forma e da intenção. Assim, quem é tocado é nutrido e sensibilizado em todos os seus sentidos e em todas as suas dimensões imaginárias: do visualizado ao incorporado. Para cada pessoa a reverberação do toque tem significado único.

Isso acontece porque a pele, é o maior órgão do corpo, o mais antigo e o mais sensível. A pele e o sistema nervoso originam-se da mesma camada celular, a ectoderme. Ela é o nosso primeiro meio de comunicação na vida, porque nos comunicamos primeiro ao nascer por meio do sentido do tato, o que acontece através do toque. O tato, portanto, na evolução e desenvolvimento de nossos sentidos, foi o que primeiro surgiu. Por isso, o sistema nervoso central que mantém o organismo informado do que se passa externamente a ele, é uma espécie de parte oculta da pele, que por sua vez é a sua parte exposta. Desta forma, ao agir na pele ativamos a capacidade de o organismo perceber-se numa relação de meio ambiente que influencia e é influenciado pelos modelos comportamentais.

Com este respeito a estas informações, Montagu⁵⁹ esclarece,

Tanto a pele quanto o sistema nervoso central originam-se da mais externa das três camadas de células embriônicas, a ectoderme. [...] A ectoderme [...] se diferencia em cabelo, dentes e nos órgãos dos sentidos do olfato, paladar, audição, visão e tato, ou seja, em tudo que acontece fora do organismo. O sistema nervoso central, cuja função principal é manter o organismo informado do que está se passando fora dele, [...] é uma parte escondida da pele ou, ao contrário, a pele poder ser considerada como a porção exposta do sistema nervoso (MONTAGU, 1988, p. 22-23).

⁵⁹Ashley Montagu foi antropólogo e humanista, naturalizado americano que popularizou temas como raça e gênero e sua relação com a política e o desenvolvimento. Ele dirigiu numerosos estudos publicados sobre a relação significativa da mãe e do bebê e os efeitos do toque humanizador para o público em geral. Disponível em: <https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/evento/apresentacao/artigos/gt1/miriam.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2014.

O toque, portanto, provoca o sentido do tato, mas, é a condição interna da estrutura de cada pessoa que irá escolher quais as modificações se farão necessárias, no sentido de provocar o equilíbrio/desequilíbrio tão caros a autoconstrução de cada sujeito. Destarte, o toque não tem nada de passivo. O massoterapeuta ou o terapeuta corporal pode atuar em conjunto com o sistema autopoietico⁶⁰ da pessoa, assim como os facilitadores de outras técnicas somáticas o fazem com quem tratam.

Como o toque se dá na pele, é no tato, portanto, onde estão assentados todos os outros sentidos do corpo. É através do tato que temos o sentido de limite, contorno, proteção e envolvimento e, por isso, também, despertamos para a necessidade de rever a forma de relacionar. Atuar na pele aciona o sentido da alteridade. Por essas razões esse é o momento inaugural da Dançatar.

2º Princípio - A Revelação da Lilith/ Indicador: Os Limites

Por consequência, o 2º Princípio só poderia estar relacionado à oposição, e por isso, A Revelação da Lilith. Somente quando as mulheres reconhecem os opostos aos padrões é que podem ir ao encontro do vazio criativo. Nesse sentido, é preciso encontrar e vivenciar os seus aspectos Liliths, que revelarão os seus potenciais que estão na sombra.

Isso possibilita também, conhecer/fazer e reconhecer a alteridade a partir dos contrários, das oposições e das diferenças. Aqui mobilizamos a atração pelos opostos. O Dançatar propõe que as mulheres investiguem outras faces do seu feminino, pois, estas constituem os seus rastros civilizatórios que compõe as suas narrativas e, que geralmente não depositamos atenção, pois, revelam aspectos que nem sempre gostamos e/ou aceitamos, então, a tendência é que os reprimamos, os esqueçamos ou mesmo, os desconheçamos. Por isso, estudiosos da psique como o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, por exemplo, chamam estes conteúdos de sombras. Para este Princípio apresento como **2º Indicador: Os Limites.**

⁶⁰ Os biólogos Maturana e Varela (2010) chegaram ao conceito da autonomia ou da autopoiese através do entendimento de como os seres vivos concebem a organização de sua estrutura. O conceito de autopoiese aqui utilizado diz da capacidade que os seres vivos têm para se autoconstruir se tornando seres autônomos. Para que se constitua um processo de autonomia em um ser vivo é necessário que o conhecimento se produza de um modo particular que advém de uma dinâmica de relações única, (biológica e social). Maturana e Varela afirmam que um sistema é autopoietico quando ele é capaz de produzir os elementos que o constituem ao mesmo tempo em que se diferencia do meio por uma dinâmica muito específica que inclui principalmente a integridade de seus processos. Os seres vivos são autopoieticos com base no processo reprodutivo celular, pois, “é a própria dinâmica autopoietica que torna efetiva a fratura num plano adequado. Não é necessário nenhum agente ou força externa”.

Para que cada mulher possa ressignificar a tensão interna das oposições, ou seja, atribuir outros significados para este jogo de esquecer, renunciar ou desconhecer as sombras, é necessário que dê passagem aos seus movimentos/ações cotidianos, experimentando-os a partir da desconstrução dos seus limites psicofísicos. Significa dizer que para ir além das sombras é necessário ir na fronteira, ir no limite do que representam e explorá-las tanto quanto se suporte. Para isso, a Dançatar propõe dois momentos. No primeiro, a proposta é a mobilização física: as articulações, os músculos, ossos, tendões por meio de alongamentos, dinâmicas do tônus e resistência muscular. Isto levará as mulheres à experimentação das próprias forças, tensões e limites.

O segundo momento se realiza com a atribuição de palavras-chave partilhadas pelas mulheres que, explorando os seus limites físicos são estimuladas a transformar e condensar as sensações advindas deste exercício, em palavras que representem os movimentos mais pulsantes e significativos.

Muitas vezes estes movimentos mais significativos são recorrentes, ou seja, se repetem inúmeras vezes, simbolizando afecções que precisam ser compreendidas e transcendidas para que ocorra, o que no movimento terapêutico se entende por expansão de personalidade, que por sua vez se dá quando se amplia e assimila os conteúdos subjacentes ou antes inconscientes.

As palavras-chave, ou palavras-título ou palavras-movimento, termos que utilizo nesta pesquisa, me referindo ao mesmo exercício de condensar/simbolizar em palavras, as pulsões e afecções dos movimentos, desencadeiam pelo processo de repetição-reflexão, a percepção emergente de sensações e emoções ativadas por um exercício de ativação das dimensões. Significa que, ao mesmo tempo em que se respira profundamente, se leva a atenção aos pensamentos, aos afetos, às sensações físicas, as possibilidades de expressão de movimento, às vontades e às surpresas que sempre aparecem.

Pode parecer disperso e confuso pensar sobre isso de um aspecto mental. Porém, observando a prática, se pode perceber um encadeamento orgânico, ou seja, cada mulher organiza um processo pessoal a partir de um sentido intrínseco de ativar este elo de encadeamento. Assim, há uma intensidade entre aspectos concomitantes que são exigidos, tais como físicos, emocionais, psicológicos, espirituais, latentes e, que provocam as reações advindas das palavras-chave realizadas nos movimentos. Pouco a pouco, a repetição deste processo vai aprofundando e elucidando os padrões e seus opostos e, assim, ampliando a noção dos limites que, posteriormente, tendem a se expandir a partir de novas formas de saber/fazer.

O Dançatar promove, através desta proposta, uma ressignificação dos hábitos cotidianos: por que/para que e como fazem. A dança mobiliza as percepções do corpo a partir

das sensações do prazer/desprazer do mover. Assim, provoca a reflexão/ação sobre as dificuldades e os limites corporais, emocionais, espirituais, acentuando a vontade de buscar a coexistência da dialética das oposições, no caso, a partir dos arquétipos da Eva e da Lilith. Esta coexistência da dialética provoca a tensão que leva ao vazio criativo, uma espécie de percepção das ausências, quando há potências a realizar. Deste, surge o próximo Princípio.

3º Princípio - A Tensão das Oposições: Eva e Lilith/Indicador: As Memórias

Observei durante os Experimentos, que muitas mulheres, ousou dizer, a maioria delas, até hoje vivem aprisionadas no jogo das tensões internas, provocado pela oposição dos rastros das tantas Evas e Liliths que as constituíram. Sentir-se Eva e/ou Lilith envolve sensações, desejos e reações que estão em todas as dimensões humanas, mas, se alocam simbolicamente no corpo, ou seja, se expressam na forma que o corpo assume, na forma de falar, de sentir, de se posicionar na vida, enfim, dizem de como a pessoa é. Portanto, estão encarnados e, por isso, precisam ser experimentados pela Dançar, para que os movimentos expressos revelem significados outros a partir das narrativas construídas e, então, as mulheres possam através do sentido que estes registram, escolher se for o caso, as ressignificar, não enquanto vivências de contradições, isto ou aquilo, mas, como partes constituintes da dialógica da unicidade da mulher, ou seja, são aspectos diversos com características peculiares e que precisam ser contempladas para que se viva a plenitude de uma unidade, que é a pessoa.

Nesse sentido, esta terceira parte da estratégia aplicada no campo de investigação do Dançar, foi justamente atar as vivências Eva e Lilith, até então experimentadas separadamente. Isto porque, uma vez reconhecidos os limites psicofísicos, é importante que cada mulher fale/dance/testemunhe a sua escritura, as suas memórias, o que lhes é conhecido a parte de seus vários aspectos. Esvaziado este discurso, o corpo vai se aproximando das ausências, do vazio criativo e pode se lançar à inauguração.

Isso foi realizado com base no trajeto corporal vivenciado por cada mulher a partir das suas memórias nas três fases da vida, a saber: infância, adolescência e vida adulta. Nesse momento surgiram os sonhos e os desejos ocultos.

A Dançar teve o papel de promover o espaço da realidade experimentada através do imaginário, que é um museu latente. Para isso foi necessário à aceitação dos fatos individuais regressivos, as memórias latentes, buscando revelar suas dimensões ocultas, bem como, as obstruções para o livre acesso à expressão. Portanto o **3º Indicador - As Memórias** constitui a proposta metodológica para este 3º Princípio.

Essa fase é importante porque gera o que chamo de pulsões. São vontades corporais que acontecem anteriores ao movimento e, portanto, passam a se realizar com/ no/para o corpo. Nesse processo, os impulsos e forças corporais se transformam em novas e surpreendentes condições de ser/estar/expressar.

A Dançatar, neste momento, também propõe uma quietude e observação, facilitadas por técnicas de respiração, que processa estados diferentes de corpo e afetos e por isso, modificam a pulsação e a escuta interna. Lembremos que aqui é momento de coexistência de oposições, assim, o movimento intenso e a quietude se alternam.

A partir da respiração, cada mulher direcionou a sua atenção para os centros de energia do seu corpo, ou seja, os locais no corpo onde sentem que retém maior quantidade de energia. Esta percepção pode ser detectada por uma temperatura diferenciada, por uma sensação afetiva intensa, por sensações físicas, por pensamentos atribuídos ao local, por desejos, por sensações de prazer ou dor, dentre outros aspectos que são sinalizados pela especificidade de cada uma. O importante é saber que o corpo vai sinalizar onde estão os centros de energia no corpo e, como estes distribuem os impulsos energéticos. Para tanto, não é necessário desenvolver condições prévias e sim, uma disponibilidade para uma observação atenta, que, geralmente, já foi alcançado pelos pré-requisitos do processo vivenciado nas etapas anteriores.

4º Princípio - As Dimensões Ocultas/Indicador: A Prospecção

Nesta etapa estratégica, a Dançatar mobilizou ainda as memórias encarnadas, mas, para além destas, recorreu aos conteúdos subjacentes para realizar o 4º Princípio: As Dimensões Ocultas.

Este Princípio significa compreender que o corpo encerra o presente e o passado, como também contém as promessas do futuro. Nessa direção, a Dançatar buscou os símbolos encarnados, a partir das conexões entre as novas pulsões e os comportamentos por estas estimulados.

Segundo os biólogos chilenos Maturana e Varela (2010), cujos estudos desenvolvidos acerca da teoria da autopoieses fundamentou as minhas reflexões acerca do comportamento humano e das possibilidades de autoconstrução defendidas na dissertação de mestrado, explicam que estas conexões aparecem pelo estabelecimento de coerências internas, que são realizadas visando à compensação das interferências ou estímulos externos. Quem dispõe destas conexões no sentido psicofísico é o sistema nervoso. As mesmas provocam as mudanças de

postura no indivíduo, que podem ser observadas como movimentos ou ações relacionadas a um meio específico, configurando-se então, em comportamentos.

O funcionamento do sistema nervoso é a expressão de sua conectividade ou estrutura de conexões, e [...] o comportamento surge de acordo com o modo como se estabelecem nele suas relações internas de atividade (MATURANA; VARELA, 2010, p. 141).

Este fenômeno é visível nas experiências com a dança. Mudanças corporais são muitas vezes, decorrências de diferentes conectividades no funcionamento do sistema nervoso. Em minhas experiências nos Experimentos com mulheres, variantes comportamentais emergiam nos movimentos que podiam ser compreendidos como discursos e narrativas corporais.

Neste 4º Princípio, os comportamentos estimulados pelas conexões entre as memórias e as novas pulsões dizem respeito ao sentido para o presente que assume a promessa de um futuro. Ou seja, nesta fase, é importante ter consciência da linha do tempo das memórias exploradas no Princípio anterior e, a partir dos resultados obtidos, ter como propósito ousar sua prospecção.

Por essa razão, o **4º Indicador é A Prospecção**. O próprio sentido da palavra indica o seu sentido neste Princípio: pesquisar e avaliar as possibilidades do vir a ser. Assim, enquanto estratégia metodológica, a Prospecção permite ultrapassar os aspectos da memória, expandindo os repertórios pessoais a partir da liberdade criativa que se alcança quando se revela/descobre potências.

O trabalho com a memória é especialmente cara a estas descobertas. Porquanto, potencializa o acesso às imagens/sensações/habilidades esquecidas e/ou reprimidas e desconhecidas, possibilitando que a mulher possa dar novos sentidos de realização através de redirecionamento das suas escolhas. Esta atitude também possibilita uma espécie de atualização dos símbolos.

Na medida em que surgem as imagens ou sensações potenciais, é preciso incentivar sua exploração e repetição em diferentes qualidades de movimento como, por exemplo: os fragmentados, os circulares, os fluidos, os cortados, dentre outros que enriqueçam a experiência das diferenças. Estas qualidades de movimentos não são estranhas às mulheres, visto que, já estão inseridas ações cotidianas que realizam. A questão é que, ritualizá-las na dança, atribuindo outros significados e características inerentes a arte do movimento, como a vivência de dinâmicas, tempo, espaço, níveis, direções e, especialmente, a vivência simbólica do movimento.

Através deste processo cada mulher pode construir/desconstruir seus cotidianos a partir do exercício criativo da Prospecção de suas ações/sensações decorrentes da experiência em dança.

5º Princípio - Ressignificação do Imaginário/Indicador: As Identificações

A fase metodológica antecedente abriu o caminho para o encontro com as recorrências, às identificações e as ressignificações. Chegamos ao momento das escolhas necessárias para as transformações. Trata de ocupar a si própria para realizar suas conexões. É não se sentir estrangeira de si própria e se legitimar. É a descoberta de se situar no *locus* e de descobrir suas identificações. Mas, para tanto é preciso experimentar o jogo do movimento, as incertezas e os riscos de ser o que é.

Nesse momento já há um reconhecimento de um repertório pessoal e já é possível construir /desconstruir sequências de movimentos para a possibilidade de uma Performance.

O **Indicador** metodológico dessa etapa são **As Identificações**, que apontam como foco explorar as qualidades de movimento e dinâmicas diferenciadas para facilitar o acesso ao vocabulário corporal próprio de cada mulher. A dança e a fala nem sempre estão inter-relacionadas no cotidiano, já que culturalmente aprendemos a nos fragmentar e dissociar o que sentimos do que pensamos e/ou agimos, porém, me afino ao pensamento de Bertazzo que defende, como mencionado anteriormente, que, aprender a dançar é como aprender a falar pois, ambas as linguagens têm um grau não só de analogia em sua vertente criativa, mas, também de inter-relação, pois se cruzam e acrescentam sentidos, então questiono, onde começa e termina a dança? Para mim, certamente não é sempre no movimento. Muitas vezes, a dança surge da interferência e da analogia de outras linguagens como a fala, a escrita, a pintura, o canto e outras tantas, surge no movimento e se dissemina na inter-relação com estas linguagens e inclusive as tecnológicas, como os vídeos e áudios. Na Dançatar foram utilizadas várias linguagens além do movimento e, todas foram extremamente enriquecedoras para o processo de afastamento dos modelos e percepção de singularidade em cada mulher.

A dança e a fala, por exemplo, se atravessam quando um movimento repleto de emoção se torna a cada repetição, mais tenso e exigente de compreensão e assimilação. Uma vez que também é expresso na fala, há a escuta de quem fala e do outro que difere de quem fala e, por isso, estimulado pelo processo de troca acrescenta significados outros ao movimento realizado e a dança é constantemente ressignificada pela palavra, pensamento, ação, não necessariamente nesta ordem.

Perceber as sensações físicas, inclusive as advindas da fala e palavra escrita e, depois, realizá-las na dança, amplia a percepção pessoal, agregando uma dimensão de processo e de *continuum*. Isto possibilita, portanto, estabelecer identificações, a partir das afinidades apontadas pelos desejos, memórias, pulsões e comportamentos inaugurados.

Esse é o momento de escolher as cenas para a Performance, a partir das afinidades que constroem sentido e, que possibilita inaugurar uma dramaturgia da escritura de novos significados, que dizem respeito tanto às dimensões perdidas ou latentes quanto às adquiridas e inauguradas.

6º Princípio - A Performance/ Indicador: o Jogo

O Dançar se insere no campo do saber/fazer artístico. Por isso, prevê um processo de criação e uma experiência artística, neste caso a Performance, porém, esta se insere nesta pesquisa não com o foco no resultado de um Experimento e sim, como processo. Significa que, defendo que não haja uma apresentação de uma cena final Dançar para o entendimento do processo, pois, repito, o foco não é um resultado artístico e sim, uma compreensão do mesmo, aqui apresentado como escritura em cena, texto do corpo que imprime um significado singular a história de cada mulher, e também, do espectador. Não é uma interpretação. É uma espetacularização de seu próprio processo de reencantamento. Assim, embora a performance faça parte dos Princípios do Dançar, esta pesquisa não tem como foco uma performance em dança como processo de exibição e como culminância do Dançar. Cada Dançante construiu o seu caminho, e a Performance Dançar é mais um aspecto a se observar diante da compreensão de seus processos narrativos através da dança.

Performance na Dançar é processo e, não, culminância. Trata-se da mulher em cena atuando sobre seu processo de individuação, que entendo como uma condição alcançada por ela, agora apta a criar oportunidades e critérios para sua atuação porque compreende a si, a partir de um amplo espectro.

Tornou-se uma mulher dançante que reatualiza sua posição e função no ambiente sociocultural. No processo dos Experimentos da Dançar, as mulheres descobriram a possibilidade do novo dançando as situações opostas de sua Eva e Lilith e a interação entre estas oposições em sua Leila Diniz. Isso permitiu o acontecimento de realidades surpreendentes. Proporcionou diferentes identificações, intenções e ações. Facultou ir além do exercício da percepção, a Prospecção. Possibilitou o direito de escolha e o poder sobre as oposições, assim como o exemplo de Leila Diniz.

A Dançatar, enquanto ação dançada, é também um jogo que se constrói a partir das narrativas diversas e acontece escritura através da narrativa corporal, que pela repetição, assimilação e estranhamento dos movimentos, promove um encadeamento de conteúdos pessoais/coletivos contribuindo, assim, para a expansão da personalidade, a partir das emergências dos conteúdos sombrios que, se antes eram inconscientes, depois tornam-se potências conscientes.

Oriundos deste processo de ampliação de repertório, estão as descobertas de habilidades e potencialidades. Deste modo, há o reconhecimento de um poder de realização e criação. O reconhecimento do poder de realização é um aspecto extremamente importante e, que observo, é especialmente corroborado pela experiência da Performance. A Dançante se descobre sabendo, fazendo, atuando em si mesma, no espaço, no outro. O Poder aqui se dá no sentido de direito de deliberar, de agir e também, especialmente de exercer sua autoridade, soberania, a posse do domínio, da sua influência ou força.

Pode parecer o óbvio se pensarmos no termo deliberadamente, porém, compreender o exercício do poder para cada mulher através do processo Dançatar é verificar um poder encarnado e, por isso, encantado. Quando a mulher entra em atitude de reencantamento, o Dançatar, enquanto projeto, e a Dançatar, enquanto ação dançada, atingem o seu propósito.

A mulher, por fim, se reencontra com os seus rastros e se mobiliza em ações que desenvolvem sua capacidade dançante a partir de uma profunda autoinvestigação. Portanto, a Dançatar realizou a compreensão da história pessoal de cada mulher a partir de seus símbolos e significados.

Para esta compreensão é preciso jogar, portanto, o **6º Indicador** metodológico eleito para a Performance é o **jogo**. Segundo Huizinga (2004) o jogo tem uma função social, cultural e significativa. Transcende as necessidades da vida e confere um sentido à ação. Sua finalidade é a sua própria realização. O jogo tem tensão, alegria e divertimento. Ornamenta e amplia a vida. O elemento de tensão lhe confere valor ético.

Para Cailllois (1990) o jogo e o riso contribuem para uma ambiência de descontração ou diversão. Nesse sentido acalma e diverte. Ao mesmo tempo se opõe ao considerado caráter sério da vida. Por estas razões introduzi o jogo como um instrumento metodológico necessário ao processo de criação da Performance no Dançatar.

4.1.2 ABORDAGENS TÉCNICAS DA DANÇATAR

Nos Experimentos Dançatar estabeleci a linguagem do movimento como primazia. Porém, em vários Experimentos foram utilizados além das abordagens corporais específicas, alguns recursos artísticos plásticos e técnicas terapêuticas, os quais desenvolvi quando fiz uma especialização em Arteterapia de Abordagem Junguiana⁶¹ e, portanto, já estão inseridos em minha prática profissional com dança, pois, observo que potencializam o processo de criação artística e a relação com a estética da dança por ampliarem o acesso ao imaginário.

Jung (2007. v. XV) usualmente pedia a seus clientes que realizassem desenhos livres, imagens de sentimentos, de sonhos, de situações de conflitos, pois, acreditava que a criatividade era uma função psíquica natural e estruturante, possuindo ainda, a finalidade de propiciar mudanças psíquicas, assim como a expansão da consciência e reconciliação de conflitos emocionais. Ele considerava que o mais importante no fazer artístico é o estabelecimento de um vínculo com o inconsciente, para que existam todas as possibilidades do vir-a-ser. Inspirada na teoria e conhecimento de Jung, direciono-me em uma encruzilhada de ações na Dança com o intuito da revelação das possibilidades do vir-a-ser a partir do Dançatar.

Assim, por entender que as escolhas são fundamentais ao processo de entrega e confiança ao trabalho e, também, por acreditar que a dança se constrói para além do movimento expresso: nas ideias, nas sensações, nos desejos, nas prospecções e na ação transdisciplinar do conhecimento, apresento as abordagens e técnicas utilizadas nos Experimentos Dançatar.

I- O Desenho e a Colagem:

Estas duas técnicas plásticas são utilizadas, para além dos fins expressivos por si só, pois, são empregadas nas amplificações simbólicas de conteúdos subjacentes porque é uma atividade multiplicadora. Quando se trabalha com construção de traços no desenho e figuras recortadas entra-se em contato com uma infinidade de símbolos de forma vinculadora, pois, desenhar e colar cria conexões entre as várias dimensões da pessoa.

Assim, o desenho é um recurso projetivo poderoso, pois, por meio de sua prática é possível registrar símbolos através do limite de suas linhas, da relação entre formas e conteúdos, da proporção e do enquadramento. Já o ato de colar permite a vivência entre diversas formas e

⁶¹ Pós-Graduação *lato sensu* em Arteterapia de Abordagem Junguiana, realizada no ano de 2009, no Instituto Junguiano da Bahia e Fundação Bahiana para o Desenvolvimento das Ciências, cujo trabalho de conclusão de curso foi intitulado a “A Mulher e os seus Símbolos: A Dança em Arteterapia”.

materiais parcialmente destruídos e, que, transformados, ressignifica a imagem. Esta experiência possibilita rescindir com o estabelecido e construir o que virá através da junção de pedaços de imagens, criando algo e dando-lhe um novo sentido.

Na desconstrução das colagens e no desenho dos traços e imagens, o indivíduo rever sentimentos e valores de afastamento dos padrões, inovação e reatualização escolhendo conscientemente a forma de simbolizar a existência. O desenho e a colagem, pois, mostraram-se muito eficazes quanto à proposta. A expressão de movimento psíquico e a consciência dos conflitos incorporam no desenho e na colagem.

No Dançatar estas técnicas ampliam os instrumentos de acesso ao símbolo e a observação do diálogo entre as várias dimensões através das cores, da escolha dos tons mais importantes ou a ausência destes e, da manifestação e correlação entre cores e afetos.

II- A Visualização Criativa:

Esta técnica foi difundida por Shakti Gawain⁶² com a publicação do livro *Visualização Criativa*⁶³ em 1978. É uma técnica que incide no uso do potencial criativo do imaginário para criar algo que se deseje/necessite. Consiste na utilização do imaginário para produzir uma imagem, ideia ou sensação bem definida e depois concentrar-se regularmente no propósito a alcançar, direcionando a força da energia criativa para objetivar/personificar a criação.

Há quatro etapas a cumprir visando facilitar a visualização: *estabelecer metas, imaginar de forma definida o que se deseja, concentração regular e repetida e direcionamento da força criativa.*

A Visualização Criativa se destina a quaisquer das dimensões, seja espiritual, mental, física, emocional e, não há algo de extraordinário em seu acontecimento, visto que, a maioria das pessoas a utiliza de forma quase despercebida. Porém, com o emprego da técnica sistematizada há um direcionamento organizado deste instrumento imaginário. Com a repetição e o direcionamento da força criativa podem-se descobrir quais as afinidades e as escolhas a fazer para aproximar-se ao objeto de desejo. Na Dançatar este objeto de desejo quase sempre esteve atrelado a expressão do movimento.

⁶² A autora é Licenciada em Artes Plásticas e Dança pela Universidade da Califórnia em meados de 1970 e é co-fundadora, com Marc Allen, do New World Library Publishing Company.

⁶³ Gawain, Shakti. *Creative Visualization: Use the Power of your imagination to create what you want in your life.* Califórnia, USA: New World Library, 2002.

A autora chama a atenção que não há a necessidade de crenças de qualquer sorte para que a técnica seja empregada e efetivada, mas, a disponibilidade para a prática é um pré-requisito indispensável a sua utilização.

Inspirei-me na técnica difundida por Shakti Gawain para criar uma espécie de Visualização Dançada para a Dançatar, pois, a imagem, ideia ou sensação definida se personifica através do movimento e das narrativas corporais. A Visualização Dançada acontece quando da escolha do objeto a visualizar e, a expressão deste através da dança. Seguem-se as etapas apontadas na Visualização Criativa, porém, estas não foram utilizadas cumprindo a mesma hierarquia. Tomei-as como inspiração e usei a intuição para estimular a visualização das mulheres conforme a necessidade de exploração do momento, com a ressalva que a etapa da *concentração regular e repetida*, foi quase sempre realizada na ação do movimento.

III- **Apreciação Estética de vídeos/dança:**

Introduzi algumas apreciações de vídeos de dança porque percebi a importância da apreciação estética desta para a construção de um referencial estético em dança contemporânea e, posterior reflexão e análise das narrativas corporais vivenciadas. Desta forma, as experiências no movimento puderam partir de maior conhecimento e consciência sobre a dança e seus elementos.

Pensar sobre Dança é fazer acontecer a dança. Esta ação requer aproximação à sua linguagem e uma das formas escolhidas pela Dançatar foi a apreciação dos vídeos para que se estabeleça a relação com a narrativa corporal vivenciada por cada uma.

As obras apreciadas evidenciam em plenitude as características da contemporaneidade (questionamento de fronteiras, hibridização, fragmentação e totalidade, multidisciplinaridade, fugacidade, perda de sentido, dentre outros aspectos) na dança, e o amplo intercâmbio entre linguagens diversas como é notório e coerente na formação e no trabalho criativo dos coreógrafos prestigiados, Sasha Waltz e Ushio Amagatsu.

O primeiro vídeo foi o *Shijima- The Darkness Calms Down in Space* (1988) da Cia de dança de Sankai Juku, do coreógrafo japonês Ushio Amagatsu. O grupo apresenta um Butoh com elementos contemporâneos (a fragmentação, a oposição, a hibridização, o caos, quedas e recuperação, dentre outros) e uma metodologia ritualística na composição de seus movimentos. O corpo se amplia e para além do incorporado, se dilui numa profusão de luzes, sons, movimentos, cenários.

A intenção da escolha desta primeira obra foi proporcionar uma experiência estética em dança diferenciada, no que tange a aproximação com o caráter ritualístico que proporciona uma

atmosfera mística à estética dançada e, também, faz alusão às referências outras sobre o mítico em dança, servindo como citação ao que investigamos na Dançatar. Aproximá-las do universo mágico e onírico da dança Butô, também contribuiu para que ambas discutissem sobre o que pensavam ser dança.

O segundo vídeo foi *Körper* (2000), obra da coreógrafa alemã Sasha Waltz. Este é uma pesquisa sobre a moralidade, a busca da imortalidade e a reprodução na era da manipulação genética. Escolhi *Körper* porque, em meu ponto de vista, é uma obra de conteúdo bastante contemporâneo que se insere na fronteira das discussões sobre tecnologia *versus* humanidade e suas implicações na perda da identidade humana. Ela aborda de forma intensa, instigante, desconcertante e ao mesmo tempo, profundamente simbólica estas questões.

Os dançarinos reviram e manipulam os seus corpos e os corpos alheios, numa busca/fuga desenfreada, que revela também a fragilidade e a crueldade nossa de cada dia, expondo o que o antropólogo Le Breton chama de *extremo contemporâneo*, ou seja, “os excessos contemporâneos e as suas derivações que acabam produzindo um corpo-máquina sem identidade nem afetos” (Le Breton, 2007).

Aqui, o artista é dono do seu corpo e está liberto da imagem externa imposta e, ao mesmo tempo, há um jogo entre o tecnológico *versus* o biológico. O espectador é ainda invadido por inúmeras imagens poéticas, quer seja pela relação com o espaço, quer seja pelos símbolos e imagens arquetípicas que nos convidam a adentrar a alma do mundo e revisitar a sua gênese.

Em meu entendimento, a obra simboliza a ruptura e confusão que reside na encruzilhada das fronteiras e a hibridização que tanto perpassa o homem contemporâneo e, que também pode ser pensado como uma crítica para se fundar uma nova política no ser/existir/relacionar.

IV- Os Sonhos e a Imaginação Ativa:

A utilização dos sonhos como recurso simbólico na construção da ação dançada partiu do conhecimento que adquiri da teoria do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, quando de minha formação como Especialista em Arteterapia de abordagem Junguiana⁶⁴.

Jung explora o imaginário, ampla e profundamente, em sua teoria através dos sonhos, das imagens, das projeções e somatizações e, também, do fazer artístico. Ele explica que nos sonhos os símbolos surgem espontaneamente, embora estes aconteçam também em todos os tipos de manifestação psíquicas. Os sonhos para o autor são o produto da contribuição do

⁶⁴ Conforme cito na dissertação de mestrado. (BORGES, 2001, p. 13-14)

inconsciente para consciência e são a fonte principal de todo o conhecimento de Jung sobre simbolismo (JUNG, 2008, p. 64-65).

Jung diz que o inconsciente jamais se acha em repouso ou inativo, atua de forma coordenada com a consciência numa relação compensadora. Quando opera completamente autônomo, explica que há uma condição patológica. A camada do inconsciente em que há conteúdos pessoais é chamada de inconsciente pessoal porque se caracteriza em parte, por aquisições derivadas da vida individual e em parte por fatores psicológicos que também poderiam ser conscientes. Porém, além de material de ordem pessoal, o inconsciente contém também componentes de natureza impessoal e coletiva. São aqueles conteúdos que pertencem às categorias arquetípicas e que formam as camadas mais profundas do inconsciente, possuindo conteúdos coletivos em estado relativamente ativo, sendo designados por Jung de inconsciente coletivo.

Por meio de um diálogo entre a mente consciente e os conteúdos do inconsciente (Inconsciente individual e coletivo) se estabelece uma espécie de confrontação e assim, uma possibilidade de interação dos opostos que deriva em uma ampliação da consciência. Esta fundamenta o processo de individuação, experiência máxima da totalidade, do Self, do si mesmo. (STEIN, 1998).

Para provocar o processo de interação de forma ativa, Jung desenvolveu a técnica da *Imaginação Ativa*, (IA), que se tornou um método inspirado nas técnicas dos alquimistas. Esta consiste em uma interação com os conteúdos do inconsciente por meio de sua personificação. Diferencia-se de uma interpretação dos conteúdos do inconsciente, na medida em que não envolve uma explanação de suas figuras, mas de um relacionamento com elas.

Dessa forma, não compreenderíamos o inconsciente a partir de um ponto de vista intelectual, mas a partir da sensação, do confronto com problemas cotidianos com os quais nos deparamos a partir de nosso interior. Segundo Jung, a IA é a melhor maneira de se ativar a função transcendente, uma espécie de colaboração entre fatores conscientes e inconscientes, um encontro e uma grande interação com a totalidade da psique (*Self* ou si mesmo) e tudo o que ela representa. Ele propõe a imaginação ativa como uma maneira dialética particular de lidar com o inconsciente.

Inspirada na IA, proponho uma abordagem dos sonhos na Dançatar. Na abordagem Junguiana, os pacientes são estimulados a ficarem atentos aos significados pessoal e coletivo (arquetipo) inerente aos seus sintomas e dificuldades onde uma longa série de transformações psicológicas culminam na integração de tendências e funções opostas, a individuação, e no encontro com o Self. No Dançatar, as participantes também são solicitadas a atenção aos

significados do que lhes ocorre em âmbito sensível e racional, como forma de acessar as latências que alicerçam o seu processo de construção de sentidos e ressignificação do imaginário.

Segundo Ângela Philippini⁶⁵, os símbolos que surgem nas criações artísticas poderão estar também presentes nas imagens oníricas e mesmo no próprio corpo, manifestando-se através de alterações no funcionamento do organismo e resultando em “doenças criativas”, ou as chamadas doenças psicossomáticas, como geralmente são conhecidas. Estas indicam a necessidade urgente de reflexão e transformação de padrões de funcionamento psíquico.

O Dançar, porém, não se propõe a um processo terapêutico e nem a resolução das questões existenciais das Dançantes e sim, que experimentem a vivência de suas questões a partir de aspectos artísticos, por acreditar a partir de minha experiência profissional com a dança, que as linguagens da arte estimulam o desenvolvimento de um sentido afirmativo do Self, ou, como relatou J. em um dos Experimentos Dançar que vivenciou, que expressem a “Dança da Alma”.

A Dançar movimenta a possibilidade de desconstruir padrões e descobertas de potencialidades através da experimentação do corpo e da construção criativa de suas narrativas corporais (BORGES, 2011, p.108-109).

⁶⁵PHILIPPINI, Ângela. **Universo Junguiano e Arteterapia.** Disponível em: <<http://www.arteterapia.org.br/v2/pdfs/univers.pdf>>

4.2 O TRABALHO DE CAMPO

4.2.1 O ESPAÇO E O GRUPO DE MULHERES

O ESPAÇO

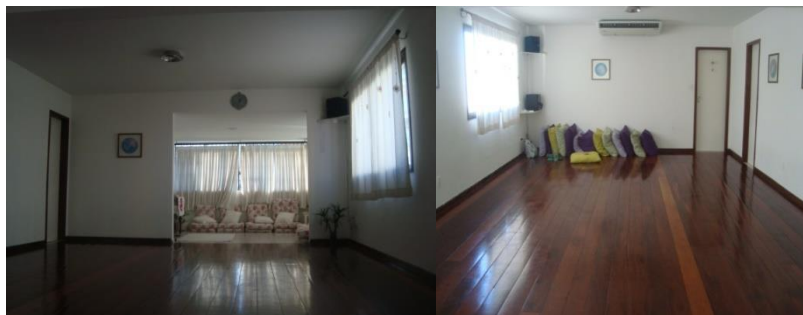
A escolha do lugar e do grupo de participantes para integrar o trabalho de campo desta pesquisa precisava ser pensado com certo cuidado. Com esta intenção fiz um contato no Espaço Atelier da Alma e com sua responsável, Heloísa Maria Lima, que se autodenomina a *Guardiã Tecelã* daquele lugar. Heloísa é psicóloga e psicoterapeuta e desenvolve no Espaço trabalhos também com foco para o feminino.

Logo quando entrei gostei da atmosfera do lugar, carregada de delicadeza, cuidados, enfeites, aromas e mulheres simpáticas e acolhedoras. Fui a três reuniões para expor minha trajetória profissional e apresentar minha proposta de curso a ser realizado naquele espaço. Senti muita afinidade com as ideias de Heloísa e acredito que isto contribuiu para que a proposta apresentada fosse bem aceita.

Numa segunda etapa eu e Heloísa planejamos com entusiasmo datas, horários e formas de divulgação do Experimento Dançar.

Decidimos que era preciso uma contribuição financeira mínima no valor de cinquenta reais das participantes, para sustentar a infraestrutura do Atelier da Alma: ar condicionado, limpeza, secretária, telefones, cozinha sempre aberta com petiscos, ou seja, um atendimento cuidadoso para as participantes. Estes cuidados com o local de trabalho corporal são essenciais para que haja uma atmosfera de bem-estar e um despojamento que convida o corpo à disponibilização e relaxamento no trabalho.

O Experimento Dançar, portanto, se realizou no *Espaço Atelier da Alma: Espaço de Terapia, Arte e Desenvolvimento Humano*, na cidade de Salvador, Bahia, em duas fases. Na primeira, às sextas-feiras com duração de duas horas cada Experimento, em um período correspondente aos meses de março a novembro de 2013, em duas salas, sendo a primeira principal, e a segunda de menor uso, (fotografias 8, 9, e 10), A segunda fase aconteceu no período correspondente aos meses de maio a dezembro de 2014. Também aconteceram em duas salas sendo, em sua maioria, no salão principal do Atelier e, em algumas outras, em uma sala de atendimento menor. Foram ao todo quarenta e um Experimentos e a carga horária total compreendeu 82 horas.



Fotografia 8: E. A. da Alma, sala Dançatar. **Fotografia 9:** E. A. da Alma, sala Dançatar.
Fonte: Borges, 2013. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografia 10: E. A. da Alma, sala Dançatar.
Fonte: Borges, 2013.

O GRUPO DE MULHERES

Realizei, no dia 15 de março de 2013, um primeiro encontro com 14 mulheres que se inscreveram previamente através da divulgação do Espaço Atelier da Alma. Neste encontro falei de minha trajetória como artista-pesquisadora, fiz uma breve introdução à temática desenvolvida na pesquisa e sobre a minha expectativa acerca dos Experimentos.

Esclareci a necessidade de um contrato de participação e comprometimento, termos de cessão de imagem/gravação e um questionário-anamnese acerca das informações pessoais relativas às condições físicas, de saúde e emocional, e a disponibilidade e anseios de cada participante. Ficou colocada também a importância da contribuição financeira e esclarecidas as dúvidas.

Ao final deste encontro, sete mulheres confirmaram participação. A grande dificuldade de participação apresentada pela maioria, foi a impossibilidade de faltar. Como se trata de uma pesquisa, esclareci que a presença constante é essencial para a observação do processo e o desenvolvimento do mesmo de forma mais fiel e detalhada, possível.

Marcamos a data do início dos Experimentos para o dia 22 de março no qual compareceram cinco mulheres. No dia 05 de abril uma desistiu, porém, outra passou a integrar o grupo. A partir de cinco de julho o grupo ficou reduzido a duas mulheres.

Lidar com este processo de desistências das participantes provocou desconforto e insegurança em mim, pois, sentimentos distintos e concomitantes me atravessaram na tentativa de compreender como se daria o processo de formação do grupo. Primeiro, precisei lidar com a insegurança de um possível insucesso do trabalho de campo, no sentido da redução ou mesmo não acontecimento do grupo.

No entanto, compreendi que havia um interesse muito grande das mulheres que resistiram ao momento de instabilidade e construção do grupo. Por outro lado, minha curiosidade e investimento, para a pesquisa, me incentivaram a seguir apenas com essas participantes, afinal, a pesquisa tem um caráter qualitativo e não quantitativo, portanto, não é finalidade da pesquisa ter índices de comportamento e resultados definidos, concluídos e indicados. O objetivo é analisar e verificar como se dá a implementação das estratégias em dança organizadas em um processo que nomeei de Dançatar, no sentido de apresentar uma forma de realizar a dança advinda de um processo de pesquisa pessoal e, elucidar as variáveis deste processo, no que tange a sua viabilidade para a Dança como área de estudos na contemporaneidade que, portanto, se entrecruza a várias outras e assim, quiçá, poder contribuir com um saber/fazer artístico multi-inter-transdisciplinar, como outros que se inserem nas fronteiras entre saberes do corpo e arte.

Assim, em um momento seguinte, percebi que a qualidade e aprofundamento do que eu propunha realizar, só daria resultado com um grupo de no máximo três participantes porque um aprofundamento no nível desta pesquisa exige uma nível de dedicação e atenção bastante apurados em relação ao trajeto e, especialmente, no que tange aos detalhes, pois, em uma pesquisa nesta condição de interação é necessário muita disponibilidade pessoal e profissional, no sentido de atualizar as competências já adquiridas e desenvolver se necessário, outras de caráter psico-sócio-emocionais para que possa sustentar a demanda do grupo e acompanhá-las com o máximo de ética. Assim, se há muito mobilização emocional, por exemplo, eu como artista-pesquisadora preciso ter as competências de direcionar atividades que garantam a confiança e tranquilidade das participantes em suportar e, ir além do desconforto.

Em minha experiência pessoal e profissional com grupos distintos de pessoas, este tipo de investimento pessoal requer um jogo de confiança disposto a *priori*, pela atenção e comprometimento dedicados ao pessoal de cada uma e assim, em número maior, seria inviável sustentar estes aspectos com a qualidade que percebi ser necessária.

Outra questão foi compreender que trabalhar interagindo com pessoas é fazer um pacto com vidas, que precisam se entrelaçar para que os acordos de convivência possam se estabelecer. Significa por exemplo, que algumas vezes é necessário um acompanhamento da

rotina da pessoa, saber se passou a semana bem, como está lidando com as emoções acessadas, sugerir alguns procedimentos como respiração, meditação, escrita, etc. Sem isso, em meu ponto de vista, o trabalho pode não se viabilizar porque a instabilidade gera insegurança e nesta, é precisa saber que se conta com apoio, inclusive de escuta. Com esses cuidados iniciais, comecei os Experimentos Dançatar.

O fato de já ter coordenado grupos nessa direção de trabalho, facilitou o período de implementação dos Experimentos com tranquilidade e parceria. No entanto, por se tratar agora de um doutoramento com prazos de término e compromissos de financiamento de bolsa de pesquisa, tornou-se inquietante minha espera de construção do grupo. Muitas vezes oscilei entre a ansiedade e o receio de que não acontecesse. Experimentei momentos de cansaço com as atribuições e responsabilidades que cada mulher demandava, com suas delicadezas e resistências. Trabalhar com pessoas em atitude de entrega e confiança exige um nível de atenção e comprometimento que extrapola a relação superficial e demanda gosto em trabalhar com pessoas. Se a participante⁶⁶ não sentir que pode contar com a dedicação de quem dirige os trabalhos, possivelmente, este não acontece com profundidade, qual era o meu desejo. Especialmente nos momentos de resistência e de estranhamento, portanto, há que haver disposição, interação e acolhimento.

Compreendi as evasões ocorridas durante os Experimentos Dançatar, como dificuldades que cada uma dessas mulheres encontrou para lidar com o desconforto e com a provocação que a proposta da pesquisa lhes demandou. Também, reconheço as minhas próprias dificuldades como Dançadar, em lidar com as resistências e recusas que estas mulheres demonstraram quando as ações foram propostas. Muitas vezes, me percebi sem alternativas de ação, por conta de um esgotamento emocional e uma incapacidade para criar novas propostas que, quiçá, pudessem contemplar as mulheres que se sentiram mais desconfortáveis. Porém, reconheço que também me percebi provocada por estas mulheres, no que tange a perceber que, possivelmente a experiência do Dançatar não cabe a todas, afinal, como apontei nos pressupostos, é preciso uma disponibilidade em atravessar o desconforto, o que entendo, é a capacidade de resiliência de cada uma que indica esta condição.

Assim, cada mulher justificou a sua saída de forma bastante cabível, porém, segundo a minha experiência em ministrar e interagir com grupos de trabalho de corpo com teor para o autoconhecimento, isso aconteceu pela incapacidade mútua, minha e delas, em ultrapassar as próprias barreiras de resistência.

⁶⁶ Ver as participantes do Experimento Dançatar no APÊNDICE A.1, p. 313.

Os Experimentos foram planejados para acontecer somente na primeira fase, portanto, em 2013, porém, a partir de meu exame de Qualificação de tese do doutorado, recebi sugestões e incentivo para que continuasse o trabalho de campo feito com as mulheres na primeira fase, ampliando-o e aprofundando questões como a maturação de cada uma no processo, a reverberação nas suas questões de vida, a saber, trabalho, família, sexualidade, desejos e, mas, também, abrindo vagas para a inserção de novas participantes e em consequência, comparar o desenvolvimento das novas no processo com as que participaram da primeira fase.

Assim, acatei as sugestões e propus as mulheres à continuação o que foi recebido com alegria e entusiasmo por elas e, também, pelo Espaço Atelier da Alma. Porém, decidi por continuar somente com a dupla de mulheres que terminou a primeira fase, por uma necessidade de aprofundamento do que já foi desenvolvido e compreensão do sentido das ações propostas, o que para mim significou ter mais tempo de atuação junto às mulheres. Penso que, com o ingresso de novas Dançantes seria difícil ter o parâmetro do aprofundamento que conquistei com as duas Dançantes que ficaram até o fim do processo. Afinal, esta é uma pesquisa que se construiu qualitativamente e, pretende que a verificação da viabilidade e o aprofundamento apresente reflexões e percepções mais consistentes quanto a este aspecto.

4.2.2 O EXPERIMENTO DANÇATAR: O PLANO

Os Experimentos Dançatar foram organizados nesta pesquisa em formato de plano de aula. Este formato foi definido aqui, pela prática e facilidade de organização entre conteúdo e ações aplicadas. Assim, observado o trabalho de campo que fundamentou o projeto Dançatar, necessitei criar uma forma de registro que fosse objetiva e, concomitante, coubesse as observações advindas das sensibilidades inerentes ao processo. Deste modo, o plano de aula me pareceu preciso ao almejado.

O trabalho de campo foi a realização do objeto desta pesquisa, o Dançatar, assim, decidi que deveria apresentá-lo no corpo do texto destacando-o, afinal, foi a inspiração que provocou o desenvolvimento do pensamento/prática desta pesquisa. Assim, desejo que figurem como os eixos que fundamentam toda a pesquisa realizada, por isso, desloco-os do apêndice e convido-os a assumir o lugar de destaque.

Em alguns Experimentos, a apreensão de resultados me desafiou a reflexões que não caberiam nas observações destes, mas, julgo importantes apresentá-las como parte de um processo autoral que atravessa incertezas, surpresas, decepções e dificuldades na assimilação e elaboração das estratégias. Deste modo, penso que estes conteúdos devem constar como parte

deste processo. A seguir, apresento os Experimentos Dançatar, tal qual foram registrados no trabalho de campo.

EMENTA

O curso Experimento Dançatar propõe uma experiência em dança com mulheres não dançarinas, a partir da tensão dos mitos apresentados nesta pesquisa como oposição, Eva e Lilith, e ainda, do desafio do inaugurar-se inspirado no mito de Leila Diniz, para alcançar uma narrativa corporal performática e singular.

JUSTIFICATIVA

A proposta do curso está vinculada a pesquisa do doutorado de Naranda Costa Borges em processo no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. O curso objetiva a experiência dos opostos arquetípicos Eva e Lilith e o exercício da autoconstrução personificado no arquétipo de Leila Diniz realizados na dança para uma narrativa corporal performática.

Nesse sentido a Dançatar atua na ação simbólica do corpo e na ressignificação dos movimentos a partir da narrativa corporal das Dançantes. É uma perspectiva de diálogo do feminino a partir dos distintos discursos corporais, escritos, sensoriais, intuitivos e também orais, na intenção de singularizar as experiências e ampliar os repertórios pessoais das participantes com vistas à potencialização, quiçá à realização de seus desejos.

É uma dança para a revelação dos afetos, limites e memórias, dialogando com o imaginário e suas narrativas para uma performance de autonomia da mulher, na medida que as torna conscientes de si mesmas: seus sonhos, sombras, desejos, habilidades e por fim, os desafios, instrumentos que possibilitam o exercício de uma autoconstrução e descoberta de um poder de realização através do corpo, e do que este significa para cada uma.

OBJETIVOS

- Buscar a dança por meio dos afetos, limites, memórias e narrativas diversas dialogando com o imaginário.
- Ressignificar histórias do feminino a partir da narrativa corporal.
- Trabalhar as oposições dos mitos fundadores do feminino ocidental: Eva *versus* Lilith.
- Reconhecer no mito Leila Diniz anseios da mulher contemporânea brasileira.
- Vivenciar a experiência artística em dança a partir da narrativa corporal performática.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

Corpo: Unicidade e dissociações das partes/pontos de apoio e eixo corporal/texturas corporais/capacidades articulares/flexibilidade/alongamento/respiração/tônus muscular/toque/percepção física das lateralidades.

Espaço: Espaço físico/direções/níveis, linhas, diagonais/ reconhecimento e expansão do espaço interno/espaço coletivo e espaço pessoal/espaço virtual.

Tempo: Configurações do tempo/ ritmo interno e externo/tempo e diferentes dinâmicas/ tempo das intenções, tempo do imaginário.

Movimento: Movimento latente e aparente/ qualidades do movimento/ análise do movimento.

Criatividade: Narrativas e improvisações.

METODOLOGIA

A metodologia utilizada em um processo de pesquisa é o caminho percorrido em direção a um objetivo. Assim, possui um conjunto de regras e procedimentos estabelecidos e organizados para realizar este propósito, se estabelecendo para isso, um método.

As metodologias científicas utilizadas nas áreas de arte, entretanto, não seguem com rigidez as formas das ciências tradicionais. Isso ocorre porque a arte contemporânea se destina à multidisciplinaridade e, por isso, a sua forma de fazer/saber é transdisciplinar e perpassa áreas afins, que por sua vez, dispõem de mecanismos distintos de pesquisa e análise, porque os seus objetos muitas vezes não podem ser analisados por procedimentos que não privilegiem as subjetividades e as inúmeras variantes e diversidades das áreas transdisciplinares.

Acredito que a arte necessita produzir um conhecimento que responda pela diversidade da humanidade, por isso, especialmente no caso desta pesquisa na dança, foi indispensável descobrir uma forma para chegar aos objetivos que cuidasse de suas diversidades e especificidades, pois, os métodos aplicados às ciências tradicionais não deram conta da transdisciplinariedade e das encruzilhadas estabelecidas pela diluição de fronteiras aqui discutidas. Destarte, os métodos empregados nas ciências tradicionais que respondem por um estudo sistemático e lógico não atendem as especificidades das artes que extrapolam as tradições e as operações ordenadas e, neste caso, não se destina à formulação de conclusões e nem a responder a objetivos predeterminados.

Assim dizendo, para trilhar os caminhos de pesquisa do Dançatar, busquei inspiração em uma forma qualitativa de organizar o método de análise e coleta de dados. A teoria da

metodologia Experimental e do Estudo de Caso deram os alicerces necessários para estruturar o processo Dançatar. Porém, entre uma e outra, busquei instrumentos no próprio fazer artístico da dança que, neste caso me direcionou ao ritual da Performance, orientando as análises e considerações necessárias ao processo singular do Dançatar.

Nesta tese houve a necessidade de desenvolver uma pesquisa de campo. Esta caracteriza-se pelas investigações em que, além da pesquisa bibliográfica e/ou documental, se realiza coleta de dados junto a pessoas, com o recurso de diferentes tipos de pesquisa, como os exemplos já citados acima (FONSECA, 2002). Porém, como a pesquisa de campo do Dançatar teve como eixo principal o Estudo de Caso, desenvolvi procedimento voltados às competências do conhecer humano.

Tartuce (2006) elucida que, o conhecimento humano ocorre pela relação estabelecida entre o sujeito e o objeto, onde esta relação se estabelece por apropriação. Porém, é a complexidade do objeto a ser conhecido que determina o nível de abrangência da apropriação. Assim, como a apreensão da realidade cotidiana é um conhecimento empírico, o estudo aprofundado e metódico da realidade responde pelo conhecimento científico e o questionamento do mundo e do homem quanto a sua origem, liberdade ou destino é realizado no conhecimento filosófico. Nesta pesquisa, o estudo empírico, científico e o filosófico se mesclam concomitantes, numa dança exigente e cheia de surpresas.

Portanto, foi fundamental para o Dançatar apreender o conhecimento do cotidiano, a partir da observação das formas de ação do movimento realizados nestes, e da coleta de dados feita a partir das narrativas das mulheres. Por exemplo, sentar, comer, dormir, realizar tarefas domésticas, reagir a determinadas emoções, etc., e a escuta sobre os seus trajetos de vida, escolhas e desejos, para definir o que estas revelaram de suas simbologias.

Esta forma de proceder foi construída de uma maneira empírica, a partir de minha forma de criar em grupos de trabalhos com dança e, também, fundamentada pela intuição, o que engloba o conhecimento de várias dimensões, inclusive os das latências conforme aponto nesta pesquisa. É preciso uma ambiência no processo intuitivo de direcionar as estratégias de uma pesquisa, para que se tenha parâmetros de quando este funciona e traz resultados palpáveis. Diante do que venho experimentando em dança cruzando os saberes adquiridos nas formações profissionais que desenvolvi, me senti confiante para mesclar o direcionamento do meu imaginário, à inspiração nas teorias das metodologias Experimental e de Estudo de Caso.

Dessa forma, procedi pela apropriação advinda das tentativas e erros, num agrupamento de ideias caracterizado pelo senso comum, e pela forma espontânea e direta de como cada uma procedia. Tartuce (2006, p. 6) explica que este conhecimento do dia a dia, que se obtém pela

experiência cotidiana, é espontâneo, e, por isso, geralmente considerado incompleto, pois, carece de objetividade, mas, não de subjetividade.

Geralmente ocorrem por ações não-planejadas, porém, no caso do Dançar as ações foram pensadas e planejadas, a partir dos Princípios e Indicadores e das reações que as Dançantes demonstraram como resposta aos Experimentos. Então, embora o conhecimento que impulsionou a organização dos métodos do Dançar tenha sido oriundo da observação das ações representadas do cotidiano, houve a partir da observação deste exercício, ações planejadas e expectativas.

Assim, em um primeiro momento não houve a intenção de atingir o que o objeto Dançar continha, além das descrições, ou seja, o alvo era observar a viabilidade dos Princípios e Indicadores: Como se dava a experiência destes para cada mulher? Haveriam descobertas? Haveriam discrepâncias? De tal modo, o principal mérito do método empírico é o de assinalar com vigor a importância da experiência na origem dos nossos conhecimentos. O conhecimento empírico se constitui, assim, em outra forma de conhecer e de se colocar no mundo e, é por isso, que o Dançar se inspirou também nesta forma de conhecer.

Minayo explica que,

A metodologia se interessa pela validade do caminho escolhido para se chegar ao fim proposto pela pesquisa [...] não deve ser confundida com o conteúdo (teoria) nem com os procedimentos (métodos e técnicas). [...] a metodologia vai além da descrição dos procedimentos (métodos e técnicas a serem utilizados na pesquisa), indicando a escolha teórica realizada pelo pesquisador para abordar o objeto de estudo. [...] embora não sejam a mesma coisa, teoria e método são dois termos inseparáveis, “devendo ser tratados de maneira integrada e apropriada quando se escolhe um tema, um objeto, ou um problema de investigação (2007, p. 44).

Mas, em se tratando de uma pesquisa científica, também precisei me orientar por este método de validação. Minayo (2007, p. 44) define metodologia de forma abrangente e concomitante ao que o tema ou o objeto de investigação requer, como a apresentação adequada e justificada dos métodos, técnicas e dos instrumentos operativos que devem ser utilizados para as buscas relativas às indagações da investigação e, como a criatividade do pesquisador, ou seja, a sua marca pessoal e específica é atribuída na forma de articular teoria, métodos, achados experimentais, observacionais ou de qualquer outro tipo específico de resposta às indagações específicas. Almejo ter alcançado mérito entre as teorias que me inspiraram e a minha criatividade em mesclar, e inaugurar quiçá, um jeito próprio de proceder com a dança.

Em relação ao estudo de caso feito com o Experimento Dançatar, este foi caracterizado pelo estudo das pessoas participantes, visando conhecer com máximo de profundidade que o tempo/espaço permitiu, o como e o porquê, os Princípios e Indicadores do Dançatar poderiam transformar a experiência da dança em um processo de singularização e desenvolvimento de autonomia das mulheres. E ainda, compreender em muitos aspectos, como se dá este processo a partir das tensões das oposições, procurando descobrir o que há de mais característico.

Como acontece no estudo de caso, o meu papel como pesquisadora foi o de não intervir sobre o objeto a ser estudado, ou seja, a experiência do Dançatar para as mulheres, por isso, registrei as suas trajetórias conforme quiseram se apresentar e depois, busquei revelá-las tal como as percebi.

Um estudo de caso pode decorrer de acordo com uma perspectiva interpretativa, que procura compreender como é o mundo do ponto de vista dos participantes, ou uma perspectiva pragmática, que visa simplesmente apresentar uma perspectiva global, tanto quanto possível completa e coerente, do objeto de estudo do ponto de vista do investigador (FONSECA, 2002, p. 33).

No projeto Dançatar, o estudo de caso decorreu de uma perspectiva interpretativa, pois, apresento o meu ponto de vista a partir da observação feita das experiências e, também, da formulação dos Princípios e Indicadores que foram pensados e proferidos de acordo com a minha visão sobre a dança e, o que penso ser uma dança para o social.

Como esta pesquisa teve um caráter qualitativo, foi preciso me referenciar também com o que aborda esta questão. Uma pesquisa qualitativa não se preocupa com uma representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc. Descobri afinidade com esta proposta metodológica, porque os pesquisadores que seguem uma abordagem qualitativa se contrapõem a um modelo único de pesquisa para todas as ciências, pois, entendem que estas têm a sua especificidade, e que implica uma metodologia própria, como no caso do Dançatar.

Assim, os pesquisadores qualitativos abdicam do modelo positivista geralmente aplicados ao estudo da vida social, mas, que também inspiram muito as pesquisas em arte, posto que, estas também lidam com pessoas e seus comportamentos como neste caso (GOLDENBERG, 1997, p. 34). Assim, numa proposta qualitativa, o pesquisador não pode fazer julgamentos e nem permitir que seus preconceitos e crenças definam a pesquisa.

Destarte, o trabalho de campo desenvolvido no Dançatar ocupou-se com os aspectos da realidade das mulheres que não puderam ser quantificados, e concentrou-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações destas, com as estratégias em dança e delas entre si.

Concordo com Minayo, quanto ao fato que a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, e que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. Este tipo de pesquisa foi bastante aplicado de início, em estudos de Antropologia e Sociologia, para se contrapor à pesquisa quantitativa que era dominante, porém, com a ruptura como a corrente positivista da ciência, tem cada vez mais dilatado seu campo de atuação a áreas como a Psicologia, a Educação e as Artes. A pesquisa qualitativa, contudo, é ainda criticada por seu empirismo, pela subjetividade e pelo envolvimento emocional do pesquisador (MINAYO, 2001, p. 14). Porém, acredito que isto ocorra em função da herança ainda arraigada de uma forma representacionista de fazer ciência e, portanto, discutir os acontecimentos do mundo.

DESLAURIERS, explica que,

Os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e as trocas simbólicas nem se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados não são métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens. Na pesquisa qualitativa, o cientista é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto de suas pesquisas. O desenvolvimento da pesquisa é imprevisível. O conhecimento do pesquisador é parcial e limitado. O objetivo da amostra é de produzir informações aprofundadas e ilustrativas: seja ela pequena ou grande, o que importa é que ela seja capaz de produzir novas informações (1991, p. 58).

Por fim, as características da pesquisa qualitativa que se aplicam ao Dançatar são: objetivação do fenômeno, hierarquização das ações de descrever, compreender, explicar, respeito ao caráter interativo entre os objetivos buscados pelo pesquisador, suas orientações teóricas e seus dados empíricos, busca de resultados os mais fidedignos possíveis e, oposição ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências.

CRONOGRAMA

Fase I: 1ª Etapa: Organização do curso, contatos, apresentação de proposta e aprovação do curso.

2ª Etapa: Realização dos Experimentos.

3ª Etapa: Mostra de resultados.

4ª Etapa: Avaliação.

MESES	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	
1ª Etapa	-----										
2ª Etapa	-----										
3ª Etapa									-----		
4ª Etapa										-----	

Fase II: 1ª Etapa: Atualização da proposta.

2ª Etapa: Realização dos Experimentos.

3ª Etapa: Mostra de resultados.

4ª Etapa: Avaliação e análise de resultados.

MESES	MAIO	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ	
1ª Etapa	-----								
2ª Etapa	-----								
3ª Etapa								-----	
4ª Etapa	-----								

RECURSOS

Humanos – Artista/pesquisadora: Naranda Costa Borges.

Materiais - Sala ampla, aparelho de som, CDs, máquina fotográfica, filmadora, papel sulfite e metro, lápis coloridos, cola, figurino, revistas, textos.

ORÇAMENTO

Contribuição de R\$ 50,00, destinados à manutenção do *Espaço Atelier da Alma: Espaço de Terapia, Arte e Desenvolvimento Humano*.

4.2.3 OS EXPERIMENTOS E AS OBSERVAÇÕES DO PROCESSO

Experimento número: 01

Data: 22/03/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo final: Integrar o grupo e introduzir a Dançatar.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Exercitar a concentração para alcançar o estado perceptivo	Exercícios de respiração e visualização Criativa	Sala ampla Aparelho de som CD Papel sulfite	Discussão em grupo dos resultados vivenciados.
Movimento	Perceber o potencial de expressão do movimento	Improvisação através de estímulos sensoriais	Canetas Máquina Fotográfica	
A Dançatar	Informar o significado da Dançatar	Aula expositiva		

Observações:

Compareceram quatro mulheres (fotografia 11). Chegaram animadas e ansiosas. Expliquei a importância da introspecção para o Experimento, o que significava a pesquisa de movimento e a necessidade das leituras, das escritas e conversas para o trabalho de dança a que eu me propunha.

Comecei sensibilizando-as para percepção de si mesmas, aplicando técnicas de respiração e visualização criativa. Depois introduzi o toque para acessar o 1º Princípio da Dançatar. Respiraram profundo e com suas próprias mãos percorreram os seus corpos. Percebi que a ansiedade elevou as tensões, mas realizaram a atividade. Ao final, pedi que guardassem as sensações e buscassem os movimentos que as expressassem de olhos fechados. Todas pareceram gostar mais desta forma.

Em seguida, se apresentaram ao grupo escrevendo e/ou desenhando a si mesmas, e depois voltaram ao movimento. Acrescentei música para ativar o elemento lúdico. Depois introduzi a discussão sobre o mito Eva.

Surgiram questões quanto às mulheres na contemporaneidade. Para R. as coisas eram e não eram ao mesmo tempo. J., disse que era tempo de mutação, transformação e velocidade (fotografia 12). M. C., que na sua casa os papéis eram muitos definidos: o que era de mulher e

o que era de homem, mas viviam em harmonia. Gostava de servir, mas percebia os filhos acomodados. Gostaria de um tempo para ser “mais mulher”.

V. não tinha conflito algum, tudo estava em paz e tranquilo, mas não gostava de se ver nas fotos, apesar de concordar em ser fotografada. Não se emocionava e por isso não conseguia uma entrega ao trabalho (fotografia 13). Esclareci que não havia problema algum em partilhar dificuldades e apenas gostaria de vivenciar com ela a pesquisa.

J., gostaria de apreciar as outras participantes em movimento, tarefa difícil porque dançam ao mesmo tempo. Já R. não queria ser apreciada. Esclareci que atravessaríamos momentos prazerosos e outros desconfortáveis e que percebessem o que estava por traz de cada questão surgida. A partir daí, pedi a percepção e o registro de suas Evas.

Para mim enquanto pesquisadora ficou uma questão inicial importante: O que é realmente necessário introduzir na Dançatar para que aconteça a percepção de sentidos? O que propor para que não aconteçam os movimentos alienados em modelos que não as representam e que as distanciam de seu universo pessoal? Isto porque percebi que, apesar da proposta, todas ainda recorriam a modelos para fugir de seus reais conteúdos.

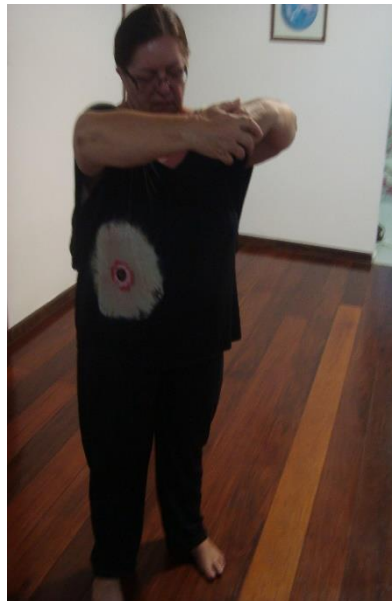
Percebi que independente da proposta técnica é a abordagem de sua aplicação que será capaz de convidá-las a adentrar em suas narrativas corporais. É a sensibilidade do pesquisador, sua intuição e o cuidado durante o processo que assegurarão o resultado da atividade. Nesse primeiro contato foi importante perceber que o papel do pesquisador é mais do que o de um observador.



Fotografia 11: R.; M.C.; V. e J. no E. Dançatar
Fonte Borges, 2013



Fotografia 12: J. 1º E. Dançar
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 13: V.1º E. Dançar
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 14: R. 1º E. Dançar.
Fonte Borges, 2013.

Apreensões: Reconheço que não é a técnica aplicada e nem são os exercícios e atividades propostas que vão mobilizar a construção de sentidos, e convidá-las a adentrar em suas narrativas corporais. Acredito principalmente que é o modo como vou conduzir este processo, as sensibilidades alcançadas, a intuição acessada e o cuidado alicerçado durante o processo que vão poder alcançar algum sucesso.

Experimento número: 02

Data: 05/04/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo final: Vivenciar o 1º Princípio Dançar e perceber os padrões do mito Eva.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
O mito Eva: O Imaginário e as simbologias	Informar as representações simbólicas e o imaginário da Eva.	Aula expositiva e leitura de textos	Sala ampla Almofadas Texto Aparelho de som CD	Não houve avaliação por uma intenção metodológica do momento do silêncio para provocar a percepção.
Sensibilização	Despertar a percepção p/o acesso ao imaginário	Exercícios de respiração e toque afetivo		
Narrativa Corporal	Expressar na narrativa corporal suas diferentes Evas	Improvisação a partir das simbologias da Eva		

Observações:

Estiveram presentes R., J., M. C. e duas novas integrantes L. e A.. Ou seja, eram seis participantes. V. comunicou via correio eletrônico que não teria mais disponibilidade pessoal em participar dos Experimentos, devido à necessidade recente em viajar a trabalho. Penso que a intensidade do que vivenciou trouxe um desconforto e isso contribuiu para a decisão.

Primeiro partilhamos o texto do Princípio Feminino, a Grande Mãe, Eva e Lilith, que consta nesta pesquisa. Expliquei a relevância do imaginário para o processo Dançar, no que tange, a necessidade de vivenciar a latência, do desconhecido, do conhecimento intuitivo, da (des) hierarquização, do respeito as diferenças e as polaridades.

As mulheres ficaram muito interessadas sobre o feminino no Brasil Colonial e, demonstraram certo espanto em perceber como ainda hoje reproduzem os padrões tradicionais que, na dissertação de mestrado, relacionei à Santa Mãezinha, uma espécie de Eva à brasileira. Depois pedi que escrevessem sobre suas características relacionadas aos padrões Eva e construíssem suas narrativas corporais.

A respiração orientada provocou uma mudança de estado corporal e todas pareceram mais relaxadas. Em seguida ao exercício do toque com as mãos, agreguei a percepção das sensações e imagens evocadas. Este exercício teve a finalidade de explorar o 1º Princípio: a Desconstrução Corporal da Eva, no qual o toque mobiliza o indicador: Afeto. Afetar aqui significa acessar a si mesma e perceber a alteridade.

A minha voz, a minha presença e a de outras mulheres provocou em cada uma, percepções singulares. R. demonstrou muita dificuldade em expressar padrões em seus movimentos. Esclareceu que ao contrário de sua escrita, onde percebia uma coerência e uma integração, ao movimentar se sentia desintegrada. L. que acabara de fazer uma operação para retirada do útero, disse que em sua escrita se sentiu pouco feminina, menos mulher, porém ao movimentar se descobriu sensual e não entendeu o que isto significava. J., que convive com problemas de excesso de peso, disse que ao movimentar percebeu uma leveza nova e A. se sentiu tranquila.

O resultado do Experimento me apontou que preciso intensificar a exploração do movimento padrão de suas Evas. Elas disseram que se surpreenderam ao se perceberem tão comprometidas com o modelo Eva, e, eu também, pois, imaginava *a priori* que seria o padrão Lilith que ocasionaria este impacto. Não fotografei este experimento porque senti que elas necessitavam preservar suas intimidades.

Experimento número: 03

Data: 12/04/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo final: Aprofundar os padrões da simbologia da Eva a partir da criação da dança com base nas narrativas escritas.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Despertar para as sensações	Exercício de respiração trina	Sala ampla Aparelho de som CD Almofadas Papel sulfite Canetas Máquina Fotográfica	Conversa sobre as experiências vividas
Prontidão corporal	Disponibilizar o corpo para o exercício da narrativa corporal	Exercícios de mobilização de partes e limites corporais		
O padrão da Eva	Dar fundamentos à criação das narrativas corporais	Construção de texto escrito a partir do padrão Eva		
Movimento criativo	Criar uma sequência de movimentos a partir das vivências com a Eva	Criação de sequências de movimentos a partir da improvisação		

Observações:

Depois de uma sensibilização inicial, solicitei a construção de um texto sobre o significado da Eva para cada uma. Pedi que acrescentassem a percepção das sensações e possíveis mudanças observadas. Conversamos sobre as características da Eva e em seguida, solicitei uma experimentação corporal da Eva pessoal de cada uma a partir do registro escrito (fotografia 15). Ao final, seguimos com mais uma conversa sobre a perspectiva de cada mulher afetada pela experiência da Eva dançada (fotografia 16) e a observação da Eva das outras (fotografia 17).

Observei que as participantes estão mais perceptivas quanto à construção de seu feminino. Têm partilhado sobre as dores e as maravilhas de ser mulher e das dificuldades em corresponder aos padrões. Coletivamente vêm se deparando com as diferentes crenças e percebendo o grau da tensão gerada por essas diferenças.

J. se mostrou inicialmente indisposta a vivenciar a Eva através do movimento. Percebi que as outras participantes ficaram incomodadas por alguém, além de mim, ficar observando. Porém, solicitei a J. procurar perceber a si, mesmo sentada e isso foi acolhido.

Percebi que a experimentação corporal da Eva foi intensa. Em seus rostos havia expressões de diferentes afetos: tensão, prazer, desconforto, surpresa, emoção, choro. Sugeri depois que dançaram coletivamente as suas Evas, a exibição das mesmas para a apreciação das outras. As que assistiram foram orientadas a contemplar observando além do julgamento racional e, depois, anotando as características percebidas. Em seguida, conversamos sobre as percepções e ficou acordado que o fato de serem observadas despertou o acolhimento uma das outras e as incentivou na expressão de si mesmas. M. C. ficou muito afetada pelas observações feitas por outras participantes sobre os padrões femininos. Conversamos, então, sobre as dificuldades em se expor, a vergonha, o julgamento advindo.

Para mim foi importante perceber que todas estão no mesmo processo, portanto, assimilando-se de forma pessoal e coletiva. Trata-se de escolher focar no propósito do trabalho da Dançatar, encontrar as suas diversas faces e movê-las, a fim de assumir a si próprias. Concluímos que havíamos iniciado um diálogo intenso com a face Eva de cada uma das participantes.

Interessante salientar que, neste Experimento, todas nós, incluindo a mim, sentimos dor na lombar. Percebemos inscrito no corpo a realização do entrelaçar de vidas a que me refiro quando discorro sobre as mulheres. A história de uma perpassa a história da outra e assim, construimos os nossos mitemas coletivos. Segundo Jean-Yves Leloup, “A coluna vertebral é a árvore da vida, plantada no meio do jardim do Éden” (LELOUP, p.109, 1998). É no nosso corpo que a vida se realiza e constrói sentido. Leloup diz, ainda, que um reencontro com a coluna vertebral é o mesmo que reencontrar o eixo no mundo, portanto, o paraíso ou o sentido da vida. Penso que sentir dor na coluna neste contexto é expressão de nossa desconstrução pessoal e coletiva e de como estamos sintonizadas enquanto unidade Dançatar.



Fotografia 15: J. L. e R. em “A Eva”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 16: J. em “A Eva”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 17: R. em “A Eva”. (Ao fundo J., M.C. e A.)
Fonte: Borges, 2013.

Experimento número: 04

Data: 19/04/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo final: Despertar o movimento a partir das memórias pessoais.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Ativar sensações	Momento Afetuoso	Exercício de Sala ampla	Conversa sobre as experiências vividas
Memórias	Despertar memórias a partir das sensações e afetos	Visualização Criativa Colagem	CDs Lápis coloridos Cola Tesoura Papel metro Revistas	
Movimento Criativo	Criar movimentos a partir das memórias pessoais	Improvisação de movimentos a partir das memórias pessoais	Máquina Fotográfica	

Observações:

Começamos as atividades com uma conversa sobre o processo vivido por cada uma. Trouxe à tona a reação hostil de M. C. quando entrou em contato com os seus padrões femininos. Notei que o contato ressaltou uma resistência a viver as experiências e partilhei que possivelmente ela não se disponibilizaria mais a participar do Experimento Dançatar, pois, intuí que sua resistência ao processo de experimentar-se era proporcional ao medo e a disponibilidade em conhecer os seus medos.

A partir deste exemplo, questionei-lhes sobre como se sentiam com a experiência, então, L. deu um depoimento que emocionou a todas nós pela intensidade e pelo afeto do relato. Contou-nos que um pouco antes de ingresso no Experimento sofreu uma cirurgia para a retirada do útero, o que a deixou transtornada pela modificação corporal. Relatou que embora eu a tenha orientado a ficar atenta as suas possibilidades de movimentação e conforto, nesta fase de recuperação, ela estivera ocupada com um pequeno sangramento que persistia. Porém, ao entrar em contato com as sensações do corpo, dançara as angústias e afetos que a permeavam e se surpreendeu por perceber que o seu corpo reagira de forma a cessar o sangramento e o incômodo sentido. Além disso, percebeu-se transformada e em estado de aceitação e gratidão pela experiência. Foi muito importante este depoimento, pois, define o que acredito ser o estado de reencantamento que a experiência da dança mobiliza quando o dançante acessa o seu repertório

corporal, a sua sabedoria inscrita nas memórias do corpo, e, então, começa a experimentar o que postulo: um novo-lugar-de-poder-ser, assentada ainda, na expansão da consciência por aquisição de conteúdos até então, adormecidos.

Depois da conversa, orientei exercícios de respiração, seguido de autotoques, com a finalidade de sensibilizar as mulheres participantes para um estado de percepção desperto às sensações corporais, aos afetos, às imagens e às memórias (fotografia 18), pois, “o toque mobiliza a afetividade, a memória e a presença a partir da sensibilização física no sentido de mover, de fazer emergir e facilitar a percepção e a assimilação dos conteúdos subjacentes” (BORGES, p.110, 2011). A este tipo de sensibilização para os Experimentos Dançatar, nomearei de **Momento Afetuoso**⁶⁷.

Em seguida, propus uma visualização regressiva sobre as fases principais da vida: infância, adolescência e adulta com a finalidade que cada mulher convidasse as suas memórias à consciência, e então, posteriormente, fale/dance/testemunhe e reconheça em sua narrativa corporal as latências que as memórias encerram (fotografia 19). Desta forma, em Experimentos futuros e com a memória reatualizada pela narrativa do corpo, poderemos avançar em direção ao que lhes é desconhecido, esquecido e/ou reprimido, vivenciando novamente as memórias, porém, especificamente a partir das oposições, como salientado no 3º Princípio do Dançatar. Sobre estes aspectos falarei mais adiante.

Depois da visualização as orientei a registrar cada fase com três palavras-chave, no intuito de que estas simbolizem as fases vividas. Em duplas, orientei que desenhassem o contorno corporal da parceira em papel metro. A seguir, cada mulher se voltou à sua forma corporal registrada pela parceira. Nestas, cada uma escolheu as partes do corpo que por intuição correspondessem às fases de suas vidas visualizadas anteriormente. Então, nestas partes escreveram as palavras-chave escolhidas e primeiro, preencheram a fase da infância desenhando e colando figuras, dando início à construção de suas autoimagens.

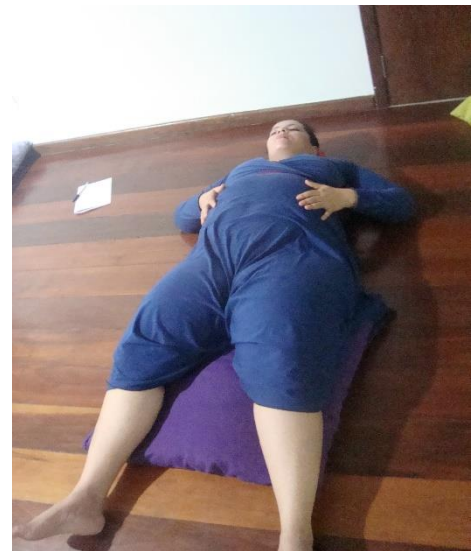
A intenção da atividade foi proporcionar uma sensação de abertura através da liberdade que os traços do desenho denunciam, e, ao mesmo tempo favorecer a experiência do caos organizado a partir do exercício da escolha e do controle consciente sobre as emoções. Assim, concomitantemente estimulei a conexão com os conteúdos latentes através da assimilação consciente.

⁶⁷ A técnica do Momento Afetuoso foi criada por mim para denominar uma ação específica no corpo onde há o estímulo para um estado de percepção pessoal intenso, acionado por um toque consciente em si mesma, associado ainda, a uma respiração dirigida à parte que é tocada.

Posteriormente, orientei uma experimentação de movimentos a partir da apreciação à colagem e da significação da fase infância. Todas as mulheres ficaram profundamente mobilizadas por esta experiência. L. especialmente manifestou lágrimas aos afetos revisitados. J. reagiu com movimentos mais bruscos e agressivos. R. mostrou-se angustiada, porém, os seus movimentos revelaram-se muito contidos e temerosos de que “algo” escapasse ao seu controle. I. em seu primeiro Experimento, mostrou-se um pouco perdida, porém curiosa. Finalizamos com uma breve conversa para que não racionalizassem em demasia as sensações vividas.



Fotografia 18: J., L. e I. em “Percebendo-se”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 19: J. em “Convidando as memórias”.
Fonte: Borges, 2013.

Experimento número: 05

Data: 26/04/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Reconhecer os padrões Eva a partir das memórias pessoais.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Despertar as sensações	Momento Afetuoso	Sala ampla CDs	Conversa em grupo e registro escrito sobre as experiências vividas
Memórias	Reconhecer e ressignificar memórias Contar e escutar as histórias e memórias de vida	Desenho e Colagem Conversação	Aparelho de Som Almofadas Revistas Tesoura Cola Máquina Fotográfica	

Observações:

Começamos as atividades com o momento afetuoso. Em seguida, a um contato com a autoimagem construída, orientei um breve momento de visualização/meditação sobre esta. Depois, pedi a retomada da construção da imagem seguindo as palavras registradas no Experimento anterior (fotografia 20).

I. ao terminar a fase da adolescência percebeu que havia perdido contato com a elegância de seu corpo e com a sua delicadeza. Percebeu que a timidez escondia estes aspectos tão estimados por ela. Depois da construção da fase adulta, I. relatou a sua insatisfação diante da autoimagem, pois, achava que a parte superior de seu corpo representava um lado humano “normal”, integrado à vida, e, sua cabeça que a ela parecia grande em demasia, denotava um modo muito mental de se relacionar com o mundo. Em contrapartida, a parte inferior de seu corpo lhe dava a impressão de ser muito frágil, de não pertencer a este mundo e de não estar “enraizada”. Disse que o ventre ali disposto parecia muito reprimido, esquecido, não havia feminino. I. se considera muito racional e observadora.

Enquanto I. visualizava a construção de sua autoimagem, J. que chegou atrasada ao Experimento, realizou o seu momento inaugural e a percepção de seu estado corporal. Como parecia muita tensa e preocupada, disse-lhe que fosse gentil consigo mesma e se conectasse com a sua delicadeza. Ao finalizar J. demonstrou muitas dores e dificuldade em se mover, então,

fiz leves toques em seu corpo, pois, percebi por suas expressões e movimentos ao andar, deitar e sentar, que estava bastante tensa e sobrecarregada. A cada movimento J. respirava profundamente e parecia relaxar. Quando percebi que estava em um estado corporal/afetivo mais tranquilo, pedi que observasse o que I. construía.

Depois de um breve momento, pedi que J. partilhasse o que sentia e então, bastante emocionada e em lágrimas nos disse que ao ouvir o meu pedido de que fosse gentil com ela mesma e ao ser tocada, percebeu que nunca fora gentil consigo e então, partilhou de sua adolescência, do trabalho duro neste período e da lembrança de sua mãe trabalhando em demasia, a ponto de esquecer as vicissitudes de seu corpo. Em consequência, atualmente enfrenta muitas dores e problemas de coluna vertebral. J. observou que também ela repetia este padrão. Esta lembrança provocou muita emoção e choro em J. Conversamos sobre esta percepção e sobre a delicadeza, sobre as possibilidades de exercitarmos as ações da vida também com conforto.

Pedi que cada uma delas escrevesse sobre as percepções do dia e sobre as memórias visitadas e finalizamos com a perspectiva de movimentarmos estas memórias no próximo Experimento Dançar.



Fotografia 20: Experimento Dançar, I. em “Fases da vida”.

Fonte: Borges, 2013.

Experimento número: 06

Data: 03/05/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Transpor para a narrativa corporal os processos anteriores de percepção da memória.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Memórias	Perceber a importância das memórias	Conversação Sobre experiências com as memórias	Sala ampla CDs Aparelho de Som Almofadas Máquina Fotográfica	Avaliação processual
Narrativas Corporais	Estimular a criação da narrativa corporal	Improvisação a partir dos padrões de memória		

Observações:

Como no Experimento anterior, apenas I. e J. compareceram. Ambas estão mergulhando intensamente em seus processos de descoberta. Há a necessidade, visto a profundidade que o trabalho vem adquirindo, em definir o número de participantes, por isso conversarmos a este respeito.

Percebo que entrar em contato com as memórias tem sido muito doloroso, pois, de modo geral, todas as participantes reprimiram muitos conteúdos traumáticos para sobreviver às escolhas posteriores, especialmente as vinculadas as suas profissões.

J. chegou com uma necessidade muito grande de falar e, por isso, não começamos o Experimento com o Momento Afetuoso. Ela partilhou sobre a profundidade do toque sutil em seu corpo no último Experimento e, como percebe que o trabalho corporal está acionando todas as esferas de sua vida. Pedi que J. colocasse suas demandas na autoimagem em construção, mas, ao entrar em contato com a mesma, ela demonstrou muita resistência, raiva e choro. I. ao contrário, fluiu sem resistência com sua autoimagem e, entre respirações profundas e algumas paradas para observá-la, deitou-se sobre a mesma. Ao perceber a grande mobilização emocional das mulheres com seus conteúdos, orientei que ficassem atentas às sensações corporais e que, ao ouvir a música dialogasse com esta, expressando movimentos. Estes foram orientados a fluir da parte do corpo que mais causava incômodo.

I. expressou o incômodo em suas pernas e pés, os quais já havia declarado em Experimento anterior sentir ausentes. Por isso, toda a sua expressão corporal estava voltada a parte superior do corpo, inclusive com a emissão de sons. Aproximei-me de I. que permanecia de olhos fechados e muito conectada consigo mesma. Sugeri uma transferência da dor e desconfortos focados no rosto, sons e tronco para as pernas e pés. Esta sugestão me foi intuída pelo próprio corpo de I., pois, a experiência como coordenadora de grupos em trabalhos corporais e o conhecimento acumulado nas formações terapêuticas que fiz, me facilitam a percepção que, as questões importantes a serem ressignificadas frequentemente se manifestam por ausências corporais e/ou, falta de percepção consciente, esquecimentos, como cita Jean-Yves Leloup “Cada um de nós, de modo bem particular e pessoal, tem um espaço de abertura e um espaço de fechamento.” (LELOUP, 1998, p.17.)

Orientei que I. levasse força e a emoção daquele momento para a parte inferior do corpo e, rapidamente os seus movimentos foram raivosos, com batidas fortes no chão e deslocamentos curtos (fotografia 21). Quando percebi que a força poderia machucá-la orientei a inclusão dos braços para que houvesse uma distribuição da emoção através dos movimentos. I. imediatamente integrou os braços aos movimentos e depois de um breve momento, orientei a finalização destes e à quietude para a percepção das sensações.

J. ficou no chão e os seus movimentos ficaram restritos ao rosto e ventre (fotografia 22). A sua necessidade em falar era muito grande. Não dei o espaço que desejava, pois, a intenção era provocá-la para que o confronto intensificasse a necessidade de expressão. Porém, J. demonstrou muito receio de perder o controle da razão e se ateu às explicações e justificativas dificultando a manifestação de suas sensações corporais. Chamei a sua atenção sobre esta questão e ela chorou convulsivamente. Deixei que ela chorasse um pouco para aliviar a tensão e depois a orientei a ficar em pé, chamando a atenção aos seus pés, na intenção de proporcionar-lhe firmeza para que sustentasse a sua fragilidade do momento. J. se acalmou, então, para dar ancoragem ao processo das duas, promovi uma troca de toques com o auxílio de uma música muito suave e que remetia aos contextos infantis (fotografias 23, 24, 25,26). Afinal, os conteúdos mais mobilizados estavam relacionados a esta fase e, a música junto ao toque, poderia sugerir conforto e acolhimento. A experiência foi bastante reconfortante para as duas.

Observei o quanto J. deixou-se fluir ao tocar I., o que foi contrário à sua expressão consigo mesma. Já I. que se definiu muito mental, o que frequentemente se traduz em reações corporais muito rígidas e desconfiadas- segundo o que venho observando em trabalhos corporais- observei que se entregou ao toque e confiando e assimilando o tocar. Isto ajudou na percepção de que havia um desalinhamento físico em seu corpo, o que a motivou a buscar

movimentos de reordenamentos. I. relatou que as sensações em suas pernas eram de ausência e prisão. Então, sugeri que pensasse nestas palavras e sentisse a parte inferior do seu corpo. Quanto a J., pedi que pensasse sobre a raiva e a frustração. Pontuei estas palavras como chaves a abrir em outros Experimentos, e, então, finalizamos.



Fotografia 21: I. “Expressão das sensações”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 22: J. “Expressão das sensações”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 23: J. e I. “tocando e percebendo”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 24: J. e I. “tocando e percebendo”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 25: J. e I. “tocando e percebendo”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 26: J. e I. “tocando e percebendo”.
Fonte: Borges, 2013.

Experimento número: 07

Data: 10/05/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Criar narrativas corporais a partir dos padrões femininos ressignificados.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Padrões Femininos	Reconhecer os padrões femininos no cotidiano de suas histórias.	Discussão sobre aspectos femininos relevantes para cada mulher	Sala Ampla Almofadas CDs Aparelho de Som	Avaliação Processual Discussão sobre as sensações e experiências vividas
Sensibilização	Preparar o corpo para o exercício do movimento expressivo	Respiração Profunda Momento Afetuoso	Máquina Fotográfica	
Narrativa Corporal	Criar a narrativa corporal a partir do seu padrão feminino	Improvisação com o estímulo das palavras-chaves		

Observações:

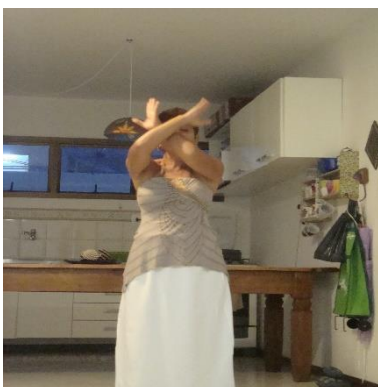
No Experimento de hoje só R. compareceu. Iniciei com a escuta sobre sua percepção de como estava afetada pelo processo do Dançatar. R. fez algumas considerações sobre está ressignificando um período de sua adolescência, onde suas memórias traziam muita dificuldade no relacionamento com a sua mãe, o encontro com o primeiro amor e a decisão posterior em investir em sua profissão em detrimento da vivência da relação amorosa.

R. observou que percebendo os padrões que tem vivido, encontra neste momento uma nova possibilidade de viver de forma diferente um antigo amor, pois, reencontrou o namorado de seus 17 anos e ambos decidiram ficar juntos oficializando a união. R. se deu conta que sacrificou muitas sensibilidades para atingir o padrão que elegeu anteriormente e, neste momento, decidiu revisitar desejos e sonhos antigos.

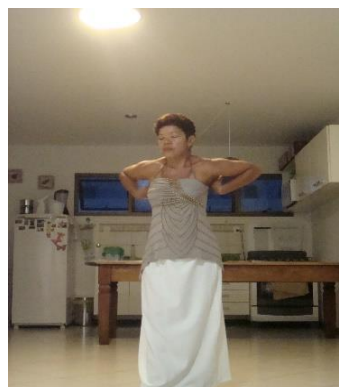
Após a narrativa oral de R. propus que entrasse em contato com a sua autoimagem construída que assinalava as três fases da vida de mudanças principais: infância, adolescência e vida adulta. Depois de um momento para percepção, sugeri que R. pensasse em três palavras escolhidas para simbolizar cada fase e como cada uma delas se assimilava à vida atual. Em seguida, pedi que caminhasse pelo espaço atenta às sensações físicas, pois, como o corpo

sempre reconhece o sentido de autorregulamentação, a orientação primeira às sensações físicas estabelece um sentido de construção, o que intuí ser o processo de R. neste Experimento.

Orientei uma respiração profunda para facilitar a percepção das sensações corporais e, pedi que se mantivesse de olhos fechados enquanto eu repetia as palavras que pontuou para cada fase. Depois, coloquei uma música com variação rítmica e sugeri que deixasse o corpo movimentar cada uma das palavras escolhidas, a partir de como cada palavra era sentida. Assim, cada palavra escutada afetava uma parte específica do corpo, tanto quanto R. havia registrado em sua autoimagem (fotografias 27, 28). A cada palavra dita, R. começava o movimento por uma parte específica do corpo e, seguindo minha orientação, experimentava ampliá-lo (fotografias 29, 30). Repetimos esta experimentação seis vezes até que ela pudesse assimilar com mais intensidade a sensação do movimento. Ao final, sugeri que percebesse como se sentira afetada e finalizamos o Experimento.



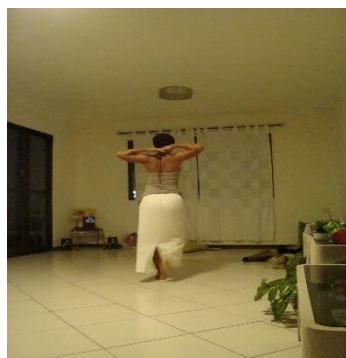
Fotografia 27: R. em “Memórias corporais”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 28: R. em “Memórias corporais”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 29: R. em “Memórias corporais”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 30: R. em “Memórias Corporais”.
Fonte: Borges, 2013.

Experimento número: 08

Data: 17/05/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Vivenciar o 1º e o 2º Princípios do Dançatar.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Memórias	Assimilar as sensações produzidas pelas memórias	Autopercepção a partir de estímulos	Sala Ampla Aparelho de som CDs	Discussão sobre o resultado das narrativas corporais
Disponibilização Corporal	Preparar o corpo para a atividade corporal expressiva	Exercícios corporais de mobilização e dissociações	Almofadas Máquina Fotográfica	
Narrativa Corporal	Incentivar a criação da narrativa Corporal a partir da autoimagem e das palavras-chave	Improvisação através de estímulos de palavras-chave		

Observações:

Hoje compareceram as três participantes J. R. e I. e o Experimento iniciou-se com a observação destas sobre suas autoimagens. Pedi que observassem as formas contornadas, cores, figuras e as palavras escritas em seus respectivos locais na autoimagem. Em seguida, sugeri a percepção das sensações, pensamentos, memórias enquanto visualizavam. Posteriormente, orientei a reflexão que cada parte colada, desenhada, escrita constituía a unidade e o significado da forma corporal de cada uma. Pedi que refletissem sobre como cada uma construíra a sua forma corporal ao longo da vida, o que as mobilizou bastante.

Em um segundo momento, pedi para cada uma pronunciar as palavras registradas nas autoimagens e observassem novamente os locais onde as tinham escrito e o significado disso para cada uma. Depois, orientei um breve aquecimento corporal para facilitar a expressão dos movimentos. Pedi que escolhessem uma das palavras para construir um movimento e, que iniciassem pelo local do corpo onde a palavra estava registrada. Ao som de músicas instrumentais com ritmos e dinâmicas diversas, orientei que cada uma se movimentasse por vez e, as outras permaneciam de olhos fechados em contato com as suas intenções.

Uma a uma, as mulheres foram deixando-se movimentar pelas intenções e seus significados. Enquanto se movimentavam, fiquei muito atenta as suas expressões quando repetia as suas palavras e as estimulava a focar no sentido destas. Solicitei uma pausa para que estabelecessem a consciência das sensações e, retomei a sugestão que, cada palavra inteirava o padrão de mulher que haviam construído para si. Orientei que dançassem este padrão. Observei que quando a emoção era muito forte o movimento era difícil de fluir e então, as orientei a experimentar a emoção e o movimento mais denso em dimensões minimizadas, depois ampliadas e em seguida, experimentando movimentar-se em deslocamento. Pouco a pouco e a cada repetição, os movimentos foram se tornando mais fluídos e expressivos. Percebi que as suas expressões faciais foram se misturando a todo o resto da expressão do corpo sem fragmentações, e, com menos controle mental sobre o que era expresso pelo corpo.

Hoje R. demonstrou mais dificuldade em fluir os seus movimentos, pois demonstrava nítido medo em perder o controle das emoções. Orientei então, após perceber que os seus braços estavam muito tensos, a concentração nas mãos e a permissão para o fluir dos dedos. Então os seus movimentos ganharam maior expressão (fotografias 31 e 32).

I. que em Experimento anterior partilhou sentir seu corpo desproporcional, com a parte superior mais pesada, maior e mais forte em detrimento da parte inferior, (local onde também a senti frágil e com dificuldades de percepção dos movimentos produzidos) trouxe uma movimentação forte nos pés e bastante deslocamento pelo espaço, deixando perceptível que há uma cisão de linguagens e expressão entre as duas metades de seu corpo, pois, se a superior é pesada e produz movimentos densos, lentos e em blocos, com dificuldades de flexibilidade e torção, a parte inferior mostrou-se leve, flexível, livre, rápida e alegre (fotografias 33, 34, 35). Em alguns momentos sugeri que I. produzisse os seus movimentos no solo com a intenção de que o apoio do chão a auxiliasse a percepção desta diferença, porém, ela mergulhou na intensidade dos conteúdos expressos e ainda não pôde observar tais discrepâncias (fotografias 36, 37).

J. que em Experimento anterior entrou em crise de choro ao ver sua autoimagem e demonstrou muita resistência em interagir com a mesma e com as palavras escritas, encontrou hoje uma possibilidade de ressignificar àqueles incômodos a partir da exploração de novos movimentos em seu corpo e uma posterior associação às palavras ditas anteriormente. Sua dificuldade com o excesso de peso se traduziu na palavra “baleia”, então, ao se movimentar, J. foi ao solo e produziu movimentos que lembravam uma baleia ao mar (fotografias 38, 39). A cada repetição, entretanto, sua expressão antes tensa, foi se transformando em prazer e os movimentos ganharam amplitude, fluidez e beleza, então, quando pedi a todas que

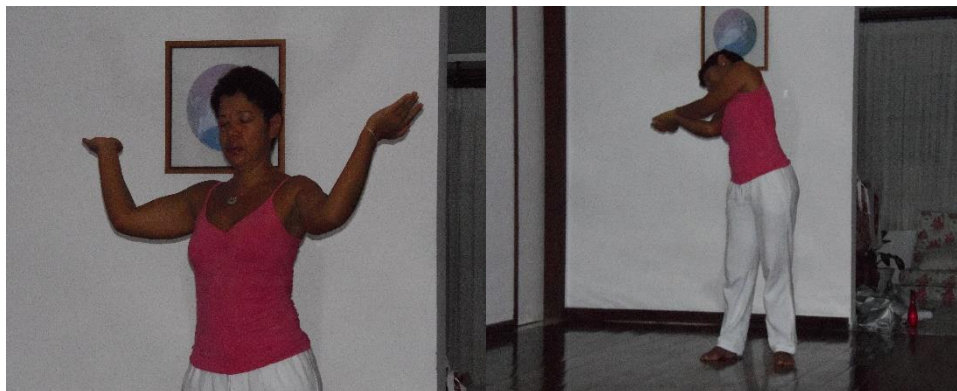
encontrassem os seus movimentos-padrão de mulher, J. criou novas possibilidades para os movimentos-baleia e, encontrou em ondulações com o seu ventre, a sua sereia, a fartura e a amplitude de seu feminino. Foi perceptível como pôde acolher a si própria (fotografias 40, 41).

Depois da intensa experimentação de cada uma, solicitei que se movimentassem ao mesmo tempo e de olhos abertos para que se apreciassem. Esta experiência trouxe intimidade e um contato mais profundo para todas. Percebi que os movimentos de J. convidaram as outras a se manifestarem.

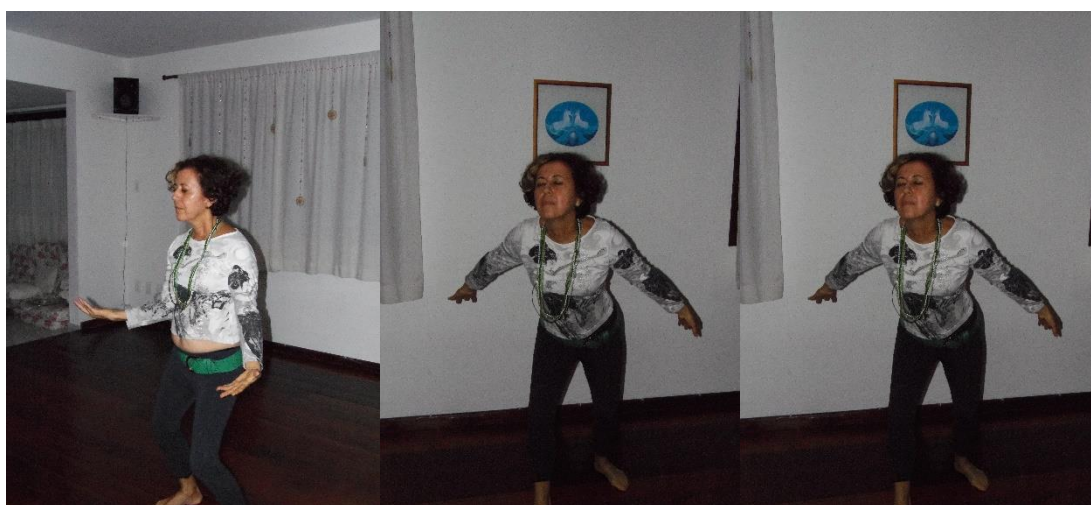
Depois de um momento para vivenciar o conjunto, orientei que aproximassem os seus corpos e permanecessem quietas, apenas sentindo o apoio uma das outras (fotografia 42). A intenção aqui é promover o apoio mútuo e que percebam, o quanto já se permite confiar uma na outra. A ideia é torná-las conscientes do coletivo que construíram juntas. Depois de uns minutos para descansar, finalizamos o Experimento com uma partilha breve para não as cansar, pois, hoje desprenderam muita energia. J. falou de sua alegria ao descobrir possibilidades para sair da imagem dolorosa e depreciativa de seu corpo. Chamei a sua atenção para a sua habilidade em escolher caminhos construtivos e criativos. Ela pareceu muito feliz em ouvir isso.

R. partilhou de sua dificuldade em decidir por onde começar a se manifestar e eu devolvi o quanto percebia o seu medo em perder o controle. Perguntei se fazia sentido esta percepção e ela concordou, então, disse que quando a orientei a movimentar com as mãos e os dedos tudo ficou mais fluído e, que, antes só conseguia sentir dor nos joelhos. Chamei a sua atenção para as possibilidades que o seu corpo manifestava e dei o exemplo de J. com a sua baleia. Ela demonstrou surpresa e assentiu. Pedi que pensasse nisso.

I. partilhou a percepção sobre as suas diferenças corporais e a sua dificuldade em perceber a parte inferior do corpo. Chamei a atenção do quanto os seus movimentos com a parte inferior do corpo foram fortes, inclusive quando deitada no solo. As outras mulheres concordaram comigo, então, pedi que I. pensasse nas diferenças entre as suas partes e que também experimentasse hábitos diferentes, pois, a partir de anos de observação em trabalhos corporais, compreendi que o corpo constrói e orienta o sentido da vida e o de I., sinalizava para as diferenças. Continuei pontuando as diferentes qualidades de seu corpo: a parte inferior se revelava rápida, leve, alegre. Ela ficou pensativa. Finalizamos o Experimento em atmosfera de muitas reflexões.



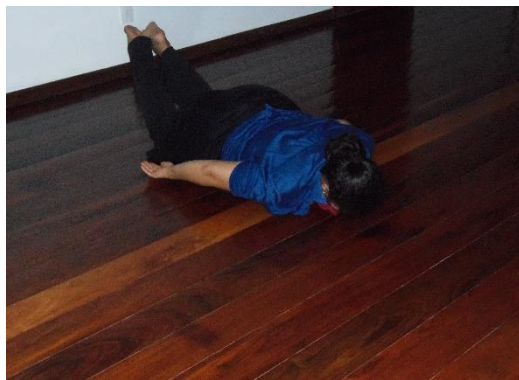
Fotografia 31: R. em “As Possibilidades”. **Fotografia 32:** R. em “As Possibilidades”.
Fonte: Borges, 2013. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografias 33, 34 35: I. em “As Diferenças”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografias 36 e 37: R., J. e I. em “Reflexões Corporais”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografia 38: J. em “Movimento-Baleia”
Fonte: Borges, 2013.



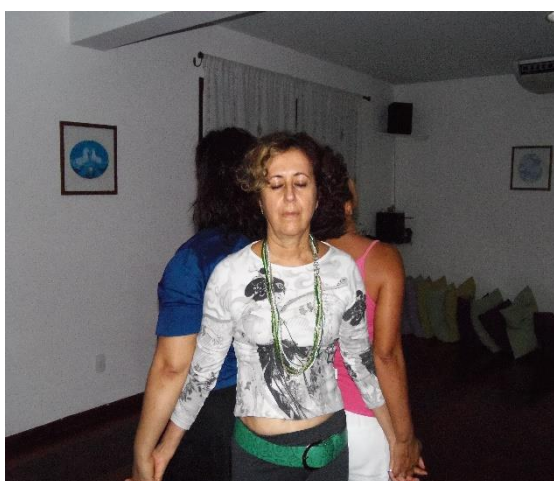
Fotografia 39: J. em “Movimento-Baleia”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 40: J. em “Movimento-Baleia”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 41: J. em “Movimento-Baleia”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 42: R., J. e I. em “Cumplicidade”.
Fonte: Borges, 2013.

Experimento número: 09

Data: 24/05/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Aprofundar a dinâmica do 2º Princípio do Dançatar: A Revelação da Lilith.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Concentrar para o trabalho corporal	Momento Afetuoso	Sala Ampla Aparelho de som	Avaliação processual
Disponibilização Corporal	Preparar o corpo para o movimento expressivo	Exercícios de alongamento e flexibilidade corporal.	CDs Colagem Almofadas Máquina Fotográfica	
Imaginário	Estimular o imaginário	Visualização Criativa		
O Mito Lilith e suas simbologias	Experimentar na realização corporal as simbologias da Lilith	Improvisação de movimentos a partir dos aspectos do arquétipo de Lilith		

Observações:

Hoje compareceram I. e J.. Começamos o Experimento com o Momento Afetuoso. Solicitei que registrassem percepções a cada atividade, a fim de que posteriormente ao Experimento pudessem perceber os acontecimentos deste e escrever sobre possíveis descobertas e reflexões.

Após as primeiras anotações orientei um aquecimento corporal para prepará-las e incentivar a expressão de movimentos a seguir. Orientei alongamentos e exercícios de flexibilidade. Percebi que ambas estão mais à vontade com os seus corpos, pois, compreenderam com facilidade as orientações para alongar e explorar novas dinâmicas no movimento. Em seguida, orientei movimentos de contração e expansão com as partes do corpo com o intuito que experimentassem a oposição na dinâmica e nas possibilidades do movimento. Pedi a repetição da contração e expansão do corpo algumas vezes, até que percebi que cada uma em sua especificidade, se apropriou de uma “maneira” de expandir e contrair, inclusive percebendo as partes mais difíceis de exploração destes movimentos (fotografias 43, 44, 45, 46, 47). Sugeri uma pausa e anotações sobre as percepções. Então, orientei um momento de

respiração profunda para facilitar a concentração e sensibilização requeridas na atividade a seguir. Sugeri a visualização do dia anterior e das ações ocorridas. Orientei que ativassem as memórias e visualizassem as suas ações neste dia. Em seguida, solicitei que escolhem o momento mais relevante do dia para cada uma e se observassem neste, especialmente as ações feitas, os movimentos do corpo, as expressões, as emoções, as ideias. Depois, solicitei a expressão do momento escolhido por meio de movimentos (fotografias 48, 49). Sugeri a repetição deste, três vezes, a fim de que elas percebessem a qualidade e o significado da narrativa expressa. Posteriormente, pedi que a expressão dos mesmos se repetisse. Desta vez, ao som de músicas com tons variados para facilitar as possíveis identificações emocionais e, também, a atenção às emoções e sentimentos deste momento, sugeri a exploração do movimento.

Orientei uma pausa para percepção das sensações corporais. Em seguida, orientei a visualização da situação escolhida novamente e depois, que cada uma criasse em seu imaginário uma situação vivida de forma oposta ficando atentas aos detalhes e sentimentos derivados da visualização criada. Em seguida, orientei a expressão desta visualização em movimentos. Pedi a repetição três vezes seguida de mais três repetições ao som de música para dar ênfase às sensações. Orientei uma pausa e uma respiração profunda para que, ao final de seus movimentos estivessem dispostas a mais uma mudança de atividade de forma bem consciente, já que, a seguir partilharíamos a experiência vivida.

Durante este Experimento, recebemos a visita da Orientadora⁶⁸ de minha pesquisa do doutorado, Prof.^a Dr.^a Lúcia Lobato. Ao início deste, conversou com as mulheres sobre as suas impressões. Durante a realização do mesmo se manteve na observação das atividades. Percebi de início a sua presença, as mulheres um pouco tensas, por isso, sinalizei que acolhessem a tensão como mais um item a trabalhar naquele dia, observando se tornaria mais fácil à imersão no Experimento, ficar de costas para a Orientadora, o que foi acatado por ambas. No entanto, no decorrer das atividades elas atingiram um nível satisfatório de concentração e não se deixaram incomodar pela observação. Percebi que, eu também fiquei tensa com a presença de minha Orientadora, de forma a elevar o nível de atenção, porém, durante o Experimento também me concentrei bastante nas atividades e não me incomodei com a sua presença, o contrário, me percebi amparada e, ao final, mais tranquila por saber que escutaria uma opinião de alguém que compreende e acompanha a demanda proposta.

⁶⁸ A partir de setembro de 2014 a Orientação de minha pesquisa de doutorado passou a ser feita pela Professora Dr.^a Eliene Benício.

Durante a partilha J. disse-nos que foi difícil realizar alguns movimentos com a sua pélvis e que também se incomodou quando na atividade de aquecimento insisti para que aumentasse o ritmo de seus movimentos. A insistência de minha parte se deve ao fato de observar a resistência de J. a buscar outras possibilidades de movimento que percebo que ela pode alcançar. O termômetro para esta percepção é transmitido pela sensação de contentamento das descobertas de J. Seus movimentos hoje revelaram beleza e muito prazer. Sua tendência é sempre repetir movimentos lentos e que estejam em seu domínio, portanto, algumas vezes, quando percebo que há a possibilidade de ampliar o repertório de exploração corporal, pois, o seu corpo alcançara a disponibilidade e concentração suficientes para tal, preciso provocar, do contrário J. se acomoda como demonstra ser sua tendência e, neste ponto, a incomodo bastante.

Em Experimentos anteriores, J. mostrou-se em atitude mais infantil, com “birras” e um choro convulsivo ao qual acolhi. Porém, durante a nossa conversa avaliativa procurei dar sentido à sua resistência e dificuldades a partir de preconceito observado com o próprio corpo. Hoje quando J. atingiu o ponto da resistência, percebi que apesar do incômodo, pode escolher e não paralisou como em Experimentos anteriores. Na nossa conversa final, sinalizou a sua decisão em não me escutar. Devolvi que era um sinal à sua descoberta de hoje, de poder perceber que haviam escolhas e que sentisse o porquê da dificuldade em experimentar um ritmo mais acelerado. Ela pareceu satisfeita em ouvir sobre as suas possibilidades de escolha. J. partilhou ainda, que ao contrair e relaxar o corpo percebeu que o segundo trazia grande prazer.

I. também partilhou que ao experimentar os movimentos opostos, percebeu que o relaxamento era prazeroso e este era uma conquista, já que geralmente encontrava dificuldades em relaxar. Devolvi a ambas que observassem e ampliassem o relaxamento e a expansão para suas vidas. Devolvi a I. que também me surpreendi com a sua movimentação hoje, pois, pela primeira vez, ela explorou com intensidade todo o seu corpo, inclusive a parte inferior, ao qual disse em Experimento anterior, não perceber muito. Disse a ela o quanto explorou aspectos diferentes em seus movimentos e que buscou com amplitude reconhecer o significado dos opostos em seus movimentos e na forma como os sentira. I. percorreu todos os espaços da sala e explorou todos os níveis e direção. Percebo que ambas atingiram um nível muito bom de confiança na proposta dos Experimentos, em si mesmas e em mim, o que facilita a exploração de aspectos diversos e das latências.

A proposta de hoje foi que vivenciassem os aspectos opostos em sua movimentação, através da contração e expansão proporcionada pelo alongamento para que em Experimentos posteriores, compreendam estes aspectos em seu feminino e quiçá possam ressignificar as suas memórias que ainda não foram assimiladas. A partir dos opostos, posso propor posteriormente

o encontro com o vazio entre eles e a possibilidade de “preenche-lo” criativamente. Nesse sentido, é preciso encontrar as suas Liliths, que revelam os seus potenciais que estão na sombra. Finalizamos o Experimento com o reconhecimento do quanto já aprofundamos na proposta.



Fotografias 43 e 44: J. em “Contração e expansão”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografia 45: J. em “Contração e expansão”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografias 46 e 47: I. em “Contração e expansão”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografia 48: J. em “O cotidiano”
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 49: I. e J. em “O cotidiano”.
Fonte: Borges, 2013.

Apreensões: Percebi que fiquei bastante irritada com a resistência de R. ao aceitar a proposta dos aspectos sombrios, mesmo depois da exposição oral dos conteúdos e de ter perguntado se havia assimilado a proposta e, ela ter assentido. Esta irritação provavelmente deve-se ao fato de ter me sentido frustrada enquanto pesquisadora/ proponente, por não ter encontrado mais instrumentos neste Experimento, para que R. pudesse viabilizar a expressão de seus movimentos. Também penso que não há como avançar com R. se ela não aceitar a proposta.

Também terei que ter muita atenção às resistências de J., porque ela parece somatizar muito com dores físicas. Ela pareceu surpresa com a minha percepção, pois, disse que não havia percebido. A partir de sua fala reconheço de forma mais ampliada, a relevância do observador e do ministrante do Dançatar. É preciso muita atenção e cuidado para perceber o que é necessário pontuar ao Dançante. O que é afetado em si próprio deve ser escrutinado com as

suas próprias questões pessoais, afinal, a proposta do Dançatar atravessa a ambos, Dançadar e Dançante com intensidade semelhante e respostas singulares. Há que se esforçar, no exercício de discriminar o que pertence a quem.

Experimento número: 10

Data: 31/05/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Compreender os conteúdos do mito de Lilith a partir do texto escrito.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Favorecer a concentração	Momento Afetuoso	Sala Ampla Almofadas	Discussão sobre a absorção do conteúdo
Lilith: A oposição à Eva	Compreender a Lilith enquanto arquétipo de oposição	Aula expositiva	Texto	do conteúdo apreciado

Observações:

Hoje, o Experimento Dançar foi voltado para discutirmos as informações lidas e apreendidas sobre Lilith. No Experimento anterior as mulheres vivenciaram aspectos opostos a partir da movimentação. Hoje, conversamos sobre como o mito de Lilith se difundiu, e o significado deste nos tempos atuais à luz do meu olhar como pesquisadora, e, como cada uma compreendeu estes aspectos. Compareceram I. e R. e a primeira se mostrou bastante interessada e comprometida com as informações, levantando questões relevantes e elucidando dúvidas. R. pareceu alheia e sua expressão em vários momentos denotava surpresa e, às vezes, distração, o que me pareceu uma atitude de distanciamento. No decorrer da troca de informações, o engajamento de I. favoreceu a atenção de R.. Percebo que para ela, há uma visão romântica sobre o arquétipo Lilith e que está apenas atrelada aos aspectos sobre a sensualidade feminina. Por conta da necessidade de contextualização ficamos no argumento histórico. Finalizamos o Experimento com as conjecturas sobre Lilith na contemporaneidade.

Experimento número: 11

Data: 08/06/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Conhecer o 3º Princípio: A tensão das oposições: A Eva e a Lilith.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Despertar a percepção e concentração	Momento Afetuoso	Sala Ampla Almofadas Texto	Discussão dos processos vivenciados
A Eva	Relembrar a narrativa Eva	Apresentação dos movimentos Eva	Máquina Fotográfica	
A Lilith	Relembrar a narrativa Lilith	Apresentação dos movimentos Lilith		
A tensão das oposições	Perceber as diferenças	Construção de roteiros		

Observações:

Hoje compareceram I. e R.. Começamos com o Momento Afetuoso. Solicitei que registrassem a percepção das sensações logo após as respirações e o toque com a intenção de favorecer a percepção das mudanças vivenciadas a partir dos estímulos dados.

Em seguida, solicitei que se recordassem da visualização sobre a mulher ideal, as suas Evas e as pusesse em movimento. R. se movimentou com fluidez e demonstrando prazer (fotografia 50). I. demonstrou mais dificuldade e os movimentos ficaram mais restritos à percepção de seu estado corporal. Pedi que percebessem como se sentiam com esta vivência corporal e registrassem por escrito (fotografia 51). Em seguida, solicite nova visualização, estimulando-as por meio de uma narrativa oral sobre os aspectos de Lilith enquanto se trajavam de suas Liliths, conforme combinado no Experimento anterior.

R. trouxe um lingerie sensual na cor preta, mas, não a vestiu, apenas se maquiou e deixou a roupa ao chão. I. vestiu um vestido longo colorido e também se maquiou. Depois de

vestidas, orientei uma visualização mais específica sobre os aspectos pessoais do feminino de cada uma, aos quais percebiam desconforto, dificuldade, vazio e então, solicitei que os expressassem em movimento. I. pareceu compreender com facilidade a orientação e aceitou o desafio de vivenciar estes aspectos. Construiu movimentos amplos, bruscos e deixou transparecer aspectos até então, diferentes de seu comportamento usualmente mais comedido e observador (fotografia 52). R. demonstrou dificuldade em aceitar a proposta e, não conseguiu expressar os aspectos desconfortáveis. Os seus movimentos eram restritos e pareciam forçados a querer me impressionar. Percebi que não estava à vontade. A provoquei diversas vezes com palavras e movimentos com a intenção de estimular a sua entrega a esta proposta, cujos conteúdos são sombrios e opostos. Porém, R. sentiu muita dificuldade e mostrou-se ocupada todo o tempo ao que eu fazia e em corresponder ao que imaginava que eu gostaria.

Após esta vivência sugeri que partilhássemos sucintamente, pois, estavam cansadas. I. expressou dificuldade em visualizar e vivenciar a mulher ideal, pois, disse não encontrar referência alguma sobre isso e, então, preferia pensar em uma pessoa em quem admira e não em uma mulher, mas, lembrou-se da atriz Angelina Jolie, que disse achar sensual, justa e bondosa. Em seguida, quando perguntei sobre os aspectos opostos, disse que foi fácil localizar e que se lembrou das mulheres de sua família que têm o estigma de histéricas, ao qual ela sempre se esforçou para não se assemelhar. Assim, procurou vivenciar este aspecto nos momentos e sensações e enquanto falava. Lembrei que era evidente sua expressão de prazer enquanto realizava estes movimentos.

Surpreendi-me ao perceber que os aspectos Liliths até então, não trouxeram fortes impactos às participantes o quanto eu imaginara. O impacto maior fora vivenciado nos Padrões da Eva. Talvez os aspectos Liliths se direcionem mais a compreensão da problemática atual feminina de cada uma, ou seja, de como se apresenta e se sente o feminino de cada uma, quais os desejos e escolhas, qual o sentido de ser mulher na contemporaneidade.

Finalizamos com o meu pedido de que registrassem a vivência em seus diários e que cada uma construísse um roteiro para vivenciar a sua Lilith no próximo Experimento.



Fotografia 50: R. em a “Eva”.

Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 51: R. e I. em “Registros”.

Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 52: I. em “A Lilith”.

Fonte: Borges, 2013.

Apreensões: Percebi que neste Experimento encontrei muita dificuldade em facilitar a expressão de R., pois, a mesma continua mostrando uma resistência negativa, ou seja, nem reconhece que há a dificuldade em realizar. Quando devolvi para ela que não percebi a vivência dos seus opostos e as suas dificuldades, disse-me que se sentiu entregue e correspondendo à proposta. Disse do arquétipo de Lilith, conforme entendera, associando-a unicamente ao aspecto sensual e lascivo, apesar de, no Experimento anterior, este ter sido esclarecido e, eu ter ressaltado que o meu interesse no mito e arquétipo de Lilith, estava principalmente, em encontrarmos os aspectos opostos e sombrios que cada uma atravessa, porém, percebi que não havia interesse de R. em considerar tais observações. Aqui se estabeleceu uma divergência clara entre mim e esta, no que tange as expectativas traçadas, a disponibilidade em vivê-las e, especialmente, aos objetivos a percorrer. Percebo que R. não está disposta a experimentar o processo do ponto de disponibilidade que uma pesquisa requer. Percebo que a sua necessidade e interesse estão voltados a um processo terapêutico, cuja finalidade é sempre a cura de algo

em alguém. Como objetivo do Dançatar não é propor cura e nem as resoluções das questões existenciais, não há disponibilidade em criar argumentos que se distanciem das estratégias da pesquisa, ou seja, é necessário recordar que em uma pesquisa há que se concordar em experimentar ou não se observa os pressupostos. A negativa neste requisito invalida a continuação de quem quer que seja. Portanto, ficou tênue o meu relacionamento com R. daqui por diante. Não sei o que posso oferecer, se esta não se dispõe aos Experimentos. Contudo, penso que não é agregador e nem interessante que, como pesquisadora, eu estabeleça perfis femininos a alcançar, assim, deixo-a perceber o que é preciso esclarecer e como pode abordar estes aspectos na Dançatar.

Experimento número: 12

Data: 14/06/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Retomar as simbologias do mito Lilith para uma melhor assimilação dos seus aspectos nas criações das narrativas corporais pessoais.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
As simbologias da Lilith	Aprofundar os diferentes conteúdos simbólicos da Lilith	Discussão dirigida sobre as características da Lilith	Sala Ampla Almofadas Texto Figurinos CDs	Discussão dos Processos vivenciados

Observações:

Hoje havia programado uma vivência mais profunda da narrativa corporal sobre a Lilith pessoal de cada mulher. Porém, J. sentiu necessidade de aproximação e propôs um momento anterior as atividades do Experimento, a fim de que pudéssemos estar mais juntas. Cada uma de nós levou um alimento e conversamos sobre as nossas questões cotidianas. Então, as questões Liliths de cada uma se sobrepuseram a intenção inicial de descontração e J. partilhou o falecimento de sua avó materna e o que isso trazia de significado para ela. Aparentemente notei que perdeu peso e cortou os cabelos. Também, a sua atitude que grande parte das vezes era de chamar a atenção para si, pareceu-me hoje mais tranquila, perceptiva e mais disponível à escuta. Disse que com a morte da avó, percebeu que tinha uma atitude/sensação de negação aos aspectos Eva em sua vida, que não se identificara com os padrões do feminino e com os papéis exercidos socialmente, então, com este último acontecimento percebeu um sentimento de admiração e força pela sua Eva e reconhecimento dos aspectos que este encerrava: susto e encantamento, poder e timidez. Percebeu-se encantada pela força da Santa Maria, a que rejeitara anteriormente e, que pensando e sentindo sobre o conteúdo da Lilith percebia-se pronta e disponível para integrar estes aspectos em si. Devolvi a J. que percebesse o quanto agora ela estava pronta para escutar e perceber a alteridade e sugeri que assumisse a sua sabedoria e intuição e contribuísse mais com as suas observações no próprio grupo, deixando-se fluir sem censuras. Ela me disse que fazia todo o sentido a minha sugestão. Percebi pela primeira vez que J. não estava ansiosa. Durante a atenção a J., interrompi algumas vezes o meu direcionamento a ela para perguntar como I. e R. se sentiam sobre o que estava sendo dito, pedindo ainda as suas opiniões. A intenção é que cada vez mais as mulheres exercitem a percepção na relação

com a alteridade e comecem a exercitar as afinidades e diferenças conscientemente, podendo construir escolhas a partir da experiência da narrativa corporal. Este processo foi bastante interessante, pois, percebi que todas se sentiram contempladas e amparadas.

Em seguida voltei-me a R., pois percebi que o interesse hoje era a fala e a escuta dos processos vividos. R. ainda demonstra muita confusão mental e tendeu a desviar o foco das questões pessoais com narrativas superficiais sobre a temática. O movimento de R. está ocupado em convencer-me que ela tem se esforçado. Tenho sustentado uma atitude provocativa em relação a ela, na intenção de que traga as questões relevantes, pois, o seu movimento tem sido “enfeitar” a sua vivência para não aprofundar as demandas pessoais emergentes. Isto é perceptível para mim por suas ações cuidadosamente calculadas, a fim de que não “vaze” algo que não possa controlar e também, por suas expressões tensas e contrárias aos discursos prolixos e evasivos. R. me disse que tem chorado muito em casa e eu perguntei o que mobiliza o choro. Ela não soube responder e tentou contar uma história para preencher os vazios de seus “não sei”. Observei que sinto que esta não tem se dedicado ao Experimento Dançatar. Pontuei para ela esta percepção e a necessidade de se trazer com honestidade ou o processo não acontecerá. R. se justificou enumerando as inúmeras intervenções físicas que tem feito no intuito de melhorar a sua aparência e também, as inúmeras experiências de busca pessoal que tem se proporcionado ao longo dos anos, no intuito de explicar os motivos que a trouxeram ao Dançatar.

Sugeri então, que pensasse em algumas questões: Qual a imagem que quer sustentar na vida? Que preço tem que pagar por esta imagem e como se sente por isso? O que tem buscado nas tantas experiências de busca pessoal? Depois, sugeri que criasse mais espaço para a escuta e que percebesse a necessidade de justificativas. Em seguida, solicitei que percebesse o que tem mobilizado os seus choros. Também sugeri que pensasse na questão da credibilidade, pois, tem se queixado que não se lembra da fase inicial da vida adulta e de questões relevantes como uma gravidez e aborto ocorridos. Estas experiências lhe foram recordadas pelo seu parceiro conjugal, a quem reencontrou recentemente. Porém, tenho a sensação de que há algo desajustado na fala de R. Há algo propenso à fantasia e devaneio e uma preocupação excessiva com a imagem idealizada. Tenho ficado um pouco tensa, e algumas vezes, sem saber como facilitar o processo de R., pois, sinto que a sua intenção por vezes, não é realizar à Dançatar e sim, retroalimentar uma idealização de mulher. Porém, a proposta do Dançatar vai de encontro a esta postura porque não se destina a resolver as questões existenciais de alguém e, muito menos apontar respostas, como parece esperar R.

Pedi a I. e a J. que opinassem sobre as questões partilhadas por R. Todas devolveram a necessidade de R. perceber o que a mobiliza. Mas, há muita preocupação em que o que se possa falar cause mágoas a R. Assim, pedi a I. que falasse de si. Então, pela primeira vez I. se trouxe de forma emocionada e inclusive chorou muito. Falou de um sonho em que havia gatos: um foi embora e outro fora descoberto embaixo de si e muito fragilizado. I. associou o animal ao seu feminino e trouxe muito emocionada, o depoimento de que fora criada para ser inteligente e dar conta das demandas familiares, e que correspondeu ao decreto familiar de que “era feia e homem algum se interessaria por ela”, porém, iria ter sucesso por que era superdotada. I. relatou a sua dificuldade em se relacionar, a raiva, as dores e o quanto se esqueceu de si durante longos dez anos. Chorou muito ao recobrar o padrão que se auto impôs. Falou do filho com problemas de aprendizagem e que se sentia culpada por uma medicação tomada na gravidez. Devolvi que acolhesse a sua dor e que se preparasse para se despedir dos decretos de impotência e, que, a partir de agora assumisse o seu desejo pela parceria masculina e se percebesse nesta postura. I. acolheu a minha sugestão com alívio.

Houve a intuição de que a fala de R. provocou questionamentos internos em cada participante. Inclusive ao passo que provocava a credibilidade de R. junto ao Experimento, percebi pelas expressões e reações corporais que as outras participantes também se dispuseram ao mesmo processo, por isso, solicitei que falassem do que lhes ocorria. Por vezes, não é o discurso proferido que provoca a percepção e mudança do padrão e sim, a atitude que acompanha o discurso. Aqui experimentamos um exemplo disso, penso.

J. perguntou-me sobre como entendia o arquétipo Lilith. Falei das questões dos opostos, da inconsciência e do reprimido, da ousadia. Orientei a todas a ficarem atentas a estas questões e, baseadas nestas, preparar uma narrativa escrita de suas Liliths pessoais, com figurino, para ser vivenciado no outro Experimento.

Apesar do conteúdo bastante emocional, terminaram todas mais próximas e tranquilas. Com os depoimentos das mulheres, me dei conta de que a Dançatar, como foi pensada por mim “uma dança que ata” acontece em dinâmica e profundidade de fato, quando as mulheres saem dos Experimentos e vão viver as suas vidas. Percebo como cada uma está conectada com seu processo de revelação e com os Princípios atuantes no Dançatar. Finalizamos este Experimento.

Experimento número: 13

Data: 28/06/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Criar narrativas corporais com base nos textos escritos sobre Lilith.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Despertar as percepções para concentrar para o Experimento	Momento Afetuoso	Sala Ampla Almofadas Texto Figurino	Avaliação processual
Histórias dos Mitos Eva e Lilith	Personificar a partir da escrita uma breve história de seus aspectos Lilith e suas tensões com seus aspectos Eva	Texto escrito	Lilith CDs Máquina Fotográfica	
Narrativas corporais	Criação de narrativas corporais com base nos textos escritos	Criação e composição coreográfica		

Observações:

Hoje compareceram I. e J.. Há mudanças visíveis nelas. A primeira perdeu peso, cortou os cabelos e não apresenta mais o nível de ansiedade e insegurança do início do Experimento. Há a cada Dançatar, mais profundidade na entrega, mais comprometimento com o próprio processo e mais questionamentos quanto ao que é vivenciado. J. vem se vestindo de cores mais sutis e tem buscado se enfeitar mais. Entrou em um programa de emagrecimento e assumiu a vontade de dar mais leveza ao corpo a partir da perda de peso. Também I. tem visivelmente se transformado. Tem se mostrado mais falante, mas receptiva, muito mais confiante em si e nas parceiras, mais alegre e entusiasmada e tem usado roupas mais coloridas e femininas. Ambas têm se mostrado atentas à distância de R.

Quando J. e I. realizaram o Momento Afetuoso (fotografia 53) observei que ambas atingiram um bom nível de concentração e percepção nesta atividade inicial e isso facilita muito o aprofundamento de cada uma para os seus aspectos vivenciais.

Após a sensibilização, pedi que cada uma revisse a narrativa escrita construída sobre os seus aspectos Lilith (fotografia 54). Em seguida, orientei uma breve visualização sobre os aspectos que julgam opostos em si a partir de suas referências sobre o padrão Eva, já vivenciados em Experimentos anteriores. Solicitei que escrevessem uma síntese sobre estes aspectos opostos e, sugeri a leitura de suas narrativas. Depois, que cada uma criasse três a quatro palavras-chave baseadas nos mesmos.

As palavras de I. foram:

- Crescer
- Acolher
- Expressar
- Aceitar

As palavras de J. foram:

- Sensação
- Silêncio
- Olhar
- Instinto

Coloquei músicas cantadas apenas por mulheres e que aludiam a um clima de introspecção. Após um breve instante para que se sensibilizassem, pedi que expressassem em movimento as suas narrativas escritas - Lilith. Orientei que repetissem quatro vezes, a fim de favorecer a apropriação das sensações corporais e a percepção das descobertas (fotografias 55, 56). Em seguida, sugeri que se lembrassem das palavras-chaves registradas e então, pedi que as movimentassem. A intenção foi trazer a síntese da escrita para a narrativa corporal. Depois, orientei um momento de silêncio para a percepção do estado corporal. Para cada palavra-chave proferida, criei uma palavra de sentido oposto cujo significado está atrelado a minha observação sobre cada mulher, até este momento. Então, fui verbalizando-as com ênfase. As palavras de I. foram:

- Tolhida
- Rejeitada
- Guardar
- Negar

As palavras de J. foram:

- Razão
- Confusão
- Tocar
- Automático/Obedecer

Carreguei com tonalidade emocional cada palavra e pedi que ficassem atentas às sensações provocadas e depois expressassem em movimentos. Diante desta proposta, J. ficou paralisada, parecendo um tanto contrariada pelas palavras inesperadas e demorou um pouco a movimentar-se (Fotografia 57). Quando o fez foi bastante intensa (Fotografia 58). I. também demonstrou certo impacto, mas, rapidamente deu fluidez e amplitude as palavras inesperadas (Fotografias 59, 60, 61).

Ao final das vivências das narrativas corporais, ambas se mostraram exaustas e pulsantes ao mesmo tempo. Visivelmente orgulhosas de si e um pouco sem conseguir racionalizar a vivência dos movimentos. Pedi que escrevessem sobre o vivido e que anotassem os sonhos, pois, os movimentos já trazem conteúdos que as surpreendem, como se encontrassem partes novas delas mesmas. Este é o sinal de que começaram a fluir as latências e, portanto, uma ampliação de repertório, afinal, o que está latente começou a ser agregado à consciência pela movimentação de seus conteúdos. Assim, os sonhos tornaram-se uma boa fonte de acesso às latências e de aproximação com as descobertas.

Uma reflexão-desafio se fez notar por mim, neste Experimento de hoje. Penso que a Lilith para determinadas mulheres, especialmente as que bancaram estar neste experimento, não se encontra mais na latência, conforme presumira e, sim, em plena assunção. Observo que a conscientização do padrão Eva, foi mais surpreendente de certa forma devastador para todas, no sentido de percepção da repetição e dos aspectos em que não acreditavam ou não valorizavam. Finalizamos o Experimento.



Fotografia 53: J. e I. em “Momento Afetuoso”. **Fotografia 54:** J. e I. em “Revisitando a escrita”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 55: I. em “Explorando a Lilith”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 56: J. em “Explorando a Lilith”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 57: J. e I. em “Explorando a Lilith”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 58: J. em “Explorando a Lilith”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 59 e 60: I. em “Explorando a Lilith”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografia 61: J. e I. em “Encontrando Lilith”.
Fonte: Borges, 2013.

Apreensões: Percebo que há uma resistência em R. aprofundar nas questões e isso tem se manifestado por faltas recorrentes. Por esta questão, há uma distância entre os processos maturados por J. e I. e os não vividos por R. que não só pelas faltas ao Experimento, mas, pela descontinuidade no seu processo e pela ausência de compartilhamento com as outras mulheres, perde em atravessar a vivência Lilith. Como pesquisadora, me sinto no vazio quanto a R. e não sei se será possível preencher a lacuna que hoje parece grande, quanto as etapas da Dançatar. Isso será colocado em pauta para J. e I., na intenção que como grupo, encontremos uma solução à falta de presença de R.

Também esta questão da ausência se revelou para mim, enquanto pesquisadora, como um desafio. Fico a questionar se é possível que as Dançantes possam continuar a construir um vínculo no qual continuem a nutrir umas às outras, se no decorrer do processo umas ainda se encontrarem distantes quanto à compreensão do processo e mesmo quanto a disponibilidade, como entendo que é o caso de R.. Intuitivamente, sinto que preciso esperar o posicionamento de J. e I. quanto a R., pois, as mesmas já sinalizaram incômodo quanto a ausência de R. e, também, receio de que esta interrompa sua participação no Experimento Dançatar, visto que, estão afetivamente muito comprometidas umas com as outras e com o processo.

Uma reflexão-desafio se fez notar por mim neste Experimento de hoje. Quando pensava na experimentação da Lilith pelas mulheres, antecipava a experimentação de aspectos visivelmente opostos, ou seja, que cada uma se propusesse a vivência de possíveis desconfortos, como ritmos e dinâmicas não habituais, movimentos que habitualmente são projetados como inorgânicos e/ou antinaturais, e também que abandonassem suas “velhas formas do viver” naqueles breves instantes de vivência. Me surpreendi, no entanto, com a apreciação de movimentos próximos aos experimentados no aspecto padrão Eva, mas, que para elas foram vivenciados em algum aspecto, sensação, intensidades inaugurais. Como se ansiassem por mergulhar em aspectos a que antes não obtivessem autorização. Foi muito intenso a vivência de movimentos e cada uma ao final, demonstrava em seus rostos, corpos, expressões uma apropriação de si, uma segurança e uma posse de suas próprias questão. Penso que a Lilith para determinadas mulheres, especialmente as que bancaram estar neste experimento, não se encontra mais na latência, conforme presumira e, sim, em plena assunção.

Experimento número: 14

Data: 05/07/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Retomar e aprofundar o 3º Princípio do Dançatar.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Concentrar para perceber as sensações	Momento afetuoso	Sala Ampla Almofadas Colagem	Avaliação processual
Autoimagem	Observar suas escolhas simbólicas a partir da autoimagem Identificar nas escolhas as polaridades	Observação e processo de análise dirigida	CDs Máquina Fotográfica	
Narrativa corporal	Adicionar novos movimentos ao repertório narrativo corporal	Criação de sequências de movimento		

Observações:

Compareceram J. e I. R. provavelmente não fará mais parte dos Experimentos, pois, está com dificuldades em se dispor ao aprofundamento.

Depois do Momento Afetuoso, pedi a cada mulher que observasse a sua autoimagem e que identificasse as referências/padrões de seu feminino na mesma, ou seja, as suas Evas (Fotografias 62, 63). Em seguida, pedi que trouxessem em movimentos estas percepções. J. demonstra uma Eva muito ondulante, fluida e criativa. Chama-me a atenção porque suas percepções um tanto raivosas sobre ter que seguir um padrão de feminino e o se julgar rebelde em demasia, contrastam com a qualidade de seus movimentos-Eva. I. do contrário, demonstrou em seus movimentos-Eva, que não tem muitas referências de seu feminino. Os seus movimentos demonstraram alheamento, solidão e dificuldade em mobilizar todo o corpo. Os pés quase não saíram do lugar (Fotografias 64, 65, 66).

Depois do momento Eva, sugeri uma respiração e percepção das sensações e solicitei que registrassem a vivência. Então, sugeri nova observação da autoimagem, desta vez identificando as descobertas vividas. Solicitei então, que movimentassem a Lilith. J. dançava a sua Lilith com dificuldade e com muito medo corporal. Realizou muitos movimentos agressivos

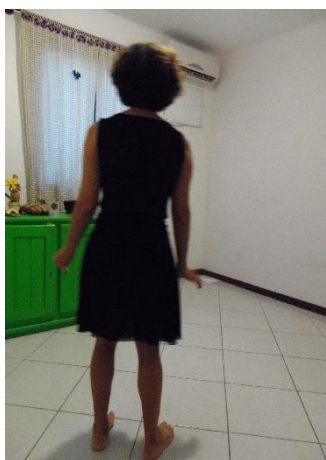
no chão. I. por sua vez, demonstrou muita vitalidade, ousadia, força, determinação e fluidez em sua Lilith (Fotografia 67). Percebo que em sua vida contou muito mais com a Lilith do que com a Eva. E esta é outra reflexão e surpresa com que me deparo: o padrão Eva em algumas mulheres é tão mais impactante que o lado da Lilith. Finalizamos o Experimento com esta reflexão me atravessando.



Fotografias 62, 63: I. e J. em “Análise da Autoimagem”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografias 64 e 65: J. em “A Eva”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografia 66: I. em “A Lilith”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 67: I. e J. em “As Liliths”.
Fonte: Borges, 2013.

Apreensões: R. provavelmente não fará mais parte dos Experimentos, pois, está com dificuldades em se dispor ao aprofundamento. Por isso, notei uma tensão e mal-estar decorrente da ausência de R., porquanto, recebi um e-mail assinado por J. e I. sobre a preocupação com as fragilidades de R. e, sua possível desistência em participar do Dançatar. Respondi às duas que esta atitude de R. e de outras mulheres anteriores a ela, é algo pertinente à proposta provocativa do Experimento, que é sempre muito desafiadora porque atravessa o desconforto.

Estes questionamentos me fizeram refletir sobre a minha postura, se tenho sido demasiadamente dura ou não. Pelo discurso das mulheres, é esta a percepção, apesar de reconhecerem, o quanto têm se modificado e enriquecido com a experiência e com a minha postura. J. sugeriu que fosse pré-requisito ao adentrar nos Experimentos, estar em processo terapêutico. Escutei e refleti sobre seus receios.

Devolvi a elas que minha atitude na Dançatar, por mais provocativa e assustadora que fosse, é muito estudada e pensada, inclusive a partir de meu próprio acervo intuitivo sobre como cada uma me atravessa no processo. Portanto, depois de refletir, me sinto segura sobre a postura que assumo e sobre os desequilíbrios provocados em cada uma, pois, reconheço o cuidado que tenho com cada participante no sentido de encaminhá-las, de forma a dar conta de seus aprofundamentos. Quando percebo que extrapola os meus recursos afetivos, cognitivos, emocionais e intuitivos, sinto-me confiante em pedir ajuda a profissionais que mantenho relação social. Porém, em meu caminhar dentro desta proposta, até hoje não precisei pedi a intervenção de algum profissional para sustentar algum processo que tenha provocado em experimentos desta natureza nesta pesquisa e, em processos anteriores quando me preparei para tal.

Estas reflexões são fundamentais, pois, penso que como pré-requisito a quem se propõe a coordenar um trabalho com o Dançatar, deve constar uma preparação afetiva, cognitiva e em autoconhecimento, para acessar o conhecimento alheio e, principalmente, um treinamento sobre liderança de grupo, que inclui uma intimidade com sua intuição e suas sensibilidades. Este estado, penso, só se consegue com muito investimento pessoal. Pois, quem focaliza trabalhos de grupo, cujo teor busque a investigação pessoal, é tão provocado quanto quem se propõe a provocar. Esta conversa de hoje com as mulheres me deu a justa noção do nível de provocação e desafio a que elas têm se submetido. Em contrapartida, a entrega e o mergulho no processo de investigação pessoal de cada uma, me garantem que os desafios lançados estão no fluxo coerente a que me proponho pesquisar.

Entretanto, reconheço que esta proposta que lanço é profundamente desconfortável e desafiadora, porque, parte da desconstrução de referências e de desajustes, e, em meu ponto de vista, as pessoas tendem a buscar o conforto e a segurança de suas referências no dia-a-dia,

pois, a multiplicidade de informações e o caos contemporâneo já dão conta de uma gama enorme de desafios no cotidiano. Portanto, como pré-requisito para Dançatar, reconheço que há que se ter uma disponibilidade extra para sair do conhecido e desajustar-se em busca de uma ampliação de si.

Estas questões me ajudaram a sentir as escolhas que faço como profissional e me ajudam a assumir a ousadia e a provocação como instrumentos metodológicos, pois, reconheço a preciosidade de intervir com estas posturas e o grau de exigência e de risco a que me submeto, pois corro o risco a todo momento de ser mal interpretada ou de criar desafetos pelos desconfortos gerados, sem que a pessoa em questão desenvolva tempo e maturidade em reconhecer seu crescimento e transformação. Dados que, por si só devolvem a cada participante “o conforto reatualizado” em novas facetas de si mesmo.

Experimento número: 15

Data: 19/07/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Aprofundar o 3º Princípio e introduzir o 4º Princípio da Dançatar.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Concentrar para perceber as sensações	Momento afetuoso	Sala Ampla Almofadas Figurino Lilith CDs	Discussão em grupos sobre os resultados alcançados
Autoimagem: As simbologias pessoais	Expandir os conteúdos simbólicos pessoais a partir de sua ressignificação	Apreciação estética da autoimagem	Máquina Fotográfica	

Observações:

Compareceram J. e I. Não temos notícias de R., mas, como a sua ausência e silêncio indicam, ela não está mais participando do Experimento Dançatar. Percebo que o contato com o desconforto assusta e exige disponibilidade e esforço dos participantes.

Começamos com o Momento Afetuoso. Em seguida, pedi para que abrissem as suas autoimagens, e, após breve meditação nestas e em seus símbolos, sugeri a observação da possibilidade de modificá-la

É bonito observar o movimento de J. e I. na construção de suas autoimagens, pois, revelam-se uma conjuntura de expressões em seus corpos, sinalizando por quais territórios estão atravessando: dor, alegrias, saudades, surpresas, desconforto, admiração, dentre outros. Elas se entregaram a atividade com prazer e cuidado (Fotografia 68).

Após o término, sugeri que deitassem na autoimagem. Esta sugestão veio intuitivamente para favorecer uma espécie de apoderamento simbólico de si mesma, possível, pela sensibilização e intensidade na entrega da atividade. J. não pôde deitar sobre sua imagem porque utilizou cola colorida nos últimos enfeites, então, deitou-se ao lado e colocou uma das mãos sobre a mão de sua autoimagem e ficaram de mãos dadas (Fotografias 69, 70). Depois, orientei que ficassem em frente à autoimagem e convidassem as memórias das fases de construção da mesma: do contorno às primeiras colagens, das emoções às palavras escritas. Em seguida, que nomeassem as suas imagens. I. deu-lhe o nome de Flora Maria e J. de Dandara (Fotografia 71). Ambas falaram das impressões e reflexões acerca das autoimagens. J. disse que ao dar as mãos

percebeu que escolhera andar de forma parceira a si mesma, às facetas descobertas de si. I. disse que ao deitar sentiu o quadril incomodando e, então, percebeu que quando observou o seu contorno na primeira construção da autoimagem, achou que ele era muito pequeno e desproporcional à cabeça. Agora, percebia um quadril largo, mais feminino e isto trazia outra percepção de si: uma espécie de autorização interna para revelar uma nova faceta. Foi visível a expressão de prazer e alegria de I. ao se dar conta disto.

Posteriormente, cada uma partilhou suas impressões e, ao final, observaram a autoimagem da outra comentando de suas percepções. Algumas palavras acompanharam a visualização das autoimagens de cada uma. As palavras de Flora Maria foram: elegância, tribal, indígena, força, conexão com a espontaneidade, plenitude. J. atribuiu à Flora Maria às palavras: cigana, ancestral, familiar e reconhecimento. J. disse que a sua Dandara também tinha uma aparência tribal. Suas palavras foram: trança, arcaico, feminino, autoridade, independente, dona de si, lágrimas de sangue, serenidade no olhar, vazio, ferida de guerra, grego, tecelagem, floresta, caçadora. I. atribuiu as seguintes palavras à Dandara: vivacidade, possibilidades de mudança, dor, destruição, deusa grega, iniciada que “oferta-se às sensações”, pernas de dançarina, coragem, ancestral, feminina, guerreira. Devolvi que buscasse o mito Grego de Diana. Concordo com as impressões de ambas sobre as autoimagens.

Finalizamos com uma discussão sobre os resultados alcançados e o pedido que refletissem sobre as imagens.



Fotografias 68, 69, 70, 71: J. e I. em “Ressignificando Símbolos”.

Fonte: Borges, 2013.

Apreensões: A percepção de J. sobre outro mito me provocou a ideia que, ao atravessar os opostos em tensão, as mulheres experimentaram a integração destes, não no sentido de uni-los, mas, de percepção à concomitância na vida de cada uma e ao trânsito constante entre um e outro. Percebo, então, que há uma aproximação com outros mitos que são extremamente reveladores das sensibilidades de cada uma. J. e I. mergulharam em si mesmas e realçaram os seus rastros. Estes as levaram e aproximaram a outras facetas de si mesmas e, estas vão

devolvendo por sua vez, novas e novas facetas que vão revelando ao longo do processo Dançatar, a singularidade de cada uma.

Eu não esperava que outros mitos ficassem tão perceptíveis neste momento do trabalho. Penso que estes dizem de como se dará o momento de interseção ou encruzilhada de cada uma, a que aprofundarei adiante através do contato com o mito de Leila Diniz.

Experimento número: 16

Data: 26/07/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Vivenciar o 4º Princípio do Dançatar.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Despertar o estado corporal para a narrativa	Momento afetivo	Sala Ampla Almofadas Texto	Discussão sobre as experiências vividas
Apreciação estética da autoimagem	Observar recorrências Estimular a expressão da narrativa corporal a partir das imagens	Apreciação estética da colagem	Figurino Lilith Figurino Eva CDs Máquina Fotográfica	
Histórias pessoais a partir das simbologias	Estimular a expressão da narrativa corporal a partir da criação de histórias	Leitura das narrativas escritas		
Movimento expressivo	Expressar a narrativa da Eva e da Lilith para apreensão dos símbolos e significados	Dança das Evas e Liliths pessoais a partir das histórias criadas de suas memórias e reflexões		

Observações:

As mulheres têm singularizado o Momento Afetivo a cada Experimento. Observo que cada uma delas já encontrou a sua forma específica de concentração e sensibilização a partir do toque em seu próprio corpo. Este tem acendido as possibilidades do Experimento da vez (Fotografia 72). O de hoje favoreceu a condição de prontidão e aprofundamento em suas narrativas escritas específicas. Após este momento, as mulheres se colocaram diante de suas autoimagens com o propósito final de observação, atentas aos símbolos personificados em cada figura. Foi solicitado a cada uma a construção de uma história escrita para as suas Evas e as suas Liliths. A intenção foi provocar uma experimentação criativa na escrita a partir da vivência corporal, de forma que possam perceber a narrativa corporal a partir da articulação com outras

linguagens: escrita, visual, além da sensorial e cinestésica nos movimentos, assim, estas refletiriam na escolha do trajeto a personificar em suas narrativas. Sugeri que observassem o que mais chamou a atenção nas figuras relendo as suas histórias Eva. Então, pedi que vestissem os seus figurinos Eva. O de J. revelou uma mulher casta, com um véu. O de I. pareceu o de uma figura ermitã, andarilha. Ao som da música solicitei que vivenciassem no movimento as histórias criadas (Fotografia 73).

A cada movimento dançado, percebi o quanto cada uma aprofundou na pesquisa de suas narrativas. Ficou bastante perceptível os movimentos-título que cada uma personifica a partir de suas recorrências. Já posso observar indícios de recorrências construídas pela relação entre as Dançantes. Tenho a expectativa que nos próximos Experimentos, seja possível destacar os movimentos-título desta troca que emerge.

Na vivência Eva, J. sentiu muita necessidade de explorar o espaço e um tempo maior que o de I. para acomodar a sua Eva. Propus que observasse os contrastes na intenção que o exercício comparativo a aproximasse com mais intensidade das relevâncias de sua Eva. J. sintetizou a experiência Eva com as palavras: novo e nada e velho e pés marcados. Seus movimentos-título trouxeram imagens de preparação de alimento que foram explorados em forma, dinâmica e contexto mostrando que J. se preparava para experimentar-se em facetas ainda inexploradas. Assim, movimentos circulares que revelaram uma rotina de afazeres domésticos, se repetiram e aprofundaram de forma a revelar a sua busca cíclica de si mesma. A Eva de J. revelou dor, angústia, cansaço, solidão, mas, também, força, resistência, sabedoria (Fotografias 74, 75, 76, 77).

I. construiu uma Eva ágil, não muito interessada em escrutinar, mas, em chegar a uma meta. A Eva de I. parecia questionar suas raízes e o seu lugar no mundo. Também trazia um véu, mas, em oposição a J., o seu véu não parecia proteger uma mulher casta e sim, uma desbravadora (Fotografias 78, 79, 80). É interessante observar como as duas mulheres apresentam aspectos aparentemente opostos: figurinos explicitamente contrários inclusive na cor, visto que, J. vestiu-se de escuro e I. de branco; na qualidade de movimento, os de J. são mais lentos e circulares e os de I. são ágeis, fragmentados e retos. Também diferem na forma e nos conteúdos que os provocam, porém, se assemelham na densidade de suas narrativas corporais. Durante o Experimento aparentaram grande prazer na relação de troca entre as suas diferenças.

Após a vivência Eva, orientei uma pausa com respiração profunda e mais pausada. Cuidando do tempo de despedida do primeiro contexto para a preparação de suas Liliths. Depois

do silêncio, trocaram o figurino e a partir da pulsação de música de ritmos variados e diferentes da Eva, orientei a expressão de suas Liliths.

I. vestiu-se de forma mais feminina, com saia vermelha e blusa de renda, acrescentando adereços. Observo há alguns Experimentos que a identificação do feminino de I. é mais próxima ao arquétipo Lilith que o da Eva. Compreendo mais facilmente esta expressão a partir de seus relatos de vida que a impulsionaram a ousar e criar condições de sobreviver fora dos padrões familiares e sociais de seu contexto. Portanto, há uma afinidade mais fácil com a sua Lilith. J. mostra afinidade explícita aos dois arquétipos. É bastante perceptível o quanto a experiência da Lilith revela a potencialidade e a espontaneidade de ambas. Há um prazer e vitalidade pulsante nos movimentos.

J. vestiu-se de negro denotando força e ousadia, o que contrastou com a castidade de sua Eva. Muito gratificante perceber como cada uma cuidou dos detalhes de suas facetas femininas, pois, percebo que já compreenderam a proposta da Dançar a partir de seus corpos, ao invés de apreendê-los unicamente a partir de conceitos racionais.

A vivência de hoje revelou a cumplicidade grande que J. e I. desenvolveram e o prazer que têm em estar juntas e compartilhar as experiências. A expressão de suas Liliths denotou muito prazer, energia, ousadia, sensualidade e uma espécie de renovação da estima, pois, as duas dançaram com muita força e alegria, o que proporcionou um espelhamento do feminino no que tange a reconhecerem através da alteridade, a sua própria potência feminina (Fotografias 81, 82, 83,84).

Finalizamos o Experimento de hoje com uma discussão aprofundada sobre os aspectos Eva e Lilith. Nos próximos Experimentos, sinto que posso provocar a construção de narrativas a partir do contato com a dimensão onírica dos sonhos, que fornece incessantemente material do inconsciente, das latências.



Fotografia 72: I. em “Momento Afetuoso”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 73: I. e J. em “Evas”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografias 74, 75, 76, 77: J. em “A sua Eva”. Fonte: Borges, 2013.



Fotografias 78, 79, 80: I. em “A sua Eva”. Fonte: Borges, 2013.



Fotografias 81, 82, 83: I. e J. em “A Dança das Liliths”. Fonte: Borges, 2013.



Fotografias 84: I. e J. em A Dança das Liliths”. Fonte: Borges, 2013

Apreensões: Como pesquisadora, observo a cumplicidade grande que J. e I. desenvolveram e o prazer que têm em estar juntas e compartilhar as experiências. Esta conquista de ambas traz uma ambivalência na qualidade de interação: as ajuda a ir além quando percebem as potencialidades e habilidades e, dificulta concomitante, a expressão de suas sombras quando aparecem as resistências, porque uma acolhe imediatamente a fragilidade da outra e tendem a se misturar na dor e a se comportarem de forma homogênea, exigindo de mim um esforço grande para que percebam que o trajeto de cada uma precisa ser respeitado e percebido como singular.

Experimento número: 17

Data: 02/08/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Introduzir o 5º Princípio do Dançar a partir da apreciação estética de vídeos de dança.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Apreciação Estética de vídeos sobre dança	Despertar a construção de referenciais estéticos da dança contemporânea Provocar a reflexão sobre a narrativa corporal	Visualização de vídeos de dança Registro escrito sobre os aspectos relevantes	Sala Ampla Almofadas Texto DVDs	Discussão sobre a temática apreciada
Conversação	Favorecer a compreensão sobre a estética da dança contemporânea e a reflexão sobre a experiência da dança	Expressão oral dos aspectos relevantes escritos e reflexão sobre a temática		

Observações:

No último Experimento tinha a expectativa de sugerir adentrarmos nos conteúdos dos sonhos de cada participante com o objetivo de ampliarmos o 5º Princípio do Dançar, a partir dos conteúdos dos sonhos. Porém, intui que seria importante que as participantes pudessem apreciar algumas obras de dança para a construção de referencial estético em dança e, posterior reflexão e análise de suas próprias narrativas corporais. Assim, as próximas experiências no movimento poderiam partir de maior maturação e consciência sobre a dança.

Portanto, hoje tivemos a apreciação de dois vídeos de dança contemporânea. O primeiro foi *Shijima- The Darkness Calms Down in Space* (1988) da Cia de dança de Butoh Sankai Juku, do coreógrafo japonês Ushio Amagatsu, que traz uma abordagem onírica e metafórica sobre a escuridão e o vazio que nos circundam. O segundo vídeo foi *Körper* (2000), obra da coreógrafa alemã Sasha Waltz que é uma pesquisa sobre a moralidade, a busca da imortalidade e a reprodução na era da manipulação genética.

Ao fim da apreciação estética das obras dançadas, as questioneei sobre o que pensavam ser dança, como identificavam a linguagem da dança, como se sentiram ao apreciar os vídeos e qual a relação que estabeleciam com a narrativa corporal vivenciada por cada uma.

Sobre a Cia Sakai Juku, I. falou pouco, porém, percebi por sua expressão facial/corporal que havia vivenciado muitas sensações. Houve dificuldade em racionalizar a experiência, o que achei muito significativo, pois, I. tem muita destreza em explicar as suas vivências. Desse modo, deixei-a com suas conjecturas e sensações depois de relatado que percebeu uma relação dos sonhos com um profundo simbolismo e muita expressividade na dança. J. disse que o vídeo lhe despertou muitas sensações e que estas a ajudaram a perceber que havia conexões dos conteúdos do inconsciente com os símbolos. Disse que os elementos apresentados: o som, a luz e o movimento, a conduziram para além do cotidiano, onde o corpo era mágico.

Sobre o *Körper*, I. observou que havia um movimento de reconstrução, um tirar o que está dentro. J. disse que havia uma desconstrução do corpo e um embate com o cotidiano. Disse que para ela remetia ao diálogo com o corpo objeto e isto a fizera refletir sobre este. Finalizou dizendo que para ela era dança porque é visceral e mexe com as sensações. A relação com a sua narrativa corporal foi observada a partir da reflexão que a dança poderia vir tanto do onírico quanto das palavras. I. concordou com esta afirmação.

Fiquei muito satisfeita com o impacto do vídeo para elas, pois, confesso que me surpreendi com a perspicácia alcançada. Penso que se os vídeos fossem apreciados sem alcançarem o tempo de vivência e aprofundamento que já construíram em suas danças, possivelmente, a compreensão e abstração dos conceitos se fariam mais fragmentadas e racionais. Percebi que se sentiram próximas aos conceitos e elementos da dança porque elas próprias criavam os seus.

Finalizamos este Experimento na perspectiva de adentrarmos os conteúdos oníricos nos encontros seguintes, a partir de uma reflexão sobre a estética da dança e as possíveis identificações correlacionadas com as narrativas corporais das dançantes.

Apreensões: No último Experimento tinha a expectativa de sugerir adentrarmos nos sonhos de cada participante, com o objetivo de ampliarmos o 3º Princípio da Dançatar, a partir de seus conteúdos. O objetivo seria provocar o acesso às dimensões ocultas a partir do onírico e da posterior apreensão de seus símbolos por um processo inspirado na *Imaginação Ativa* de Carl Gustav Jung.

Experimento número: 18

Data: 16/08/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Aprofundar o 3º e 4º Princípios do Dançatar a partir dos sonhos.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Estimular a concentração no corpo e nas sensações.	Momento Afetuoso	Sala Ampla Almofadas Texto CDs	Discussão dos resultados Alcançados
Respiração	Estimular a mudança de estado corporal	Respiração Profunda	Máquina Fotográfica	
Centros de energia	Percepção e mobilização da pulsão dos centros do corpo	Percepção e movimentação dos centros de energia do corpo		
Os Sonhos	Favorecer a ampliação de repertórios pessoal a partir dos conteúdos dos sonhos	Registro escrito dos sonhos Expressar em narrativa corporal as recorrências dos sonhos		

Observações:

Hoje o foco foi realizar nos movimentos dançados as recorrências dos sonhos. Foi solicitado que as mulheres fizessem um registro diário de sonhos durante a semana anterior e observassem as sensações destacando as recorrências advindas destes. Estas poderiam se apresentar, por exemplo, como sensações, objetos, pensamentos e etc., de forma que a repetição e intensidade se tornassem relevantes a ponto de fundamentar os futuros movimentos-título.

Neste Experimento há ainda, a vivência do Quarto Princípio: As Dimensões Ocultas, visto que as mulheres estão sensivelmente despertas para as memórias encarnadas buscando a compreensão “que o corpo encerra tanto o presente e o passado, como já contém as promessas do futuro”, porém, hoje o foco é a imersão no Quinto Princípio do Dançatar, A Ressignificação do Imaginário, pois, versa por “fazer dos sonhos e desejos do imaginário feminino sua realidade

criada a partir da experimentação do movimento. Isto coloca a Dançatar no lugar do espaço possível da ressignificação do imaginário em ação” (BORGES, 2011, p. 110).

Após o Momento Afetuoso, solicitei que percebessem a pulsação mais relevante no corpo e que se dispusessem a escutar esta escritura sensorial. Observado um tempo para que se aproximassem do conteúdo corporal, orientei respirações vigorosas e profundas com o objetivo de mudança de estado corporal. Após este momento, solicitei que relessem os sonhos e fixassem a atenção nas recorrências anotadas. Então, pedi que tocassem o corpo novamente atentas a se ocorreu mudança na pulsão corporal inicial (Fotografia 85).

Em seguida, solicitei que a partir da respiração direcionassem a atenção para os centros de energia do corpo percebendo a pulsação mais intensa e, concomitante, associando-as às recorrências. Então, orientei que se detivessem um tempo nesta observação e, ao som de músicas⁶⁹ com tonalidades intensas e diferenciadas, sugeri a expressão das recorrências em movimentos a partir da qualidade do impulso energético do corpo.

I. demonstrou impressionante disposição na exploração de seus movimentos. Percebo que as partes do corpo antes muito difíceis de movimentar, hoje ganharam amplitude em forma, dinâmica e contextos de movimento (Fotografia 86). J., ao contrário, no início explorou a sensação da pulsão e o diálogo com as recorrências, mas, ao som da música se deparou com as novas possibilidades de sensações, de fontes de criação e movimentos, e, como é a sua tendência, paralisou frente ao desconhecido e voltou ao ponto da resistência, quase não se permitindo dançar. Observo que para J. é penoso o processo de experimentar o novo. Enquanto que para I. o processo parece ser bastante prazeroso.

J. explorou os movimentos de forma dolorosa e, na metade da atividade, quando solicitei novo contato com o escrito para ressaltar as palavras que foram fontes para os movimentos-título ela não conseguiu mais sair do chão (Fotografia 87). Suspeito que movimentar os conteúdos dos sonhos para J. foi assustador, pois, exigiu desapegar de sentimentos com os quais tem convivido há muitos anos e, que inclusive, justificam sua forma corporal, suas dores, seu medo de inovar.

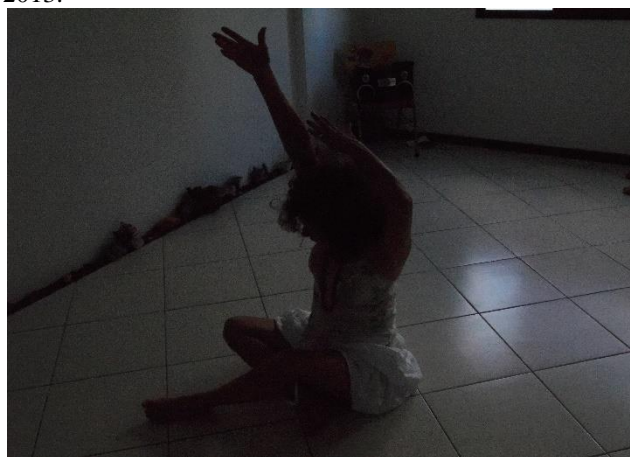
As palavras recorrências de I. foram: casa, cor, feira, flores, homem, irmãs e viagem. As de J. foram: preto, amiga, rua, Shirley, casa, terra, medo, árvores, velhos, mulher. Para os próximos Experimentos, contribuirei com as recorrências que destaquei acerca dos sonhos de cada uma. Assim, pretendo provocar com elementos alheios a elas, a minha observação para provocar e enriquecer o momento de vivência do 5º Princípio do Dançatar: A Ressignificação

⁶⁹CD Águas da Amazônia, 1993. Composição de Philip Glass e interpretação do grupo mineiro Uakti.

do imaginário, onde possivelmente se darão as identificações, a partir de um processo apurado de discriminação e escolhas. Tenho a expectativa que esta fase estimule um jogo comparativo que se destine a enriquecer a trama de suas narrativas corporais. Veremos como reagirão.



Fotografia 85: I. em “Recorrências”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografia 86: I. em “Recorrências”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografia 87: I. e J. em “Recorrências”. **Fonte:** Borges, 2013.

Apreensões: Fico incomodada em dividir a atenção entre a atividade de fotógrafa do trabalho de campo com a função de Dançar. Encontro muita dificuldade em registrar fotos com qualidade e manter a atenção nas mulheres. Penso que o trabalho deve fluir de forma mais enriquecedora se alguém acompanhar o Experimento desde o início, para que possa fazer esta função sem causar tensões maiores para quem dança.

Experimento número: 19

Data: 30/08/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Aprofundar o 3º e 4º Princípios do Dançatar a partir dos sonhos.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Estimular a concentração no corpo e nas sensações.	Momento Afetuoso	Sala Ampla Almofadas Texto CDs	Discussão de resultados
Respiração	Estimular a mudança de estado corporal	Respiração Profunda	Máquina Fotográfica	
Centros de energia	Percepção e mobilização da pulsão dos centros do corpo	Percepção e movimentação dos centros de energia do corpo		
Os Sonhos Pessoais	Favorecer a ampliação de repertórios pessoal a partir dos conteúdos dos sonhos	Registro escrito dos sonhos Expressar em narrativa corporal as recorrências dos sonhos		

Observações:

Hoje compareceu apenas I. Somente ao finalizarmos o Experimento, soubemos que J. havia chegado atrasada e batera na porta, que sempre fica trancada por privacidade. Encontramos J. aos prantos e com raiva por achar que a tínhamos excluído pelo atraso. Esclarecemos os equívocos e ficamos apaziguadas. Percebi duas questões relevantes, uma que a concentração no trabalho com I. fora tão intensa que não ouvimos o chamado de J. e, isso me dá o tom da qualidade de envolvimento que conseguimos nos Experimentos.

A segunda questão é que o Dançatar provoca tantas diferentes questões e demandas em cada uma de nós e, por isso, conforme sugeri a J., é importante que no dia reservado para o Experimento não haja muitas outras atividades em concorrência, pois, observo que muito antes de chegarem ao Atelier da alma, já estão em vivência de suas demandas da semana e esta condição, as deixa pouco disponível para as outras intensidades do dia.

I. iniciou o seu Momento Afetuoso de forma intensa e prazerosa (Fotografias 88, 89 e 90). Hoje este momento foi acompanhado por música, pois, geralmente é feito em silêncio para que a mesma não conduza as emoções. Porém, como I. tem se disponibilizado muito a exploração de sua narrativa, intui que a música poderia facilitar o mergulho especialmente nas demandas dolorosas de forma lúdica e prazerosa. E foi desta forma que I. desenvolveu o primeiro contato com suas sensações e percepções corporais: se tocou e ao mesmo tempo deixou-se balancear pelos diferentes ritmos da melodia.

Durante a semana anterior orientei às participantes o registro dos sonhos ocorridos entre um Experimento e outro e a memorização das palavras recorrentes que foram destacadas destes, por minha solicitação. A intenção é provocar-lhes o acesso as dimensões ocultas dos sonhos e desta forma trazer à consciência elementos relevantes à construção de suas narrativas, de forma ampliar o repertório em voga, cuja temática é a ressignificação do imaginário através das identificações.

Sugeri a I. a leitura das palavras recorrentes e depois orientei um exercício de respiração profunda no intuito de provocar uma mudança de estado mais atento às sensibilidades. Orientei uma respiração trina e após, a percepção dos centros de energia do corpo, solicitando outra respiração desta vez focando e visualizando a respiração em cada centro de energia.

Pedi que observasse a vibração em cada um e sentisse a pulsação singular advinda de cada um. Depois, perguntei-lhe quais os centros havia identificado e perguntei onde os localizava no corpo. Como I. tem conhecimento dos *chackras*⁷⁰, de qual vem também o meu conhecimento sobre os centros de energia do corpo, estávamos de acordo sobre a localização dos centros de energia, caso contrário respeitaria a localização percebida por I. Em seguida, mostrei exercícios de ativação para cada centro de energia e solicitei que I. os fizesse. Após algumas repetições para que o corpo ativasse em intensidade a energia específica dos centros, orientei a percepção do centro de energia mais pulsante em I. Ela observou o centro de energia raiz, onde a qualidade da mesma se relaciona com a sustentação da energia vital, a estrutura e a genitalidade/sexualidade (Fotografias 91, 92).

Os pés refletem muito esta qualidade energética, achei interessante, pois no Experimento Dançatar nº 5, I. percebeu-se não enraizada e com dificuldades de sentir a parte inferior do corpo. Sentir a pulsação mais forte neste centro de energia é uma indicação clara que ressignificou a parte inferior de seu corpo e que construiu outra qualidade de enraizamento

⁷⁰ Chackras ou centros de força, são pontos de conexão ou enlace pelos quais flui a energia de uma a outro veículo ou corpo do homem. (LEADBEATER, C. W., 1974, p. 19).

Orientei a percepção mais apurada das qualidades de pulsação deste centro e após que expressasse em movimentos esta pulsação. I. fez movimentos intensos e bruscos com os quadris (Fotografia 93). Pedi a repetição algumas vezes para que o corpo vivenciasse as demandas deste movimento/pulsação. Em seguida orientei uma nova leitura das palavras recorrentes dos sonhos e então que meditasse na relação entre as recorrências e a pulsação do centro de energia escolhido. Depois que dessa forma as palavras em movimento a partir da qualidade e local da pulsação. Após a expressão de movimentos a partir do quadril, I. ampliou os movimentos a todo o corpo. Então, solicitei que experimentasse explorar os movimentos recorrentes a partir de qualidade diferentes: fragmentados, cortados, circulares, fluidos. I. permitiu-se intensa exploração e o prazer corporal era bastante visível em seu rosto.

Ao final discutimos os resultados. I. disse que fora bastante interessante a pesquisa de movimentos e que sentia que ampliara conteúdos significativos. Fiquei muito satisfeita com a disponibilidade de I. Ao encerrarmos soubemos da presença de J. e a convidamos a adentrar, então, coloquei a possibilidade de haver uma performance para finalizar os Experimentos Dançar e expliquei que a intenção era possibilitar a experiência da apreciação estética do trabalho construído por elas e também, a vivência do saber-se apreciado. I. demonstrou certo incômodo, mas, não demonstrou resistência, J. pareceu acolher com mais facilidade, pois, se expor para ela parece ser mais confortável. Finalizamos o encontro de hoje na perspectiva de explorarmos as identificações no próximo encontro.



Fotografia 88: I. em “O Prazer de se tocar”. **Fotografia 89:** I. em “O Prazer de se tocar”.

Fonte: Borges, 2013.

Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 90: I. em “O Prazer de se tocar”.
Fonte: Borges, 2013.

Fotografia 91: I. em “os centros de energia”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 92 e 93: I. em “os centros de energia”.
Fonte: Borges, 2013.

Experimento número: 20

Data: 06/09/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Vivenciar o 5º Princípio do Dançatar

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Estimular a das sensações.	Momento Afetuoso	Sala Ampla Almofadas	Discussão de resultados
Os sonhos	Orientar a exploração do movimento a partir das latências	Leitura e partilha dos sonhos	Texto CDs Máquina Fotográfica	
Respiração	Sensibilizar para a mudança de estado corporal	Respiração Profunda		
Centros de Energia	Aquecer o corpo a partir dos centros de energia	Exercícios para mobilizar os centros de energia do corpo		
Identificações	Expressar a narrativa corporal a partir das recorrências	Jogos de escuta e ação a partir de palavras-chave		

Observações:

Começaram com o Momento Afetuoso que agora é acompanhado de música de ritmos variados e com vozes femininas. Percebi que assim, é facilitado o envolvimento das mulheres às suas percepções do dia e as que emergem da memória, concomitante ao estímulo para expressá-las em movimento.

J. e I. estão muito envolvidas com os seus processos de pesquisa corporal e explicitamente, mergulham e ampliam os seus repertórios corporais.

Orientei a releitura dos sonhos pessoais e palavras recorrentes destes para estimular as percepções, a memorização destas e as escolhas necessárias a exploração no jogo do movimento. Aqui acessamos o 5º Princípio da Dançatar, a Resignificação do Imaginário, pois, já há um repertório corporal significativo em cada uma, que as permite ampliar as suas narrativas corporais a partir das Identificações, Indicador metodológico deste Princípio, que as

estimula a introduzir os jogos de movimento e sequências deste, seguindo-se as escolhas a partir da aglutinação de repertório e recorrências advindas destes. Neste momento, fica claro a escritura de novos significados emergentes das singularidades alcançadas por cada uma em seus movimentos (Fotografias 94,95).

Seguindo o momento de pontuar as Identificações, pedi que destacassem as recorrências mais relevantes e que visualizassem as imagens associadas a estas. Depois, que anotassem as palavras e suas respectivas imagens. Como cito na descrição do 5º Princípio do Dançatar, “A dança e a fala nem sempre estão inter-relacionadas, mas se atravessam quando um movimento repleto de singularidade se torna, a cada repetição, mais dançado. Perceber as sensações físicas e realizá-las na dança, amplia a percepção, agregando uma dimensão de processo e de *continuum*. ”

Conversamos sobre os sonhos. Cada uma delas fez o registro de 14 sonhos. Perguntei o que entendem sobre e ressaltei que na pesquisa me oriento pela teoria Junguiana e sua metodologia de trabalho com sonhos, que versa entre outros aspectos, sobre o poder revelador que estes têm, pois, expressam através de símbolos e metáforas o que não pode ser agregado ainda pela consciência, portanto, os sonhos são dimensões ocultas que ainda não puderam vir à tona, a menos que se criem mecanismos de observação, percepção e emergência destes, como é o caso desta abordagem da Dançatar. Conversamos sobre os aspectos simbólicos deste universo onírico e também, sobre a relação do feminino nos símbolos.

Orientei a leitura das recorrências e imagens anotadas, desta vez, atentas a explicação sobre os sonhos e sua simbologia. Pedi que cada uma lesse em voz alta as palavras imagens e para cada uma atribui uma palavra/imagem oposta, a saber:

J. :

- Paz-praia/multidão
- Sol-rei/escuro-mendigo
- Homem-anel/ruptura-separação
- João-espada-falência

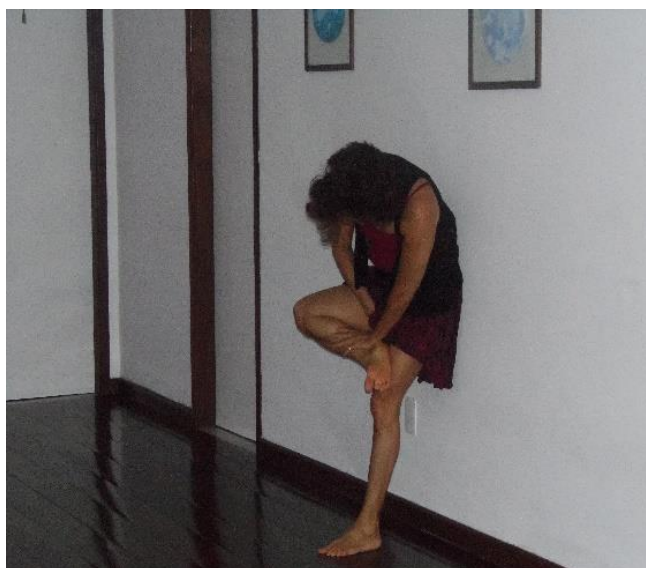
I.:

- Feira-frutas/fome
- Flor-girassol/cactos
- Irmãs-útero-ovário/solidão
- Homem-pernas femininas andando/criança

Depois da leitura orientei uma respiração profunda e percepção do centro de energia mais pulsante. Esta indicação se deve ao fato de que percebi que sempre começam o movimento por um local do corpo e este é sempre o local que pulsa mais ou guarda alguma emoção/sentimento específico e relevante.

Orientei que percebessem a qualidade da pulsação do centro mais pulsante e que a partir deste, expressassem as recorrências. Em seguida, orientei uma pausa para percepção do estado corporal (há uma modificação neste?) e da sensação após realização do movimento. Depois orientei nova expressão da narrativa corporal após, ouviram as palavras opostas que pontuei. Orientei nova pausa. Em seguida solicitei que rememorassem as palavras-recorrentes e imagens e as opostas ditas por mim. Então escolhem a que mais havia mobilizado cada uma e que a explorassem a partir das várias qualidades de movimento: cortado, fluido, circular.

Discussão de resultados. Fiquei muito impressionada com a qualidade da construção de cada uma. Foi bastante arrebatador e rico de possibilidades. No próximo Experimento ainda exploraremos o 5º princípio para a compreensão e percepção das escolhas, sentidos e ressignificação destes.



Fotografia 94: I. em “Identificações”.

Fonte: Borges, 2013.

Experimento número: 21

Data: 13/09/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Aprofundar o 5º Princípio do Dançatar.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Despertar às percepções	Momento Afetuoso	Sala Ampla Almofadas	Expressão das sequencias de movimentos
Respiração	Estimular a concentração corporal	Respiração Profunda	Texto CDs Máquina Fotográfica	
Movimento: qualidade, níveis direção	Facilitar a assimilação dos conteúdos acerca do movimento	Exposição dos conteúdos		
Identificações	Favorecer a construção das tríades de movimentos	Reflexão e partilha do registro das recorrências		
Sequências de movimento	Expressar as narrativas corporais	Exercícios de sequencias coreográficas		

Observações:

As mulheres começaram o seu Momento Afetuoso. Percebo que já encontraram o canal de acesso à narrativa corporal sem necessidade de muita concentração, como anteriormente, pois, ao iniciar a percepção corporal com o toque, já começam a expressão de movimentos.

Orientei em seguida uma respiração profunda pensando em facilitar um estado corporal mais sensível às sensações físicas. Elas têm se mostrado muito receptivas aos estímulos e orientações que introduzo nos Experimentos, pois, construímos um nível de confiança muito bom, o que penso, influencia a qualidade e intensidade da entrega na pesquisa de suas narrativas corporais.

Pedi depois que relesem as recorrências destacadas e as respectivas imagens de seus sonhos e, também, as palavras-oposição que acrescentei a cada dupla recorrência-imagem formando, portanto, quatro tríades: recorrências-imagens-palavras-oposição. Esta atividade foi pensada a partir do que observei do registro de cada mulher em suas narrativas escritas e corporais, sem hierarquias pré-definidas. As recorrências surgiram a partir da força da repetição das palavras anotadas, que por sua vez, se destacaram a partir do diálogo e vivência corporal.

Percebo que há na repetição um indicativo de concentração de forças, sejam elas conscientes ou não, nas repetições. Em se tratando de movimentos, denotam significados múltiplos que dizem da corporeidade e do imaginário delas. A construção de sentido se estabelece pela autopercepção de cada uma, pela expressão e partilhas estabelecidas nos Experimentos. As imagens em conexão com as palavras recorrentes aparecem como símbolos que ora ampliam, ora aprofundam o significado das palavras e, também, favorecem a possibilidade de outra via de comunicação pela percepção visual, favorecendo assim, as linguagens e afinidades múltiplas. As palavras-oposição foram pensadas a partir do princípio de favorecer a experimentação dos opostos, a dialógica, observando-os como sombra, um princípio Junguiano.

Adiante, expliquei sobre as qualidades de movimento em dança, os níveis e as direções que podiam ser explorados e exemplifiquei com movimentos. Em seguida, solicitei que para cada tríade atribuíssem uma qualidade de movimento e com a repetição, experimentassem níveis e direções diversos.

J. e I. vieram bem entusiasmadas e trouxeram figurinos para compor os seus movimentos. Fiquei bem impressionada com a qualidade da pesquisa de movimentos que fizeram. Já há sequências de movimento para cada uma delas e, estas se constroem a partir dos vários movimentos experimentados ao longo dos Experimentos Dançar, portanto, há uma coerência, uma história, uma narrativa corporal impressa e expressa nas sequências, portanto, as escrituras corporais se constroem (Fotografias 95, 96, 97).

Há um movimento claro de identificação na escolha dos movimentos e na criação de sentido para cada um deles, portanto, penso que o 5º Princípio foi plenamente incorporado e já é o momento de convidá-las à Performance Dançar, que fecha o ciclo dos Experimentos e, também, as convida a inaugurar um novo momento, quiçá em suas vidas (Fotografias 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104).

As mulheres exploraram suas narrativas por um tempo e, depois, quando as percebi exaustas, finalizei o Experimento com uma longa e pausada respiração para que se acalmassem e se restituíssem.



Fotografia 95: I. e J. em “Construindo as Escrituras Corporais”. Fonte: Borges, 2013.



Fotografias 96, 97, 98: I. e J. em “Construindo as Escrituras Corporais”. Fonte: Borges, 2013.



Fotografias 99, 100, 101: I. e J. em “Construindo as Escrituras Corporais”. Fonte: Borges, 2013.



Fotografias 101, 102, 103: I. e J. em “Construindo as Escrituras Corporais”. Fonte: Borges, 2013.



**Fotografia 104: I. e J. em “Construindo as Escrituras Corporais”.
Fonte: Borges, 2013.**

Apreensões: Percebo que já há uma conexão mais fácil de cada mulher consigo mesma, com a outra, e com o processo da Dançatar. Preciso ter cuidado com as músicas que escolho para que estas não direcionem a qualidade e impulso dos movimentos, antes que J. e I. encontrem a fonte de suas expressões no Experimento em questão.

Sinto a necessidade de convidar alguém de fora do contexto Dançatar para fotografar e filmar o Experimento, já que me sinto muito imbricada as demandas pessoais das mulheres e, penso ser importante haver outro olhar, sem envolvimento de espécie alguma, para contribuir com observações e olhares distintos.

Experimento número: 22

Data: 27/09/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Preparar a vivência do 6º Princípio do Dançatar: A Performance

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Despertar às percepções	Momento Afetuoso	Sala Ampla Texto CDs Máquina Fotográfica	Discussão de resultados
Respiração	Estimular a concentração corporal	Respiração Trina		
Centros de energia	Aquecer o corpo a partir dos centros de energia	Exercícios para mobilizar os centros de energia do corpo		
Movimento: qualidades e Possibilidades	Aprofundar e experimentar a percepção das diferentes qualidades dos movimentos	Partilha oral sobre as possibilidades do movimento Sequências de movimento		
Leila Diniz	Favorecer o reconhecimento da Leila Diniz pessoal	Partilha sobre o arquétipo a partir dos registros escritos		

Observações:

Após o Momento Afetuoso, sugeri que meditassem sobre as recorrências e os seus possíveis significados.

Então, orientei uma respiração trina⁷¹ e em seguida a percepção dos centros corporais mais pulsantes. Depois, a percepção e expressão da qualidade destes. Em seguida, orientei uma nova meditação sobre o significado das tríades e, imbuídas e concentradas nestas, vestissem os figurinos escolhidos para apresentar suas tríades.

⁷¹ O que denomino de respiração trina é uma técnica aprendida em aulas de meditação, quando fui orientada a respirar consciente e profundamente por três vezes, inalando e exalando o ar em oito segundos e entre uma e outra deve-se reter a respiração por quatro segundos. Proporciona um efeito tranquilizador imediato.

Pedi que dessem movimentos às tríades a partir do centro de pulsação corporal mais forte, pois, o impulso se concentra nestes. Pedi a expressão e em seguida a repetição das quatro tríades observando a que mais se identificam (Fotografias 105, 106).

Em seguida, conversamos sobre as possibilidades do movimento e sobre ocupar o espaço e se legitimar a partir do desestranhamento do movimento, que acontece quando o repetem e o conectam a si mesmas, a partir da construção de sentidos, que tem ocorrido por sua vez, pela expressão do movimento, pelas partilhas orais, pela escrita, pela percepção, pela meditação.

Conversamos sobre Leila Diniz e como cada uma vê a sua Leila. Depois sobre as escolhas e sobre dançar a sua Leila. Conversamos sobre as definições das tríades: transformar tudo em duas tríades; definir quem entra primeiro/quando estarão duas ou uma. Expliquei sobre a limpeza de movimentos e foco no olhar, emoção na pele. Depois pedi que repetissem as tríades. Depois dançarão suas Leilas, sua singularidade, a partir do questionamento: o que falta? Como posso estar mais junto de vocês? Encontrar o elemento surpresa. Em seguida, conversamos e definimos as músicas a partir das já conhecidas durante o processo, e também sobre as novas que trouxeram.

Conversamos sobre a Performance como condição para a espetacularização de seus próprios processos de reencantamento, a partir de como cada uma se compreendia como mulher em cena atuando sobre seu processo de individuação. Significa que cada uma percebeu que inaugurou condições, criou oportunidades e critérios para sua atuação. Assim como se possibilitou o direito de escolher e atuar sobre as suas oposições e contrastes. Concluímos assim, relembando o mito de Leila Diniz. Finalizamos discutindo os resultados.



Fotografias 105, 106: I. e J. em “Construindo a Performance”. **Fonte:** Borges, 2013.

Experimento número: 23

Data: 11/10/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Preparar a vivência da Performance Dançatar I.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Despertar às percepções	Momento Afetuoso	Sala Ampla Texto	Discussão de resultados
Respiração	Estimular a concentração corporal	Respiração Trina	CDs Máquina Fotográfica	
Centros de energia	Aquecer o corpo a partir dos centros de energia	Exercícios para mobilizar os centros de energia do corpo		
Movimento: qualidades e Possibilidades	Aprofundar a percepção das diferentes qualidades dos movimentos	Partilha oral sobre as possibilidades do movimento		
Leila Diniz	Favorecer o reconhecimento da Leila Diniz pessoal	Partilha sobre o arquétipo a partir dos registros escritos		
Movimento: Sequências coreográficas	Estruturar as Tríades de movimento	Expressão das sequências coreografadas		

Observações:

Começaram com o Momento Afetuoso sem música (Fotografia 107). Em seguida, discutimos as tríades, suas dificuldades e as escolhas a partir das Identificações. Segui explicando a relevância da dança, a partir da conexão com o centro de energia e a qualidade de pulsação, antes de iniciar o movimento, para facilitar a concentração com propósito de cada uma.

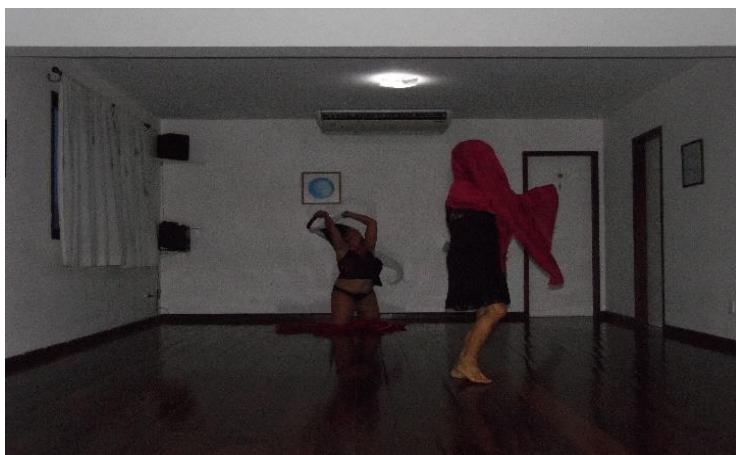
Orientei uma respiração profunda, e a conexão com o centro de energia e qualidade de pulsação. Pedi que rememorassem as tríades e as sequências de seus movimentos. Orientei uma reflexão sobre suas tríades e a escolha a partir das Identificações para que dançassem suas Performances.

Rediscutimos sobre Leila, pois, seu arquétipo simboliza a singularização do processo que cada uma alcançou e, em seguida, como esta se realiza na Performance Dançatar, as expectativas, os medos, a exposição e os riscos.

Em seguida, orientei a expressão das tríades (Fotografia 108). Discutimos como as tríades se transformariam em sequências coreográficas, e depois sobre os figurinos e trilhas sonoras. Percebo-as bastante envolvidas neste processo. J. está num misto de receio pela exposição, visto que numa das tríades dança sem roupa, e o nervosismo pela estreia da performance. I, também está nervosa, e ainda expressa dúvidas sobre sua capacidade de se expor e dançar. Deixei-a à vontade quanto à possibilidade de dançar ou não, mas expressei o quanto a apreciaria neste movimento, bem como a importância desta experiência para ela, visto que, há inúmeros fatores inseridos no acontecimento da performance, dentre eles a própria experiência desta como acontecimento, no que tange ao inesperado e a emergência das relações em voga: delas consigo mesmas, entre si e com o público. Esta conversa pareceu a motivar e fortalecer. Fechamos este Experimento com um ensaio sobre a performance e vislumbrando o fechamento do processo.



Fotografia 107: I e J. em “Momento Afetuoso”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografia 108: I e J. em “As Tríades”. **Fonte:** Borges, 2013.

Experimento número: 24

Data: 12/10/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Ensaiar a vivência da Performance Dançatar.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Despertar às percepções	Momento Afetuoso	Sala Ampla CDs	Discussão de resultados
Movimento: Sequências coreográficas	Organizar as Tríades de movimento	Expressão das sequências coreografadas	Máquina Fotográfica	

Observações:

Começamos o Experimento conversando sobre a possibilidade do Dançatar estender-se, por iniciativas das mulheres. Pedi, então, que fizessem uma espécie de escrita autobiográfica do processo Dançatar para que percebam na narrativa escrita, as corporais vivenciadas. Em seguida, após o Momento Afetuoso, dançaram as suas tríades ensaiando para a Performance.

Conversamos sobre as dificuldades surgidas na relação com os elementos da dança: com o tempo, espaço, figurino e o que cada um destes significava para elas. É desta forma também, que a Dançatar se faz singular, pois, para cada uma o acontecimento é único e diz de sua história e da forma de realizá-la, que se compartilha às outras. Percebi que estão assimilando com fluidez as dificuldades e as novidades. Conversamos também sobre o estado emocional, e sobre a observação de pessoas estranhas ao processo. Finalizamos assim o Experimento de hoje.



Fotografia 109: I em “A Tríade”. **Fotografia 110:** I. e J. em “As Tríades”. **Fonte:** Borges, 2013.

Apreensões: Fico satisfeita por perceber que este processo tão intenso e nada fácil, afinal, mobiliza o desconforto a todo momento, quando as estimula a sair dos padrões e, desenvolver uma dialética com o desconhecido e/ou reprimido, também as instiga a prosseguir em suas buscas com prazer. Movimento que percebo que as fortalece a cada passo, posto que, se apropriam de si mesmas e as estimula a ser quem são, a partir de contínuas desconstruções, ressignificações e afirmações construídas por suas narrativas corporais, ou seja, pelos seus aspectos encarnados.

Experimento número: 25

Data: 17/10/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Ensaiar a sequências para a Performance Dançatar.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Despertar às percepções	Momento Afetuoso	Sala Ampla CDs	Discussão de resultados
Articulações	Aquecer as articulações para preparar para dançar	Exercícios para alongamento e tonificação muscular	Máquina Fotográfica	
Movimento: Sequências coreográficas	Expressar as Tríades	Expressão das sequências coreografadas		

Observações:

Iniciamos com o Momento Afetuoso e um aquecimento para as articulações, a fim de facilitar a amplitude de movimentos das participantes, prevenindo lesões e, também, potencializando os corpos para maior expressão de seus conteúdos nas narrativas corporais.

Em seguida, J. e I. iniciaram o ensaio para a Performance. Estavam muito concentradas e atentas ao significado de suas tríades. Percebo fluidez, entrega, concentração e atenção aos detalhes (Fotografias 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120). Observando-as tive a nítida sensação que neste ponto a Dançatar é delas e não mais minha, no sentido da criação primeira. Sou aqui apenas co-criadora de um processo que já adquiriu autonomia, força e sentido próprio. Senti uma satisfação imensa e também, um certo desconforto, confesso, talvez pela constatação da perda de controle e pela amplitude que o processo adquiriu através das mulheres. Há uma beleza enorme na realização de cada uma delas.

Como a proximidade da Performance é imediata, o medo e a ansiedade aumentaram e decidimos conversar sobre estas questões. Disse às participantes que caso algo desastroso acontecesse, como uma paralização por medo ou um branco, que compreenderia como parte de um longo processo e que não há espaço e lugar para decepção de meu ponto de vista. Senti que elas estavam também receosas de me decepcionarem, caso “falhassem”. Então, a partir de uma conversa, afetuosa e franca, senti que todas ficamos mais acolhidas e tranquilas. É muito

importante para o coordenador/facilitador de um processo destes, assegurar o lugar dos desacertos como parte de um todo em que o acontecimento e a imprecisão são importantes para um processo de construção e transformação. Há que se rever as expectativas a todo momento, pois, na Dançatar o objetivo não é alcançar um resultado final porque este se pontua no processo, ou seja, não uma condição a chegar, a um processo a viver de forma singular.

Há um sentido de fechamento de ciclo e, este é preparado e realizado para cada uma de uma forma bem peculiar. Os medos e possíveis desacertos, como esquecimentos, precisam ser acolhidos como parte de um processo, então, o público precisa também estar atualizado do contexto, onde cabem inúmeras possibilidades do acontecer. O facilitador ou o Dançadar, é um mediador em excelência e precisa ter a disponibilidade de deixar acontecer, deixar ser. Finalizamos o Experimento de hoje em acordo com as expectativas pessoais e coletivas.



Fotografia 111: I. em “Ensaizando as Triades”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 112: I. e J. em “Ensaizando as Triades”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografias 113, 114, 115: J. em “Ensaizando as Triades”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografia 116: I. em “Ensaio das Tríades”.
Fonte: Borges, 2103.



Fotografia 117: J. em “Ensaio das Tríades”.
Fonte: Borges, 2013.



Fotografia 118: I. e J. em “Ensaio das Tríades”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografias 119, 120: I. e J. em “Ensaio das Tríades”. **Fonte:** Borges, 2013.

Experimento número: 26

Data: 01/11/13, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Performance Dançatar.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Facilitar a concentração para a dança	Momento Afetuoso	Sala Ampla Almofadas Texto	Performance Dançatar
A Dança	Realizar a Performance Dançatar	Mostra da Performance Dançatar	Filmadora Máquina Fotográfica CDs	Partilha dos resultados

Observações:

Dia da Performance. Chegamos mais cedo e ensaiamos. Pedi que se observassem e se divertissem tanto quanto possível.

As pessoas chegaram à sala, a mesma que construímos todo o processo. Comparecerem 5 pessoas. Abri o evento explicando em síntese o processo Dançatar e entreguei um questionário sobre o processo, a fim de sondar a opinião do público. Pedi que respondessem imediatamente após assistir à Performance.

Mesmo nervosas, J. e I. dançaram lindamente (Fotografias 121, 122, 123, 124, 125, 126). Durante o processo fiz algumas intervenções dançando também, sem que elas soubessem desta minha ação. A intenção foi introduzir um elemento novo e proporcionar mais uma oportunidade de criarem a partir da relação com o inesperado, pois, penso que faz parte do acontecimento da Performance a relação com o inesperado, seja de que natureza for o elemento surpresa. Elas responderam de forma muito interessante, compondo de forma fluida uma dança intensa e rica de significados para cada uma de nós.

Após a apresentação fizemos uma partilha e, as pessoas que em sua maioria se mostraram muito satisfeitas e mobilizadas com a experiência, me surpreenderam quando todas elas no exercício da apreciação da Performance, estabeleceram conexão com seus próprios processos de vida e os partilharam. Este sempre foi o meu objetivo ao dançar e coreografar, por isso fiquei muito satisfeita e realizada por fechar este ciclo Dançatar de forma tão intensa e cúmplice.

Nos despedimos afetuosamente e cúmplices, por conseguirmos chegar àquele momento. Reflito que, a Dançatar não é uma interpretação. É uma espetacularização. Significa que se pretende a vivência de comportamentos humanos através da dança, que denomino de narrativas corporais, compreendendo assim, como se dá a maneira de ser e se comportar, agir e atuar, se adornando para estes feitos, o que a aproxima de uma dimensão ritualística, de forma em que haja um destaque das atividades comuns do cotidiano, e por isso, adquirindo um sentido singular, mágico, de seu próprio processo de reencantamento.



Fotografia 121: J. em “Performance Dançatar”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografias 122, 123: J. e I. em “Performance Dançatar”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografias 124, 125: I., J. e N. em “Performance Dançar”. **Fonte:** Borges, 2013.



Fotografia 126: J. e I. em “Performance Dançar”. **Fonte:** Borges, 2013.

Apreensões: Todas estavam muito nervosas frente à realização da Performance. J. um pouco mais alterada e irritada, o que causou um clima muito tenso entre nós. Percebi que era hora de uma contenção de minha parte, pois, as mulheres estavam muito focadas na Performance e diminuíram a capacidade de cuidados com os detalhes, portanto, poderiam surgir situações de mal-entendidos desnecessários. Fui mais incisiva no pedido de concentração e respeito, ressaltando a minha necessidade de atenção e tranquilidade para tal estado, sem a qual não poderia estar atenta a elas e, auxiliá-las. Precisei dar um limite à crise de nervos de J. para que pudséssemos nos concentrar na Performance. Chamei a atenção a este fato, que hoje o foco é na Mostra performática, nas pessoas presentes, na importância do evento.

Observei que a Performance realizou plenamente o 6º princípio do Dançatar, quando o jogo estabelecido transcende as lógicas e estabelece múltiplas conexões com a licença poética inerente a arte. A Performance Dançatar me deu uma dimensão real e muito mais ampla do que eu pudera imaginar no início do processo: Ela está inscrita no campo do saber/fazer artístico. Por isso, prevê um processo de criação e um resultado artístico, neste caso a Performance, aqui entendida como escritura em cena, pois, há a realização e afirmação de um registro cênico. De fato, não é uma interpretação. É mesmo, uma espetacularização de próprio processo de reencantamento.

Experimento número: 27 (1º Experimento de 2014)

Data: 19/05/14, segunda-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Atualizar as narrativas experimentadas relacionando-as livremente aos Princípios e Indicadores do Dançar.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Estimular a percepção de sensações e memórias	Momento Afetuoso	Sala Ampla CDs	Discussão de resultados
A narrativa oral	Atualizar as memórias vivenciadas	Partilha sobre as vivências e registros pessoais		
Eva e Lilith	Atualizar os arquétipos	Partilha sobre as impressões pessoais		
Sequência de movimentos	Atualizar a narrativa corporal	Expressão das Tríades dançadas		

Observações:

Iniciamos o Experimento com uma longa partilha sobre o que cada uma experienciou neste intervalo sem a Dançar. Em seguida, propus que a partir da Performance I, apresentada em 2013, atualizassem a leitura dos mitos inseridos na proposta e os seus respectivos arquétipos, para que cada uma pudesse estabelecer novas correlações entre o cotidiano e a experiência da Dançar, revendo-os em seguida, em suas narrativas corporais.

Orientei que criassem em seus cotidianos, tempo e espaço para dançar e observassem como isso reverberava em suas vidas. Sugeri ainda, uma observação da autoimagem construída por cada uma na fase I. Conversamos sobre os arquétipos Eva e Lilith a partir das experiências vivenciadas e, como cada uma os observa em si, neste momento.

As duas foram unânimes em dizer que a experiência da Dançar havia trazido um reencantamento, uma atenção sobre o poder do corpo, uma necessidade de movimento e uma reorganização pessoal, a partir da compreensão de suas narrativas corporais, de suas escrituras apreendidas. E, para as duas estas compreensões redirecionou suas profissões e as estimulou a assumir os seus dons e talentos que antes estavam guardados e reprimidos e agora, encaravam

como profissão. Disseram ainda, que a Dançatar trouxe atenção às atividades conscientes do corpo, ou seja, atenção à sensibilidade e a necessidade de se sentirem aprovadas: como lidar com isso? Percebi que ao assumir esta condição, se mostraram mais seguras.

Em seguida, sugeri que dançassem suas antigas tríades, como na Performance Dançatar I. Percebi que ambas se sentiram satisfeitas e emocionadas. Também foi esta a minha sensação. Finalizamos o Experimento de hoje atualizando a intimidade, cumplicidade e vontade de aprofundar a pesquisa.

Apreensões: Após o último Experimento Dançatar em novembro de 2013, houve um intervalo no trabalho de campo desta pesquisa por sete meses. Recomeçamos um novo ciclo Dançatar.

A princípio, havia pensado em formar um novo grupo assimilando as mulheres participantes da primeira fase. Porém, após reflexão, resolvi assumir alguns questionamentos como princípios norteadores do meu modo de aplicar as estratégias Dançatar e, portanto, ao invés de recomeçar, decidi por aprofundar com as mesmas participantes. J. e I.. As duas ficaram muito felizes pela nova oportunidade e, esta reação foi mais um estímulo e confirmação a minha decisão. Estabeleci a princípio, mais oito meses de trabalho de investigação de campo, de maio a dezembro de 2014.

Experimento número: 28

Data: 26/05/14, segunda-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Estabelecer metas em grupo para o Dançatar II, a partir da avaliação do processo do Dançatar I.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
O Dançatar I	Avaliar o contexto Dançatar I	Diálogo sobre o processo vivido na fase I	Sala Ampla Texto CDs	Discussão de resultados
As Tríades do Dançatar I	Avaliar e atualizar o significado das Tríades dançadas	Expressão dançada das Tríades		
Perspectivas para a Dançatar II: As propostas	Estabelecer metas e esclarecer dúvidas sobre a fase II da Dançatar	Registro oral e escrito sobre as perspectivas e metas para a fase II Diálogo sobre os riscos a correr		

Observações:

Hoje J. e I. chegaram cheias de expectativas sobre a fase II dos Experimentos e por isso, escolhi priorizar o diálogo e as percepções acerca do processo vivido, bem como, as expectativas e metas sobre a fase II.

J. se colocou em relação as dificuldades vivenciadas na Performance I, suas incertezas e inseguranças a respeito do espaço da cena, como solucionar o receio de esbarrar uma na outra, já que ao dançar a Performance ficou combinado que, concomitantemente, haveria uma atenção ao conteúdo ensaiado, mas, especialmente, uma abertura para vivenciar os elementos surpresas. Principalmente os surgidos das sensações e percepção do corpo no espaço, e da interação com os elementos dispostos: música, dançantes, plateia, interferências outras.

Conversamos sobre a dificuldade em lidar com as interferências e sobre a insegurança, sobre a necessidade de mostrar perfeição e controle acerca do acontecimento. Este diálogo

trouxe um destensionamento e uma compreensão geral sobre os limites de cada uma de nós, bem como, a possibilidade de nos arriscarmos mais a partir da relação de confiança construída.

I. assentiu acerca dos assuntos abordados e, também colocou sua dificuldade de interação com J. no momento da Performance I, por conta de seu estado emocional, irritação e nervosismo. Esclarecemos os pontos de atritos e, novamente, como no Experimento anterior, percebi que estabelecemos um bom nível de cumplicidade e entrega neste processo Dançar.

As duas foram unânimes em afirmar, como a experiência da observação da plateia trouxe uma nova percepção do poder de realização e uma satisfação em poder se expressar e ser apreciada. Apontaram a necessidade de uma estruturação mais coreografada para a fase II e eu assenti, acrescentando que o processo de construção delas iria apontar como estabeleceríamos esta nova organização.

Em seguida, falamos sobre o significado das Tríades para cada uma, a partir da percepção que têm hoje de si mesmas. As duas fizeram conexão com seus processos vividos e perceberam que encerram um ciclo e poderiam ousar em novas investidas para as suas narrativas corporais.

Pontuei que a fase II iria também, abordar os seus conteúdos pessoais, e que a partir das tríades vividas, cada uma poderia observar a sua necessidade emergente sobre o ponto de vista dos arquétipos Eva, Lilith e Leila, ou seja, de como os percebiam em suas memórias e narrativas, atualizando-os, ainda, em relação às questões a serem pontuadas.

Finalizamos o Experimento, observando que as narrativas vindouras precisariam emergir do risco, do desconforto deste. Assumimos então, o compromisso de aprofundar as questões pessoais e, ambas observarem a necessidade de interagir mais em suas narrativas.

Experimento número: 29

Data: 09/06/14, segunda-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Atualizar as tríades do Dançatar I a partir dos afetos atuais.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Despertar a atenção para o corpo	Momento Afetuoso	Sala Ampla CDs Máquina fotográfica	Discussão de resultados
Visualização corporal	Favorecer a percepção corporal	Visualização orientada das partes do corpo e suas sensações		
Espaço interno: reconhecimento e expansão	Articular as narrativas a partir da percepção de como esta se dispõe internamente	Exercícios de sequências de movimento, a partir das sensações		
Movimento latente e aparente	Perceber os impulsos latentes e aparentes para a ação e reconhecer os diferentes tipos de movimento derivados destes.	Improvisação a partir das latências e aparências do movimento		

Observações:

Hoje incentivei a expressão do movimento a partir da percepção e reconhecimento do impulso interno e externo. Sugeri que já no Momento Afetuoso, fizessem conexão com a pele e a memória, pois, a pele expressa o limite físico, mas também emocional de cada um de nós. Assim, a partir da percepção e sensibilização podemos despertar a noção do dentro e fora, da latência e da alteridade, principalmente da forma como nos articulamos entre estas diferenças de âmbitos (Fotografias 127, 128, 129).

O trabalho com a pele deve ser sempre incentivado com bastante calma, tempo, intervalos, respiração, pois, desta maneira, penso que aflora com mais intensidade as diferentes memórias e sensibilidades. A pele sempre pulsa.

Após um tempo de exploração e percepção na pele, orientei que buscassem a memória da Performance Dançatar I, buscando principalmente as sensações da ação. A orientação foi seguir a sensação mais pulsante e expressá-la em movimentos (Fotografia 130). Pela minha experiência com este tipo de linguagem, percebo que a sensação mais pulsante revela a memória mais significativa e que anseia a ser explorada.

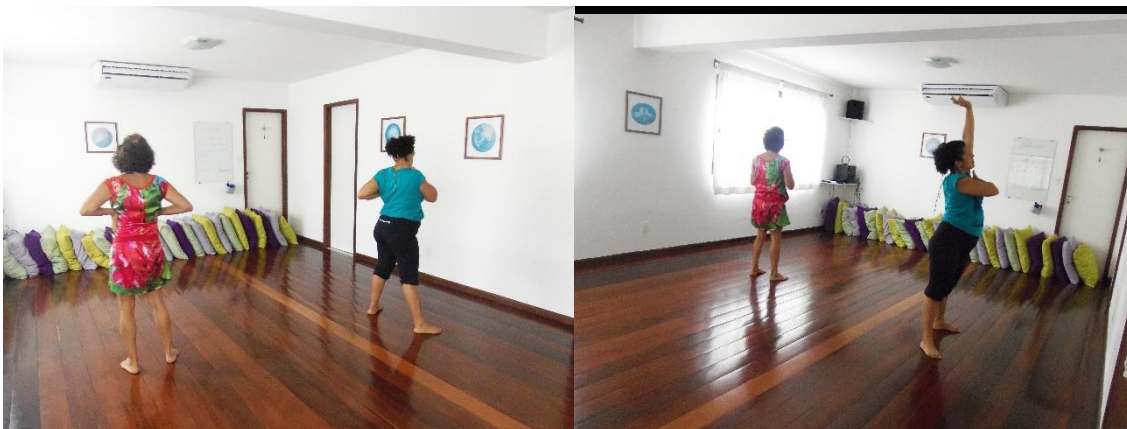
A partir dos movimentos expressos, foquei atenção nas partes do corpo menos fluidas, pois, estas sempre denunciam onde se represa mais energia e significados não digeridos pela consciência, portanto, há sempre ação latente, não manifesta.

Observei que J. represa energia nas pernas e I. nos braços. Propus foco nestas áreas e experimentações de movimentos a partir dos impulsos internos e da ação/sensação construídas por estes no espaço. A partir do mergulho de cada uma em seus processos, orientei que explorassem os diferentes níveis a partir da maior dificuldade e resistência que percebi nelas, na exploração destes. Incentivei que deixassem o impulso dominar a expressão corporal.

Em seguida sugeri uma pausa para a percepção do vivenciado. Depois, orientei que J. dançasse a tríade Dançatar I a partir das pernas e, I. a partir dos braços, na intenção de favorecer formas variadas de conexão com as memórias, advindas das resistências expressas nas partes de seus corpos.

O objetivo do Experimento de hoje foi favorecer o acesso profundo à memória afetiva de suas narrativas nas tríades, proporcionando a interação destas às possibilidades de agora, e assim, ampliar o acesso às memórias, diversificando o jogo da criação e expressão das narrativas corporais.

Finalizamos o Experimento a partir de uma partilha sobre as sensações: J. e I. pareceram mais tranquilas, menos ansiosas e mais integradas a si mesmas.



Fotografias 127, 128: I. e J. em “Conexão com a pele”. **Fonte:** Borges, 2014.



Fotografia 129: J. em “Conexão com a pele”.
Fonte: Borges, 2014.



Fotografia 130: J. e I. em “Sensações da Ação”.
Fonte: Borges, 2014.

Experimento número: 30

Data: 16/06/14, segunda-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Analisar e ampliar e o repertório das Tríades da Performance Dançatar I.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Concentrar para a ação do movimento sobre as memórias	Momento Afetuoso	Sala Ampla CDs Máquina Fotográfica	Discussão de resultados
Tempo: dinâmicas e variações	Explorar as variações do tempo no movimento	Improvisação a partir das diferentes dinâmicas de tempo no movimento		
Movimento latente e aparente; qualidades	Analisar as características do movimento a partir das Tríades	Expressão das Tríades do Dançatar I		
Criatividade: narrativas e improvisações	Explorar e ampliar as Tríades do Dançatar I	Improvisação a partir da análise das narrativas		

Observações:

Após o Momento Afetuoso focado na percepção das memórias mobilizadas pelo toque, sugeri a percepção de uma forma pessoal de aquecimento do corpo para a dança (Fotografias 131, 132). Chamei a atenção para este exercício hoje, embora elas já o fizessem em muitos Experimentos, para favorecer o reconhecimento de suas singularidades, ou seja, elas já têm uma forma própria de preparar o corpo para o movimento, contudo, ainda não percebem. Orientei que atentassem para a necessidade de impulso: respirar, dançar, andar, etc.

No Experimento anterior, pedi que escrevessem em casa as referentes experiências dançadas, advindas das partes do corpo em que observei haver resistência (braços e pernas respectivamente). Assim, pedi que partilhassem o registro escrito. I. disse que sentiu muito cansaço, porém, força nos braços e J., sentiu o fluxo no movimento das pernas, porém, uma espécie de trava no pescoço. Orientei que ambas silenciassem e dirigissem a atenção ao local

onde o movimento “pedia para ser liberado”, atentas ainda, ao que sentiram nas partes resistentes: por onde este queria brotar? O que queria manifestar? Assim que o localizassem, o deixassem fluir.

Assim que começaram a dançar, (Fotografias 133, 134) ao som da trilha sonora da Performance I, interfeiri sugerindo que experimentassem usar mais força em uma espécie de negociação com os seus limites. A J. orientei que junto com a força, alternasse movimentos suaves no rosto para amenizar a tensão do mesmo e do pescoço. Esta sugestão proporcionou muito impacto aos movimentos de J. pois, observei que lhe trouxe um alívio emocional. I. se manteve bastante minuciosa em sua exploração e improvisou com facilidade a partir das suas Tríades. J. e I. mergulharam bastante em suas memórias (Fotografias 135, 136) afetivas e, por isso, percebo que nos próximos Experimentos posso sugerir diversificação na exploração de qualidades e dinâmicas, a partir das Tríades e memórias. Finalizamos o Experimento, com a partilha que estavam emocionalmente mobilizadas pela experiência de reconhecer as suas resistências e desafiar os seus limites.



Fotografias 131, 132: I. e J. em “Tocando as memórias”. Fonte: Borges, 2014.



Fotografias 133, 134: I. e J. em “Negociando com os limites”. Fonte: Borges, 2014.



Fotografias 135, 136: I. e J. em “Negociando com os limites”. Fonte: Borges, 2014.

Experimento número: 31

Data: 07/07/14, segunda-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Analisar as qualidades e dinâmicas experimentadas atualizando o 4º Princípio: As Dimensões Ocultas e seu Indicador, A Prospecção, para ampliar o repertório das memórias e iniciar a fase II do Dançatar.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Favorecer a percepção das sensações	Momento Afetuoso	Sala Ampla Máquina fotográfica CDs	Avaliação sobre a forma de criação pessoal
Corpo: Unicidade e dissociações das partes	Analisar os padrões e limites experimentados criando novas formas de movimento	Análise da qualidade dos movimentos		

Observações:

Nesta fase dos Experimentos, há uma interação vigorosa entre os Princípios e Indicadores apontados nas estratégias criadas para o Dançatar, ou seja, em um mesmo Experimento se mesclam os seis Princípios e seus respectivos Indicadores. Porém, não foi uma orientação dada e, sim, emergiu espontaneamente das Dançantes (Fotografias 137, 138), o que entendo como uma condição de maturidade e autonomia alcançada por elas. Percebo, porém, que o quinto Princípio: A Ressignificação do Imaginário e o seu Indicador, as Identificações, surgiu com mais constância nestes últimos Experimentos, o que possibilitou que cada mulher observasse com mais profundidade suas escolhas e, assim, como descrito neste Princípio, desenvolvesse de forma mais consciente uma espécie de legitimação de si: há uma ambiência maturada para experimentar o jogo do movimento com as incertezas e os riscos de ser o que se é, e o que se deseja ser. Este é o direcionamento da individuação que Jung (2006) explica.

Após o Momento Afetuoso, percebi que ambas precisavam falar de seus processos. Sugeri uma conversa, a qual as mulheres reagiram satisfeitas e aliviadas. J. disse-nos perceber como a sua Eva e Lilith se intercalavam em seu cotidiano, dando exemplos de como uma e outra emergiam e, como isso reverberava para si, visto que, no início da Dançatar a sua percepção do arquétipo Eva, era ligada as suas dores existenciais e, o arquétipo Lilith somente era percebido pela manifestação de sua agressividade. A percepção de seu desejo em nutrir e

cuidar e, também, em desenvolver um trabalho singular com o corpo, foram, de fato, exemplos contundentes de como consegue articular os arquétipos de forma a ampliar os seus repertórios e escolhas pessoais, e assim nesta dança arquetípica, observo o exercício do arquétipo de Leila Diniz, que integra os opostos numa interação singular.

I. partilhou que percebe uma nova identidade emergindo e, que precisa fazer uma cisão com o seu masculino para deixar fluir a sua presença feminina, pois, percebe o seu masculino como repressor do feminino. Ela disse que percebia em si uma desqualificação que se auto imputava e, em consequência, se limitava, assim, percebia que os seus movimentos eram sempre muito parecidos, por isso, se propusera a diversificar e a se desafiar em experiências diferentes. Fiquei muito satisfeita com esta percepção, pois, denotava que chegara a uma compreensão do que a impedia de conhecer e conquistar novos lugares. É a partir desta percepção e do rompimento dos limites, que, penso se alcançar os novos lugares de poder.

Então, a partir dos conteúdos partilhados, propus que nos Experimentos posteriores, I. fizesse uma espécie de jogo com a música, a dinâmica e a qualidade dos movimentos, em uma espécie de diálogo entre estes aspectos. Observo que I. faz isso frequentemente consigo mesma e, assim, minha intenção foi facilitar a sua percepção deste método pessoal já desenvolvido, para lidar com as suas limitações. Ao propor a consciência deste jogo, pretendo favorecer a percepção da criação advinda do prazer e da fluidez, visto que ambas têm vivenciado a criação muitas vezes, a partir de dificuldades. I. pareceu gostar da sugestão. Finalizamos o Experimento com reflexões sobre os limites, o prazer e os desafios.



Fotografias 137, 138: I. e J. em “Caminho da Individuação”. **Fonte:** Borges, 2014.

Experimento número: 32

Data: 21/07/14, segunda-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Atualizar o 5º Princípio, Ressignificação do Imaginário e o seu Indicador, as Identificações, incentivando novas escrituras e significados na dança para a construção da Performance Dançar II.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Facilitar a percepção dos impulsos corporais	Momento Afetuoso	Sala Ampla Texto CDs	Discussão de resultados
Narrativas escritas e corporais: os sonhos <i>versus</i> o cotidiano dançado	Provocar a correlação dos conteúdos simbólicos nos sonhos com os movimentos do cotidiano que são dançados	Conversa sobre o significado dos sonhos e a dança criada		
Corpo: unicidade e dissociações das partes	Perceber e eleger o movimento-chave para a criação da Performance Dançar II a partir das recorrências simbólicas	Improvisação a partir das recorrências observadas nos sonhos e nos movimentos dançados		
Espaço: reconhecimento e expansão do espaço interno/coletivo e pessoal/ virtual.	Experimentar novas formas de ação e interação a partir da consciência da presença e suas formas de ocupação no espaço	Improvisação a partir de estímulo: desconforto e estranhezas físicas e sensoriais		
Movimento: latente e aparente/ análise	Explorar e aprofundar os movimentos a partir das latências e aparências	Construção de movimentos a partir das sensações oriundas das sequências já experimentadas		

Observações:

Iniciamos com o Momento Afetuoso, estimulado com o foco no caminho que a mão percorreu no corpo e as sensações advindas deste. A intenção foi favorecer a percepção do impulso do movimento a partir do estímulo que o toque consciente provocou. Hoje este exercício foi feito sem música para que o silêncio e a respiração enfatizassem o efeito do toque.

Em seguida, conversamos sobre os sonhos registrados e sobre as recorrências percebidas nestes e como cada uma as percebia em sua dança realizada em casa, no espaço/tempo criado para esta experiência pessoal em seus cotidianos. Ambas perceberam que assim como nos sonhos, há movimentos que se repetem e que estão carregados de significados. Então, pedi que percebessem o impulso corporal mais pungente e, a partir deste e lembrando da conversa do Experimento anterior sobre os sonhos e os limites, se concentrassem em suas limitações percebidas no movimento. Ao ouvir a música, dançassem em um diálogo com as suas estranhezas, até que percebessem qual o movimento-foco, neste jogo dançado. Coloquei músicas bem ritmadas e que mobilizavam o corpo para o prazer de dançar.

A interação das músicas com os impulsos e os conteúdos de desconforto, provocaram estranhezas que resultaram em movimentos bem interessantes e com qualidades novas. Percebi que elas saíram do lugar comum e da tendência a buscar as mesmas características de movimento.

Durante a exploração de movimento, pedi que recordassem das recorrências nos sonhos e do impulso corporal percebido no Momento Afetuoso. Após um tempo de exploração, orientei um curto momento de quietação e, que percebessem que palavra dava título a sensação do momento. J. elegeu o desequilíbrio/equilíbrio e I. a desconexão/conexão, criando cada uma um jogo de opostos realizados nos movimentos.

Pedi que retornassem ao movimento, incorporando a estranheza e as sensações advindas das palavras. As incentivei a explorar o espaço, como o percebiam a partir de suas sensações, da interação com a outra e com as sensações advindas dos sonhos. Ambas se dedicaram a uma exploração intensa com muitos conteúdos e ampliando e modificando o significado das palavras eleitas, a partir das diferenças experimentadas na exploração do espaço e nas qualidades de movimentos. Movimentos que vieram das latências e das repetições experimentadas se mesclaram em outras significações.

Em seguida, pedi que interagissem entre si deixando-se dialogar, a partir de seus movimentos-título. Sequências de movimentos apareceram. Chamei a atenção para as escolhas que fizeram e os significados destas para cada uma. Percebi a ampliação dos Indicadores do 4º

e 5º Princípios, respectivamente: A Prospecção e as Identificações. Não fotografei o Experimento, devido a demanda dos conteúdos acessados e a necessidade de me dedicar a mais absoluta atenção.

Finalizamos o Experimento com algumas sequências criadas pelo jogo das identificações.

Apreensões: Nesta fase dos Experimentos, há uma interação vigorosa entre os Princípios e Indicadores apontados nas estratégias criadas para o Dançatar, ou seja, em um mesmo Experimento pode se mesclar os seis Princípios e seus respectivos Indicadores, o que entendo, como uma condição de maturidade alcançada pelo processo nas mulheres. Percebo, porém, que o 5º Princípio: A Resignificação do Imaginário e o seu Indicador, as Identificações, se ampliaram nestes últimos Experimentos, o que possibilita que cada mulher possa assumir com mais autonomia suas escolhas e, assim se legitimar, como descrito neste Princípio. Há uma ambiência maturada para experimentar o jogo do movimento com as suas incertezas e os riscos de ser o que é, e o que se deseja ser.

Experimento número: 33

Data: 04/08/14, segunda-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Explorar e aprofundar o 5º e 6º Princípios do Dançatar, a partir dos estranhamentos observados visando a realização do jogo Performático II.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Facilitar as identificações e escolhas dos movimentos e sequências	Momento Afetuoso	Sala Ampla CDs	Observação dos resultados
Corpo: pontos de apoio e eixo corporal/texturas corporais/capacidades articulares; percepção física das lateralidades	Explorar novas possibilidades corporais	Improvisação a partir das palavras-chave		
Espaço: expansão do espaço interno/coletivo e pessoal/ virtual; direções/níveis, linhas, diagonais	Experimentar novas formas de ação e interação a partir das possibilidades de utilização e ocupação do espaço	Improvisação a partir do estímulo oriundo das palavras-chave		
Movimento: qualidades do movimento/ análise do movimento.	Explorar as qualidades diversas dos movimentos a partir das palavras-chave	Construção de movimentos a partir das palavras-chave		

Observações:

Iniciamos o Experimento pelo Momento Afetuoso com o objetivo de ampliar a percepção das escolhas futuras que, fundamentarão o repertório dançado na Performance II.

Pedi que percebessem através do toque, o desconforto e a estranheza suscitados. A partir deste, a ação deveria expressar a estranheza e construir uma narrativa. Assim, com a percepção estimulada, ambas começaram a se movimentar de forma intensa e fluida. I. escolheu a desconexão como estímulo estranho e a elegeu como palavra-chave. Como trabalhamos com a tensão dos opostos para chegar a uma integração destes: Eva x Lilith = Leila Diniz, I. incluiu a

conexão como oposto para jogar na construção da narrativa: desconexão/conexão foram seus pontos de partida.

J. descobriu no desequilíbrio um estímulo coerente ao seu processo de impulso às descobertas. O contraponto seria o equilíbrio. Suas palavras-chaves são desequilíbrio/equilíbrio.

Durante um tempo, elas exploraram intensamente os significados das palavras –chave acrescentando às memórias apreendidas, movimentos experimentados, conteúdos assimilados, alcançando sob meu olhar uma amplitude de ideias, propostas, sensações e por fim, repertórios pessoais bastante complexos e interessantes.

Como estavam bastante envolvidas na intensidade de suas propostas e escolhas, escolhi as músicas da cantora de soul Shemekia⁷², que expressam intensidade feminina na voz e mobilizam bastante fluxo de movimentos. Elas pareceram apreciar bastante as músicas e fluíram muito em suas experimentações.

J. se propôs a explorar a deselegância e a surpresa que o desequilíbrio/equilíbrio suscitaram. Foi um caminho ousado e corajoso o que proporcionou movimentos aparentemente prazerosos para a mesma. Oscilou entre a sua sensualidade, o risco, à desconstrução de si e uma tentativa de novo direcionamento a partir de utilização de espaço e dinâmicas novas buscando a que outros lugares estes movimentos a levariam. Explorou bastante ainda, as quedas e recuperação. A via de ampliação de J. foi a forma.

I. explorou as suas palavras-chave procurando níveis e dinâmicas novas para si. Observei que seu processo de construção de sequência se realizou basicamente, a partir do jogo da repetição. A via de ampliação de I. foi a repetição e o ritmo.

Resolvi mudar o estímulo musical e coloquei o som do guitarrista Santana⁷³. O escolhi porque percebo que o som metálico da guitarra aciona a esfera das ideias e o racional e, como elas estão em fase de escolhas, intuí que as ajudaria neste processo. Observando-as percebo que foi uma boa escolha, pois, ao final do Experimento de hoje ambas estavam exaustas e muito felizes com o seu realizar. Hoje também não houve fotografias.

⁷² Shemekia Copeland. CD Talking To Strangers, 2002.

⁷³ Carlos Santana. CD Supernatural, 1999.

Experimento número: 34

Data: 18/08/14, segunda-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Ampliar a pesquisa corporal fundamentada nos 5º e 6º Princípios do Dançatar, a partir de referências da narrativa oral.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Mobilizar os afetos e sensações	Momento Afetuoso	Sala Ampla CDs Máquina Fotográfica	Percepção de resultados
Corpo: texturas corporais/ capacidades articulares dança e oralidade	Inter-relacionar a dança e a narrativa oral a partir do processo pessoal e do coletivo	Expressão oral das relações corpo/oralidade		
Tempo: tempo das intenções/tempo do imaginário	Construir relações entre as narrativas e as memórias	Percepção dos conteúdos pessoais e experimentação de movimentos a partir destes		

Observações:

O Experimento começou pelo Momento Afetuoso. Em seguida I. relatou sentir-se triste e a necessidade de falar sobre. Disse estar revendo suas dores e memórias em um processo terapêutico e, ao vivenciar a Dançatar percebe-se rearrumando “a casa”.

A partir de seu relato, percebendo emoções aflorando, orientei que deitasse no solo e desfrutasse de quietude e percepção das sensações, após o relato. Em seguida, pedi que a partir da palavra-chave escolhida por ela, desconexão/conexão ampliasse a percepção desta, a partir das sensações advindas no Momento Afetuoso. Depois, sugeri que incluísse uma visualização dançada com as memórias advindas dos sonhos que têm anotado.

Como percebi que I. estava em um momento de muito esforço emocional, intuí que estimulando a conscientização deste processo e a expressão deste nos movimentos, ela poderia promover mais um momento de surpreender-se a si mesma ao incorporar conteúdos, antes, subjacentes e, que agora emergiam. Assim, aglutinando e ampliando a percepção na visualização dançada, acerca das memórias, imagens e afetos, é possível direcioná-los à ação que gera o movimento da dança, o impulso criador para.

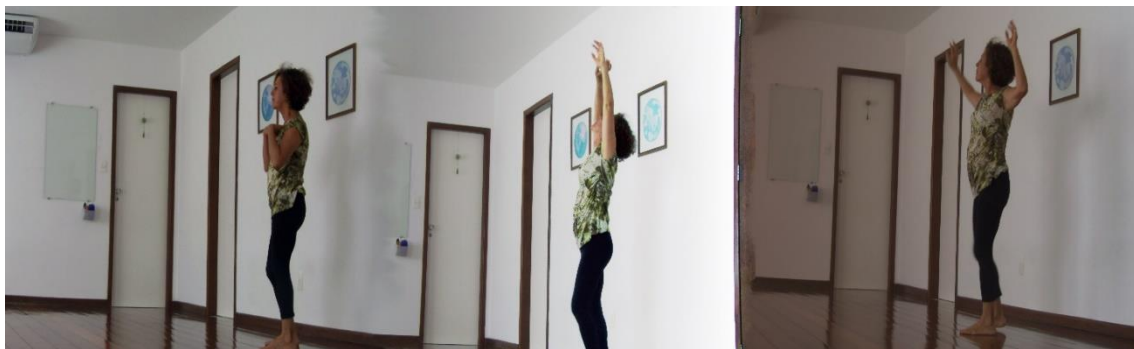
Após um momento para a percepção do processo pessoal, pedi que ao ouvir a música se deixasse guiar pelo impulso do movimento, construindo frases corporais. Orientei que repetisse até que percebesse o sentido realizado (Fotografias 139, 140). Escolhi uma música de Jazz de Ella Fitzgerald⁷⁴ por perceber que esta música não aumentava o tônus emocional e, facilitava uma organização mental por ter melodias e tons repetitivos cadenciados e não muito divergentes entre si. I. tende a se fixar em um só ritmo, então, sugeri que escolhesse uma das variações melódicas para expressar as frases movimentadas.

Após o movimento, I. sentiu-se tonta e relatou sentir muita energia na cabeça. Perguntei se ela percebia que poderia ser medo de perder o controle de si e ser tragada pelas emoções, já que, especialmente hoje movimentou-se sem a sua habitual marcação rítmica e isto pareceu-me trazer-lhe algum desconforto e, em consequência, insegurança. Como ela pareceu considerar tais indicações, orientei explorar mais profundamente esta sensação, como possibilidade de inaugurar uma característica ainda não experimentada por ela.

J. chegou atrasada e por isso pedi que aguardasse a atividade iniciada com I.. Após este momento, a orientei a perceber suas sensações correlacionando-as com as suas palavras-chave equilíbrio/desequilíbrio e, após, aos sonhos anotados e às memórias que o dançar em casa haviam lhe suscitado para provocar a construção de frases movimentadas e, em seguida, focar no impulso para a ação da dança, como o fez.

Apesar do atraso, J. mergulhou rapidamente neste processo e explorou com certa facilidade suas frases, a partir da aglutinação orientada. Percebi que buscava significados nas repetições e, que isto a levava a ampliar rapidamente o seu repertório corporal. J. trouxe muitos movimentos que apresentou quando experimentou a sua face Eva e depois a Lilith, só que agora, os atualizava aos novos conteúdos e propostas advindas dos sonhos anotados (Fotografias 141, 142). Percebo que há um rebuscamento em seu processo e que adquiriu um jogo pessoal de identificações e ressignificações. J. se desafia com prazer e profundidade. I. demonstra mais dificuldade neste processo pelo medo visível de perder o controle, porém, o seu comprometimento no processo é de absoluta entrega. Terminamos o Experimento com a percepção de ambas, do que foi vivenciado.

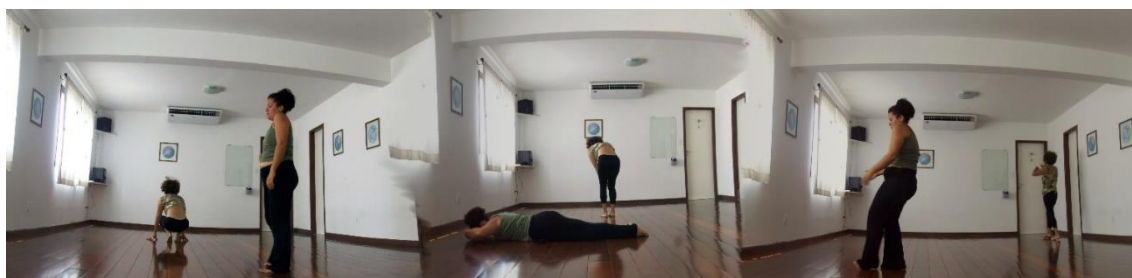
⁷⁴ Ella Fitzgerald. CD Sing Me a Swing Song, 1993.



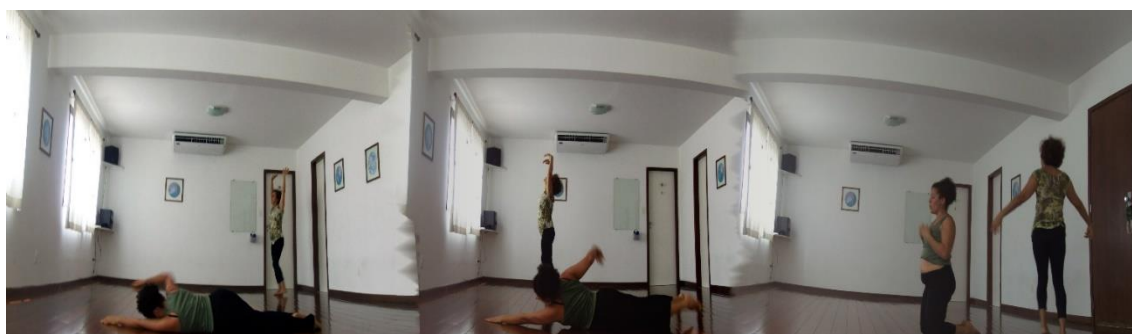
Fotografia 139: I. em “Desconexão/Conexão”. Fonte: Borges, 2014.



Fotografia 140: I. em “Desconexão/Conexão”. Fonte: Borges, 2014.



Fotografia 141: I. em “Desconexão/Conexão”; J. em “Equilíbrio/Desequilíbrio”. Fonte: Borges, 2014.



Fotografia 142: I. em “Desconexão/Conexão”; J. em “Equilíbrio/Desequilíbrio”. Fonte: Borges, 2014.

Experimento número: 35

Data: 08/09/14, segunda-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Explorar a narrativa corporal a partir das palavras-chave.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Favorecer a percepção das sensações	Momento Afetuoso	Sala Ampla Texto CDs	Discussão de resultados
A Narrativa Corporal	Explorar os conteúdos pessoais a partir do movimento	Improvisação de movimentos a partir das memórias e registros escritos	Máquina Fotográfica	

Observações:

Cheguei ao Experimento e J. e I. já estavam dançando. Especialmente hoje, tivemos que ocupar uma sala menor, pois, havia um curso ocorrendo com maior número de pessoas no Espaço Atelier da Alma e, por isso, foi necessário ceder o Salão que sempre ocupamos.

Hávamos acordado em Experimento anterior, que assim que chegassem ao Espaço iniciassem o contato consigo e a investigação pessoal. Fiquei muito satisfeita em ver que elas desenvolveram uma autonomia com a Dançar, a ponto de construírem as suas formas de atuarem com características próprias, mas, bastante atentas e entrosadas com a parceira, comigo e com o espaço. Percebo a partir desta constatação, que este foi mais um dos objetivos que almejei no início dos Experimentos e, que já foram alcançados pelas mulheres a partir do amadurecimento coletivo e pessoal em todo o processo da Dançar.

Como já haviam começado a dançar concentrei em registrar o Experimento através de fotos e filmagem.

Observei que as duas estavam bastante à vontade em suas próprias investigações corporais, desenvolvendo narrativas bem coerentes com todo o processo vivido, discutido, partilhado e questionado. Havia uma sincronicidade⁷⁵ nos movimentos de ambas, embora

⁷⁵ Sincronicidade, segundo a teoria Junguiana são eventos relacionados cujo um princípio se estabelece através de forma não causal em sua conexão. Dicionário de Análise Crítico Junguiana. Disponível em: <http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/sincroni.htm>. Acesso 06 fev. 2015.

estivessem bem concentradas em seus processos, ou seja, quando uma desenvolvia determinada qualidade de movimento, a outra parecia responder com uma qualidade muito similar, sem que se olhassem, como em um diálogo previamente combinado. Fiquei impressionada com a intensidade da cumplicidade nesta dança de sincronicidade. Ambas estavam num fluxo intenso e compartilhado.

I. explorou bastante movimentos que denotavam introspecção e experimentou qualidades novas e ritmos diferentes dos que havia dançado até então. Sua palavra-chave, desconexão, apareceu em novos formatos e, em partes do corpo quase não exploradas antes. Seus movimentos estavam mais cadenciados e diferentes de outros Experimentos: não havia cortes entre eles e todos estavam em uma grande cadeia de impulsos e fluxos novos. Observei que usou mais os braços, o rosto, o ventre e não se fixou no ritmo que a música ditava, o contrário, dialogou com a música como mais um estímulo e não um determinante e, por vezes, o seu discurso corporal contrastou com a melodia o que revelou para mim, que decidi correr o risco de ousar diversificar sem os receios anteriores em se expor. Há maturidade em escolher a partir de seu processo.

J. já tem uma narrativa muito fluida e a cada Experimento ousa acrescentar um novo elemento. Tem desenvolvido frases narrativas com a sua palavra-chave, equilíbrio-desequilíbrio e, explorado bastante os níveis e qualidades de movimento. Também percebo que está mais tranquila, em relação ao espaço que ocupa quando dança concomitante a I. Situação que anteriormente a incomodava, pois, construía um espaço no seu mental antes de dançar e, ao realizá-lo em alguns Experimentos, não era possível efetivar o que havia desejado. Hoje, foi perceptível que ambas criaram situações confortáveis para realizar os impulsos, os desejos de movimento e investigaram as suas narrativas de forma bem criativa. Há em ambas um entrosamento muito grande (Fotografias 143, 144).

Após dançarem, pedi que falassem como se prepararam para dançar, atentas ao conforto e necessidade do corpo. I. disse que decidiu começar se movimentando sem pensar, e ao fazê-lo percebeu que sentia-se brincando e os seus pés chamaram a sua atenção. Devolvi que era bem interessante, pois, para ela sempre fora mais difícil se entregar aos movimentos sem estabelecer ideias e pensamentos pré-fixados pelo medo de perder o controle, assim, a relação com os pés e pernas também era mais sutil, quase frágil. I. comentou que percebeu uma maior conexão dos pés com o restante do corpo, o que também é uma conquista, pois, anteriormente havia uma cisão nas sensações de conexão entre os pés e o restante do corpo. Percebeu também, que sentiu dor na região dos pulmões e partilhou que tinha anemia falciforme (dado não revelado anteriormente), embora sob controle. Os movimentos de hoje a fizeram lembrar de

uma viagem ao Peru, quando, a partir de um mal-estar, descobriu que a anemia estava ativa. Devolvi que ficasse atenta a necessidade de respeitar o limite de seu corpo e, que observasse como a brincadeira havia lhe possibilitado chegar mais próximo desta questão de forma confortável e mais ampla.

J. começou a dançar a partir do Momento Afetuoso e percebeu no fluxo de sua narrativa corporal, que o foco se desenvolveu a partir dos pontos de equilíbrio-desequilíbrio de seu corpo. Ficou bastante claro em seus movimentos esta investigação e, também, observei que havia um jogo claro entre as palavras-chave, os movimentos e os afetos.

Também é um ponto que almejei no início do Dançatar, que ambas chegassem a esta maturação corporal de jogar com os seus temas, impulsos, descobertas e desenvolvessem discursos corporais integrados às propostas suas e as sugeridas por mim, como resultados deste jogo de investigação.

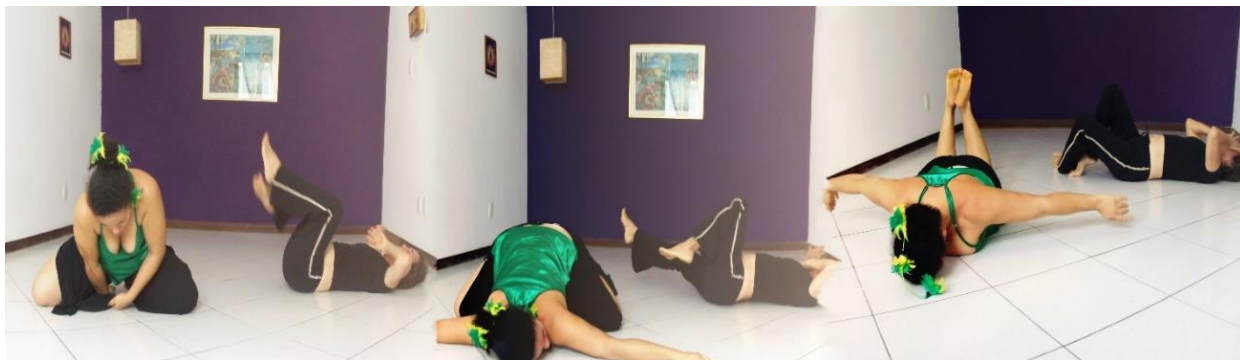
Perguntei a ambas como escolheram as músicas. I. me disse que a escolha foi sua a partir da oferta de CDS do próprio espaço, decidiu-se por um CD de Yoga que apresentava ritmos diferentes e não lineares, como acontece bastante em CDs para este tipo de atividade. Não havia nomes nem autoria das músicas no CD.

Perguntei se ambas haviam entrado em contato com suas autoimagens, conforme as orientei em Experimento anterior, cujo objetivo era retomar e aprofundar o mito de Leila Diniz e, a representação deste de forma arquetípica, como o foi na construção de suas autoimagens.

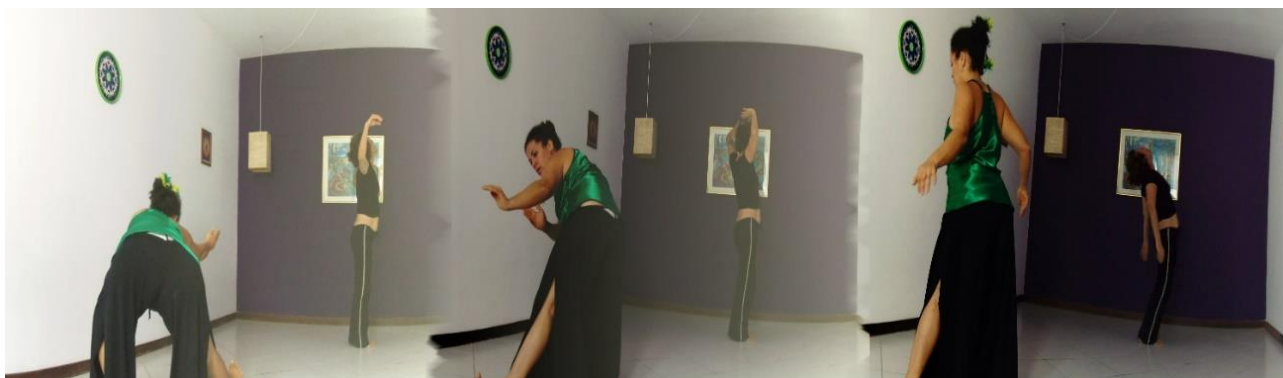
Solicitei que recordassem do nome que cada uma atribuiu a sua autoimagem. I. não se recordava do nome escolhido, mas ao observar a autoimagem desta vez, escolheu o nome Laura, que sabia significar vitoriosa. Disse que gostava da sonoridade do nome.

J. não observou a autoimagem, mas lembrou-se que o nome escolhido era Dandara. Pedi que continuassem a observação, relendo sobre os mitos de Eva, Lilith e posteriormente Leila Diniz, pois, nos aproximávamos do final dos Experimentos, e o objetivo é que atualizem questões e percepções próprias da forma como encontram o arquétipo em cada uma.

Finalizamos o Experimento, com a minha partilha de mudança de orientadora no doutorado. Ambas ficaram cientes da possibilidade de algumas mudanças ocorrerem no âmbito da pesquisa por conta desta ocorrência, mas, foram bastante acolhedoras com a situação.



Fotografia 143: J. e I. em “Investigando as Narrativas”. **Fonte:** Borges, 2014.



Fotografia 144: J. e I. em “Investigando as Narrativas”. **Fonte:** Borges, 2014.

Experimento número: 36

Data: 29/09/14, segunda-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Experimentar o Jogo que constrói a Performance, como o 6º Princípio do Dançatar.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Sensibilizar para a dança	Momento Afetuoso	Sala Ampla Texto	Análise dos movimentos
Imagem: estímulo a partir das autoimagens arquetípicas	Estimular a construção e interação da dança por meio dos símbolos e do movimento	Visualização das autoimagens	CDs Máquina Fotográfica	
As palavras-chave	Estabelecer a relação e interação da dança por meio dos símbolos, do movimento das palavras	Registro das palavras-chave a partir da visualização da autoimagem		
Movimento: narrativas e improvisações	Explorar a narrativa corporal a partir de improvisações	Movimentos a partir das palavras-chaves		

Observações:

Hoje após o Momento Afetuoso, solicitei que olhassem para as suas autoimagens a fim de atualizarem a narrativa arquetípica pessoal por meio da visualização dos símbolos das suas Evas, Liliths e Leilas. Orientei uma visualização Dançada a partir das autoimagens, para favorecer a conexão com as Tríades construídas para a Performance I, e, ao mesmo tempo, despertar a percepção para as palavras-chave reveladas neste processo II.

Sugeri atenção as sensações e memórias que surgissem. Em seguida, pedi que experimentassem o movimento, o visualizado e suas sensações (Fotografias 145, 146). Posteriormente, solicitei que registrassem em palavras à vivência dançada, fazendo correlação das palavras com as suas Evas, Liliths e Leilas: o que cada um destes arquétipos revela agora? Então, pedi que relessem com cuidado e atenção o registro escrito, acrescentando as ideias que

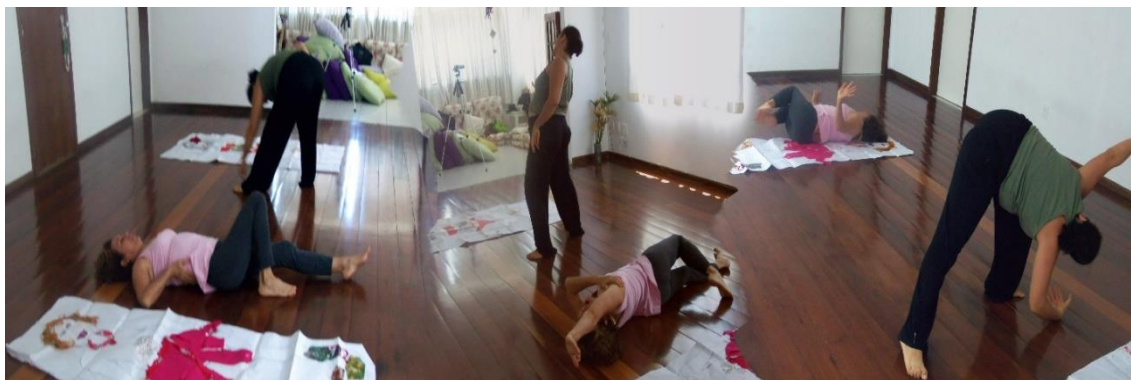
surgissem. Em seguida, solicitei que dançassem a partir das palavras registradas (Fotografias 147, 148, 149).

Depois, pedi um tempo para percepção das sensações e novamente, solicitei que dançassem o que foi registrado acrescentando desta vez uma interação de J. e I.. Esta pausa é importante porque permite que as latências mobilizadas surjam à consciência.

Em seguida, solicitei que novamente fechassem os olhos e percebessem as sensações da interação vivida. Pedi que registrassem em palavras e que, a partir deste, começassem em casa a construção da sequência coreográfica para a Performance Dançar II, fazendo correlação com as palavras-chave de cada uma. Finalizamos o Experimento com ambas muito cansadas. Pedi que observassem a relação da dança com a demanda do cotidiano e buscassem o prazer nos movimentos.



Fotografias 145, 146: I. e J. em “Revisitando as Autoimagens”. Fonte: Borges, 2014.



Fotografia 147: I. e J. em “Atualizando os Arquétipos Pessoais”. Fonte: Borges, 2014.



Fotografia 148: I. e J. em “Atualizando os Arquétipos Pessoais”. Fonte: Borges, 2014.



Fotografia 149: I. e J. em “Atualizando os Arquétipos Pessoais”. Fonte: Borges, 2014.

Experimento número: 37

Data: 20/10/14, segunda-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Integrar as sequências de movimentos a partir das narrativas orais, escritas e corporais organizando a escritura Dançatar.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Estimular a percepção dos impulsos corporais favorecendo a expressão do movimento	Momento Afetuoso	Sala Ampla Texto CDs Máquina Fotográfica	Percepção de resultados
Narrativa: oral/escrita/corpo	Avaliar os referencias pessoais construídos para a Performance Dançatar II Correlacionar o significado/sensação das palavras-chave escolhidas Analisar o sentido dos figurinos e das músicas, a partir de seu simbolismo	Conversação sobre as dificuldades/percepções do repertório de movimentos Leitura e partilha dos registros pessoais dos últimos Experimentos Discussão sobre o significado dos figurinos e músicas		
Movimento: narrativas e improvisações	Construir as sequências Dançatar II organizando a escritura Dançatar	Improvisação a partir das palavras-chave e registros escritos, orais, corporais		

Observações:

As duas começaram pelo Momento Afetuoso. Observo que não há mais a necessidade de sinalizar ou estimular o início do processo de experimentação, pois, ambas já construíram sua própria forma de investigação, ou seja, descobriram como começar a autopercepção através do toque e, posteriormente, pelos impulsos ou estímulos apresentados. Apenas quando percebo que precisam de ajuda para facilitar algum processo emergente, pois, algumas vezes se mostram emocionalmente impactadas ou paralisadas em alguma parte do corpo, ou mesmo confusas com a intensidade do conteúdo que surge. Desta feita, intervenho sugerindo um caminho e pedindo atenção ao que faz sentido para elas. Às vezes, sugiro que se deixem fluir, outras, sugiro que tomem o estímulo como contrário, oposto, e se desafiem a se contrapor, a fim de revelarem novidades.

Após o toque, ambas sentiram necessidade de falar sobre os seus referenciais e as dificuldades percebidas. Falamos sobre o significado de seus movimentos e chamei suas atenções para o sentido do que estava sendo dançado: era mesmo o que o queria ser expresso? Provoquei esta reflexão para que percebessem que ao encontrar uma dificuldade no movimento ou em outra forma de expressão, não recorressem ao que fosse mais fácil ou cômodo e, sim, ao sentido do que precisava ser dito, dançado, expresso. A Dançar se faz assim, construindo sentidos a partir das necessidades intuídas, imaginadas, reveladas.

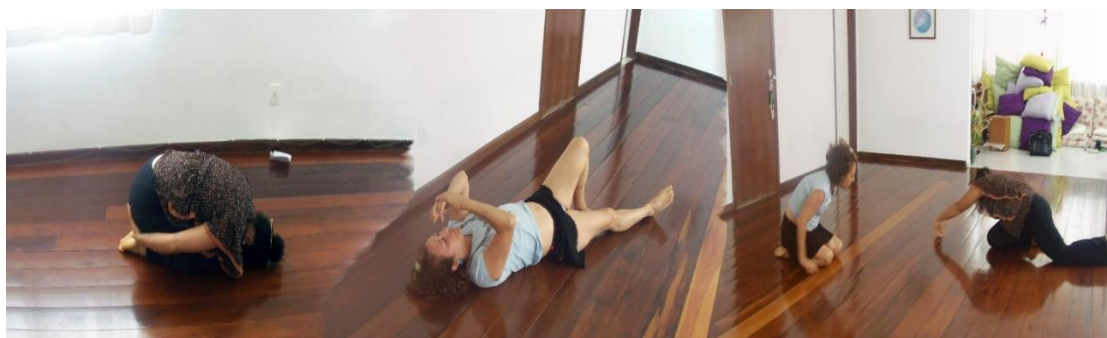
Em seguida, orientei a leitura da narrativa escrita para que atualizassem a construção do sentido pensado e visualizado, e depois, do dançado, para que se iniciasse a construção do roteiro da Performance Dançar II. Este deverá ser sistematizado a partir dos significados que constroem em suas danças. Então, elas apontaram a necessidade de saber sobre o figurino, a definição de músicas, o tempo da apresentação. Decidimos que o figurino deveria ser preto e que deveria deixá-las confortável sem expor o corpo. Especialmente J. apontou esta questão da exposição, que achei interessante, pois, na Performance I, ela dançou uma parte nua. Chamei a atenção para este fato, e ela confirmou que se sentiu demasiado exposta e que, desta vez não havia a necessidade desta experiência. Percebo que há um alcance de si enquanto figura autônoma, que já pode fazer escolhas através de um senso de cuidado e amorosidade. Atitude que não percebia na fase I.

Após a conversa, elas foram ao solo e começaram a exploração das narrativas pessoais (Fotografias 150, 151) a partir da leitura dos registros pessoais, que incluíam os sonhos e os pares de opostos das palavras-chave eleitas: I. desconexão/conexão; J. equilíbrio/desequilíbrio.

Neste momento, intervi apenas na atenção para a qualidade dos movimentos, que poderiam ficar mais claros em alguns momentos e, também, para ajudá-las na expressão do significado que desejam realizar, agora o processo é o que chamamos em dança de “limpeza” de movimentos.

Observei o espaço, as direções, o tempo, a dinâmica e pedi que estivessem atentas ao significado de cada um destes aspectos.

As duas acharam que deveríamos repetir a música *Enter Sandman*⁷⁶ da Performance Dançar I, pois, ainda fazia sentido com o repertório atual, dando-lhes a sensação de aprofundamento do que haviam experimentado na fase I. Achei bastante pertinente e concordei, pois, também percebo que a Performance II é um aprofundamento de si mesmas, como se estivessem alcançando novos degraus de uma parte já visitadas na fase I. Isto é bem perceptível quando elas fazem os movimentos daquela fase, atribuindo-lhes novos sentidos, direção, ou dinâmica. Um exemplo é o movimento baleia de J., totalmente ressignificado, pois, ao invés de simbolizar o aprisionamento corporal do excesso de peso anterior, agora significava uma libertação, um reconhecimento da habilidade em nutrir, em fluir. Concluímos o Experimento com a percepção da coreografia se construindo.



Fotografia 150: I. e J. em “Construindo as Escrituras”. **Fonte:** Borges, 2014.



Fotografia 151: I. e J. em “Construindo as Escrituras”. **Fonte:** Borges, 2014.

⁷⁶ CD Apocalyptica plays Metallica by Four Cellos.

Apreensões: O que me faz decidir entre uma postura e outra, é a percepção de vários fatores: expressão corporal, palavras proferidas e, na maioria das vezes, a intuição. Significa acessar o Conhecimento Comum, apontado por Maffesoli (2007). A intuição é a lógica do imaginário. É a força sensível que faz encarnar a realidade que o imaginário cria e reverbera. Na Dançatar, é constante e se faz real a cada Experimento. Percebo que a intuição é o elo que me conduz na orientação deste processo e que vai me permitindo construir um saber/fazer específico e, ao mesmo tempo, articulado à humanidade. É preciso uma conexão profunda com as mulheres, com o propósito da pesquisa e, principalmente comigo mesma, com o que sinto. A mesma atenção sugerida às Dançantes, proponho a mim. Observo as sensações do meu corpo, as ideias, emoções e o conhecimento que vem de lugares que não sei descrever, mas, que constroem sentido profundo e me faz estabelecer coerências a todo instante. Este certamente está atrelado à magia da dança, a magia das dimensões ocultas que se revelam nos rastros. É este processo que permite a Dançatar o reencantamento que brota do entusiasmo de cada uma.

Experimento número: 38

Data: 03/11/14, segunda-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Ampliar o repertório dos movimentos articulando as Identificações do 5º Indicador com a organização do Jogo Performático do 6º Indicador, que privilegia a tensão, a alegria e divertimento.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Perceber as metas finais a realizar no Dançatar	Visualização Dançada e Conversação	Sala Ampla CDs Texto Máquina Fotográfica	Percepção e diálogo da Experiência vivida
Movimento: qualidades e análise de movimento	Ampliar as sequências de movimento a partir dos registros escritos e dançados	Expressão das sequências construídas Ampliação das sequências realizadas a partir da experimentação		
Criatividade: visualização dançada/narrativas escritas, orais, corporais	Ampliar o repertório dançado	Criar imagens da dança pessoal, observando afetos, sensações, possibilidades Atualizar os registros escritos, orais e corporais tomando-os como referenciais para a criação de novos		

Observações:

Iniciamos o Experimento de hoje com uma conversa sobre as metas finais, a serem realizadas por cada uma no Dançatar. Para facilitar e ampliar este processo, fiz alguns

questionamentos que deveriam ser respondidos por escrito e enviados por *e-mail* para mim na semana seguinte, a fim de que, eu os considere como autoavaliações a serem pontuadas nas considerações finais desta pesquisa. A saber: 1- Como se manifesta a minha Leila Diniz? 2- Que mulher eu quero ser? 3-Observar a partir das recorrências, quais foram os seus movimentos-título que deram origem as sequências coreográficas da Eva, da Lilith e da Leila e, descrever o que estes significam para vocês, incluindo a percepção onde eles as direcionam na vida; o que exigem/solicitam de vocês?

Em seguida, dei um tempo para que visualizassem o que foi questionado sugerindo a construção de imagens que respondessem aos questionamentos. Depois, pedi que experimentassem as suas sequências como no Experimento anterior (Fotografia 152). Com o aprofundamento das experimentações nos movimentos, as sequências pouco a pouco se transformam em coreografia.

Como na fase I, percebi que o jogo de construção da narrativa vai trazendo a I., uma tensão frente a possibilidade de se expor em público. Hoje isso se manifestou com a sua visível preocupação em não dar conta de uma sequência estruturada com início, meio e fim e, também, por sua manifestação em desejar que J. conduzisse as sequências, coordenando o espaço, e lhe dizendo, onde e quando deveria estar.

Lembrei a elas que o processo de cada uma se cruzava, mas, era individual, lembrei da tensão inerente ao Jogo que realiza a Performance II, e, portanto, cada uma precisava ter autonomia e domínio de onde e como gostaria de estar, e ainda, realizar seu espaço, tempo, direção, movimento para que vivencie além da tensão, o prazer e a alegria implícita ao jogo performático.

J. realiza o seu jogo de construção visivelmente com diversão. Ficou tensa frente à solicitação de I., mas, diante de minha intervenção, pareceu mais encorajada. I. pareceu assentir, porém, percebi que ainda ficou preocupada. Compreendi que seria importante I. maturar os seus medos, tensões e inseguranças inerentes ao processo de jogar. Finalizamos o Experimento com estas questões a serem maturadas e resolvidas por cada uma.



Fotografia 152: I. e J. em “O Jogo Performático”. **Fonte:** Borges, 2014.

Experimento número: 39

Data: 10/11/14, segunda-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Ampliar o repertório dos movimentos das narrativas, a partir das Identificações do imaginário e do Jogo como indicador da Performance.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Facilitar a concentração para o Jogo Performático	Momento Afetuoso	Sala Ampla CDs Máquina Fotográfica	Avaliação de resultados
Criatividade: repertório musical	Escolher e experimentar as músicas que acompanharão as sequências de movimento	Audição e reflexão sobre o sentido das músicas		
Movimento: análise do movimento.	Estruturar a coreografia performática	Coordenação dos movimentos dançados		

Observações:

O Experimento iniciou com o Momento Afetuoso. Ambas se mostraram bem concentradas e dispostas a iniciar o jogo de investigação, repetição, criação de novos movimentos e a reciprocidade necessária ao entrosamento de ambas. Percebi já início esta atitude e, em seguida, pelo foco na estruturação das sequências coreográficas.

Questionaram-se sobre as músicas e discutimos sobre estas. Não quis apontar o repertório musical a ser dançado anteriormente, pois, não fazia sentido que esta definição partisse de mim, afinal, elas sabiam do sentido de seus repertórios porque os sentiam, os criaram e mais, porque dançando realizam o sentido de cada aspecto estabelecido. Vale ressaltar que o sentido do Jogo, Indicador da Performance no 6º Princípio, é a sua própria realização. O meu papel é o de facilitar a percepção de sentido e a organização deste, quando percebo falta de clareza em ambas, o que não é o caso desta feita.

I. trouxe uma música chamada Ave Maria Xamânica, extraída de um Cd pessoal onde há uma coletânea de Aves Marias. Sugeri que iniciassem a Performance II com um Momento Afetuoso para que se concentrassem. Achei bem interessante esta sugestão, pois, já havia pensado que a Mostra Performática apresentasse um pouco do processo vivenciado por elas e,

o Momento Afetuoso sempre foi um impulso muito importante para cada uma. J. também concordou com a sugestão e então, todas nós achamos pertinente incluir a Ave Maria Xamânica, como trilha sonora deste momento inicial.

Em seguida, discutimos sobre as demais músicas a acompanhar as sequências. J. já havia sugerido que a música *Enter Sandman* do Cd Apocalyptica, que fez parte de uma das sequências dançadas na Performance I, também configurasse a primeira coreografia da Performance II. Ela justificou dizendo que a dança criada para a fase II continha muitos elementos da fase I, e que, portanto, sentia a necessidade de que a música retornasse para endossar um sentido ampliado à dança da fase II. I. concordou. Percebo coerência nesta sugestão e todas concordamos em repetir a música citada.

Com a escolha de repertório musical, discutimos também sobre o dançado. Para todas ficou claro que havia um sequência no jogo de tensão Eva-Lilith da fase I, que se realizava na fase II de forma ampliada, ressignificado no que tange à dialética dos opostos, ou seja, Eva e Lilith dançam sem fronteiras para cada uma, aparecendo em um e outro movimento, direção, tempo, espaço, em um jogo de sentidos muito singular para cada uma e, que, ao meu ver, denotava mais fluidez e assertividade, no sentido que não havia demarcação, que em determinado momento Eva aparecesse e, depois, Lilith. Há um entrecruzamento em ambos arquétipos dançados quando assumem características próprias e, percebo, se realizou de forma única para cada uma.

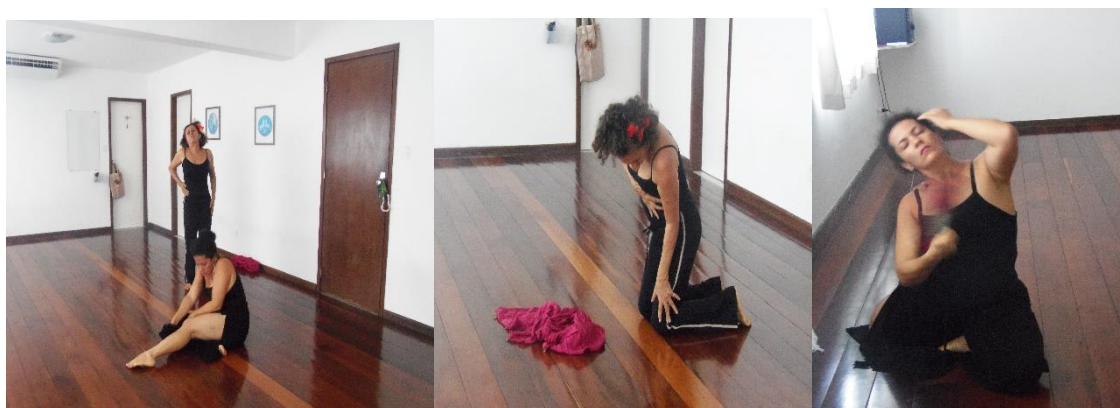
Portanto, a partir da percepção de como a dança se estruturou de forma temática, sugeri que escolhêssemos uma trilha sonora para que cada uma dançasse a sua Leila Diniz, terceiro arquétipo desta pesquisa, ou como as mulheres nomearam as suas Leilas: Dandara, para J. e, Laura para I.. Lembrando como elas apreciaram o CD Mawaca⁷⁷, sugeri que fizéssemos uma audição, atentas a cada música. A escolhida foi a música Salam! Que, segundo I., lembrava algo místico e profundo do feminino, um tempo remoto de magia e trazia uma força e delicadeza concomitantes, características que ela reconhecia em si e nas mulheres contemporâneas. J. concordou. Para mim fez todo o sentido como o terceiro arquétipo Leila. Há na canção uma delicadeza concomitante a uma força transgressora, da mulher que se busca e rompe fronteiras e, que, também identifico nas mulheres contemporâneas.

Após a escolha do repertório musical, sugeri que experimentassem as suas sequências ao som destas.

⁷⁷ CD Mawaca, música Salam! O grupo Mawaca reúne tradições e sonoridades do mundo. Constrói envolventes texturas e espécie de mandalas sonoras, pois as melodias se repetem nos levando a aprofundar a percepção do som.

Depois do último Experimento, I. pareceu refletir sobre as questões colocadas, frente a sua atitude em delegar a J. a responsabilidade de escolha e organização da dança. Anteriormente, esta parecia sentir-se incapaz de gerir sua criatividade, demonstrando-se descrente em sua capacidade de produção em dança. Hoje, I. veio com uma nova atitude que muito nos surpreendeu: mostrou-se forte, confiante e ocupou-se a todo momento, quero dizer que, não demonstrou insegurança e nem desaprovação pelos seus movimentos, como o fez em alguns Experimentos. A força em seu olhar foi um elemento novo e de uma beleza singular. Seus gestos fluíram limpos, integrados a todo o corpo, sem cisão alguma entre as partes e, especialmente, em momento algum utilizou J. como referência ou comparação em seu processo criativo, como o fez anteriormente. Em consequência, percebi J. mais fluida, leve, alegre e ousada. Pôde fluir em sua performance com mais liberdade, sem se ocupar em atrapalhar I., como o fez em alguns Experimentos (Fotografias 153, 154, 155).

Finalizamos este Experimento com a minha observação sobre cada uma. Elas pareceram realizadas e felizes.



Fotografias 153, 154, 155: I. e J. em “Ocupando a si mesma”. **Fonte:** Borges, 2014.

Experimento número: 40

Data: 17/11/14, segunda-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Analisar as sequências de movimento para a Performance Dançar II.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
Sensibilização	Estimular a concentração para a dança	Momento Afetuoso	Sala Ampla CDs	Discussão de resultados
Movimento: análise do movimento	Compreender o sentido e a expressão de cada movimento	Expressão das coreografias		

Observações:

Hoje as mulheres chegaram mais cedo ao Espaço para ensaiar as suas sequências coreográficas. A iniciativa partiu delas, o que para mim reflete uma maturidade alcançada no Dançar, ou seja, perceberam pela experiência vivida, que o dia da Performance é um dia de acontecimentos e, para tanto, a segurança adquirida pelos ensaios, possibilita que vivenciem as surpresas da Performance com mais receptividade, confiança e prazer.

Ao se sentirem observadas, as Dançantes têm além de si mesmas, o olhar, a percepção, a crítica e a interpretação do público que, em seu silêncio ruidoso, comunica impressões e faz exigências. Estas realizam o acontecer na Performance, que abarca as combinações e as surpresas do aqui e agora, sejam estes os “brancos” na memória, ou seja, os esquecimentos ocasionados por inseguranças, os impulsos latentes, os desejos inesperados. Estas questões surgem com uma sutileza imperiosa e foram partilhadas ao longo dos Experimentos. Quanto mais seguras do que querem e estão fazendo, maior a capacidade de prazer e diversão, e, em se dispor ao inesperado que vem junto com a tensão inerente ao Jogo.

De posse dos figurinos, as observei ensaiar e percebi que o processo se concluiu. Tudo estava pronto, com toda a beleza e dificuldade inerente a uma construção em dança: duas mulheres Dançantes em um processo profundo, exigente, cúmplice, revelador, desconfortável e, que oscilou entre o prazer da realização e descoberta, ao desconforto dos enfrentamentos, medos, dores.

As duas pareciam, portanto, muito à vontade em suas danças. J. experimentou dançar de cabelos soltos e, isto lhe conferiu uma força e agressividade inesperadas, diante das

características que vinha revelando até então. Percebi que é necessário que tenha cuidado com as quedas que realiza em seus movimentos e, então chamei a sua atenção para a delicadeza necessária ao corpo.

I. está mais expressiva, porém, percebo que pode ainda melhorar a qualidade da finalização dos movimentos. Devolvi isto a ela, que assentiu. A sua autonomia dançando é visível, pois, não se orienta mais no espaço e direção, em função da dança de J. e sim, de acordo com as suas sensações e lógica corporal.

A temática foi definida em três momentos: primeiro o Momento Afetuoso ao som da Ave Maria Xamânica; depois a dança sobre a dialética Eva/Lilith ao som de *Enter Sandman* do Apocalyptica; e por fim, a dança reveladora de suas autoimagens construídas, ou seja, o caminhar pelo arquétipo e mito de Leila Diniz, ressignificado por cada uma delas nas mulheres construídas em seus imaginários e, que se tornaram realidade nas figuras de Dandara e Laura, confeccionadas e vivenciadas nas diversas narrativas que experimentaram: oral, corporal, e escrita.

Ao me dar conta do trabalho pronto, fiquei muito impactada com a beleza e a força da verdade que as suas narrativas revelaram. A singularidade de cada uma, o esforço em direção a autonomia, o desnudamento, a coragem das escolhas, os enfrentamentos, a cumplicidade e a entrega à experiência, é um acontecimento dotado de magia, no sentido do poder da transformação realizado por cada uma delas.

Ensaíram as suas sequências várias vezes e, então, perceberam que precisavam marcar alguns momentos em que havia um congelamento nos movimentos. Na terceira dança, a do arquétipo Leila, sugeri propositalmente que não houvesse muitas definições de espaço e tempo e, sim, que observassem a necessidade de desenrolar o contexto. Esta iniciativa é para que possam experimentar também as incertezas das surpresas que as emoções do momento da Performance, fazem brotar.

Penso que no Dançatar o saber/fazer é parte importante do jogo da Performance, que acontece de forma singular a cada Mostra, pois, elas não sabem como/quando o movimento da outra vai cessar ou brotar e, precisam cuidar da sua expressão concomitante à interação com a parceira. Este exercício provocou um desabrochamento profundo nas duas, especialmente em I., que passou por certa irritação, insegurança e por fim, por uma entrega em sua dança, que a mim surpreendeu.

Observei ainda a qualidade dos movimentos e, percebi que este movimento lhes devolvia segurança. Finalizamos o Experimento com uma partilha sobre a beleza, clareza e força de seus movimentos. Pontuei a importância da concentração, para que o tônus muscular

revelasse a máxima expressão possível dos movimentos. Hoje não houve registro em fotos, pois, minha atenção esteve voltada a acertar os detalhes da performance com cada uma delas.

Experimento número: 41

Data: 05/12/14, sexta-feira, 02h de duração.

Objetivo Final: Performance Dançatar II.

Conteúdo Programático	Objetivos Intermediários	Metodologia	Recursos	Avaliação
O Dançatar	Esclarecer ao público sobre o Dançatar	Palestra sobre o Dançatar	Sala Ampla Almofadas Texto	Partilha sobre os resultados
Sensibilização	Facilitar a concentração para a Performance	Momento Afetuoso	Fotos CDs Máquina Fotográfica Filmadora	
A Performance Dançatar	Expressar o resultado do processo Dançatar através da Performance	Expressão das coreografias		
O <i>Feedback</i>	Saber a opinião da plateia sobre a experiência da Performance Ouvir depoimento das Dançantes sobre o processo vivido	Diálogo sobre a Performance Dançatar.		

Observações:

Hoje ficamos muitos felizes e emocionadas. A cumplicidade entre nós é de uma força palpável. Fiquei muito feliz por perceber que estamos nos divertindo e, surpreendentemente, relaxadas com a finalização. Estado diferente da Performance I, quando estivemos nervosas e até irritadas umas com as outras.

Chegamos com duas horas de antecedência para preparar o espaço, o figurino, ensaiar e eu, especialmente preparar o material que seria entregue ao público para constar como dados nesta pesquisa.

Escolhi no início da apresentação, expor algumas fotos do Experimento Dançar desde a fase I, mostrando todas as mulheres que participaram. Concomitante aos *slides* das fotos, falei sobre o meu trajeto como pesquisadora até chegar na criação do Dançar na pesquisa.

O público se mostrou muito atento e interessado. Havia cerca de 15 pessoas presentes. Fiquei muito satisfeita, visto que, na fase I compareceram cinco pessoas. Este trabalho foi pensado e gestado pensando na qualidade da apreensão, da aplicação, da verificação, portanto, não conseguiria acompanhar a pesquisa com a dedicação que fiz, se houvessem mais mulheres dançando e, também, um público grande, pois, para mim é fundamental ter tempo para ouvir cada depoimento da forma como cada um se revela e, em grande quantidade, esta tarefa seria inviável. O espaço é pequeno e caberiam apenas um pouco mais pessoas, porém, para mim foi suficiente quem compareceu.

Após este primeiro momento, distribuí o mesmo questionário entregue ao público na fase I, com o intuito de ter dados escritos sobre a percepção da Performance. Pedi que logo após a apresentação das mulheres, fizessem um momento de silêncio e o respondesse.

As mulheres começaram a dançar. Realizaram as danças de forma intensa, singular, corajosa, concentradas e fiquei muito surpreendida com a segurança e a desenvoltura de cada uma. Também o entrosamento entre elas foi revelador da maturidade conquistada em seus corpos e linguagem corporal. Elas revelaram a descoberta de suas danças a partir de suas singularidades (Fotografias 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162). Ao final, se mostraram, orgulhosas de si e muito felizes.

Após uns minutos para o preenchimento do questionário, pedi ao público que partilhasse suas impressões para que pudéssemos ter o *feedback* do acontecimento da Performance, que é diferente do escrito, pois, o primeiro vem carregado pelos afetos, pelas emoções (Fotografias 163, 164).

Os depoimentos foram muito intensos e generosos. Todos se mostraram emocionados e algumas pessoas inclusive, falaram com lágrimas nos olhos. De modo geral, nos disseram do impacto e força da dança e de como percebiam a verdade de cada uma, a força que se encerra na revelação delas. O mais interessante para mim, foi ouvir o que secretamente desejo mobilizar no público da Performance Dançar: o sentir-se tocado em suas próprias histórias. Algumas pessoas falaram que reviram a si mesmas, e que sentiram um desejo forte de se movimentar e conhecer o que o corpo pode revelar. Ouvir estes depoimentos foi para mim sinônimo de realização no projeto.

Depois J. falou de seu processo no Dançar, suas dificuldades, como a superou, das descobertas feitas, das mudanças em todos os âmbitos, inclusive físicos e, durante a sua fala,

algumas interrupções do público ocorreram para aprofundar uma ou outra questão sobre o processo e a partilha, que se desenrolou de forma divertida, emocionada e carregada de certo alívio para nós três. I. falou pouco, mas, observou sua mudança e de como o processo a fez reconhecer e descobrir a si mesma.

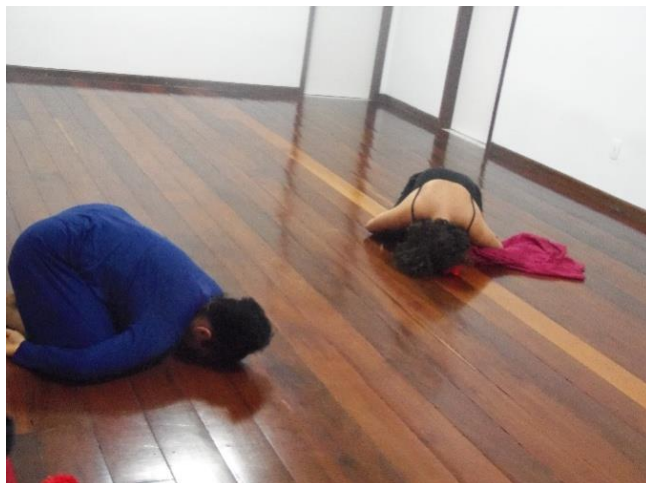
Finalizamos a Experiência com gratidão, abraços (Fotografia 165) e o pedido de que eu continue com o trabalho no Espaço, desta vez abrindo um grupo para mais pessoas.



Fotografia 156: I. e J. em “Performance Dançatar II”. **Fonte:** Borges, 2014.



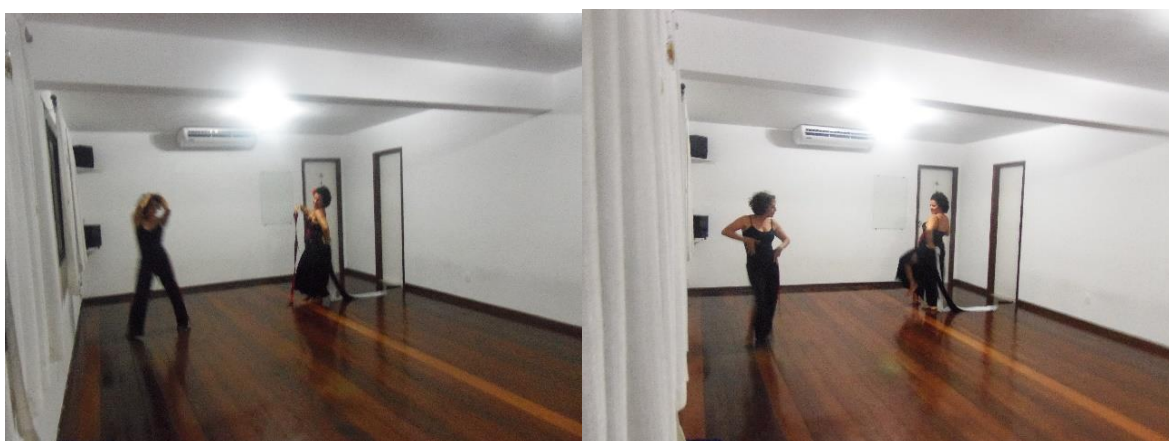
Fotografia 157: I. e J. em “Performance Dançatar II”. **Fonte:** Borges, 2014.



Fotografia 158: I. e J. em “Performance Dançatar II”. **Fonte:** Borges, 2014



Fotografias 159, 160: I. e J. em “Performance Dançatar II”. **Fonte:** Borges, 2014



Fotografias 161, 162: I. e J. em “Performance Dançatar II”. **Fonte:** Borges, 2014



Fotografia 163: O Público Dançatar. **Fonte:** Borges, 2014



Fotografia 164: O Público Dançatar. **Fonte:** Borges, 2014



Fotografia 165: Celebrando. **Fonte:** Borges, 2014.

5. QUINTA SEÇÃO

TRAJETÓRIAS DO DANÇATAR: A PERFORMANCE E A DANÇANÁLISE

5.1 AS DANÇANTES

Nos primeiros Experimentos, solicitei às mulheres que escrevessem o motivo que as trouxe ao projeto Dançatar, partilhando o que indicassem ser importante que eu conhecesse. Conforme apontei no item sobre as mulheres participantes do Experimento, uma característica na formação do grupo foi o respeito à diversidade com que quiseram se apresentar, com as informações que julgaram relevantes ao processo. Percebi que deste modo se sentiram acolhidas e mais próximas umas às outras, o que as estimulou à narrativa de suas trajetórias de forma mais prazerosa, já que, nem sempre é confortável estar em um processo de investigação pessoal, visto que, este provoca desconfortos oriundos do movimento de autoconhecimento.

Assim, criar os vínculos específicos às particularidades de cada uma, e saber/sentir qual era a linguagem onde o entendimento do processo se dava de maneira mais fluida, se por via oral, escrita, corporal, sensorial, foi um fator determinante para que se estabelecesse a compreensão das ocorrências. Este aspecto acarretou muito esforço quanto a disponibilidade e atenção atribuída a cada mulher, pois, precisei esperar o tempo de construção de confiança delas e ter o cuidado para não precipitar julgamentos.

Tive dificuldades, também, em lidar com a minha insegurança por não ter um modelo referencial a seguir: me propus a este desafio por coerência ao sistema Dançatar, assim, precisei estar receptiva quando não tinha certezas e diretrizes definidas, para compreender a forma como cada mulher queria se conduzir. Muitas vezes não sabia como e onde chegar na aplicação das estratégias, então, busquei orientação a partir de suas narrativas. Observei quem apresentava os conteúdos mais emocionais, racionais ou lógicos e, neste entendimento tracei argumentos e provocações que estimulassem o processo de desconstrução e deslocamento observado no primeiro Princípio do Dançatar, para começar o processo de autoinvestigação. Porém, o mais enriquecedor, enquanto Dançadar, foi apostar no conhecimento intuitivo como forma de construção coletiva.

A intuição pode alcançar significados diferentes. Segundo Jung (2002), o termo intuição indica uma apreensão perceptiva dos fenômenos (pessoas, objetos e fatos) pela via inconsciente. A intuição assimila a natureza oculta desses fenômenos e trata das relações e das possibilidades futuras das informações recebidas. O contexto em que ela se insere vai pontuar de que forma será abordada. Nesta pesquisa, o termo intuição atua como uma espécie de mediador que apreende um conhecimento de uma realidade mais ampla, um conhecimento comum a todos, como defende o sociólogo Maffesoli (2007), porque se insere na fonte da vida a que todos têm acesso, sem fragmentações e classificações.

O Dançatar, como estratégia em dança, também se destina a defender o conhecimento intuitivo como uma forma de manifestação desta linguagem artística. A sua configuração e a forma como as estratégias foram aplicadas construíram-se a partir do conhecimento intuitivo e da trajetória e da narrativa apresentada por cada mulher. No caso do Dançatar as duas mulheres que finalizaram o trabalho de campo constituíram o eixo do estudo de caso.

Embora o processo tenha sido de pesquisa científica, e esta, como descrito na metodologia, tem os seus critérios específicos de validação, faço pesquisa em arte. Por isso, a valorização do imaginário e do sensível definiu uma forma de conduzir o processo Dançatar, seguindo os parâmetros apontados pelo meu conhecimento intuitivo, que, além de nortear a condução dos conteúdos do Dançatar, me nutriu de receptividade para acolher a diversidade característica do desenvolvimento desta estratégia em dança.

As especificidades apresentadas pelas mulheres levaram-me a associar os conteúdos teóricos da pesquisa aos Princípios do Dançatar. Essa associação direcionou-me à escolha do que precisava ser provocado em cada Dançante, para que entrasse em processo de autoinvestigação. Como parte desse processo, a experiência da performance surgiu com a finalidade de proporcionar às Dançantes a vivência artística em dança. A proposta surgiu a partir do amadurecimento de seu exercício na dança. A medida que cada Dançante conheceu a sua dança, o modo como esta se configurou para cada uma, e para o jogo estabelecido entre as duas, surgiu a necessidade em expor e partilhar a criação em dança. Observo que esta necessidade aconteceu a partir de uma compreensão de seus processos e da percepção de poder de realização que cada mulher conquistou com o exercício de sua dança. Assim, observei que a possibilidade da performance no Dançatar foi uma experiência que as empoderou e inaugurou realidades a partir da imersão no imaginário.

A seguir, insiro a Performance enquanto teoria contextualizando-a na realidade do Dançatar.

5. 2 A PERFORMANCE

A Performance enquanto abordagem pode ser um objeto de estudo, metodologia ou mesmo, parte de um processo de investigação. A partir das estratégias de dança que elegi para esta pesquisa, encontrei alicerces no pensamento desenvolvido sobre a prática performática pelo Prof. Dr. em Estudos da Performance e do Discursos do Corpo e da Imagem, Zeca Ligiéro⁷⁸ (2012), e teoria do antropólogo Richard Schechner (2003). Esses estudos contribuíram para localizar a prática da Dançatar em uma dimensão artística, mas que também, pode se aproximar de outras linguagens e práticas do comportamento humano. De tal modo, o processo de criação e resultado artístico da Dançatar, se alicerça nos Estudos da Performance para dizer de uma espécie de dança social, que engloba o ser mulher em sua dimensão imaginária, e, portanto, integral. Por isso, prevê uma Performance, aqui entendida como escritura em cena.

Segundo Ligiéro (2012), dentro da modalidade artística, a partir da década de 1970, a Performance se configura como um campo de estudos acadêmicos, conhecido posteriormente como, Estudos da Performance. Surge como uma área de estudos interdisciplinar que envolve uma diversidade de teorias e conceitos advindos das Ciências Sociais, da Antropologia, do Drama, da Linguística e Literatura Comparada, da Filosofia, dos Estudos Culturais, da Dança, da Música, das demais linguagens artísticas e, mais recente, das múltiplas tecnologias. Os Estudos da Performance, portanto, abrangem desde o estudo de formas de arte mais estruturadas até os aspectos da vida cotidiana, que eram estudados quase que exclusivamente pela Antropologia Cultural e pela Sociologia.

No livro Performance e Antropologia de Richard Schechner (2003), organizado por Zeca Ligiéro (2012), o autor elucida que o termo Performance (2012, p.10) se refere a um modo de comportamento e um tipo de abordagem à experiência humana, portanto, é um exercício lúdico, é esporte, é estética, é entretenimento experimental, é arte cênica, assim, abrange os estudos dos comportamentos expressivos e extracotidianos, restaurados ou recuperados, o que me direciona imediatamente à latências, memórias e sombras restauradas e/ou recuperadas no Dançatar. O autor explica ainda, que é um termo inclusivo e que as áreas artísticas são apenas pontos específicos na grande rede que irradia do contexto performance, o que inclui como já foi citado, as ritualizações dos animais e dos humanos e as performances da

⁷⁸ Professor Associado da UNIRIO e Coordenador do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias [NEPAA], fundado em 1998. Disponível em: <<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgcla/ppgac/corpo-docente/zeca-ligiero>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

vida como as celebrações, as demonstrações de afeto, os jogos, as cerimônias, os esportes e também as apresentações espetaculares.

Segundo Schechner e McNamara (1982 apud Ligiéro, 2012, p. 10), dentre as abordagens performáticas, se encontram os estudos sobre os comportamentos expressivos e extracotidianos, que dizem de uma espetacularização, ou seja, de ações codificadas a partir de uma prática organizada por uma espécie de jogo, de ritual. O ritual realiza o extraordinário, porque nos faz ir além do lugar comum, do realizado rotineiramente. De tal modo, enquanto área do conhecimento científico, a Performance compreende a manifestação artística, a partir da abrangência de uma espécie de cotidiano espetacularizado, no qual, as ações são codificadas, analisadas e podem se direcionar a um encantamento que aglutina as forças da vida em suas várias dimensões.

Cabe esclarecer, que não tomo esta área de estudos como definição da prática Dançar, mas sim, como inspiração para um saber/fazer em dança, que se insere no contexto no qual, gestuais codificados se transformaram em um jogo performático que caracterizam a culminância de um processo investigativo. Trata-se de um aprendizado oriundo de práticas organizadas através de comportamentos duplamente exercidos, ou seja, advindo das “interações entre o jogo e o ritual” (LIGIÉRO, 2012, p. 49).

Como sempre me direcionei a realizar o que penso/sinto ser uma dança social, mas, não menos artística, a afinidade com os Estudos da Performance foi muito sedutora e libertadora de uma forma de pensar a dança, como uma possibilidade de autoconhecimento, mas, que também se faz arte pela experiência da manifestação artística. Isto possibilitou ir além dos conhecimentos adquiridos com os vários teóricos estudados e citados, que contribuíram para que organizasse o meu pensamento como artista-pesquisadora, para assim, nesta pesquisa, defender uma prática e pensamentos em dança, a partir de um saber/fazer próprio, que foi sendo construído em anos de prática de dança, mas, sobretudo, amadurecido e sistematizado fundamentalmente, por este processo de pesquisa de doutoramento.

Nesta direção, encontrei nos Estudos da Performance um direcionamento artístico para fundamentar a prática de uma dança que se construiu, a partir da observação de ações, gestuais e comportamentos cotidianos, das mulheres. A aproximação à teoria dos Estudos da Performance se deu por perceber que esta engloba conhecimentos multidisciplinares e, por isso, comporta saberes de diferentes áreas, permitindo uma ampla e variada possibilidade de caminhos a seguir na pesquisa. Dentre elas se insere o Dançar. O que se implementa no ensino de técnicas de dança, ao meu ver, ainda são em sua maioria, metodologia centradas na repetição de padrões e na transmissão dos conhecimentos que não prestigiam o conhecimento intuitivo e

não abre espaço para as sensibilidades, especialmente, ao que emergem das latências, então, a prática de técnicas tradicionais em dança, reforçam um comportamento dissociado, no qual as pessoas não são observadas de forma integrada.

A partir dos Estudos da Performance compreendi o lugar de exercício da dança como possível de transcendência, significa realizar, ou melhor, inaugurar o lugar comum como lugar do extraordinário, a partir de sua consagração, alcançada aqui por meio de ritos. O lugar é comum no sentido que atravessa e, abrange a humanidade em seus vários campos e dimensões e suas diversas manifestações e ritualísticas.

A Dançatar, especialmente através do seu sexto Princípio, A Performance, e o Indicador, O jogo, realiza a experiência artística através da investigação dos movimentos do cotidiano de cada mulher, encontrando nestes, recorrências em que são observados e extraídos os símbolos ou mitemas corporais, e que por sua vez, são explorados e investigados à luz de suas várias significações: emocionais, mentais, psicológicas, arquetípicas, espirituais, dentre outras surgidas durante o processo nos Experimentos. Desse modo, vai se estabelecendo um rito de expressão coletiva, entre as mulheres, e, concomitante, um específico a cada uma, que permite que se chegue aos novos lugares em si mesma. É este processo que permite o que chamo de inauguração de si. Um processo de ritualização onde se descobrem novos sentidos e atribuições na realização do gestual e dos movimentos dançados que, no início do processo, eram apenas expressões inconscientes, em sua maioria, de um padrão de ser.

Assim, através de um exaustivo processo de investigação e pesquisa em diversas narrativas, as ações de cada Dançante se espetacularizam, extrapolando a ação cotidiana das mulheres, que as transcende a partir da imersão no sensível, no imaginário.

O rito, afinal, atualiza o mito. O jogo performático da Dançatar permitiu por meio de um rito próprio, a experiência singular em dança: a descoberta da própria dança, de seu poder enquanto linguagem e do potencial de realização e significação do corpo. Os ritos atualizaram os mitos acessados, no caso da Dançatar, Eva, lilith e Leila Diniz, que, por sua vez, estimularam as mulheres a se aproximarem de outros mitos que atravessaram a sua história pessoal, a partir dos ritos estabelecidos durante o processo.

Segundo o explanado, considero que o Dançatar, pode contribuir também para o campo dos Estudos da Performance, pois, também se pretende a extrapolar uma análise de representação cênica tradicional, e transcender os palcos para compreender o ser humano, no caso desta pesquisa, a mulher, em suas várias narrativas, sob uma perspectiva cotidiana e/ou artística, entrecruzando conhecimentos oriundos de diversas áreas das ciências. Assim, as associações com alguns teóricos e suas teorias elencadas aqui, se deu para exemplificar como

a Dançar se insere em um campo interdisciplinar como os Estudos da Performance, que não se fixa e nem se determina em um único *corpus* teórico, pois, a Performance é em suma, um intercampo, está em um entrelugar, na diluição das fronteiras e no entrecruzamento destas.

A rede de Performance não é uniforme e nem aleatória, visto que, cada ponto interage ao outro elaborando entrecruzamentos dinâmicos e inusitados, pois vale o ponto de vista de quem o anuncia, ou seja, a forma de dever/saber/fazer do pesquisador, conta uma realidade que não é a verdade, mas, um aspecto do saber, portanto, as análises se constroem e desconstroem criando sentidos múltiplos, diversos e transdisciplinados.

Ligiéro diz que:

Performances são fazer-criar no jogo, por prazer. [...] ou, como poderia ser na estética sânscrita, performances são *lilas* (esportes, jogo) e *maya* (ilusão). Mas a tradição sânscrita enfatiza: então, tudo é vida, *lila* e *maya*. Performance é uma ilusão da ilusão e, como tal, deve ser considerada mais “cheia de verdade”, mais “real” que uma experiência comum (2012, p. 19).

Este pensamento se afina a forma como sinto e dei fundamento a Dançar. Se a construção do Dançar me atravessa, todas as linhas e redes que interagem em mim refletem a minha forma de dançar. Assim, As Estratégias Dançar vieram de toda a história que me conforma, incluindo o olhar analítico adquirido nas formações terapêuticas que investi. Desse modo, os Experimentos Dançar, se abriram as mais variadas formas de proceder, incluindo os desejos, escolhas e saberes inspirados nas Dançantes, que participaram desde o início da pesquisa.

Percebo a Dançar como um ir além da realidade se fazendo dentro desta. O fato de criar sentidos únicos e ao mesmo tempo, específicos, e, através destes transformar a realidade que se suponha real, fixa, determinada, vai de encontro ao citado por Ligiéro (2012), afinal, o que se acredita se torna real, mas, não significa que são linhas de chegada, são pontos de partidas às infindáveis formas de ver/sentir/saber/fazer/criar que dão sentido aos milhares de outras, ou seja, aquiesço ao autor: são realidades cheias de verdade, mais real que a experiência comum. Então, a dança neste propósito não só representa a vida, mas, a sublinha, a recria, a identifica, a desconstrói, a torna e fundamenta a sua autoconstrução.

A dança no Dançar, faz a realidade do Dançante ir além do real, porque ressignifica as múltiplas realidades em que se está inserido, convidando-o a “atualizar os seus cadastros”, no sentido de, ampliar os olhares e a percepção a partir da escolha de instrumentos

personalizados, porque não dizer, singularizados. Assim, realiza suas verdades cheias de outras mais, pela experiência performática e seu universo múltiplo e interativo.

Em meu ponto de vista, de acordo com o que venho observando na prática da dança, o fator pelo ciclo repetitivo de padrões que frequentemente nos aprisiona é falta de acesso as sensibilidades. Por isso, é importante trazer à tona as latências. Somente nos empoderando de nós mesmos, do nosso inconsciente pessoal e, também, do coletivo, onde nos conectamos em rede com o restante da humanidade, poderemos criar algo singular. A relevância da singularidade se encontra como possibilidade de sair da ausência de si mesmo, da falta de sentido existencial e de uma vida automatizada.

Sair da automação exige extrapolar o rotineiro e criação de novas realidades. Neste sentido, é necessário a vivência de um procedimento ritual. Um rito é um proceder que nos permite ir além do normatizado, do fazer comum, e nos prepara para extrapolá-lo. No Dançar, o rito é,

O conjunto de práticas reguladoras que estabeleçam uma vinculação do mito com o imaginário, com o simbólico, pois, ao mesmo tempo em que ele atualiza o propósito humano a partir da ampliação das questões da humanidade, facilita o processo de libertação do homem dos modelos que o aprisionam, no sentido de impulsioná-lo a desvelar os mistérios do mundo e as forças ocultas que estes contêm (BORGES, p. 30, 2011).

Assim, o rito no Dançar se realizou por um jogo de tensões entre mitos opostos, que provocou os comportamentos inaugurais, que não foram necessariamente novos, já que como foi apontado antes, a maioria de nossas ações já foram experimentadas, mas, deslocados no sentido de os experimentar como ação estilizada, aprimorada, ensaiada, maturada, que levou a uma codificação e ao desenvolvimento de um modo de fazer que, só foi possível, com certo treinamento. Schechner (2003, apud Ligiéro 2012, p. 50) elucida que “o jogo dá às pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado. [...] Ambos, ritual e jogo levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana”. Portanto, a partir do jogar, as pessoas podem performar temporariamente ações diferentes do cotidiano e a partir destas experiências, encontrar faces de si mesmo que impulsionam as transformações que se desejam realizar.

Schechner (2003, apud Ligiéro, 2012, p. 56) apresenta algumas perspectivas para a compreensão do ritual que constrói a Performance. Dentre essas, destaco a estrutura, a função, os processos e as experiências, para organizar e descrever a Performance Dançar, a saber:

- As estruturas - que dizem como o ritual é visto, ouvido, quem e como o realiza e se utiliza do espaço;
- As funções - que explicam o tipo de ritual realizado por determinado grupo, culturas e indivíduos;
- Os processos - que explicam como ocorrem as dinâmicas e como este conduz a mudanças;
- As experiências - que explicam como é vivenciar o ritual.

Os rituais podem ser comuns, como os que incorporam os hábitos da vida cotidiana, como os que temos ao acordar ou nos alimentar, por exemplo. Ou podem nos conduzir a momentos marcantes da vida, como os rituais de passagem, nascimento, casamento, funeral. E ainda, os que são considerados liminares, ou seja, se realizam dentro ou fora da vida cotidiana. São procedimentos que conduzem a sensação de reintegração, especialmente em momentos de crise, onde se precisa transitar de uma condição para outra e, desta feita, tendem a criar um elo, um algo a mais, entre os participantes que o comungam. Assim, todos os rituais, segundo a visão de Schechner, são entretenimento e eficácia, afinal, realizam algo. O autor diz que,

Rituais são usados para controlar conflitos potenciais referentes ao status, poder, espaço e sexo. A execução de rituais ajuda os povos a passarem por períodos difíceis de transição. O ritual também é uma forma de os povos se conectarem a um estado coletivo e, ao mesmo tempo, a um passado místico e construir uma solidariedade social, para formar uma comunidade (p. 88, 2012).

A arte sempre bebeu das fontes ritualísticas, sejam estas antigas ou criadas com propósitos específicos. Em relação à dança, desde os tempos remotos esta tem sido o próprio ritual ou, a condição alcançada após a transição ritualística. No início do século XX, Ruth St. Denis⁷⁹, considerada pioneira da dança moderna ocidental, junto ao seu marido Ted Shawn⁸⁰, encontrou na dança indiana elementos que a estimularam a revolucionar todo um saber/fazer

⁷⁹ Ruth Saint Denis (1879–1968) foi bailarina, coreógrafa e pedagoga Americana, nascida em New Jersey. Se destacou por suas apresentações orientais e pelo seu interesse pelo exotismo, misticismo e a espiritualidade. Em suas coreografias misturava os conceitos do físico e da divindade. Para ela a dança era um ritual e uma prática espiritual. Disponível em: <<http://danceeaprenda.blogspot.com.br/2011/01/danca-moderna-ruth-saint-denis.html>>. Acesso em 07 fev. 2015.

⁸⁰ Ted Shawn acreditava na força das inúmeras formas de danças do mundo, fazendo com que estudasse diferentes formas dessa arte, como o yoga, danças exóticas, improvisação, história da dança, filosofia, entre outros. Também foi considerado um pioneiro da dança moderna e procurou mostrar a distinção de movimentos femininos e masculinos, exibindo assim preconceitos sexuais que existiam. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/539126/Ted-Shawn>>. Acesso em 07 fev. 2015.

nesta linguagem modificando profundamente a estética da dança na época. Um pouco mais tarde, em meados do século XX, Isadora Duncan⁸¹, observando a natureza e se inspirando nos elementos da cultura grega, criou uma ritualística própria para que a conduziu a criação de sua própria dança, o que impulsionou a uma transição estético, política, social na dança.

Todavia, entendido o conceito de ritual, o que interessa para esta pesquisa é elucidar o processo ritualístico criado pelo Dançar, para conduzir a transição que cada Dançante construiu entre a expressão de sua narrativa cotidiana e à espetacularização de seus movimentos em performance artística.

O jogo da tensão das oposições entre Eva e Lilith, o processo de reintegração a partir do arquétipo da Leila Diniz e as afinidades com mitos outros, constituem os processos rituais da Dançar, que assume como condição, também, o ritual em caráter temporário, posto que, está sempre mudando e se transformando. Resta-nos apresentar a Performance Dançar, descrevendo-a a partir dos aspectos de sua estrutura, função, processo e experiências.

5.2.1 A PERFORMANCE DANÇATAR

A Performance mereceu uma subseção, nesta pesquisa, por se tratar de uma experiência que se pretende a provocar, quiçá inaugurar condições, comportamentos e habilidades para as mulheres, quando as faz realizar o acontecimento de si, ou seja, se propor revelar facetas a partir da espetacularização de suas ações na dança. Significa experienciar o estar em cena, em um exercício de criação a partir de suas narrativas e simbologias corporais. Significa dizer, ainda, que o momento da Performance Dançar é uma espécie de rito de passagem, que as incentiva a sair de uma condição padronizada, para outras que possibilitem o realizar de seus desejos, a partir do reconhecimento de seu corpo como mediador e realizador da potencialidade da vida que escolheu. É a possibilidade de na vivência da performance, experimentar o poder ser quem se quer ser. Isto foi possível, através da desconstrução vivida e da experiência da arte enquanto fonte de dialógica com a dimensão latente.

⁸¹ Isadora (1877 – 1927) foi uma bailarina dos Estados Unidos considerada a pioneira da dança moderna, pois, causou polêmica ao ignorar todas as técnicas do balé clássico. Sua dança foi inspirada pelas figuras das dançarinas nos vasos gregos encontrados, segundo algumas fontes, no Museu do Louvre; já outras fontes informam que tais vasos foram vistos pela bailarina no museu britânico. LUFT, Lya. Isadora: fragmentos autobiográficos. São Paulo, 1985.

O momento da Performance Dançar representa o encerramento de um processo de desfolhamento, no qual, por fim, as proposições vivenciadas por cada mulher puderam permitir a construção de seus desejos possíveis. Percebo que esta foi uma experiência de empoderamento pela possibilidade em ressignificar seus contextos de vida e pela descoberta de realização do prazer que esta encerra. Reitero: prazer de ser quem se quer ser.

De acordo com os registros escritos na avaliação feita pelas mulheres⁸² e, a minha observação, a Performance Dançar promoveu uma experiência cheia de significados intensos que produziu resultados que apontam para um reencantamento e um movimento profundo de autoconstrução. Para as Dançantes, percebo que proporcionou uma troca de sensações, ideias e opiniões e produziu reflexões que estimulou o imaginário pessoal e coletivo das envolvidas na experiência.

Assim, considero que o resultado da realização da Performance de relevância ímpar no processo do Dançar, por constatar o poder de mobilização da dança, vivenciadas por não dançarinas, ou seja, mulheres sem conhecimento prévio de técnicas de dança e que, durante o Dançar, descobriram a sua forma de dançar a partir de uma investigação de movimentos minuciosos e, de um trabalho de autopercepção muito rico. Assim, se inicialmente não eram detentoras de técnicas especializadas para dançar, no decorrer do processo se descobriram Dançantes e capazes de articular um método pessoal de fazer dança, criando movimentos repletos de significados, que se dispuseram a expor na Performance Dançar.

Como concebo a Performance Dançar como um ritual de encerramento de um processo singular, apresento-a a partir dos quatro eixos ritualísticos criados por Schechner (2003) e descritos por Ligiéro (2012) em sua teoria sobre os Estudos da Performance e elucidados no tópico anterior.

Os dois eventos performáticos descritos, ocorreram em anos consecutivos, 2013 e 2014. Estes foram preparados desde o primeiro Experimento, a partir do desejo expresso das mulheres em partilhar as suas conquistas na relação com a dança. Assim, ficou acordado que ao final dos Experimentos haveria uma data para apresentar um resultado artístico construído durante o processo Dançar.

A preparação de fato, começou com um convite por *e-mail* divulgado pelo Espaço Atelier da Alma, anunciando a ocorrência da Performance. Como o local é pequeno, não esperávamos muitas pessoas, portanto, sabíamos previamente que o público seria restrito. As pessoas que frequentam o Espaço Atelier da Alma, vão em busca de abordagens para o

⁸² Ver relatos das mulheres sobre a avaliação do processo Dançar no APÊNDICE B, p. 318.

autoconhecimento, seja através de processos terapêuticos ou artísticos. Além da clientela do Atelier foram convidados amigos e familiares das mulheres Dançantes. Descrevo a seguir, as performances, I e II, trazendo as observações pertinente aos eventos.

A Performance Dançatar I⁸³- (realizada em 01 de novembro de 2013)

Sobre o aspecto **estrutural**: antes do evento Performance Dançatar, a perspectiva do público foi de entusiasmo e curiosidade, para conhecer o processo Dançatar, pois, as pessoas que circulavam pelo Atelier da Alma sabiam das atividades ocorridas com Dança, mas, lhes foi vetado o acesso durante os Experimentos, porque observei que se fazia necessário um tempo de maturação das Dançantes para se expor, já que o conteúdo investigado era de caráter íntimo e, revelava profundamente a cada mulher e, ainda, pela falta de intimidade das Dançantes com a vivência artística em dança. Também, destaco o fato de que eu precisei entender o que era a Dançatar como manifestação artística, pois, ao mesmo tempo em que ficava cada vez mais claro a descoberta da dança para as mulheres, se confundia em meu olhar como artista-pesquisadora as fronteiras entre arte e uma manifestação do comportamento humano, um processo de descoberta pessoal a partir da linguagem da dança. Somente quando percebi que acontecia um encantamento, oriundo de movimentos já assimilados e, portanto, que pareciam ter cumprido a sua função em dizer de dimensões antes ocultas ou esquecidas em cada mulher, e, ambas conseguirem certo domínio sobre os elementos da dança, é que ficou perceptível que estávamos abordando a dança enquanto arte. Embora o contexto me atravessasse por um saber/fazer referencial da dança, foram as Dançantes que sinalizaram ter maturado os seus próprios referenciais de suas danças recém-descobertas.

O evento cumpriu um roteiro, a saber:

- Chegada e acomodação do público- compareceram cinco pessoas;
- Apresentação pessoal e sobre o trajeto até a pesquisa científica;
- Explicação do processo Dançatar e a finalidade da pesquisa de campo;
- Distribuição de um questionário com a finalidade de registro da Performance e de como foi observada pelo público;
- Apresentação pessoal das Dançantes;
- Realização da Performance Dançatar;
- Conversa com o público;
- Agradecimentos e despedida.

⁸³ Ver no APÊNCIDE C p. 326, a descrição do processo por J. e I.

A Performance é instauradora de um saber dançar para cada uma delas e, com isso, revela um conhecimento antes intocável, proporcionando ainda, uma ampliação de repertório pessoal, por isso, empodera. As Dançantes J. e I., realizaram suas performances tensas e entregues ao processo. Observei que o público se manteve atento e interessado em toda a apresentação da dança.

A Performance revelou faces das Dançantes, já que o processo é culminante de uma autoinvestigação, mas, também, provocou a revelação de faces novas para mim, como criadora do processo e como espectadora deste.

Os processos, no ritual performático da Dançatar, explicam que as dinâmicas da performance ocorreram através das recorrências, observadas na simbologia corporal, na autoimagem construída e nas narrativas escritas e faladas durante as partilhas. Em seguida, foram instituídas as palavras-chaves, ou movimentos-títulos que funcionaram como mediadores entre o movimento e a palavra, o que possibilitou a cada Dançante a construção de um roteiro para as sequências dançadas. Posteriormente, estas sequências se transformaram em Tríades, ou seja, três narrativas corporais imbricadas entre si, mas que foram construídas a partir dos conteúdos próprios, e que foram provocadas pelos arquétipos apresentados à pesquisa: Eva, lilit e Leila Diniz. Estes foram ganhando amplitude com as músicas e os figurinos escolhidos e, por fim, experimentados e ensaiados e amadurecidos com base nos elementos da dança: direção, espaço, tempo, e qualidade e simbologia do movimento.

Cada uma das Dançantes tem uma forma específica de falar de seu processo, seja por escrito, falando ou dançando. Enquanto uma se expressa de forma mais detalhada e emocional, a outra é mais sucinta e, por vezes, mais racional, porém, ambas se revelaram sensíveis e atentas ao que lhes ocorria.

A Performance Dançatar II- (realizada em 05 de dezembro de 2014)

Como no primeiro evento, este seguiu um roteiro organizado, a saber:

- Chegada do público-compareceram 15 pessoas;
- Apresentação pessoal;
- Exibição de *slides* com fotos das mulheres desde a fase I do Dançatar até o Experimento 40, que antecedeu a Performance II;
- Palestra explicando o processo Dançatar e como se realizou;
- Distribuição dos questionário-avaliação para o público responder no final da Performance;
- Apreciação da Performance Dançatar II;
- Conversa com público sobre o processo e depoimento das mulheres Dançantes;
- Recolher os questionários

- Agradecimentos e despedida.

Nesta segunda mostra performática, eu e as Dançantes estávamos mais tranquilas, no sentido de compreender melhor o processo de troca com o público e por isso, percebi que nos colocamos mais abertas ao deleite da experiência.

No jogo, algumas vezes as tensões provocadas pelas expectativas sobre as regras a cumprir, parecem minimizar o prazer do jogar. Percebo que na Performance I, as tensões minimizaram o divertimento do evento em si. Neste evento II, desde os ensaios que antecederam à Mostra e o dia da preparação em si, revelaram-se muito prazerosos, pois, tínhamos na memória a experiência da Performance I e, sabíamos que os elementos surpresa aconteceriam a seu próprio modo, sem que pudéssemos controlar, então, sem que acordássemos conscientemente, percebi que todas nós nos envolvemos na alegria do fechamento de ciclo dos Experimentos Dançatar, na cumplicidade de dois anos intensos e profundos de investigação e, na alegria do encontro na dança. Também havia uma forte sensação de gratidão mútua, pela possibilidade da exibição do processo para um público interessado.

Mais uma vez, o ambiente foi pensado para proporcionar conforto, descontração e aconchego ao público. Compareceram cerca de 15 pessoas. Quando adentraram à sala do espaço Atelier da Alma, o mesmo local da Mostra I, foram recebidos novamente por músicas do grupo Mawaca, com a sensibilidade e alegria das vozes femininas. A repetição da música de acolhimento das pessoas, se deu como propósito ritual de boas-vindas, já que na Performance I, percebi que as músicas criaram a atmosfera necessária a introspecção e interação do público com a temática feminina.

Enquanto iam adentrando a sala e se sentando em almofadas coloridas, eram projetadas fotos de todas as mulheres que participaram dos Experimentos Dançatar, desde o seu começo, em março de 2013. Observei que as pessoas imediatamente se concentraram na observação destas e, algumas faziam comentários entre si. As fotos foram dispostas de forma aleatória, pois, embora o sistema Dançatar tenha Princípios e Indicadores que se sucedem, estes não são rigidamente estabelecidos, por isso, escolhi que as pessoas ao as observar, construíssem sua própria linha do tempo no Dançatar, escolhendo o que viria antes e depois, de acordo com o seu próprio senso de percepção. Após um tempo, para se organizarem sentados e apreciando as fotos em *slides*, comecei a me apresentar, já que nem todas as pessoas presentes me conheciam. Então, após o momento que explanei sobre a pesquisa de campo, sua metodologia, Princípios e Indicadores, notei que o público se manteve muito atento e interessado na exposição oral da pesquisa.

Em seguida, as mulheres dançaram e, logo após a apresentação, ofereci um tempo para que o público respondesse ao questionário sobre a apreciação da Performance. O objetivo foi ter um *feedback* escrito sobre o processo, visto que, em diferentes formas de expressão há sempre possibilidades de comunicar conteúdos novos, assim, escreveram e falaram sobre a sua impressão sobre a Performance.

De modo geral, ficaram emocionados e impactados. Fiquei muito satisfeita, porque embora não seja o foco desta pesquisa tratar de recepção, sinto que é inerente a uma manifestação artística a observação do impacto causado, então, aqui interessa saber da reação do público como uma forma de deslocamento de mim mesma, ou seja, por estar tão imbricada ao processo de Dançatar, eu não tinha, nem as Dançantes, a medida do que esta se tornou e, de certa forma, a curiosidade à reação é uma parte de devolução de cada uma de nós, criadoras da Dançatar, cada uma em sua pertinência. Assim, o público⁸⁴ devolveu a cada uma de nós uma faceta de nós mesmas, exposta na Dançatar, quando de sua apresentação.

A seguir, apresento a Dançanálise, como fundamento da metodologia criada para o Dançatar.

⁸⁴ Ver relato de público no APÊNDICE C p. 337.

5.3 DANÇANÁLISE

A Dançanálise é uma forma que criei para compreender e analisar a Dançatar, inspirada na Mitanálise, que Gilbert Durand (1988) criou para analisar a sua arquetipologia, conforme explicado na segunda Seção. Esta surgiu da necessidade que encontrei no processo Dançatar de estabelecer critérios e referências para analisar as simbologias e narrativas expressas das Dançantes.

Esta é uma condição essencial à compreensão do processo Dançatar, pois, sem este, o entendimento acerca das Estratégias pode ficar aleatório e inconsistente. Entendo como estratégia em dança, um modo de articular esta linguagem artística a partir de um saber/fazer específico, neste caso, as recorrências das ações/sensações cotidianas que se transformam em movimentos em dança. A ação se transforma em movimento dançado, porque o seu sentido é extrapolado por um conjunto de ritos que, no Dançatar, começou com o Momento Afetuoso e, prosseguiu com técnicas de sensibilização. Em seguida, o conteúdo a ser assimilado no Experimento, aplicados a partir de um estímulo para provocar pesquisa do movimento e, por fim, a partilha das narrativas que por vezes eram orais, escritas ou ainda dançadas. Contudo, este ordenamento das atividades não foi regra. Em alguns Experimentos começávamos por partilha das narrativas e em outros com o movimento, por exemplo. Os conceitos foram estabelecidos por uma necessidade de assimilação. Esta poderia ser das Dançantes ou minha. Quando não estava claro o que era desenvolvido no contexto, provocava uma revisita ao tema proposto. Por fim, os elementos da dança, e os conteúdos surgidos do imaginário das próprias Dançantes, por exemplo, os sonhos e/ou sugestões foram adquirindo relevância, à medida que, a autonomia das Dançantes se ampliava em relação a construção de suas estratégias, e ao treinamento e desenvolvimento de um código próprio de dançar, o que permitiu tornar espetacular as suas narrativas corporais, transformando-as em suas escrituras dançadas.

A Dançatar, assim, ocorreu por um “atar” dos conflitos onde antes havia polarização, ou seja, se tendia a fixação em um extremo ou outro. No caso desta pesquisa, utilizando os arquétipos estudados, oscilavam entre um polo Eva ou Lilith, sem que houvesse uma dialética (ou muito pouca) entre eles, portanto, um dos aspectos permanecia sombreado, reprimido ou desconhecido. Este aspecto é empobrecedor da personalidade porque ele se esgota em si mesmo, ocasionando um ciclo vicioso de padrões, e em consequência, a perda de sentido existencial, como apontei ser um sintoma comum às mulheres que vinham procurar o meu trabalho com dança. Também, é um aspecto comum, às pessoas que ainda não entraram em atitude de autoconhecimento

Para uma transformação que se pretende a singularização, é necessário traçar caminhos que permitam uma aproximação máxima possível do *self* ou si mesmo, das próprias escolhas, aquelas oriundas dos desejos, das características e dos talentos de cada uma. E não dos medos, das dificuldades e das sabotagens. Neste sentido, é preciso promover um entrecruzamento dos vários conteúdos acessados, provocados, emergentes, que se evidenciam nas especificidades, ou singularidades de cada pessoa. Assim, a Dançatar tem como pressuposto primeiro, a provocação, visando a transformação pela realização da narrativa corporal. Para tanto, parto da perspectiva de integração dos conteúdos conscientes *versus* os latentes (função transcendente⁸⁵) através de sua personificação por meio dos movimentos.

A narrativa corporal é aqui tratada como uma investigação do movimento no sentido de reconhecer as recorrências, para em seguida, ressignificar o próprio repertório corporal, tendo como desígnio os desejos e escolhas de cada uma. Os elementos da dinâmica acionados são: o Corpo, Espaço, Tempo, Movimento, Criatividade, a simbologia imagética e sensorial, e técnicas de respiração, de visualização criativa, de meditação.

Como o Dançatar foi inspirado pela teoria do imaginário de Gilbert Durand (1988), trabalhei, pesquisei e experimentei neste doutoramento, por uma dança que dispusesse a organizar e fundar as relações da mulher com a sociedade, com a natureza, com a cultura e principalmente, consigo própria.

Concordo e cito mais uma vez o pensamento de Durand (2010) que, afirma que o imaginário precede, coordena e está para além de todas as atividades da consciência e do pensamento humano. Portanto, a dança como produção imaginária atualiza as diversas formas de expressão da sociedade: cultura, linguagem, mito, magia, religião, arte, ciência, porque se faz, também, em uma esfera de manifestação e práticas simbólicas, oriundas da relação intrínseca bio-psico-sóciocultural.

Por fim, a arquetipologia do imaginário construída por Durand (2012), inspirou a organização do sistema Dançatar em três vias míticas, a desconstrução da Eva, a Lilith e a Leila Diniz. Uma tríade que envolveu um reconhecimento dos padrões e a transformação do poder aniquilador desta força, em extrapolação dos limites representados no arquétipo Lilith, em que

⁸⁵Uma espécie de colaboração entre fatores conscientes e inconscientes, um encontro e uma grande interação com a totalidade da psique (Self ou Si-mesmo) e tudo o que ela representa. Segundo a teoria Junguiana, é a função que conecta opostos e que sempre se exprime por meio simbólico facilitando a transição de uma atitude ou condição psicológica para outra. Ela representa ainda um vínculo entre por exemplos, dados reais e fantasiosos, o racional e o instintivo. Jung disse que é uma manifestação de energia que se origina da tensão dos opostos e, portanto, ocupa a lacuna entre consciente e inconsciente como uma espécie de ponte. Disponível em: <http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/funtrans.htm>. Acesso em: 11 jan. 2015.

o poder aniquilador dos padrões, pelo potencial de limitação que representam, não paralitem. Por último, a escolha em ser o se quer, a partir da emergência das descobertas advindas do jogo das tensões, na dialética dos padrões opostos. Assim, se apoderando das sombras e ressignificando os padrões, se adquire uma visão cíclica de si mesmo, e pode-se enfim, sair do jogo polarizado.

Para a Dançanálise, os mitemas, ou núcleo míticos, são corporais. No Dançar, têm como ponto de partida, as imagens de si, ou autoimagens, a qual as mulheres constroem (a partir de técnica de colagem e /ou desenhos em papel-metro construídas pelas Dançantes) e em seguida, a visualização de fotos e filmagens- sempre previamente autorizadas e acordadas com as mulheres- nos primeiros Experimentos.

Ao longo de todo o processo Dançar, as imagens são acessadas e entremeadas as narrativas orais, questionamentos, descobertas, dúvidas, e histórias pessoais que foram partilhadas em conversas durante os Experimentos e, ainda, os escritos acerca dos sonhos, registrados como exercício de percepção simbólica, além da escrita do significado de algum exercício ou movimento realizado nos Experimentos.

A partilha oral, escrita, a visualização, a percepção das sensações e o movimento, foram todos acessados e utilizados como uma fonte de inspiração e investigação, a partir de que se estabeleceu um ritual para reconhecimento de si.

As imagens também tiveram a função de elemento de transição de uma condição para outra. Ou seja, auxiliaram a passagem de um comportamento, atitude, sensação, emoção, pensamento para outros, sem que as tantas mudanças ocorridas provocassem nas Dançantes a perda de foco em seus propósitos, para transformar o que não fazia mais sentido para si.

Assim, a imagem como elemento de transição foi um fio condutor em todo o processo e possibilitou, ainda, ancorar as várias dimensões do imaginário a partir dos elementos simbólicos que, em sua epifania agrega, (conforme elucidado na primeira seção). Portanto, são fundamentais para que se estabelecesse as novas identificações que as mulheres alcançaram em seus processos de autoconstrução. Estas identificações é que alicerçaram a revelação das escolhas e dos desejos, e ainda, a necessidade de finalizar condições e atitudes por perda de sentido.

A imagem funcionou como revelação de novas condições, como elemento de transição de uma condição, e como um espelho que comunica e devolve simbolicamente os conteúdos do *self* à consciência. As imagens nutridas ainda pelos estímulos que orientei às dançantes nos Experimentos e também pelos esforços de cada uma para ir além do conhecido, ativam a função transcendente ampliando à consciência e, conseqüentemente, ampliando o repertório pessoal e

coletivo por trazer à tona elementos antes inacessíveis. As imagens para o Dançar são pontos de partida e o meio utilizado para o processo de Dançanálise.

Um exemplo deste processo foi a reação de J. ao ver a autoimagem que construiu de si com técnicas de colagem e desenho. Ela ficou impactada com o seu excesso de peso e definiu a si mesma com a aparência de uma baleia, dentre outras características, conforme descrito nas observações do Experimento oito. J. explorou bastante o movimento-baleia e foi descobrindo sensações, ideias e saindo do aprisionamento desqualificativo que atribuiu a si mesma, por conta da imagem primeira. Com o decorrer dos Experimentos e a constante ressignificação dos conteúdos, a observação da autoimagem associada a autoinvestigação de sua movimentação, a levou a descobrir significados outros às recorrências de movimento-baleia, como uma ligação a sua ancestralidade e o desejo de trabalhar com o feminino, assim, associou a baleia ao um feminino ancestral. A partir desta descoberta, construiu uma ponte do movimento –baleia, que primeiro era dançado no solo, para outro que foi desenvolvido e dançado no nível médio e alto, incluindo saltos, que a fizeram descobrir a sua leveza e uma beleza física antes não observadas, e, com a continuação a conduziram a exploração de sua sensualidade. A partir daí, a descobertas de novos desejos e possibilidades de sua condição feminina.

Para elucidar como ocorria a relação da identificação com a imagem no Dançar, transcreverei os depoimentos das mulheres ao visualizarem as suas imagens nas fotos e vídeos, registrados durante os Experimentos.

Sobre I.

*O ver as fotos, especialmente as iniciais, propiciaram perceber a mudança, se não física, mas de trejeitos da mão, corpo (menores) e visual do cabelo. Fazer o autorretrato⁸⁶ revelou o quanto a expressão física/volume da cabeça é grande. Creio também, reverbera por outra dimensão, confirmando a atividade mental/racional presente na minha vida. Essas sensações trazem uma palavra **Mudança**.*

*Algumas fotos revelam a dramaticidade da dor vivida ou sentida e continuar no processo traduz em **Perseverança**, que é outra palavra que veio após a apresentação⁸⁷ das fotos.*

*Comparando o vídeo e as fotos chegaram outros pontos que evidenciam o que o Dançar- um processo de **Descobrir**: sorrisos escondidos, dores representadas, semelhança física com familiares, rugas e movimentos até então não percebidos.*

[...] foi bom rever o processo: me achei parecida com minha irmã mais velha, nos trejeitos, fisicamente não parecemos. Constatei que quase todo o processo estava com os olhos fechados. Será que nas performances, tb, estava? Acho que não. Tive um passeio pelos cabelos,

⁸⁶ Aqui, I. se refere a autoimagem construída a qual me refiro acima.

⁸⁷ Aqui, I. se refere a uma mostra de fotos e vídeos com as suas imagens de I. e J. em processo de investigação nos Experimentos Dançar. O objetivo foi que as imagens e os vídeos funcionassem como objeto transacional e, a partir da visualização, as mulheres pudessem se nutrir com os símbolos do *Self*.

tem uns que não quero mais. A transformação foi simbólica das roupas, quase todas não me pertencem mais.

Sobre J.:

Foi uma viagem no tempo [...] os sentimentos foram mistos, entre satisfação, angústia e conscientização. Uma imagem de calça preta e blusa verde esmeralda do começo do ano passado me deixou encantada com a transformação. A angústia vem ao constatar a recuperação de 8 dos 29 kg que emagreci no processo, mas já tenho consciência do ciclo em espiral, marcado por um novo contato com o arquétipo de Eva após um período de reelaboração do contato com um novo padrão de masculino[...].

6. PROSPECÇÕES E (IN) CONCLUSÕES

Os resultados dos estudos para esta pesquisa me proporcionaram uma diversidade teórica, que me colocou na posição de apresentar e analisar os processos e os resultados de intervenções e experimentos em dança, mas, também, em uma condição crítica em relação a meu próprio trabalho com a dança.

As questões são urgentes a meu ver, porque em um momento de transição em que o mundo atravessa, acredito que é o sensível que dá o tom de humanidade, por vezes tão raso no cotidiano. Quando iniciei profissionalmente na dança, em meados dos anos 90, sempre foi um ponto de incômodo observar a falta de intimidade que as pessoas demonstravam ter sobre o seu corpo e, o concomitante o desejo de compreendê-lo exercendo um certo controle no mesmo. Porém, percebia que quanto mais se exercia poder de controle no corpo, mas, este se rebelava e mais dissociadas e insatisfeitas as pessoas pareciam consigo mesmas.

Perceber estas questões, sempre recorrentes, mesmo em clientela diferentes, me impulsionou a encontrar um elo entre o corpo e o exercício da humanidade, encontrar uma forma de facilitar o processo de interação das pessoas consigo mesmas e com o mundo que em que estas se inseriam. Assim, a partir de meu trajeto pessoal, apontados na introdução desta pesquisa, comecei a desenvolver os Princípios da Dançatar que culminaram nesta pesquisa, no projeto Dançatar, objeto desta pesquisa.

Diante do exposto e do trabalho realizado, defendo que a arte se faz necessária no dia-a-dia das pessoas e, especialmente a dança, porque traz o corpo pulsante como mediador da vida. Mas, é preciso que seja uma dança que espelhe a realidade vivida em suas variadas dimensões, principalmente, a que se esconde nos rastros e que se ocultam nas latências. Neste sentido, penso que algumas questões são contundentes e devem sempre constar no cotidiano dos profissionais de dança, para se construa uma vinculação entre o corpo e o seu cotidiano, das pessoas: Para que se faz dança na contemporaneidade? O que é, de fato, contemporâneo na dança? Esta dança comunica? E ainda, quem dança? E por quê?

Nos meus estudos para esta pesquisa de doutoramento, incorporei algumas teorias que me fizeram mudar o foco inicial desta tese. Assim, novos horizontes me fizeram amadurecer os Princípios e Indicadores do Dançatar, apresentados primeiro na dissertação de mestrado, e, que nesta pesquisa de doutoramento disponho como uma estratégia em dança.

Embora tenha uma estrutura desenvolvida, ainda não a pretendo como metodologia, pois, preciso investigar outras clientelas, como a experiência do Dançatar com os homens e a terceira idade, por exemplo, além de propor a experiência concomitantemente a homens e

mulheres. Também, a partir desta pesquisa, e, de acordo com as respostas obtidas pelo público que assistiu as performances Dançatar, despertei o interesse em investigar os mecanismos da recepção suscitados pela Dançatar, enquanto performance. Pois, constatei que este processo tem um poder de mobilização grande no público, talvez porque cause impacto a exposição do universo pessoal do Dançante e através do corpo que, acredito é mediador e simboliza a encarnação da vida. A sensação observada foi que o público atravessou uma experiência de revelação. E isso foi notado primeiro, pelo estado físico que demonstraram no momento de partilha, ao final das Performances, e em seguida, confirmado pela maioria quando falaram e escreveram⁸⁸. Fiquei surpresa com a lucidez de alguns comentários e, muito satisfeita com a repercussão alcançada pelo Processo Dançatar, coroada com beleza da atuação generosa e competente das Dançantes. Assim, os mecanismos da recepção da Performance Dançatar, também é uma proposição que me direciona aos estudos de pós-doutoramento.

Cada intervenção dessa tem suas especificidades e, diante destas, necessito de tempo para compreender quais os direcionamentos que os estudos para uma Metodologia Dançatar precisam seguir, especialmente, em se tratando de colher referenciais comparativos. Assim, possivelmente, ampliarei estas proposições em um pós-doutoramento.

Concluído este processo de doutorado, sinto-me em um salto de qualidade acerca de novas perspectivas e abordagens, e pronta para o confronto e o desestranhamento com os paradigmas da contemporaneidade que exigem diluição de fronteiras e um entrecruzamento constante de conhecimentos, para que se possa compreender a diversidade do mundo contemporâneo. Assim, percebo que ampliei e transformei minhas ideias sobre a Dança, enquanto área de conhecimento, especialmente sobre o que acreditava ser sua função. Para mim, na atualidade, a Dança precisa se ocupar em criar estratégias que contribuam para um mundo mais humano. E isso significa sair dos palcos tradicionais e chegar até o cotidiano das pessoas. Então, neste movimento, é necessário pensar em procedimentos que possibilitem esta aproximação. O Dançatar, enquanto sistema, projeto de dança, se propõe a este desafio. A Dançatar, enquanto realização de dança se coloca neste lugar de proximidade.

Como pesquisadora, faço minhas próprias críticas quanto ao limites e riscos que esta forma de fazer pesquisa ocasionou: construir teoria com métodos qualitativos e em um estudo de caso, me fizeram confrontar com um excessiva confiança pessoal como instrumento de coleta de dados, o que talvez tenha resultado em alguns pontos de vista baseados em crenças pessoais; também incorrer no risco de que uma reflexão um tanto exaustiva acerca das notas de

⁸⁸ Ver APÊNDICE C 1; 2;3;4, p.338-340.

campo possam ter representado a totalidade do objeto estudado, além do controle na influência da minha observação sobre o mesmo; a falta de detalhes sobre os processos através dos quais as conclusões foram alcançadas; a falta de observância de aspectos diferentes sob enfoques diferentes; a minha certeza como pesquisadora com relação aos meus dados; a sensação de dominar profundamente meu objeto de estudo; e, por fim, principalmente, o meu envolvimento na situação pesquisada e/ou com as mulheres pesquisadas.

Todas estas questões estão passíveis de ter acontecido nesta pesquisa. Foram riscos que assumo que corri, e que, mesmo com o esforço para não os cometer, percebo que deslizes aconteceram, especialmente, no que tange a uma falta de distanciamento e que quiçá, pudessem proporcionar outros parâmetros e soluções, e outras relevâncias e interesses ao objeto de estudo.

A proposta em dança que apresento não é uma receita e nem uma tentativa de solucionar questões. É antes um olhar para dança, a partir de um fazer que me estimula a cada experiência na construção de um saber. Esta tese com toda sorte, se propõe a este lugar. Assim, almejo que esta forma de pensar a dança possa contribuir para a comunidade artístico-científica, esperando com estes procedimentos, disponibilizar uma prática em dança que beneficie as mulheres em seus cotidianos, com uma abordagem diferenciada e, que, as aproxime de si mesmas a partir do seu dançar.

Para além da discussão sobre a problemática feminina atual, visto que, esta pesquisa não se destina a abranger as questões de gêneros, este curso de doutoramento apresenta uma proposta em dança construída à medida que os caminhos tradicionais em dança elitizaram esta arte, distanciando as pessoas de seu universo pela dificuldade em dialogar com as questões de seu cotidiano, com as questões da vida ordinária. Deste modo, a Dançatar foi concebida primeiro, especialmente para dizer do universo artístico da mulher comum, não dançarina, afinal, acredito que se arte emerge do imaginário, todas, artista ou não, podemos concebê-la, desde que, desenvolvamos a imersão e os procedimentos que atendam às suas peculiaridades.

Assim sendo, o Dançatar enquanto projeto, se pretende a estar na diluição das fronteiras do conhecimento, nas quais, as hierarquias e as tradições se liquefazem e os lugares antes ocupados somente por dançarinos, detentores de conhecimento de técnicas tradicionais em dança, possa então, dialogar com outras formas de conhecimento do dançar, quem sabe, um adquirido a partir de uma metodologia que preconize as sensibilidades oriundas do autoconhecimento e de procedimentos de investigação pessoal, como o Dançatar defende.

Percebo, depois de todo o percurso traçado, que a intuição, a teoria e o vivido em uma dança instigante Eva-Lilith-Leila me direciona e me reatualiza no sentido de levar a Dançatar ao mundo. Creio que agora, o meu aspecto Leila, e não mais o Lilith como apontei no mestrado,

dança cheio de entusiasmo em direção a assumir como propósito de vida o projeto Dançatar. Creio que os meus aspectos Eva e Lilith, no entanto, sempre me impulsionarão ao propósito de uma dança social, que diga de uma dialógica de vida, mas, que se direcione aos encontros, ao todo.

A Dançatar quer aproximar às mulheres de si mesmas, tanto quanto lhes for permitido. E lembrar ainda da magia que encerra o feminino, sua parecença à natureza e aos poderes de criar que tanto está encarnado em seus corpos, como passível de acontecer em suas danças. É este o movimento de singularidade que faz o atar na dança que faço: A Dançatar!

Depois de todo o caminho percorrido nesta pesquisa, defendo que a dança tem um potencial para promover a autopercepção e a autotransformação, bem como facilitar a quem se proponha a participar, neste caso mulheres, a construir a sua autonomia pela realização de uma forma de empoderamento adquirido pela investigação de seus movimentos. Isto acontece pelo processo da autoinvestigação e do significado que o movimento adquire no/para/com o corpo, que o assimila, o projeta e o realiza. O Dançatar não se destina a representação de um estado e sim, a realização do mesmo pela possibilidade do acontecimento de si mesmo, a busca por uma individuação que perpassa a descoberta das singularidades dançadas.

Descobri, por fim, que a cada novo passo com o projeto Dançatar, me sinto disponível para adentrar e, quiçá, realizar questões que dizem respeito, não apenas à mulher, ao coletivo feminino, mas a humanidade e todos aqueles que queiram ver a si mesmo através da dança e do poder transformador que esta emana. Quando comecei a pesquisa, tinha ambição de somente me limitar ao universo feminino, posto que, tenho mais ambiência por ser mulher e mais experiência profissional pelas oportunidades que vivenciei, até então. Porém, os processos experimentados na Dançatar me abriram realidades novas e compreendi que todo ser humano, com suas peculiares a ser consideradas, atravessam as questões arquetípicas, míticas, portanto. E que estão dentro do âmbito: nascer, crescer, amadurecer, morrer. Assim, dizem das dores, desejos, transformação e, a dança pode ressignificar estas questões porque ela se realiza no corpo, que é o símbolo maior da vida.

Portanto, reconheço ao final da pesquisa, que a Dançatar é para toda e qualquer pessoa que se destine a encontrar a sua própria dança, a partir de um processo de autoinvestigação, então, autoconhecimento.

Embora a construção do Dançatar e o acontecimento da Dançatar tenham se realizado através de uma pesquisa com mulheres e, no início sido pensada como estratégias exclusivamente femininas, a imersão em teorias contemporâneas e mais, especificamente, nos Estudos da Performance, me estimularam a ir além do pensado/proposto inicialmente e,

“descoberto” que o Dançatar é para pessoas. Significa que homens e mulheres tem suas peculiaridades e especificidades, mas, como seres humanos, atravessam processos humanos e sofrem tensões diversas e desejos de se fazerem únicos, singulares e plurais.

O processo Dançatar foi construído no entrelaçamento de seus Princípios e Indicadores, a partir da trajetória e das narrativas partilhadas pelas mulheres participantes. Foi de fato, a trajetória de cada uma e forma como escolheram narrá-las, que apontaram os caminhos que os Princípios e os Indicadores do Dançatar precisariam seguir. Significa dizer que, a dinâmica e o teor das narrativas é que organizaram a intensidade e quantidade de vezes em que um Princípio e Indicador seriam aplicados e analisados. Portanto, a regra neste quesito, é que há que se observar o que o contexto indica. Então, se observo que o grupo de mulheres se identifica muito com o primeiro Princípio e, que, há muitas questões a serem vistas, provavelmente ficarei mais na abordagem deste, do que de outros. Também descobri que, há a possibilidade dos Princípios se articularem concomitantemente, como uma rede, ou uma teia, em que um núcleo emana muitas possibilidades, mas não significa que nele esteja o início ou o fim.

Não há hierarquias no Dançatar, há escolhas e estas sim, determinam início e fim, que são temporários e ocasionais, como os conteúdos em questão. Há uma rede de Princípios em ações que conclamam verificações abertas e não pautadas em conclusões e resultados. A pauta é a afinidade e necessidade de vivência no processo. E isso quem indica é a experiência do Dançadar e o pedido da Dançante, que na maioria das vezes, não vem de forma explícita, mas, de expressões do corpo, dificuldades, desentendimentos, cansaços ou um grande prazer descoberto. Estas reações mais ou menos subjetivas, são indicativos do quanto se deve aprofundar, repetir na temática ou introduzir outros elementos.

Ao final deste doutorado, por fim, defendo que o sistema Dançatar, a partir de seus Princípios e Indicadores se destina a qualquer pessoa adulta, que o desejo experimentar: Homens, Mulheres, Idosos, visto que, é do ser humano o ímpeto em se conhecer. E o Dançatar se pretende um processo de autoconhecimento que acontece na/pela/com a dança, assim, sinto/percebo que o Dançatar realiza o meu desejo de uma dança social.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Jamil. **A Lei do Triunfo para o século 21**. São Paulo: Editora Napoleon Hill, 2009.

ACERVO Klaus Vianna. 2011. Disponível em: <<http://www.klaussvianna.art.br>>. Acesso em: 01 jan. 2011.

ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado. **Corpo e Arte em Terapia Ocupacional**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.

AMOROSO, Daniela. Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vicongresso/etnocenologia/Daniela%20Amoroso%20-%20Etnocenologia_%20conceitos%20e%20m%E9todos%20a%20partir%20de%20um%20es tudo%20sobre%20o%20samba%20de%20roda%20do%20Rec%F4ncavo%20baiano.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2015.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. Tradução Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUGRAS, Monique. **Imaginário da magia: magia do imaginário**. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: PUC, 2009.

BAUMAM, Z. **Identidade**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

BERRY, Carmen. **Memória Corporal**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2003.

BERTAZZO, Ivaldo. **Cidadão Corpo: Identidade e Autonomia do Movimento**. São Paulo: Summus, 1998.

_____. **A aventura do homem em busca do movimento**. Disponível em: <<http://ivaldobertazzo.com/>>. Acesso em: 01 set. 2013.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Um trajeto, muitos projetos. In: BIÃO, Armindo, **Artes do Corpo e do Espetáculo: questões de Etnocenologia**. Salvador: P&A Editora, 2007.

BORGES, N. C. **Dançatar: uma autopoieses do feminino através da dança**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança/ Escola de Teatro, 2011. 128f.

_____. **A Mulher e os seus Símbolos: A Dança na Arteterapia**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) – Instituto Junguiano da Bahia/ Fundação Bahiana para o Desenvolvimento das Ciências, 2009. 160f.

CAILLOIS, Roger. **Os Jogos e Homens**. Lisboa: Cotovia, 1990.

CASTRO, Murilo Cardoso de. **Introdução ao vocabulário do simbolismo**. Sophia Perennis Tradição e Tradições. Disponível em: <<http://sophia.hyperlogos.info/tiki-index.php?page=Gilbert+Durand+Simbolismo>>. Acesso em: 02 set. 2013.

CEMIN, Arneide Bandeira. **Gênero e Imaginário**. 2011. Disponível em: <<http://www.cei.unir.br/artigo32.html>>. Acesso em: 02 set. 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Espinoza, uma filosofia da liberdade**. São Paulo: Moderna, 1995.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. Ed Perspectiva, 2007.

COPELAND, Shemekia. **Talking To Strangers**. New York: Recorded at The Hit Factory, Sorcerer Sound and Mirror Image Recorders, 2002. All rights reserved. Printed in USA.

DEL PRIORE, Mary. **Ao Sul do Corpo: Condição Feminina, Maternidades e Mentalidades no Brasil Colônia**. São Paulo: UNESP, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução RIBEIRO, Renato J.; CHNAIDERMAN, MIRIAM. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA. São Paulo: ABRIL CULTURAL, 1973.

DUQUE-ESTRADA, Paulo C. **Desconstrução e Ética: Ecos de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: PUC- Rio; São Paulo: Loyola, 2004.

_____. **Espectros de Derrida**. Rio de Janeiro: NAU; PUC-Rio, 2008.

DURAND, Gilbert. **Campos do Imaginário**. Tradução Maria J. B. Reis. Lisboa: INSTITUTO PIAGET, 1996.

_____. **A Imaginação Simbólica**. Tradução Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1998.

_____. **O Imaginário: Ensaio acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem**. Tradução René Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

_____. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: Introdução a Arquetipologia Geral**. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

DUVIGNAUD, JEAN. **Festas e Civilizações**. Tradução L. F. Raposo Fontenele. Universidade Federal do Ceará; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

GAWAIM, Shakti. **Creative Visualization: Use the Power of your imagination to create what you want in your life**. Califórnia, USA: New World Library, 2002.

GLASS, Philip. **Uakti: águas da Amazônia**. Belo Horizonte; Recorded at Polifonia Studios, 1993. All rights reserved. Printed in USA.

GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

ÉSTES, Clarissa Pinkola. **A Ciranda das Mulheres Sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem**. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

FILHO, Osvaldo Fontes. Uma "possibilidade impossível de dizer": o acontecimento em filosofia e em literatura, segundo Jacques Derrida.

Trans/Form/Ação vol.35 no.2 Marília maio/ago. 2012. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732012000200008&lng=pt&nrm=iso&tlng=en)

[31732012000200008&lng=pt&nrm=iso&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732012000200008&lng=pt&nrm=iso&tlng=en)>. Acesso em: 29 jul. 2015.

FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FITZGERALD, Ella. **Sing Me a Swing Song**. Movie Play, 1993. All rights reserved. Printed in Brazil.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A Mulher/os rapazes**: História da sexualidade. Tradução Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

FUX, María. **Dança**: experiência de vida. Tradução N. Abreu e S. Neto. São Paulo: Summus, 1983.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GOLDENBERG, M..O corpo como capital: gênero, casamento e envelhecimento na cultura brasileira. **Redige**: v.1, n.1, out, 2010. Disponível em: <www.cetiqt.senai.br/redige/>. Acesso em: 10 jun. 2014.

GREER, Germaine. **A Mulher Inteira**. Tradução Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero**: signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HARDING, Mary Esther. **Os mistérios da mulher antiga e contemporânea**: uma interpretação psicológica do princípio feminino, tal como é retratado nos mitos, na história e nos sonhos. Tradução Maria Elci Spaccaquerche Barbosa, Vilma Hissako Tanaka. São Paulo: Paulus, 1985.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HURWITZ, Siegmund. **Lilith A Primeira Eva**: aspectos históricos e psicológicos do lado sombrio feminino. Tradução Daniel Costa. São Paulo: Fonte Editorial, 2006.

JAPIASSÚ Hilton; MARCONDES Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Editora Zahar, 1993. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=2K0bP_T6F_oC&dq=a+filosofia+do+++entheos&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 20 dez 2014.

JOHNSON, Christopher. **Derrida: A Cena da Escritura**. São Paulo: UNESP, 2001.

JOHNSON, Robert A. **Imaginação Ativa: como trabalhar com sonhos, símbolos e fantasias**. Tradução Dilma Gelli. São Paulo: Mercuryo, 1989.

_____. **She: a chave do entendimento da psicologia feminina**. Tradução Maria Helena de Oliveira Tricca. São Paulo: Mercuryo, 1993.

JUNG, C. G. **O Eu e o Inconsciente**. Tradução D. F. da Silva. Petrópolis: Vozes, 2006. v. VII (obras completas).

_____. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Tradução M. de M. Barros. Petrópolis: Vozes, 2007. v. XV (obras completas).

_____. **Fundamentos da Psicologia Analítica**. Tradução A. Elman. Petrópolis: Vozes, 2008. v. XVIII (obras completas).

_____. **O Homem e seus Símbolos**. Tradução M. L. Pinho. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2008.

KAST, Verena. **A imaginação como espaço de liberdade: diálogos entre o ego e o inconsciente**. São Paulo: Loyola, 1997.

LEADBEATER, C. W. **Os Chakras: os centros magnéticos vitais do ser humano**. Tradução J. Gervásio de Figueredo. São Paulo: Editora Pensamento, 1974.

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo: Antropologia e sociedade**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.

LELOUP, Jean-Yves. **O Corpo e Seus Símbolos: Uma Antropologia Essencial**. Organização Lise Mary Alves de Lima. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

LILITH, A Lua Negra. 2011. Disponível em:

<http://www.astro.com/astrology/in_lilith_p.htm>. Acesso em: 01 jun. 2014.

LOBATO, Lúcia Fernandes. **O pesquisador das práticas espetaculares da dança: Aventura ou ousadia**. 2009. Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pesquisadanca/Lucia_Fernandes_Lobato_-_O_pesquisador_das_praticas_espetaculares_da_danca_aventura_ou_ousadia.pdf>. Acesso em: 02 set. 2013.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2012.

MAFESOLI, Michel. **A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia**. Tradução Rogério de Almeida. São Paulo: Zouk, 2005.

_____. **O Conhecimento Comum**: compêndio de sociologia compreensiva. Tradução Aluizio Ramos Trinta. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MATOS, Lúcia. Corpo, identidade e dança contemporânea. In: **Cadernos do Gipe-Cit** n.10, Salvador: PPGAC, UFBA, 1998. P. 71-83.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. **A Árvore do Conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. Tradução Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2010.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Les Techniques du Corps**. In: Sociologie et Anthropologie. Tradução Larissa Latif. Paris: Quadrige, PUFBANES, 1932/1997.

MAWACA. **Por todo canto**. São Paulo: Gravado no Estúdios Domínio Digital, 2004. Todos os direitos reservados. Impresso no Brasil.

MEIRA, Marly, Ribeiro. **Filosofia da Criação**: reflexões sobre o sentido do sensível. Porto Alegre: Editora Mediação, 2007.

MELLO, Gláucia Boratto R. de. **Contribuições para o Estudo do Imaginário**. Disponível em: <<http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/910/816>>. Acesso em: 02 set. 2013.

METALLICA. **Apocalyptica**. Recorded at PolyGram Finland Oy, 1996. All rights reserved. Printed in USA.

MÉTODO DE PESQUISA. Organização Tatiana Engel Gerhardt e Denise Tolfo Silveira; Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>. Acesso em: 12 out. 2014.

MILHOMENS, Paulo. **Por uma figura institucional feminina contemporânea a partir da análise histórica de Michelle Perrot**. 2011. Disponível em: <http://revistaautor.com/index.php?option=com_content&task=view&id=185&Itemid=1> e <http://revistaautor.com/index.php?option=com_content&task=view&id=175&Itemid=41>. Acesso em: 04 fev. 2011.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento**. Pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo: HUCITEC, 2007.

MORENO, Joyce. **Feminina**. Rio de Janeiro; Odeon Gravadora, 1980. 3min 50seg. Impresso no Brasil. Disponível em: <<http://www.joycemoreno.com>>. Acesso em 18 ago. 2013.

MONTAGU, Ashley. **Tocar**: o significado humano da pele. Tradução Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1988.

NOVAES, Joana de Vilhena. **Com Que Corpo Eu Vou?** Sociabilidade e usos do corpo nas mulheres das camadas altas e populares. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Pallas, 2010.

PHILIPPINI, Ângela. **Universo Junguiano e Arteterapia**. Disponível em: <<http://www.arteterapia.org.br/v2/pdfs/univers.pdf>>. Acesso em 02 set. 2014.

PIRES, Valéria Fabrizi. **Lilith e Eva: imagens arquetípicas da mulher na atualidade**. São Paulo: Summus, 2008.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia: A carne do espírito. In: **Repertório, teatro e dança**, ano 1, nº 1. Salvador. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, p. 9-21, 1998.

RITALUOTO, Peika. **Apocalyptic**: Plays Mettallica by Four Cellos. Finland: Recorded at Zen Garden Studio, 1996. Polygram.

SAMUELS, Andrew; SHORTER, Bani; PLAUT, Alfred. **Dicionário Crítico de Análise Junguiana**. Tradução Pedro Ratis e Silva. Rubedo edição eletrônica, 2003. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/listaver.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

SANKAI JUKU. Disponível em: <http://www.sankaijuku.com/w_shijima_e.htm>. Acesso em 18 ago. 2013.

SANTANA, Carlos. **Supernatural**. California: Recorded at Arista Records, 1999. All rights reserved. Printed in USA.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 46-71, 1988. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141988000200007&lng>. Acesso em: 8 jul. 2014.

SANTOS, Marli Pires dos. **A Ludicidade como Ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

SASHA WALTZ & GUEST. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Sasha_Waltz>. Acesso em 16 ago. 2013.

SARAIVA, Maria do Carmo. O Sentido da Dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação. **Movimento**. [s. i.], v. 11, n. 3, p. 211-242, 2005.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **O Percevejo**, ano 11, nº 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador: EDUFBA. 2005.

SILVA, Juremir Machado. O imaginário é uma realidade. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, em Paris, por Michel Maffesoli. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n.15, p. 74-82, 2001.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

STEIN, Murray. **Jung: O Mapa da Alma**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1998.

SUMÉRIA. 2011. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sum%C3%A9ria>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

TALMUDE. 2011. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Talmude>>. Acesso em: 15 fev. 2013

TARTUCE, T. J. A. **Métodos de pesquisa**. Fortaleza: UNICE – Ensino Superior, 2006.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antonio de. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIERNE Simone. Rite, Roman, Initiation. **Grenoble**: PUG, 2000. Disponível em: <<http://w3.u-grenoble3.fr/cri/portugais/Artigo-SIMONE-VIERNE.pdf>>. Acesso em 02 set. 2013.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso**: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2005.

ZWEIG, C; ABRAMS, J. **Ao Encontro da Sombra**. Tradução São Paulo: Cultrix, 1991.

APÊNDICES

Apêndice A – SOBRE A CHEGADA DAS DANÇANTES

Cheguei ao projeto Dançatar, a partir de uma maturação advinda e desenvolvida das várias narrativas e trajetórias recolhidas das mulheres que participaram de meus trabalhos anteriores com dança.

A seguir, apresento as mulheres que participaram dos Experimentos Dançatar a partir dos questionários e alguns relatos feitos, e que, portanto, fundamentaram esta pesquisa de campo, conforme o que lhes foi solicitado quando do ingresso no projeto. O interesse aqui é apresentar uma trajetória que se transforma em narrativa, à medida que vão se envolvendo no processo Dançatar.

A partir dos caminhos descritos no processo, transcrevo as histórias das mulheres que participaram do processo Dançatar, da forma como quiseram ser apresentadas ao iniciar os Experimentos. Esta pode ser verificada nos questionários-anamnese abaixo.

A pesquisa de campo foi direcionada na fase II, exclusivamente com duas Dançantes, J. e I., e em seus casos, especificamente, apresento o mesmo formato de anamnese, feito nos anos de 2013 e 2014, com o objetivo de comparar os resultados e verificar se houveram modificações. Esta estratégia, como já expliquei, definiu um direcionamento em minha estratégia de trabalho, visando que, se sentissem mais à vontade para escolher e encontrar afinidades.

Após a descrição sobre as informações pessoais respondidas, transcrevo os relatos narrados por algumas destas mulheres. Nem todas se dispuseram a partilhar algo escrito e eu respeitei os seus desejos, por isso, transcrevo apenas alguns depoimentos. Algumas não deram seus dados completos, como nome e idade e isso também foi respeitado, pois, esta postura também contribuiu para que observasse as peculiaridades sobre a personalidade de cada uma, no tangente ao jeito como escolhiam se expor, e se relacionar com a alteridade. Algumas narram a sua trajetória até chegar ao Dançatar, outras, apenas pontuam a sensação/pensamento emergente.

Algumas mulheres participaram apenas dos primeiros Experimentos. Duas foram até o final dos mesmos. Por fim, percebi ao escrutinar as suas histórias, que as mulheres chegaram dispostas a um desfolhamento, a um se ver diferente. Nem todas suportaram o processo, que reconheço foi intenso e muitas vezes doloroso.

Apêndice A. 1- As Dançantes

V. tem 61 anos de idade é Administradora de Empresa e, também, Taróloga e Astróloga. Tem mestrado em Marketing pela Universidade do Estado de São Paulo-USP. Considera-se preguiçosa fisicamente, mas, intelectualmente muito ativa. Por isso, buscou a dança. Percebe que a cabeça é desconectada do seu corpo. Dispôs-se a participar ativamente do Dançatar nos oito meses propostos, porém, só vivenciou o primeiro Experimento alegando viagens a trabalho.

A. tem 34 anos e nível de escolaridade superior. É Professora e Designer e se acha sonhadora. Vivenciou apenas um Experimento. Comunicou por escrito que não havia disponibilidade em continuar no Dançatar porque a vida estava turbulenta.

M. C. tem 49 anos é Técnica de Laboratório Clínico e tem filhos. Tem crenças religiosas muito fortes. Veio para o Dançatar para dedicar mais tempo para si através da dança. Vivenciou os três primeiros Experimentos e, depois comunicou por escrito sua indisponibilidade em continuar sem maiores explicações.

L. tem 53 anos, tem nível superior e é Professora. Vivenciou quatros Experimentos e, então, comunicou por escrito que não se sentia disponível para aprofundar em suas questões pessoais.

R. tem 40 e poucos anos. É Professora de Artes formada pela Universidade Católica do Salvador – UCSAL. É particularmente interessada nos estudos do inconsciente. Ficou até o 12º Experimento, mas, sua presença nunca foi constante. Nunca comunicou a sua saída.

J. tem 34 anos é Professora e tem Pós-Graduação. Faz terapia regularmente e tem dois filhos. Participou do Dançatar nas duas fases do primeiro ao último Experimento.

I. tem 53 anos e tem nível de escolaridade superior. Define seu momento profissional como sabático e filosófico. Deseja o conforto físico e espiritual e é muito interessada por questões ambientais. Participou do Dançatar nas duas fases, iniciando a primeira no quarto Experimento e concluindo até último.

Apêndice B - SOBRE OS QUESTIONÁRIOS-ANAMNESES

Apêndice B.1 - Questionários-anamneses- (realizados em 22 de março de 2013.)

V.L.V.M., 61 anos, Administradora, Taróloga, Astróloga.

O seu ânimo no início se mostrou ambíguo, disse estar ao mesmo tempo alegre e feliz e também irritada. Seus sintomas no início eram hipertensão, dispneia, obesidade. Dores de cabeça e fumante de 10 cigarros por dia, bebia 1 vez por semana, tinha problemas de visão e no tornozelo, sinusite, dor no ombro direito, disfunção da tireoide, depressão e usava prótese dentária. Raramente chorava. Tinha uma relação razoável com sua sexualidade e com o seu lazer, fez terapia há dez anos. Sua sensação corporal era de envelhecimento, dor, dissociação, tensão e peso. Os sentimentos predominantes eram amor, empatia, generosidade, compreensão, companheirismo. Se sentia emocionalmente tranquila, afetuosamente amorosa e prazer em participar.

Não sabia definir sua relação com o universo, sua opinião era de complexidade. Lidava bem com os sentimentos e, não gostava de “gente pegajosa”. Suas relações com as crenças eram firmes, mas, considerava flexíveis a longo prazo. Seu trabalho só era bom quando se confundia com o lazer. Se realizar era importante para autoestima, e para o seu equilíbrio. Se considerava preguiçosa fisicamente, mas, mentalmente ativa e desconectada do corpo.

“Estou na Dançatar e entrei também num curso de teatro Vánacontramão buscando entrar novamente em conexão com o meu corpo.

Gostei muito da proposta do Dançatar e pretendo participar ativamente do mesmo, durante os oito meses previstos”.

A.34 anos, Professora e designer.

O seu ânimo ao iniciar o processo era alegre, se sentia segura e cheia de ímpeto, plena, dinâmica e criativa. Os sintomas apresentados foram angústia, ansiedade, alergias, dores de cabeça, prisão de ventre. Sentia o corpo bonito, dolorido, integrado, ágil, pesado, flexível, feio, forte. Os sentimentos presentes eram de culpa, fraqueza, amor, ansiedade, compreensão, aceitação. Emocionalmente sentia afetuosamente amorosa, confusa, ansiosa e angustiada, alegria e prazer, irritabilidade, tranquilidade, medo, depressão. Fisicamente tinha dificuldades com zumbido nos ouvidos, prisão de ventre, desconforto abdominal, desconforto no aparelho respiratório, sinusite, na coluna escoliose, varizes, portanto desconforto nos membros inferiores, problemas com menstruação. Havia feito cirurgias, mas não sinalizou quais. Usava

medicação, sem também, sinalizar para quê. Sentia ansiedade, culpa, tristeza, medo, angústia, irritação sensação de vitimização e controle, desânimo, ressentimento, razoável comunicação. Quanto ao comportamento e hábitos, considerava que tinha uma boa alimentação e boa sexualidade.

Em relação ao universo, se sentia “um peixe fora d’água”, com a sensação de não pertencimento. Se esforçava para se adaptar ao que a maioria dita, mas este movimento a fazia sentir cada vez mais distante. Se sentia muito afetada por sentimentos fortes e acreditava ter crenças bem estabelecidas, porém, gostava de escutar e conhecer mais. Em relação à profissão se sentia atrapalhada, pois suas opções do momento não a agradavam muito, porém se mantinha confiante em mudanças futuras. Em suas realizações pessoais, buscava realizá-las e focar em suas prioridades. Se sentia sonhadora.

“Hoje fui ao Dançatar pela primeira vez, entrei depois das demais colegas em 05/04/2013. Tomei conhecimento de algo novo sobre mim e em mim: o meu corpo. Também parece que comecei a sentir um sentimento de satisfação por tudo que há no meu corpo e ainda sinto isso presente. Não se passaram 24 horas, mas a conexão é mais prazerosa na relação eu, corpo, alma, agora e espero que permaneça desse jeito.

Durante a experiência senti uma conexão com algo passado e não soube identificar exatamente o que era, mas sei que é uma conexão de algo de muito tempo. Foi como um chamado durante os movimentos, que me colocou perto de algo que não está mais presente, ou pelo menos não é algo que possamos ver, só sentir.

Algumas horas após o Dançatar, o que vejo é a crença de que cada marca, curva, cicatriz, centímetro de pele em mim, faz jus a parte da minha caminhada e evolução. Estou conectada”.

M. C. F. S., 49 anos, Técnica de laboratório clínico.

O seu ânimo ao iniciar o processo Dançatar estava alegre, dinâmico, feliz, seguro e criativo. Os sintomas apresentados no início do processo foram estresse, dores de cabeça, nariz e garganta, rinite alérgica, uso de bebida alcoólica, problemas de visão. Sentia o seu corpo tenso nas pernas, dolorido, mecânico, pesado, forte e saudável. Os sentimentos presentes eram de fraternidade, amor, companheirismo, aceitação. As emoções presentes foram de alegria e prazer, afeto e tranquilidade. Fisicamente tinha sintomas visuais e, ocasional desconforto abdominal. Apresentava rigidez articular e varizes e, por isso, desconforto dos membros inferiores, alguns distúrbios dermatológicos e utilizava próteses. Fez cirurgia de varizes. Em relação aos aspectos emocionais e comportamentais, sentia ansiedade, irritação, dificuldade de concentração, sensação de controle e crítica.

Em relação a sua sexualidade, se colocava à espera de um parceiro com tranquilidade. Tinha pouco lazer. Em relação ao universo, se sentia parte e conectada. Em seus sentimentos,

procurava se colocar de forma honesta, procurando ser mais harmoniosa ao se expressar, embora nem sempre conseguisse. Em relação às crenças, se mostrava muito devota e praticante. Sua relação com o trabalho era intensa, pesada, mas tinha um retorno positivo o que a deixava disposta. Suas realizações pessoais estavam voltadas a se buscar e olhar mais para si, por isso buscou a dança.

“Neste primeiro momento com o grupo, sinto que vou ter bastante surpresas de conforto, desconforto, alegrias e tristezas para construir um novo tempo em minha vida e compartilhar com o grupo de dança e todos os grupos que fazem parte da minha vida como família e etc.”

L. A. B., 53 anos, Professora Universitária.

O seu ânimo ao iniciar os Experimentos, estava irritado, apático, mal-humorado, cansado, e de fácil fadiga. Sentia ansiedade e tinha problemas de coluna e tiques nervosos. Sentia o corpo envelhecido, mecânico, rígido, leve e com áreas de tensão no pescoço, ombros e quadril. Emocionalmente senti ansiedade e angústia, medo, negação de doenças, certa tranquilidade, confusão, depressão e certa alegria e afeto.

Fisicamente tinha dores e rigidez muscular, varizes e desconforto nos membros superiores. Em seus aspectos emocionais e comportamentais sentia, tristeza, excitação, dificuldade de concentração, sensação de controle, desânimo, crítica, ressentimento. Apresentava boa comunicação. Em relação ao universo se sentia confiante e aos seus sentimentos percebia que os vivia de forma honesta, procurando não se sabotar. Suas crenças estavam voltadas ao afeto familiar e à Deus. Com relação ao trabalho se sentia muito comprometida. Apesar de não tão apaixonada como antes, gostava muito do que fazia. Em suas realizações pessoais, se sentia disposta a buscar o que queria e ao conseguir se sentia realizada.

“A energia da mãe... Lembrei de todas as mulheres da minha família, fiquei com elas! Muitas já se foram! Pensava na minha mãe, pensava na figura da Mãe! Pensava nas deusas! Na energia de tudo que representa o feminino.

Maria, a mãe/minha Maria, Maria a mãe Divina (ocidental). Me sinto maternal demais e esqueço da mulher. Mãe ->Mulher/ Mulher -> mãe”.

R. M. M.S.,40 “e poucos”, Professora de artes, pesquisadora MKT.

Ao iniciar os Experimentos seu ânimo estava alegre, feliz e criativo. Os sintomas percebidos eram ansiedade e hipertensão. Sentia o corpo atrativo, bonito, saudável, forte com áreas de tensão nos pés. Os sentimentos percebidos eram de fraternidade, companheirismo, compreensão, aceitação. Emocionalmente se sentia tranquila, em bem-estar e afetuosamente amorosa. Fisicamente apresentava sintomas visuais, perda auditiva leve, palpitações raras, dores musculares raras na lombar e, ocasionalmente, inchaço nos pés. Sofria de cólicas menstruais, tinha se submetido a uma cirurgia nas pálpebras há sete meses. Em relação a sua atitude emocional e comportamental definiu que agia conforme a situação apresentada sem definir-se em atitudes. Sua sexualidade estava ativa e satisfatória, tinha lazer constante e fazia terapia. Em relação ao Universo se sentia em comunhão. Definiu os seus sentimentos como fluxos e suas crenças estavam voltadas a si mesma e à Deus. Percebia sua relação com o trabalho como missão para ensinar os mistérios da vida e do inconsciente. As suas realizações pessoais se traduziam em viagens físicas ao Brasil e exterior e as internas, que definiu como sendo as meditações e terapias de autoconhecimento.

As duas Dançantes a seguir, foram a que estiverem presentes até o final do trabalho de campo, assim, as duas realizaram dois questionários-anamneses nos respectivos anos de 2013 e 2014, para efeito de referenciais comparativos.

J. B. M., 34 anos, Professora - 1º questionário-anamnese realizado em 22/03/2013.

O seu ânimo ao iniciar os Experimentos estava cansado e criativo. Apresentava como sintomas problemas no coração, na coluna, obesidade e dores nos joelhos e dente. Sentia o corpo pesado e com áreas de tensão na pélvis, pescoço, maxilar, ombros, cotovelos, pulsos e dedos dos pés. Os sentimentos mais presentes foram de amor, incapacidade, compreensão, fraternidade, coragem, gratidão, abandono, companheirismo. As emoções mais presentes foram gratidão, afeto amoroso, confusão, alegria, ansiedade e angustia, depressão, tranquilidade e medo. Fisicamente se apresentava com dificuldades de relaxar, dores de cabeça, tonturas, zumbido esporádico nos ouvidos, elevada sensibilidade nos dentes e dos seios, na época de tensão pré-menstrual, raras palpitações e náuseas, desconforto abdominal, dores nas costas, edema, fragilidade capilar, varizes, desconforto nos membros inferiores, próteses dentárias. Realizou cirurgia de redução de seios, duas cesáreas e extração de cisto em um dos ovários.

Emocional e no comportamento se sentia ansiosa, angustiada, excitada, irritada, tinha dificuldade de concentração. Se sentia vitimizada. Tinha insônia, roía unhas, falava em demasia e chorava muito. Sua alimentação era irregular. A relação com a sexualidade e o lazer foram definidos como inconstantes. Fazia terapia regularmente. Em relação ao universo se sentia integrada e seus sentimentos foram definidos como claros e transparentes. Suas crenças foram definidas como flexíveis. Profissionalmente, reduziu a jornada de trabalho semanal de 60 horas para 40 horas. Em relação às realizações pessoais, sentia gratidão.

“O chamado do Dançar surgiu em um momento muito particular da minha jornada de individuação. Esta jornada teve início em 2004, quando o sofrimento psíquico bateu à minha porta desconstruindo toda zona de estabilidade nas dimensões profissional, familiar, conjugal e religiosa.

Nesta época, eu reproduzia fielmente as crenças de minha mãe sobre o masculino e feminino: Nascer mulher era um castigo” Maternidade e casamento foram as piores coisas que aconteceram na vida dela. Mulher tem que ser guerreira, o homem e a mulher da casa, tem que resolver tudo na ponta da espada, a ferro e fogo! Homem se não for como meu avô (grande, forte, guerreiro), não passa de um banana! Meu pai (magro, pequeno, silencioso, sutil), era um banana! Dormir é perda de tempo. Descansar é coisa de preguiçoso...Depressão é coisa de preguiçoso... quem é egoísta, não pratica caridade nos moldes do espiritismo cristão...

Consequentemente, eu não dormia, não descansava; vivia como guerreira em um constante campo de batalhas; desdobrava-me durante a semana frequentando um centro espírita, pois, como médium, tinha que saber ‘amar’, pois as dores, angústia e todos os sintomas que começaram a surgir, não passavam de obsessão (depressão, jamais). Estava infeliz ao lado de um “marido banana”, que sempre alimentou ideal de beleza das heroínas de revistas em quadrinho e, desde o início de nosso namoro (quando eu estava no auge da beleza física, com 62 kg de gostosura bem distribuídos em 1,60m) queria que eu emagrecesse sempre mais (é óbvio que o fazia calar com uma espada em punho)...e perdi toda a libido ao escutar ele dizer, quando chegou de uma viagem 45 dias após o nascimento de nosso filho, ao me ver com 16 quilos a mais- frutos de uma depressão pós-parto, com direito a alucinações e tudo, tratada como simples obsessão-que sentia repulsa de mim pois estava gorda como minha mãe...por três anos, nossas relações sexuais eram tão esporádicas [...] Chegou um período em que a dor e o desespero levaram-me pela primeira vez a tentar suicídio. Foi este fato que, apesar de todas as minhas barreiras de medo e preconceito, colocou-me pela primeira vez diante de um psiquiatra sutil, delicado, um verdadeiro “banana” na minha concepção! O meio do caos, parei de resistir a qualquer tentativa de me manter no leme do barco à deriva na tempestade. Certa noite, minha mãe trouxe uma comunicação psicografada numa reunião mediúnica, que dizia: “o problema dela, é que não sabe amar”. Fiquei furiosa com Deus que não percebia meu esforço para ser uma ótima mãe, profissional, médium...[...] Diagnosticada como portadora do transtorno bipolar, iniciei minha jornada do herói. Entre 2004 e 2007, afastei-me de minha família, separei-me de meu esposo, conheci a meditação e os ensinamentos de Osho, fiz minha iniciação em Reiki, apaixonei-me, tive minha casa invadida por um ladrão [...] sentir toda dor da guerra entre masculino e feminino nas minhas entranhas, meus músculos, ossos, nervos [...].”

J. B. M. com 36 anos, Educadora. 2º questionário – anamnese realizado em 05/012/14.

O estado de ânimo ao fechar os Experimentos estava feliz, pleno, cansado. Os sintomas percebidos eram de obesidade, edemas, dores na coluna e joelhos. Sentia o corpo bonito, atrativo, integrado, gracioso, livre, saudável, pesado, flexível, forte. Os sentimentos percebidos eram de amor, fraternidade, ansiedade, companheirismo, aceitação, compreensão. As emoções presentes eram alegria e prazer, afeto amoroso, raiva pouco frequente. Fisicamente apresentava pouca cefaleia e pouco zumbido nos ouvidos e sintomas visuais. Algumas palpitações e dores articulares. Apresentava lordose, edemas, varizes, desconforto nos membros inferiores, prótese nos dentes. Usava medicamentos. Em seus aspectos emocionais e comportamentais, observava menos ansiedade. Sentia tristeza, mas observava a origem e corrigia. Sentia medo e reagia com orações e respiração. Angústia ocasionais que reagia com respiração e alongamento. Lidando melhor com a depressão e com a irritação, que embora presentes sentia que sabia reagir de forma mais satisfatória. Excitação com novos projetos. Mais consciente da vitimização e insônia menor. Fala mais equilibrada, escutava mais. Comunicação e alimentação bem melhores. Sexualidade equilibrada e lazer com tendência a melhorar. Terapia constante. Se sentia equilibrada em relação ao universo. E em relação aos sentimentos se deixa levar. As crenças são conscientes e questionando sempre com reflexão. No trabalho encontrou equilíbrio e busca de prazer. Suas realizações pessoais se definiram como busca de foco, disciplina e prazer em cada etapa concluída.

“Gratidão pelo processo de cura e transformação pelo movimento da vida!”

I.M.O. 53 anos. Profissão Sabático-filosófico - 1º questionário-anamnese realizado em 19/04/13.

Seu estado de ânimo ao iniciar os Experimentos era de felicidade, cansaço e criatividade. Os sintomas presentes eram de dores de cabeça e problemas na coluna. Sentia o corpo rígido, dissociado e com áreas de tensão nos ombros e pé direito. Os sentimentos percebidos eram de fraternidade, ansiedade e compreensão. Emocionalmente sentia tranquilidade, afetuoso amoroso, ansiedade, confusão, medo, alegria, negação da doença. Tinha dificuldade para relaxar, dores de cabeça, dores musculares e articulares, lordose e discreta escoliose. No emocional e comportamental sentia ansiedade, culpa, tristeza, pouca dificuldade de concentração, necessidade de controle, era crítica, pouca fala, boa alimentação, pouco sexo, lazer razoável, fazia terapia.

Em relação ao universo se sente parte e tem prazer com a arte, beleza e humanidade. Se sente tímida, mas gosta de expressar os seus sentimentos quando fala. Suas crenças estão ligadas a Deus como amor único, à lei da consequência e aos familiares, o dinheiro e homens, são os que a perturba. Seu trabalho estava em análise, pois gostava de trabalhar, mas queria fazer algo que fosse bom para si e sem prejudicar o ambiente e as pessoas. Suas realizações pessoais estão atreladas a ser feliz, aceitar o aqui e agora, contaminar as pessoas com amorosidade, ter conforto físico e espiritual, ver o sorriso das pessoas.

“Desde que vi a divulgação do Dançatar fiquei interessada, pois tenho consciência que vive uma mulher desconhecida em mim, que desejo conhecer, mas que devo ter receio ao mesmo tempo. Tentei inscrever-me na relação e foi me dito que estavam encerradas as inscrições. Não me convenci e pedi para colocar meu nome em uma lista de espera, talvez de uma segunda turma, consegui. Em paralelo, falei para uma das donas do espaço da possibilidade de criar uma segunda turma, e senti pela resposta, que não poderia interferir no processo. Guardei em silêncio o pedido.

No dia 12/04/13, quando a turma saía da prática, num ímpeto, me “ofereci” para entrar no grupo e a regra era a aceitação de todas participantes, já que o processo do grupo já estava aprofundando. Consegui entrar num momento de reagrupação. Reconheço dois processos de vida em mim, não desisti e não me senti mal em ser analisada/aceita pelo grupo, em um tempo recente, talvez esses processos fossem mais densos para mim”.

I.M.O. 55 anos, Terapeuta - 2º questionário-anamnese em 05/12/14.

Seus estados de ânimo ao concluir os Experimentos eram de plenitude, segurança, cansaço, dinamismo. Apresentava os sintomas de ansiedade que considerava controláveis. Sentia o corpo envelhecido, ágil saudável e sem áreas de tensão. Os sentimentos presentes foram de amor, companheirismo, compreensão. As emoções presentes foram tranquilidade, afeto, ansiedade, alegria, menor depressão e confusão. Fisicamente percebia dificuldades de relaxar em alguns momentos e dores musculares ocasionais. Apresentava fragilidade capilar. Sua sexualidade estava pouco expressa. O lazer estava maior e mais próximo à natureza. Acha o universo rico, grande, misterioso e belo. Percebe os sentimentos como rico, complexos, intensos e transformáveis. Suas crenças existentes são da família, do sistema capitalista, mas se sentia com mais discernimento.

Os aspectos emocionais e de comportamento revelaram diminuição de ansiedade, culpa e tristeza, depressão, irritação, dificuldade de concentração. Diminuiu também a sensação de crítica, controle, desânimo, ressentimento. Bebe socialmente. Percebe a fala mais rápida do que gostaria. Chora quando se emociona e a sua alimentação é vegetariana. O trabalho está bom,

novo e com muitas descobertas. Suas realizações são conhecer-se, sair de situações desconfortáveis com diplomacia, ser mãe e pai e contemplar a vida no simples.

Apêndice C- A PERFORMANCE DANÇATAR I

Apêndice C. 1- A Performance Dançatar I, por J.- (realizada em 01 de novembro de 2013)

Estrutura, funções, processo e experiência do ritual Performance Dançatar I

J. apresentou poemas como palavras-chave para construção dos movimentos apresentados em tríades- combinação de três sequências temáticas de movimento.

Primeira tríade:

1.a - paz, praia, multidão

*Entregue
à praia
ao prazer
do beijo
do mar
Desperta
Em xeque
do choque
do medo
do outro
E foge
qual loba
ferida
E descobre
que a selva
é sua
também!*

Roteiro: Entregue à areia, deleite-me na beira do mar. Descubro que não estou só e fujo, hesitante, com vergonha e medo da multidão. Procuo meu lugar e encontro-me, definindo e defendendo o espaço que ocupo em cada passo da caminhada.

Descrição: as emoções desta tríade são basicamente tranquilidade, prazer, medo e determinação. Estas, em sintonia com a música trabalhada nos encontros, impulsionaram os movimentos.

Os movimentos iniciais foram realizados na periferia do espaço, próximo ao fundo do espaço. Circulares e fluida são características da primeira sequência, realizada no chão, seguindo as ondas de prazer que pulsavam da pélvis e do tórax para as pernas e braços, respectivamente, expandindo para o resto do corpo. Comecei a me movimentar pelo chão, deitada sobre uma canga verde e branca e utilizando um leque verde para me abanar, pois a entrega do corpo ao prazer destes movimentos era imensa. Alongar as pernas e pés, girando os quadris para esquerda e direita, como se formasse um semicírculo no ar, flexionando os joelhos seguindo os impulsos do corpo, foi muito prazeroso.

Na sequência, a imagem do mar recorrente nos sonhos e a modulação inicial da música atraíram meu corpo para um “mergulho refrescante”. Daí surgiu a segunda parte dos movimentos, realizada em nível médio, com movimentos que lembram um banho de mar. A sensação da água na minha pele levou-me a utilizar o tecido azul na coreografia.

A parte metálica “rock pauleira” da música me irritava, e me deixava perdida no restante da tríade. Em um dos encontros, enquanto estava relaxada no chão, tomei um “susto” ao perceber que Ivana vinha em minha direção. Isto despertou em mim uma sensação de estar sendo observada, espremida, fora do lugar... um medo terrível e uma vontade de fugir, de me esconder nos cantos da sala. Num impulso, assumi a postura de pé, com passos entrecortados, com movimentos dos braços e do corpo “espremidos”, defendendo-me na multidão. O andar hesitante seguia as direções leste/oeste/norte/sul, formando um quadrado na periferia do espaço. Tentava esconder meu corpo, amarrando a canga e o tecido azul como um vestido.

A imagem da deusa Atená, com postura decidida, firme, reta surgiu em um dos encontros e foi marcante para a finalização desta tríade. Movimentos firmes dos pés, pernas, tronco e braços definiram uma caminhada ereta na periferia da sala, mantendo o quadrado, mas “abrindo passagem pela multidão”. Neste momento, o tecido azul deixou de ser um esconderijo para o meu corpo e transformou-se em uma extensão do mesmo, ocupando o meu espaço num movimento esvoaçante.

sol, rei, mendigo no escuro.

Sol

Que guia

Aqueles que seguem

Pro centro.

Sol

Que brilha

nas mãos de quem usa

o cetro.

Sol

Que norteia

Os passos do sábio

Salomão?

Não!

Sol

que ilumina

Os tropeços

do tolo

Que acha

que sabe

Quem É!

Sol

Que seca

O brilho

dos olhos

Do cego

Que aprende

no escuro

a verdade

de si

Roteiro: Sentindo a força do Astro Rei, rodopio no centro do Espaço, espalho seu brilho, sua luz. Encarno e anoro seu poder no centro da Terra, sinto materializar-se no poder do cetro,

com o qual abençoo e ilumino o guerreiro interior que inicia a jornada. O brilho da luz queima as retinas dos meus olhos. A dor da cegueira me impele a olhar para dentro de mim.

Resumo: Esta foi uma das tríades mais densas. Êxtase, força, poder, desespero foram sentimentos marcantes que deram o tom dos movimentos. O centro do espaço me atraía com força descomunal. O elemento fogo levado por Ivana desde os primeiros encontros em que trabalhamos com as tríades, marcou-me profundamente.

A imagem do sol despertou no meu corpo movimentos circulares, de rodopios velozes no centro do espaço. Tecidos dourados, que comprei para a Vivência Dança das Pérolas no ano passado, caíram como luvas para dançar esta imagem. Impressionava-me sempre o fato de não me sentir tonta apesar dos rodopios. Os braços projetavam um tecido branco como raios solares. Sentimento de êxtase permeava toda parte inicial desta tríade, em que eu dançava o Sol.

Quando o êxtase diminuía, os movimentos ficavam mais contidos, mais pesados, o corpo seguia em direção ao chão, mas com firmeza, determinação de um rei. O tecido vermelho usado como capa permitia a todo o meu corpo uma sensação de poder e seriedade. A vela comprida surgiu das experiências em minha casa como elemento que trazia a segurança do cetro real.

A flexão dos joelhos, encaixe dos quadris trouxe ao corpo uma sensação de estar plenamente ancorado em conexão com a força do núcleo da Terra, que construía uma base sólida, na imagem corporal de um trono. Nesta base surgiam os gestos de “bênçãos” ao cavaleiro real, quando a vela comprida se metamorfoseava de cetro em espada. O caminhar do rei acontecia no nível médio, traçando uma circunferência ao redor do ponto central do espaço, que me alimentava com a energia de estar delimitando um espaço sagrado.

A expressão “mendigo no escuro”, que foi apresentada como oposição à palavra recorrente e à imagem desta tríade, causou-me imenso desconforto e dor. Em um dos meus ensaios em casa, veio-me a imagem de Édipo Rei tendo seus olhos queimados com a chama da vela. Esta imagem de Édipo intensificou os movimentos que surgiram desde os primeiros encontros destinados às tríades, quando rolar no chão e arrastar-me nos níveis baixo e médio, procurando uma luz, um guia, surgiram dos impulsos corporais que respondiam ao desconforto e à dor desta parte final.

Segunda tríade:

2 a – homem, anel, ruptura

2 b – João, espada, falência

Roteiro: Momento de sedução e união de um casal transforma-se em aprisionamento. A luta o desejo de entrega ao amor e a necessidade de autonomia e liberdade determina o sacrifício e a autoafirmação.

Resumo: Esta tríade inicia no chão, com movimentos cuidadosos de “preparar o leito”, utilizando o tecido vermelho como cama, sobre o qual deito os lenços branco e preto, simbolizando a união entre a amante e o guerreiro. Da pélvis partem impulsos para os quadris, que se move sinuosamente, ajoelhada sobre o amado, com grande sensualidade.

A descida até o chão só foi possível quando a música de Dioniso encontros do Dançar e a imagem de Lilith emergiram na minha mente enquanto eu tentava, em minha casa, realizar este movimento que eu não conseguia executar no treino do aikidô com o meu mestre João. Este som e esta imagem permitiram-me acessar um estado de relaxamento profundo e de entrega plena, que o corpo respondeu com um nível de flexibilidade desconhecido para mim.

No plano médio, ajoelhada, sentia um impulso que brotava do coração e se expandia pelos braços até as mãos, que giravam, formando círculos com lenços preto e branco. O

embaraçar espontâneo destes movimentos em um dos encontros despertou no meu corpo movimentos de luta, ruptura, libertação.

O sentimento de soberania e arrogância do guerreiro samurai desencadeou movimentos no plano médio-alto que lembravam o kamae do aikidô: uma base firme com os pés triangulados, sobre a qual ancorava o quadril, bem conectado com os pés e com a terra a partir de uma forte energia que brotava do umbigo. O leque da amante transformava-se às vezes em espada, que era segura com grande firmeza, ajudando a definir o foco do olhar. A direção do deslocamento era imprevisível, dependia dos impulsos do momento.

Movimentos quebrados, levantando até o nível médio e caindo em seguida, brotaram deste processo de luta interior entre os impulsos de entrega do feminino amante (que partia do peito e das costas) e o impulso de resistência e afirmação do masculino guerreiro que partia do ventre e das coxas. O gesto de sacrifício do guerreiro samurai no momento de falência do orgulho e da altivez nasceu da lembrança de um sonho que tive em 2004. O impulso corporal de se contorcer de dor deu origem ao despir, que desencadeou um sentimento de plenitude e libertação. A presença de meu irmão na plateia para a apresentação no dia da culminância bloqueou o movimento libertário, a postura altiva da amante com o leque, de modo que a finalização ocorreu com movimentos de encolher em busca de autoproteção.

Terceira tríade: Eva, lilith e J. Diniz

Verei Eva

Vir a Lilith

E virar J.

Pro eixo

O meio

Entre o não

E o sim

No embalo

das preces

Da Ave Maria

Da Salve

Rainha

Que salva

A si

Na gastura

Do ruído

Das garras

Que arranham

A lousa

Qual loba

Que ensina

A simplicidade

De ser

Quem

Se

É!

Roteiro: Transmutar a vítima menina-baleia na mãe-mulher que reverencia e nutre a prole com a doçura e maciez de um bolo fofo. Bolo do trigo sevado no seio da alma de uma degredada

filha de Eva. Mulher que encontra em Maria a coragem para percorrer os vales com a força faceira de Lilith, convertendo lágrimas em água que irriga o trigo, e irriga rosas vermelhas como sangue latino que corre em suas veias de cigana-cristã.

Resumo: Nesta tríade, a escolha da trilha musical foi de grande importância. O mito de Sedna, as palavras que surgiram na dinâmica da autoimagem (baleia, bolo-fofo e Buda), a imagem de Nossa Senhora, trechos da prece Salve Rainha e os movimentos de “mexer mingau” que emergiram nos últimos encontros destinados ao arquétipo de Eva borbulhavam constantemente na minha memória corporal. O borbulhar destes elementos entrou em erupção durante a escolha das músicas desta que se transformou na minha tríade, onde Eva, Lilith e Leila Diniz estariam integradas no meu caminhar.

*As músicas desta jornada vieram à tona rapidamente. Resgatei arquivos que eu não ouvia desde o ano de 2004, como o CD *Naturescape Rainforest* de onde extraí trechos importantes de duas músicas com significado especial para mim. Os minutos iniciais de “Echoes of whales” impulsionavam meu corpo em movimentos pélvicos como um nadar doloroso de Sedna, que emergia com o canto das baleias. Cobrir-me com o tecido de cetim vermelho foi uma decisão que surgiu a partir da imagem do sangue dos dedos de Sedna que, no mito, foram decepados e transformados nos animais marinhos. Vermelha também era a lava do vulcão em erupção que vinha à minha mente nos momentos iniciais do trabalho com Lilith, perfeitamente encaixada a um estrondo vulcânico que faz parte da música “The hummingbird and the volcano” deste Cd.*

A oração “Salve Rainha”, marcante herança de minhas avós materna e paterna, fervorosas fiéis de Maria que me ensinaram a rezar o terço, emergiu como um grito interior no primeiro encontro em que tivemos a vivência dos movimentos. Esta prece voltou à tona nas últimas semanas e foi vivenciada no trecho da música “Medieval Chant of the Templars. Antiphona- Salve Regina”, que baixei da Internet. Até a véspera da apresentação eu ainda não tinha encontrado o movimento que fizesse sentido para este conteúdo importante que emergiu com o arquétipo de Eva, foi então que, arrumando o figurino para o ensaio geral, fui atraída pelo vestido azul que me traz um sentimento de proteção. Chegando mais cedo para o ensaio, entrei em sintonia com a energia que reverberava no meu corpo através dos movimentos de vestir-me e proteger-me com o “manto azul de Maria”.

A música “Elm”, da coletânea “Viva a Dança” foi escolhida para dançar A dor e a dimensão sagrada da maternidade – tema que toca profundamente em feridas do meu complexo materno. Esta música mobilizava meus quadris, braços e cintura no mesmo movimento que surgiu em um dos encontros dos meses iniciais, em movimentos circulares, como se estivesse ao mesmo tempo embalando um bebê e mexendo uma panela grande de mingau. Em poucos instantes um tecido transformou-se na criança, que foi acolhida pelo meu colo, eu sentia a energia fluir do chacra cardíaco pelos seios e braços em movimentos de compartilhar esta energia e nutrir a todos e a mim. A sequência de movimentos desta etapa da tríade foi toda maternal. Iniciou no plano baixo, com o acolhimento do bebê, passou por movimentos circulares no próprio eixo ao “mexer o mingau” e, com deslocamento, tracei uma circunferência menor no centro do espaço e permiti que esta circunferência fosse sendo ampliada com a distribuição da energia do coração para todo o perímetro do espaço. O de reverência e apresentação do “bebê” aos céus como uma dádiva divina, realizado ajoelhada no centro do espaço foi de grande êxtase!

Uma fita vermelha na cintura e um laço da mesma cor no cabelo foram elementos que surgiram no dia da apresentação de culminância do Dançatar para integrar Lilith à Eva do vestido azul, dando forma à minha Leila Diniz. Experimentei outras músicas para sentir a que melhor se encaixava aos movimentos faceiros e suaves da J.-Diniz, mas foi à composição suave com alma latina da música “Dança da Luz” da coletânea “Viva à Dança” que meu corpo reagiu com maior prazer e fluência. O leque, o sorriso, o olhar foram as marcas desta

integração, que tinha nos movimentos sinuosos do rebolar de quadris, pés e pernas uma identidade sensual e delicada. O deslocamento pelo espaço era espontâneo, para todos os lados segundo o impulso da música e a resposta dos olhares.”

Apêndice C. 2- A Performance Dançatar I por I. – (realizada em 01 de novembro de 2013)

Estrutura da Performance Dançatar I

As formatações das tríades foram a partir dos seguintes aspectos:

1. Feira – comida (fome)

O movimento é cortado, da periferia para o centro, retratando o sonho que estou num centro de um pavilhão de feira, que me lembra feira de Lençóis, com um cesto de palha no colo, cheio de frutas.

A minha leitura é a re-busca do centro, dos valores (frutas no cesto), de uma nova vida pessoal e profissional.

2. Homem – andar perna feminina (criança).

O movimento é mais alargado, com passos mais soltos, a referência é a vela, que queima, transforma, é ao mesmo tempo fálica. O engatilhar e rolar no chão retrata a criança e o se colocar na vida.

Para mim esse sonho mostra o mundo masculino corporativo e a minha racionalidade, as pernas femininas revelam o reintegrar da mulher no mundo ora mais masculino que feminino.

Essas duas foram condensadas em uma. O figurino é formado por uma vela no centro, vermelha, simbolizando o Ser na sua essência, uma gravata com gravura de Mickey, representando o lado lúdico da criança e uma maçã que sacia a fome.

3. Irmãs – útero e ovário (solidão)

O movimento é levado pelo quadril, revelando o útero e o ovário, femininos onde percorrem o sangue, onde a vida. Há o encolher e abrochar da vida nos movimentos dos braços.

Através das irmãs o padrão feminino aparece e pode ser relido e transformado.

Cenário: O xale vermelho representando formas: da menstruação, da gravidez, a dor, a natureza das fêmeas.

4. Flores – girassol (cactos)

O movimento é mais circular, solto, leve, é a flor que representa a expectativa de frutos, o girassol, que acompanha a vida, acompanha o sol, que reflete a vitalidade, também, o lenço vermelho, a expansão, o fluir, o contorcer.

Essas duas últimas tríades, foram condensadas na segunda. O figurino é formado pelo vestido (já usado na tríade anterior) que é básico com representação floral, feminino, de uma flor girassol ou antúrio (que representa a integração do feminino com o masculino), revela o desejo da expansão.

Esse sonho representa a beleza numa vida cheia de responsabilidade, que inspira uma vida mais leve e harmoniosa.

Cenário: a flor que no processo foi o próprio girassol e o antúrio (que representa a integração do feminino e masculino), quando a primeira não foi encontrada.

5. A última tríade formada por Eva, Lilith e Leila – I.

*Ela foi montada após a leitura do livro *Toda mulher é ½ Leila Diniz*, de Mirian Goldenberg. Durante a leitura percebi um paralelo entre meu pai e o de Leila, ambos frequentaram o partido comunista, aliás aos 12 anos, também, frequentava. A minha mãe unia os dois aspectos da mãe biológica e adotiva dela. Algumas polaridades vividas por ela retratam Lilith e Eva. Considero que o grande diferencial dela foi viver a vida no próprio papel.*

*Observei que o campo morfogênico de Leila e Janaina é parecido, no que toca a separação da mãe materna. Considerei que Leila conseguiu ter uma estrutura emocional em função da presença do pai e do amor recebido por outras mulheres, isso, me chamou atenção pela maternidade coletiva de algumas partes da África, relatado no livro *O espírito da Intimidade*. Achei interessante que o livro de cabeceira dela tem o título de *Liberdade sem medo*, o que ela traduzia no seu comportamento. Achei peculiar o desenho de centro do mundo, no meu sonho da feira, pode ser feito uma analogia - uma busca da identidade. Outro ponto que me chamou atenção foi o da contradição dos desejos outsiders, ou seja, que tenta romper o establishment e ao mesmo tempo tem a luta pelo reconhecimento e a aceitação do mesmo establishment. Mesmo pequena lembro-me de Leila e do seu magnetismo, a morte dela provocou o primeiro choro de luto. ”*

Sobre as funções, processo e experiência do ritual Performance Dançatar I

Cenário: Sem objetos, eu em carne, osso, alma, sem lenço e documentos.

Música escolhida: It's Oh So Quiet de Björk. A razão de escolher essa música vem de duas veias: primeiro ela mostra dois lados bem definidos, o suave, puro, romântico e do outro lado guerreiro que tenho e que convivem bem. A letra talvez inspire o desejo de apaixonamento por uma pessoa ou a própria vida. A outra linha é que conheci essa música quando vivia em Bristol e essa música me alegrava quando percebia que o meu sonho de mudança profissional, motivação maior de acompanhar o pai do meu filho na Inglaterra, não estava se realizando. Nesse momento, vivo algo similar.

Apresentação

A experiência de apresentar de certa forma foi tranquila, as pessoas que convidei são muito íntimas e as demais não convivo, assim, não tinha pudor. Já tinha elaborado meus medos.

Acho que a apresentação poderia ser mais leve, gostosa, com o nervosismo natural peculiar ao momento, sem a birra de J. Considerei egóica e desrespeitosa sua atitude, pois propunha mudanças no momento da dança, como se o outro fosse apenas um objeto e não consegui propor uma mudança de forma madura. Senti que vivia um jogo infantil e respeitei as estratégias adotadas por N., pois queria sustentar a apresentação, em respeito às pessoas convidadas e ao próprio Dançatar. No íntimo fiquei preparada para dançar sozinha, mesmo que fosse apenas para as minhas duas convidadas.

O dançar para mim no Dançatar vem do inesperado, do espontâneo, da improvisação, que muda numa espiral que circula que vai e volta; que consolida e que a cada momento apresenta o novo sobre o movimento inicial/idealizado. ”

Apêndice C. 3- A Performance Dançatar II por J.- (realizada em 05 de dezembro de 2014)

*Estrutura da Performance Dançatar II- J. intitulou a segunda Performance: *O olhar do companheiro e a descoberta do potencial energético contido na dor**

Na segunda etapa do Dançatar, pude conscientizar-me do padrão materno que regia meus relacionamentos até o começo do segundo semestre. A partir de setembro iniciei um novo relacionamento com uma pessoa com postura radicalmente oposta dos outros companheiros, pois ele tem o padrão de masculino dominador. A única forma de equilíbrio nesta relação foi assumir uma postura "feminina" integrando a sexualidade transgressora de Lilith, a doçura de Eva à leveza e o cuidado que começaram a emergir do meu ser. Há alguns meses conversávamos sobre esta minha transformação e sobre os arquétipos do feminino que

estávamos trabalhando através do movimento, mas ele mesmo revelou que a compreensão de tudo o que era dito só surgiu no momento em que ele presenciou a cena. Os empecilhos que ele superou para chegar no espaço no dia da performance (chegou em tempo, mas tocou a campainha errada e não abriram o portão; telefonou para mim, mas eu estava ensaiando com o celular no silencioso; foi embora e retornou quando eu consegui retornar aos telefonemas) foram indícios da importância transformadora de sua presença naquela performance tanto para mim quanto para ele. Um ponto interessante de observar foi a presença dele e de meu irmão como os únicos homens nas duas apresentações.

A dor na região lombar coroou o encerramento da Jornada Dançatar. Esta dor foi um elemento de transformação na primeira etapa, quando trabalhamos com o arquétipo de Eva e eu estava com 102kg. Na segunda performance, foi resultado dos treinos intensos de queda e rolamento exercitando as técnicas do aikidô que foram aplicadas na dança como forma de autoproteção e leveza. Eu já estava acostumada ao desconforto e aos hematomas suaves, mas a dor tornou-se insuportável na véspera da apresentação. O que me sustentou durante o percurso do trabalho até o Atelier e durante toda a dança foi a frase de Naranda: "Onde há cansaço e dor há um grande potencial de energia disponível". E assim foi feito. Saí de lá amparada por O. e, ao entrar em casa engatinhando (sentido denotativo da palavra), ele não conseguia acreditar como eu consegui dançar com a coluna inflamada... acessando este potencial!!!

Sobre a Eva de J.

Dançatar foi, é e será um processo de transformação integral do meu ser no diálogo com o corpo através da dança.

A descoberta, neste processo, da significância dos movimentos e do potencial destes na mobilização de conteúdos e transformação de padrões foi o fruto mais importante cultivado durante cada experimento do Dançatar.

Embora não se constitua um trabalho terapêutico, o modo como foi conduzido, com sensibilidade, atenção e, principalmente, o respeito ao "compartilhar dos segredos" em palavras e movimento, o processo Dançatar foi marcante na desconstrução de crenças, superação cuidadosa de limites e transformação de um novo corpo e uma nova postura em cada cena da vida, quer esteja somente diante de mim ou de outros espectadores.

A contribuição de cada mulher que participou de um ou mais encontros foi essencial para a reflexão das minhas crenças sobre os paradigmas que adotei a respeito do ideal de mulher. A partir das escuta e observação das colegas, principalmente de Cláudia, ressignifiquei minha relação com Eva.

Nos movimentos esta mudança de atitude perante o arquétipo do materno através do mito de Eva foi perceptível na evolução dos gestos. Inicialmente, estes eram lentos, tensos e presos no nível baixo, como se estivesse em constante contorção de dor de um parto/nascimento constantes. Embora já tivesse consciência do ventre obeso como símbolo corporal de uma gestação permanente, o ponto de mutação foi na transformação das palavras-chave "Baleia", "Bolo-Fofa" e "Buda" em movimentos ondulatórios e circulares que conduziam prazerosamente o impulso da energia dos pés para todo o corpo, concentrando-se no coração de onde era compartilhada com o meio e com o público através das mãos que "mexiam a massa e ofertava o bolo". A liberação de mais de 20 kg de gordura foi um registro desta transformação!

Sobre a Leila Diniz (Dandara) de J.

Dandara é a integração da guerreira com a sacerdotisa. Surgiu no espaço vazio entre a magnitude da baleia, a doçura do bolo fofa e a sabedoria do Buda. A disciplina do guerreiro

emergiu nos sonhos e se materializou no caminho do aikidô, arte que integra yin e yang. Este novo padrão de masculino me conduziu dos extremos Lilith/Eva para a suave força de Leila-Dandara.

Os movimentos de Dandara têm a ondulação pélvica da baleia, o equilíbrio do Buda ancorado no centro do abdômen e o autocuidado feminino que se nutre deliciosamente. Trazem, também, a disciplina e a agilidade da aikidoca que nasceu entre o final da primeira fase e toda esta segunda etapa do Dançatar.

Os movimentos da J.-Dandara na segunda parte da apresentação foram construídos com elementos das experiências desde os primeiros encontros até o último momento. Dos experimentos iniciais vieram os movimentos pélvicos da baleia, que se integraram à cauda da sereia e, humanizados, transformaram-se no jogo sinuoso dos quadris equilibrando-se sobre uma perna, ancorado na força abdominal, enquanto a outra perna movimentava-se em sintonia com a pélvis.

O autocuidado foi algo que surgiu no final da primeira fase, com o laço de fita na cintura e nos cabelos, no fim da terceira tríade, ao som da música “Dança do Sol” com acordes suaves e animados. O leque, neste momento, deixou de ser uma arma e passou a um elemento de carícia, que foi doado a Ivana. A delicadeza ao arrumar os lenços no chão e posicionar a rosa vermelha, com a qual arrumei o cabelo foi um marco nesta transformação J.-Eva-Lilith para J.-Dandara.

Interessante perceber como a própria dinâmica do trabalho levou ao fim da repetição de velhos padrões. Durante os experimentos com figurino, sentia falta do vestido azul, com o qual me sinto confortável e protegida. Tinha vergonha, ainda mais depois de ver as fotos da primeira performance, de usar o corselete vermelho e preto, mas venci a resistência e decidi utilizá-lo com a calça preta de fendas. Até o último ensaio, eu tirava o vestido no início da primeira música e tornava a vesti-lo no final, recuperando a “proteção” de Eva.

No momento da performance final, fiquei ansiosa ao procurar o vestido para voltar a utilizá-lo e perceber que ainda estava com ele... o ato de retirá-lo na parte final de J.-Dandara, libertando do aprisionamento dos velhos padrões ainda me comove até este momento.

Uma nova mulher, com mais disciplina, autocuidado, agilidade, leveza e sinuosidade está sendo construída, livre de padrões que sufocavam com a desculpa de proteger! Este avatar está se manifestando na dança da minha vida!

Escolha das músicas

No momento da escolha das músicas desta nova performance, por mais que buscasse inovar, sentia a necessidade de manter as músicas antigas. Pensei na música Dandara de Ivan Lins, mas, além de não tê-la conseguido baixar da internet, os movimentos não se encaixavam... No dia em que Naranda trouxe novas músicas para experimentarmos, já nas últimas semanas, não houve dúvidas. Aquela (que não sei o nome) reverberou todo o processo!!!

A Ave-Maria Xamânica que I. trouxe foi a integração de Lilith e Eva que eu buscava. Todo meu corpo respondeu com a força e a doçura destes dois arquétipos.

A segunda música do Dançatar II teve como eixo a "mulher que eu quero ser".

Sobre as funções, processo e experiência do ritual Performance Dançatar II

O roteiro teve como eixos a leveza, o autocuidado e a irmandade no feminino na seguinte ordem de movimentos:

1 - Cuidar do outro - Neste primeiro momento da segunda música, a doação do leque remeteu-me ao desprendimento de Eva, uma solidariedade feminina.

2 - Cuidar do envoltório - Um pouco do lado Lilith saudável, partiu de uma memória muito bela do meu contato com o guerreiro interior através da observação de meu sensei,

cuidando de seu quimono após os treinos de aikidô. Este cuidado feminino com a indumentária, tirando o vestido do lado avesso, arrumando os lenços, a rosa vermelha e a fita fazem parte deste cuidado feminino integrando Eva e Lilith. No momento da apresentação final, quando procurei o vestido para arrumar, percebi que ainda estava vestida... Então, o cuidado foi com os acessórios.

3 - autocuidado - O laço de fita na cintura e a rosa no cabelo foram momentos marcantes da nova mulher que quero ser.

4 - Leveza - A sensualidade de minha avatar é leve. O ponto de equilíbrio no centro permitiu a evolução de movimentos circulares com os quadris, a partir do eixo equilibrando-me em uma perna.

5 - A irmandade - novamente a solidariedade e a integração com o feminino veio no final desta música, na integração e compartilhar da fita e dos lenços com I. Foi emocionante encerrarmos com a dança com os lenços branco e preto.

Apêndice C. 4- A Performance Dançatar II por I.- (realizada em 05 de dezembro de 2014)

Estrutura da Performance Dançatar II

Escolha das músicas

1ª música: Início no chão, evidenciando a relação do umbigo, do nascimento (chão), com dor, nascer tímido puxado pelo lado direito, lado da sobrevivência, andar vacilante, maternidade.

Primeiro encontro com J, serviço à irmandade, já em pé, ajuda a levantar e sai andando, inicialmente mais timidamente, em círculos e depois em várias direções, revelando um feminino distorcido, masculinizado, yang, coxas e pernas. Encontro no centro com J., ambas com lenços e se entrelaçam numa luta pessoal, corporativa, andar, recuar, correr, empurrar, depois libera-se para encontrar prazer na vida (movimentos mais lentos) e no final, no centro, o florescer.

2ª música: Movimento: Entrega do desnecessário (lenço) recebimento e exploração do novo, brincar leque, desce ao chão e explora as sensações, para por 30 segundos já subindo, para perceber, ganhar firmeza, levanta e dança como se voa, abrindo as asas em movimento solto revelando o florescer, leveza e a harmonia.

Sobre as funções, processo e experiência do ritual Performance Dançatar II

As expectativas iniciais foram de contatar com o feminino, de revitalizar a vida, o que junto a outros trabalhos, apresentou um resultado positivo.

As dificuldades enfrentadas foram de dificuldade em fluir, especialmente, em função de que a parceira tinha uma performance complementar, faz parte do mundo teatral, artístico e da minha parte a performance era mais racional, corporativa, o que constituiu em extremos. A rigidez na condução incomodou, mas foi negociada ao longo do processo.

O símbolo das transformações foi a doação das roupas que usei durante o Dançatar I e II, não tem nexos a maioria.

Quanto a experiência de dançar na performance I foi muito mais difícil, pois estava muito contida e o conflito que antecedeu a apresentação, arrefeceu a liberalização dos movimentos e a fluidez. O segundo foi mais fluido, mais solto e com tranquilidade.

Apêndice D- SOBRE O PÚBLICO NA PERFORMANCE DANÇATAR I (realizada em 01 de novembro de 2013)

As experiências vividas pelos espectadores são sempre enriquecedoras. Nesta mostra performática, o ambiente criado foi pensado para proporcionar aconchego, intimidade e cumplicidade entre o público e as Dançantes. Para facilitar estes argumentos, as pessoas foram recebidas de forma calorosa e amistosa, com abraços e sorrisos. O ambiente foi cuidado para que se sentissem à vontade, desde a forma de sentar. Assim, foram disponibilizadas cadeiras ou almofadas grandes e coloridas, mas, todos preferiram almofadas, o que deu ao ambiente um aspecto lúdico e descontraído.

Ao adentrarem à sala da apresentação, escutaram uma música calma e alegre do grupo Mawaca⁸⁹, cuja intenção foi que as suas vozes femininas afinassem o público com uma atmosfera gentil, sensível e tranquila. Pensei que desta forma facilitaria a possibilidade de o público perceber as suas próprias questões dialéticas e emergentes, concomitante à apreciação das questões reveladas pelas dançantes.

Observando as respostas (abaixo) dos espectadores percebo que toda a preparação facilitou um estado mais receptivo e perceptivo para estes. O público experienciou as suas próprias questões, espelhadas nas narrativas das mulheres. Considero então, alcançadas as minhas expectativas e, ainda, bonificada com o entusiasmo que percebi dos presentes.

A seguir, transcrevo o depoimento dos espectadores, apresentado sempre na mesma ordem, e extraídos do questionário-avaliação, preenchido logo após a apreciação da Performance Dançatar I. O Público está identificado pelas iniciais de seus nomes e profissão, conforme quiseram se descrever. Somente os identifico, depois de respondidas a primeira questão. As seguintes são respondidas na mesma ordem da primeira questão. O mesmo procedimento foi realizado para a Performance Dançatar II.

Apêndice D. 1- Depoimento do público na Performance Dançatar I

Por que você veio assistir à Performance Dançatar?

- 1- *Para presenciar o resultado deste trabalho que vem sendo desenvolvido ao longo de vários meses e cuja proposta, até onde sei, envolve a expressão do feminino, via corpo e alma.* **E.M., 63 anos, Administradora;**
- 2- *Em busca de conhecer mais das faces do feminino;* V.V., 50 anos, Técnica Civil;
- 3- *“Trabalho neste Espaço e J. me convidou.* **S.R., (não revelou a idade), Terapeuta Renascedora;**
- 4- *Curiosidade;* **S.Q., 52 anos, Professora;**

⁸⁹ Ver referências, p. 313.

- 5- *Fui convidado por J. minha irmã. J.S.32 anos Técnico em Eletrônica;*
 6- *Pelo convite de I.. Também porque adoro a dança, a expressão do ser através da dança. D.B., 39 anos, Advogada.*

Registre com as primeiras palavras que lhe ocorrer (Ex: podem ser soltas, em versos ou como preferir) as impressões sobre a Performance Dançar.

- 1- *Instigante, intenso, profundo, atordoante, surpreendente;*
- 2- *Força, ousadia, revelador e muito bacana ver como a dança expressa quem e como é o ser feminino;*
- 3- *Leveza do feminino;*
- 4- *Coragem, força, leveza, movimento, liberdade;*
- 5- *Trevas, força, equilíbrio, feminilidade, sensualidade, coragem, libertação, medo, expressão, leveza, sincronismo, constrangimento;*
- 6- *Desabrochar, revelar, assumir o ser, o feminino, coragem, audácia, alegria, sedução, plenitude, testemunha desse desabrochar, reverência e alegria por partilhar participar e testemunhar, nascer, criança, menina, mulher.*

O que mais afetou/tocou/mobilizou você?

- 1- *Coragem e entrega das participantes diante da proposta que se mostrou capaz de despertar tantas facetas e potencialidades;*
- 2- *É identificar que o que é visto também está aqui em mim na mulher no feminino;*
- 3- *A pureza do feminino e a mistura mulher adolescência;*
- 4- *Coragem;*
- 5- *Constrangimento por estar num ambiente majoritariamente (quase totalmente) feminino;*
- 6- *A coragem de assumir e revelar a um público (de convidados).*

Você acha que esta contemplação da Performance Dançar traz alguma influência para o seu cotidiano? Qual?

- 1- *Certamente evocou dentro de mim o prazer do movimento e emoções de muitas naturezas;*
- 2- *Despertar a reflexão para com o mesmo elemento/ser feminino;*
- 3- *Cumplicidade com o feminino a partir do elemento⁹⁰ n° três;*
- 4- *Não fez comentários;*
- 5- *Sim;*
- 6- *Inspiração para assumir revelar tudo o que o Ser deseja e revela.*

Fique à vontade para opinar, dar sugestões e/ou acrescentar algum comentário.

- 1- *Parabéns pela trilha sonora: esplêndida! Ótima e esclarecedora explanação do Dançar;*
- 2- *Fazer workshop para melhor entendimento do processo, achei a partilha maravilhosa;*
- 3- *Não fez comentários;*
- 4- *Parabéns;*
- 5- *Não fez comentários;*
- 6- *Não fez comentários.*

⁹⁰ Deduzo que o elemento número três, citado, se refira a integração dos opostos representados na Dançar pelo arquétipo da Leila Diniz.

Apêndice D. 2 – Sobre o público na Performance Dançatar II (realizada em 05 de dezembro de 2014)

Tal qual na Performance I, distribuí um questionário - avaliação sobre o processo exibido, com as mesmas perguntas feitas na fase I. Transcrevo a seguir, os depoimentos dos espectadores que responderam, ao todo nove, apresentados sempre na mesma ordem, em que responderam após a apreciação da Performance Dançatar II.

Apêndice D. 3 - Depoimento do público na Performance Dançatar II

Por que você veio assistir à Performance Dançatar?

- 1- *Porque vim trazer uma amiga para ser atendida por S. e fui convidada a participar. Me interessei porque era sobre dança, porque tive um dia duro e queria relaxar. Porque pensei, agora é meu momento, vou cuidar de mim.* **S.S.X., 46 anos, Farmacêutica;**
- 2- *Gosto de dança, conhecer uma nova proposta para o movimento expressivo.* **H.M.O.L., 57 anos, Psicóloga;**
- 3- *Curiosidade à princípio.... Mas reconheço a necessidade de me trabalhar (o feminino). Já assisti o anterior e vejo nitidamente a evolução delas.* **D.G.D., 49 anos, Astróloga e Terapeuta;**
- 4- *Através de um convite e de saber da existência desse projeto. Amo dança, trabalho de corpo.* **L.A., 56 anos, Psicóloga e professora de Yoga;**
- 5- *Por tudo que vi e mais, senti ao assistir a Performance Dançatar I.* **E.M., 64 anos, Aposentada;**
- 6- *Frequento o Espaço como terapeuta, e em outras atividades. Conheço o trabalho desde o ano passado, mas não tive oportunidade de assistir a 1ª Performance.* **C.A.S., 52 anos, arquiteta e Terapeuta;**
- 7- *Curiosidade.* **S.Q., 53 anos, professora;**
- 8- *A convite de J. e também por que amo dança e todos os movimentos relacionados ao corpo. O nome da atividade 'Dançatar' é muito atrativo e bem escolhido.* **A.P.N., 31 anos, Jornalista;**
- 9- *O mais profundo sentimento de curiosidade despertado pela pessoa que me convidou e que achou que eu seria merecedor de contemplar isto, muito provavelmente isto me faria bem!* **O.JR., 53 anos, Analista de Sistema.**

Registre com as primeiras palavras que lhe ocorrer (Ex: podem ser soltas, em versos ou como preferir) as impressões sobre a Performance Dançar II.

- 1- *Porque buscar nos outros o que temos com tanta intensidade? Que lindo! Arrepiante! Sedutor! Sensível! Descortinado! Um espetáculo da própria carne, da própria arte;*
- 2- *Força, expressividade, verdade.*
- 3- *Lua, sol/flor dormida/incendeia a luz/luz vida! /força profunda/ tesão pulsante/lua manifesta/útero vivo do amor/loucura em fúria/luz reversa/azul, preto, vermelho, branco.../barro de terra/molde cor/crece toques/boca/ser!;*
- 4- *O arquétipo de Eva e Lilith bem visível para mim. A possibilidade de experimentar a mulher com toda sua potência, buscar nas entranhas esse potencial. Poder estar em conexão com essa dualidade sem precisar anular nenhuma posição. Dança libertadora. Trilha sonora que moveu em mim emoção;*
- 5- *Sensação de superação, transformação, possibilidades libertadoras e de expansão. Tudo movido a uma linda trilha, fundamentação teórica, inspiração “visível” e uma fabulosa entrega das participantes;*
- 6- *Forte, tive a impressão de presenciar a descoberta de algo preciso por alguém que ao invés de guardar para si, faz questão de doar;*
- 7- *Desprendimento, coragem, sensibilidade, leveza, força, impactante;*
- 8- *Maravilhosa, envolvente, livre, decadente, incandescente, sobe e desce, trivial, lunar, especial, charmosa, sensual, atrativa, íntegra, uníssona, a dois, a três, a seis, a sós;*
- 9- *Submissão, revolta, virada de mesa, insinuação, masoquismo.*

O que mais afetou/tocou/mobilizou você?

- 1- *O sentimento por trás de cada movimento, cada gesto! A primeira música Ave Maria e sua linda versão! A força de cada uma delas, a sensação de liberdade, de sensualidade, de sexualidade, de inserção num contexto cotidiano;*
- 2- *A transformação e integração;*
- 3- *O impacto da atração/repulsão numa e na outra. E depois a harmonia final;*
- 4- *A liberdade de ser. O crescente da dança e a linda expressão do corpo;*
- 5- *A soma dos itens listados na questão 1, com especial destaque para a extensão da entrega diante da minha dificuldade pessoal em lidar com este tipo de exposição;*
- 6- *A entrega e a simplicidade;*
- 7- *Coragem das meninas, momento onde as duas dançarinas parecem estar brigando;*
- 8- *A tangência entre música e repertório. A liberdade de movimentos. O envolvimento e ao mesmo tempo a autonomia entre as duas. Dança é sempre muito contagiante e o Dançar me pareceu ter uma narrativa própria;*
- 9- *A expressão de sofrimento.*

Você acha que esta contemplação da Performance Dançar traz alguma influência para o seu cotidiano? Qual?

- 1- *Sim, sim, sim! Lembrando do que senti e que gostaria de experimentar de outra forma. Fazendo gestos que remetem a sentimentos somente conhecidos por mim. Procurando o autoconhecimento;*
- 2- *Possibilidades;*
- 3- *Inspira-me a expressar espontaneamente...além dos padrões. Imagino-me fazendo com uma força maior. Movimentos que não me são normais fazer;*
- 4- *Criar novas formas de estar na vida, dando conta dos meus papéis sem criar conflito;*

- 5- *A decisão de vir para o Dançatar II já foi um desdobramento deste incrível processo Dançatar. Provavelmente vai me provocar.... Em doses graduais para algo semelhante;*
- 6- *O olhar do movimento, o simbólico que nele traz e a força;*
- 7- *Ainda não;*
- 8- *Super! Fiquei com vontade de participar. Pelo próprio nome do projeto, pela adorável presença de J. e I. e pelos princípios do estudo. [...] A importância da integração e movimento do corpo;*
- 9- *Fiquei com uma certa dor no alto do estômago típica de uma sensação de nervoso e explosão iminente. Não sei porque uma sensação boa.*

Fique à vontade para opinar, dar sugestões e/ou acrescentar algum comentário.

- 1- *Achei surpreendente como tanta “teoria” deu suporte, fez nascer algo com tanto sentimento envolvido. Meus parabéns pelo excelente trabalho de arte, de terapia, de sabedoria. Amei conhecer! ;*
- 2- *Que esta experiência possa ser vivida por muitas mulheres, por muitas pessoas, quero dançar também;*
- 3- *Gosto muito do trabalho de chão. Acho que se pode explorar mais e o cair e se erguer. O pulsar da vida e a música, acho que mais batidas...as cores/ luzes, imaginei mais coreografias (risos);*
- 4- *Parabéns pela apresentação do trabalho de maneira clara e objetiva na construção do seu trabalho e bela performance das mulheres linda;*
- 5- *Você e as garotas continuam de parabéns por assumirem este caminho renovador para esta arte;*
- 6- *Leve para o mundo;*
- 7- *Parabéns;*
- 8- *Parabéns pelo projeto e escolha das músicas. Maravilhosas. Como a música é importante no desenvolvimento do trabalho corporal. Divulga mais para mais pessoas (como eu) poderem participar;*
- 9- *Coloca o vídeo na ‘net’ gostaria de contemplar de novo.*

ANEXOS

ANEXO A



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
 Escola de Teatro/ Escola de Dança

**TERMO DE CESSÃO**

Eu, abaixo assinado,, natural de, participante do experimento *Dançatar* organizado e orientado por Naranda Costa Borges, brasileira, natural de Salvador, Bahia, Brasil, solteira, 3481631-34, SSP-BA, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de texto e imagem produzidos durante os meses de março a novembro de 2013, para uso exclusivamente para fins de difusão de pesquisa acadêmica, no todo ou em parte, sem restrição de prazos, sob a guarda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, abdicando de eventuais direitos nossos e de nossos descendentes.

Salvador, de..... de 2013.

Pesquisador

Participante

ANEXO B**DIVULGAÇÃO EXPERIMENTO DANÇATAR I**

Que tal dançar afetos, limites, memórias, dialogando com o imaginário e adentrando nas dimensões latentes para ressignificar histórias e se autoconstruir?

Convido-a a experimentar a Dançatar *para desconstruir a sua Eva, revelar a sua Lilith e construir a sua Leila Diniz!

Objetivo

Formação de um grupo de dança para mulheres não dançarinas a partir de 21 anos

Quando

Sextas-feiras - 16:30 às 18:30 - duração 8 meses- início 15/03/2013

Investimento

R\$ 50,00 mensais

Local

Atelier da Alma-Rua São Paulo, nº 682, Pituba

Importante

Apenas 10 vagas. O critério de seleção é a ordem de inscrição. Inscrever-se com Sílvia, telefone 32483246

Artista-Pesquisadora

Naranda Costa Borges- doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia-PPGAC/UFBA

* A Dançatar são estratégias em dança criada pela facilitadora e que serão aplicadas neste grupo de pesquisa.

ANEXO C

ANAMNESE DANÇATAR

DATA _____

NOME _____

CODINOME _____

IDADE _____

PROFISSÃO _____

GRAU DE ESCOLARIDADE _____

1- Como está o seu estado de ânimo hoje? Pode marcar várias respostas.

<input type="checkbox"/> Alegre	<input type="checkbox"/> Pleno	<input type="checkbox"/> Deprimido
<input type="checkbox"/> Irritado	<input type="checkbox"/> Dinâmico	<input type="checkbox"/> Mal-humorado
<input type="checkbox"/> Apático	<input type="checkbox"/> Fadiga fácil	<input type="checkbox"/> Hipocondríaco
<input type="checkbox"/> Feliz	<input type="checkbox"/> Entediado	<input type="checkbox"/> Rancoroso
<input type="checkbox"/> Seguro	<input type="checkbox"/> Cansado	<input type="checkbox"/> Criativo
<input type="checkbox"/> Cheio de ímpeto vital	<input type="checkbox"/> Sensação de vazio existencial	

2- Quais os sintomas que você apresenta?

<input type="checkbox"/> Angústia	<input type="checkbox"/> Ansiedade	<input type="checkbox"/> Fantasias ou tentativas de suicídio
<input type="checkbox"/> Fobia	<input type="checkbox"/> Alucinações	<input type="checkbox"/> Rigidez muscular excessiva
<input type="checkbox"/> Asma	<input type="checkbox"/> Hipertensão	<input type="checkbox"/> Dores de cabeça
<input type="checkbox"/> Frigidez	<input type="checkbox"/> Hipotensão	<input type="checkbox"/> Problemas no coração
<input type="checkbox"/> Estresse	<input type="checkbox"/> Dispneia	<input type="checkbox"/> Problemas na coluna
<input type="checkbox"/> Alergia	<input type="checkbox"/> Obesidade	<input type="checkbox"/> Magreza excessiva
<input type="checkbox"/> Tiques	<input type="checkbox"/> Reumatismo	<input type="checkbox"/> Apetite desregulado
<input type="checkbox"/> Náuseas	<input type="checkbox"/> Tremor muscular	<input type="checkbox"/> Uso de bebida alcoólica

<input type="checkbox"/> Gastrites	<input type="checkbox"/> Fumante	<input type="checkbox"/> Prisão de ventre
<input type="checkbox"/> Edemas	<input type="checkbox"/> Sonolência	<input type="checkbox"/> Diarreia constante
<input type="checkbox"/> Úlcera	<input type="checkbox"/> Formigamento	<input type="checkbox"/> Problemas de visão
<input type="checkbox"/> Vertigem	<input type="checkbox"/> Rinite alérgica	<input type="checkbox"/> Fome excessiva
<input type="checkbox"/> Dores	Quais regiões?	

3- Como você sente o seu corpo?

<input type="checkbox"/> Fragmentado	<input type="checkbox"/> Bonito	<input type="checkbox"/> Ágil	<input type="checkbox"/> Gracioso	<input type="checkbox"/> Pesado
<input type="checkbox"/> Envelhecido	<input type="checkbox"/> Dolorido	<input type="checkbox"/> Mecânico	<input type="checkbox"/> Rígido	<input type="checkbox"/> Leve
<input type="checkbox"/> Harmônico	<input type="checkbox"/> Dissociado	<input type="checkbox"/> Enfermo	<input type="checkbox"/> Debilitado	<input type="checkbox"/> Flexível
<input type="checkbox"/> Atrativo	<input type="checkbox"/> Integrado	<input type="checkbox"/> Livre	<input type="checkbox"/> Saudável	<input type="checkbox"/> Feio
<input type="checkbox"/> Tem áreas de tensão? <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não	Onde?			<input type="checkbox"/> Forte

4- Quais os sentimentos presentes?

<input type="checkbox"/> Fraqueza	<input type="checkbox"/> Amor	<input type="checkbox"/> Abandono	<input type="checkbox"/> Incapacidade
<input type="checkbox"/> Culpa	<input type="checkbox"/> Inferioridade	<input type="checkbox"/> Tristeza	<input type="checkbox"/> Compreensão
<input type="checkbox"/> Fraternidade	<input type="checkbox"/> Solidão	<input type="checkbox"/> Companheirismo	<input type="checkbox"/> Aceitação
<input type="checkbox"/> Ansiedade	<input type="checkbox"/> Outros:		

5- Quais destas emoções você sente hoje com mais frequência? Enumerar em ordem de intensidade.

<input type="checkbox"/> Alegria e/ou prazer	<input type="checkbox"/> Afeto e/ou amor	<input type="checkbox"/> Ansiedade/angústia
<input type="checkbox"/> Negação da doença	<input type="checkbox"/> Depressão	<input type="checkbox"/> Tranquilidade
<input type="checkbox"/> Medo	<input type="checkbox"/> Confusão	<input type="checkbox"/> Outras:

ANÁLISE DOS ASPECTOS FÍSICOS: SIM OU NÃO

<i>FÍSICO</i>	
Dificuldade de relaxar	
Cefaleia (dor de cabeça)	
Tontura	
Sintomas visuais	
Zumbido nos ouvidos	
Redução ou aumento de sensibilidade cutânea ou outras	
Dores no peito	
Palpitações	
Pressão arterial	
Náuseas/Vômitos	
Prisão de ventre ()	Diarreia()
Desconforto abdominal	
Desconforto do aparelho urinário	
Desconforto do aparelho respiratório	
Condição respiratória	
Tosse	
Asma	
Sinusite	
Resfriado	
Dores	
Muscular	
Articular	
Regiões mais vulneráveis à tensão na coluna vertebral	
Lordose	

Cifose
Escoliose
Fraturas
Rigidez
Muscular
Articular
Edemas
Fragilidade capilar
Varizes
Desconforto dos membros
Superiores
Inferiores
Desconforto do aparelho reprodutor
Infecção vaginal
Menstruação
Atividade sexual
Distúrbios dermatológicos
Próteses
Lentes de contato
Cirurgias
Uso de medicamentos

<i>ASPECTOS MENTAL/EMOCIONAL/COMPORAMENTAL</i>
Ansiedade
Culpa
Tristeza
Medo
Angústia
Depressão
Excitação
Irritação
Dificuldade de concentração
Vítima
Controle
Desânimo
Crítica
Ressentimento
Insônia
Roer unhas
Fumar
Beber
Fala
Choro
Comunicação
Alimentação
Sexualidade
Lazer
Terapia

COMO VOCÊ SE COLOCA EM RELAÇÃO ÀS/AO(S) (pensa/sente/demais opiniões):

Universo

Sentimentos

Crenças

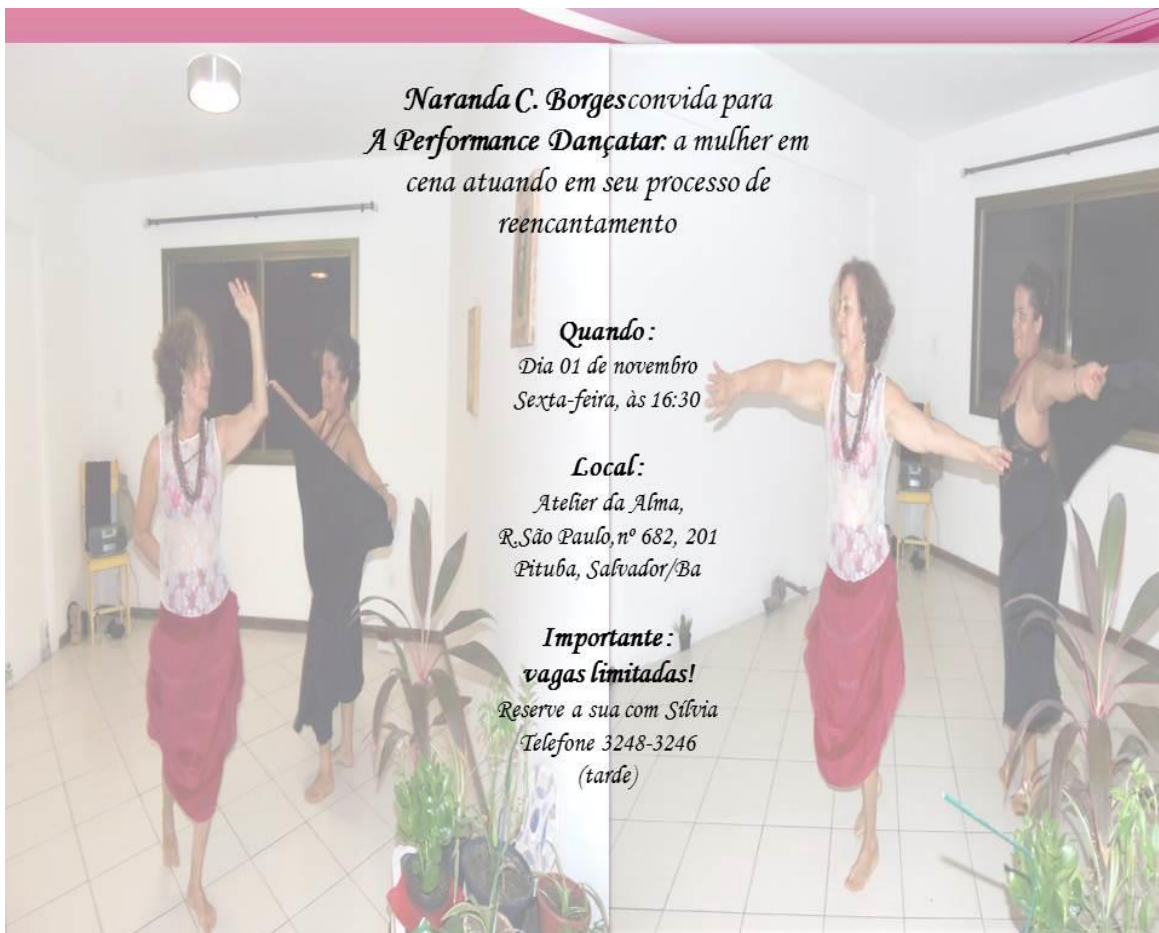
Trabalho

Realizações pessoais

OBSERVAÇÕES:

ANEXO D

CONVITE PERFORMANCE DANÇATAR I*



*Naranda C. Borges convida para
A Performance Dançatar: a mulher em
cena atuando em seu processo de
reencantamento*

Quando:
Dia 01 de novembro
Sexta-feira, às 16:30

Local:
Atelier da Alma,
R. São Paulo, nº 682, 201
Pituba, Salvador/Ba

Importante:
vagas limitadas!
Reserve a sua com Sílvia
Telefone 3248-3246
(tarde)

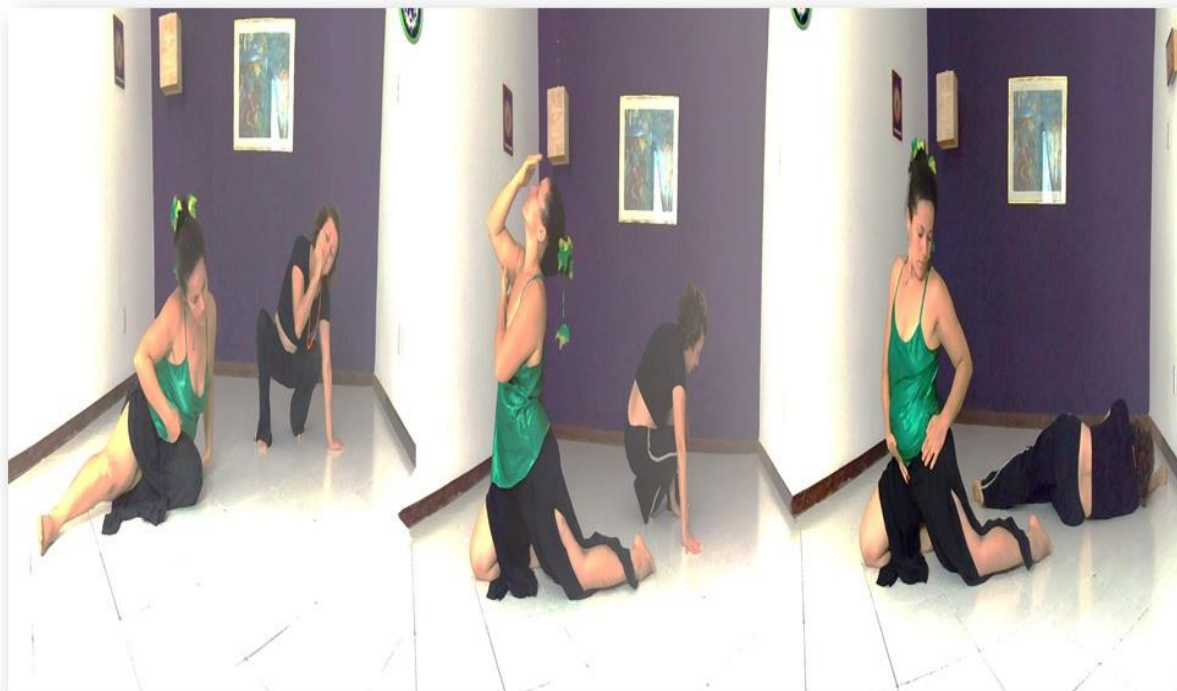
*Este convite foi feito por mim e divulgado pelo Espaço Atelier da Alma por e-mail.

ANEXO E

CONVITE PERFORMANCE DANÇATAR II*

O **Atelier da Alma** convida você para assistir a **Performance Dançatar II**, no dia **05 de dezembro**, às 19h. A apresentação é a segunda amostra do processo da pesquisa de Doutorado de **Naranda C.**, o **Dançatar**.

Nessa performance, vamos assistir à mulher dançando o seu processo de **reencantamento e autoconstrução**.



"Esse momento é a expressão do que foi o processo para essas mulheres que participaram da pesquisa de campo. É o momento em que elas vão se sentir observadas, vão ouvir a opinião de outras pessoas", explica a profissional.

O que é Dançatar?

São estratégias em dança criadas por Naranda C. visando provocar no dançante, o reconhecimento de seus padrões, a resignificação de suas memórias, o diálogo com o imaginário e a possibilidade de expressão de seus desejos a partir da narrativa corporal.

A profissional

Naranda C. é doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia-PPGAC/UFBA. Mestre em Artes Cênicas-PPGAC/UFBA e especialista em Arteterapia Junguiana-IJBA.

Serviço

O quê? Performance Dançatar II, com Naranda C.

Quando? sexta-feira, 05 de dezembro de 2014, às 19h

Quanto? Apresentação aberta ao público

Onde? Atelier da Alma

*Este convite foi feito pela jornalista Luana Rios (DRT 4867/BA), do Espaço Atelier da Alma e divulgado por e-mail.

ANEXO F**QUESTIONÁRIO –AVALIAÇÃO PERFORMANCE DANÇATAR I****ESPAÇO ATELIER DA ALMA- 01/11/2013**

NOME _____ IDADE _____

PROFISSÃO _____

1 PORQUE VOCÊ VEIO ASSISTIR A PERFORMANCE DANÇATAR I?

2 REGISTRE COM AS PRIMEIRAS PALAVRAS QUE LHE OCORRER (EX: podem ser soltas, em versos ou como preferir) AS IMPRESSÕES SOBRE A PERFORMANCE DANÇATAR I

3 O QUE MAIS AFETOU/TOCOU/MOBILIZOU VOCÊ?

4 VOCÊ ACHA QUE CONTEMPLAR A PERFORMANCE DANÇATAR I INFLUENCIARÁ O SEU COTIDIANO? COMO?

5 FIQUE À VONTADE PARA OPINAR, DAR SUGESTÕES E/OU ACRESCENTAR ALGUM COMENTÁRIO

ANEXO G**QUESTIONÁRIO – AVALIAÇÃO PERFORMANCE DANÇATAR II****ESPAÇO ATELIER DA ALMA- 05/12/2014**

NOME _____ IDADE _____

PROFISSÃO _____

1 PORQUE VOCÊ VEIO ASSISTIR A PERFORMANCE DANÇATAR II?

2 REGISTRE COM AS PRIMEIRAS PALAVRAS QUE LHE OCORRER (EX: podem ser soltas, em versos, ou como preferir) AS IMPRESSÕES SOBRE A PERFORMANCE DANÇATAR II

3 O QUE MAIS AFETOU/TOCOU/MOBILIZOU VOCÊ?

4 VOCÊ ACHA QUE CONTEMPLAR A PERFORMANCE DANÇATAR II INFLUENCIARÁ O SEU COTIDIANO? COMO?

5 FIQUE À VONTADE PARA OPINAR, DAR SUGESTÕES E/OU ACRESCENTAR ALGUM COMENTÁRIO