

SILVA, Ma. Anna Cecília de Oliveira. **Do caos à forma**. Belém: Universidade Federal do Pará – UFPA. Instituto de Ciências da Arte – ICA, Programa de Pós graduação em Artes. Mestrado Acadêmico; Bolsa de Incentivo a pesquisa - CAPES.

RESUMO: O artigo que se segue, é um recorte de minhas investigações no mestrado em artes, pela Universidade Federal do Pará, desempenhada entre os anos de 2015 à 2017 no âmbito da Dança Contemporânea. O trecho aborda a metodologia utilizada para sistematizar o material concebido no transcurso do processo criativo “Mulheres em mim”, que deu origem ao trabalho artístico “Quando Anna é o que Anna foi” (2017). Respalhada por autores como a linguista brasileira Cecília Almeida Salles (1998), a coreografa e bailarina Maria Tereza Furtado Travi (2012), a artista e docente Patrícia Garcia Leal (2009), a ilustradora Aline Hickmann Folha (2017), o diretor e pesquisador Robson Carlos Haderchpek (2009), dentre outros nomes referenciais dos estudos da dança, do teatro e das artes visuais, tenho por objetivo ocasionar reflexões sobre processualidade na arte, repetição na dança contemporânea, desconstrução do espaço cênico, figurino e direção, considerando para isto, o lugar de onde falo, de interprete criadora.

PALAVRAS-CHAVE: Processo Criativo; Repetição; Trajeto com tendência; Intuição amorfa.

ABSTRACT: The following article is a cross - section of my research in the master's degree in arts, from the Federal University of Pará, performed between 2015 and 2017 in the context of Contemporary Dance. The section discusses the methodology used to systematize the material conceived in the course of the creative process "Women in me", which gave rise to the artistic work "When Anna is what Anna was" (2017). Backed by authors such as Brazilian linguist Cecília Almeida Salles (1998), choreographer and dancer Maria Tereza Furtado Travi (2012), artist and teacher Patrícia Garcia Leal (2009), illustrator Aline Hickmann Folha (2017), the director and researcher Robson Carlos Haderchpek (2009), among other referential names of dance, theater and visual arts studies, aims to bring about reflections on art processuality, repetition in contemporary dance, deconstruction of the scenic space, costumes and direction, considering for this, the place where I speak, of creative interpreter.

KEY WORDS: Creative Process; Repetition; Path with trend; Intuition amorphous.

INTRODUÇÃO

Antes de adentrar aos conteúdos pragmáticos desse artigo, considero necessário esclarecer algumas questões, para que assim, o leitor possa compreender com mais lucidez meus relatos e ponderações. O primeiro ponto a ser considerado neste escrito, é que ele se trata de uma pequena passagem de

minha dissertação de mestrado em artes, intitulada “Mulheres em mim: trajetória dançada de um corpo metafenômeno”, desenvolvida na Universidade Federal do Pará, nos anos de 2015 à 2017. A pesquisa em questão abordou/aborda reflexões fecundas acerca do processo criativo “Mulheres em mim” que procedeu o espetáculo “Quando Anna é o que Anna foi”.

O universo poético, trazido neste experimento é o da feminilidade, pautando-me para isto, no decorrer de sua formulação, em memórias com as ancestrais de minha família; na literatura “Bisa Bia, Bisa Bel”, de Ana Maria Machado (2000) e na utilização de ilustrações, da artista paraense Aline Folha, como inspiração, que logo irá chama-las de abismos.

Outro fator determinante à minha poética, entretanto, determinado pelo acaso, foi o da utilização do meu apartamento, localizado no bairro da Guanabara, na passagem Oseias Silva, na cidade de Ananindeua - PA, como sede desta empreitada artística. A ausência de espaços disponíveis aos laboratórios criativos, no prédio da nossa Pós-graduação, fez com que eu lançasse mão de minha casa como portal imagético e criativo, do meu processo artístico em dança, o que veio à agregar, principalmente, na dramaturgia do trabalho.

Por fim, por questões de cunho metodológicos, dividi então, a minha prática em três momentos: Imergência corpóreo-psíquica; Laboratórios criativos e Do caos à forma, conteúdo a ser aprofundado aqui. A imergência corpóreo-psíquica consistia/consiste no que comumente chamamos de aquecimento. Esta era minha sugestão do que era incumbido por avivar os elementos técnicos adquiridos anteriormente em meus treinamentos psicofísicos, independente da prática extracotidiana, no decorrer de minha trajetória artística.

Preocupava-me com os elementos técnicos físicos e vocais, objetivando, com isso, a dilatação corpórea, a presença cênica, o expurgo de energias parasitas, o encontro das fontes energéticas mais profundas e a exaustão. Era o momento de olhar os pés que enraizavam pelo chão e que serviam de sustentação ao restante do corpo; o alinhamento da bacia influenciado pela

flexão dos joelhos; os ombros e as escápulas que se abriam e se fechavam em movimentações de expansão e contração; as mãos espalmadas a servirem também de base e apoio no nível baixo; o fio que equilibrava e puxava pelo centro da cabeça e, por fim, o surgimento das sonoridades por mim emitidas.

Nos Laboratórios Criativos, voltava-me para questões de outra ordem. Entranhava a mim no sensível, nas emoções e nas imagens que a floravam. Era o momento de sentir, dançar e experimentar, sem maiores preocupações de sistematizar alguma coisa. Era o espaço do erro, da repetição e das possibilidades.

Só depois, no Caos à forma, eu me preocupava com o que vinha, com as coisas descobertas, com as escolhas e com a sistematização do material cênico, e é sobre este momento, sobre a organização deste material, que este artigo irá refletir.

DO CAOS À FORMA

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

Cecília Salles.

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

Cecília Salles aborda, adequadamente, o fator processual na arte, ao falar sobre processos de criação, mencionando a elaboração de uma obra como

resultado de um movimento criador. Este se sucede como uma cadeia ilimitada de agregação, um percurso de dúvidas, acertos, ajustes e aproximações. Um trajeto que vai sendo alinhado com ajuda do artista, que nitidamente é influenciado por agentes externos, bem como por referências pessoais, éticas e estéticas. Fala-se de um trajeto tendencioso, um “*trajeto com tendência*” (SALLES, 1998 p. 28, ênfases originais).

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

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

Meu trajeto no mestrado foi iniciado com a tentativa de estabelecer um treinamento psicofísico para o bailarino intérprete criador que culminasse em um experimento artístico. No entanto, a vivência em sala de trabalho conduziu-me por um outro trilha. Senti a necessidade de inverter a ordem das coisas, passando então a criar e concomitantemente me preparar corporalmente para esse trabalho. Aqui, a minha intuição já agia sobre o processo.

O treinamento psicofísico, a consciência sobre esse corpo e o caminho para chegar à sua alteração ainda eram preocupações influenciadoras diretas nessa pesquisa, contudo, dentro desta nova configuração, direcionei meu olhar

impreterivelmente ao universo poético a ser trabalhado e às minhas necessidades técnicas para tanto.

Entender de que modo o corpo chegava a este estado de integração dos seus poderes corpóreo-psíquicos, como nos lembra Grotowski (1992, p.14) ao mencionar a transiluminação, eu precisaria, antes de qualquer coisa, apreender como – e se – o meu corpo tendia a este lugar transiluminado. Ainda assim, de nada adiantaria toda a compreensão quanto a esse fluxo corporal se eu não pudesse materializá-lo de acordo com o que me impulsionava a estudá-lo. Era preciso dançar! Assimilando o meu momento, condições, associações e inquietações atribuídas ao contexto por mim vivido, meu percurso acabava de começar.

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

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

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

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

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

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

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

Ainda que eu tentasse, nessas ocasiões, trabalhar as minhas dificuldades e me adequar aos relacionados tipos de processos de criação, ao final das experiências, ficava a pensar, formulando hipóteses sobre onde aquelas

partituras tinham surgido e os porquês de suas elaborações. Também indagava os procedimentos levados a cabo em minhas criações anteriores à presente pesquisa. A explicação, provavelmente, reside no fato de que, no meio a tantos detalhes e repetições, acabava esquecendo-me o propósito daquilo tudo, embora, para cada oportunidade pretérita, tivesse havido um motivo, seja defendido pelo professor, seja entendido por mim. Experimentar em pesquisa surgia, então, como oportunidade de rever meu início quando da graduação, questionando-o sem negá-lo.

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

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

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

De acordo com a pesquisadora, “a repetição pura e simples de uma mesma frase de movimento várias vezes gera dinâmica de frase circular” (LEAL, 2009, p. 84), a qual pode pontuar um conteúdo coreográfico, fazendo surgir nuances, sutilezas imperceptíveis em uma só execução ou, ainda, modificar a compreensão e entendimento do material dançado, ocasionando uma mudança

qualitativa no movimento. Comenta também a repetição por colagem, no sentido de que esta “altera a ordem nos movimentos apresentados inicialmente, gerando novas construções coreográficas” (LEAL, 2009, p. 84). Comentando, adicionalmente, a repetição por acumulação, a autora assume a “frase coreográfica numa ordem prevista e mantida, mas vai agregando os movimentos aos poucos” (2009, p. 85).

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

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

Para Leal, criar significa:

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

Diante de todas as minhas dificuldades aqui expostas, lanço mão da repetição em meu processo laboratorial criativo como procedimento metodológico a ele inerente, na tentativa de dar forma a minha subjetividade. Permito-me reconsiderar, neste momento, uma práxis observada em minha permanência no grupo *Arkhétypos*¹, durante o desenvolvimento do trabalho “Revoada”, dirigido pelo professor e pesquisador em teatro Robson Haderchpek,

¹ Projeto de pesquisa e extensão do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que teve suas atividades iniciadas em março de 2010. Para mais informações sobre o grupo, consultar: <http://arkhetyposgrupodeteatro.blogspot.com.br/>

no período de 2014 a 2015, como atriz-bailarina² do elenco. Em nossas experimentações, a repetição era a principal via de transformação e organização do nosso caos.

Repetíamos os laboratórios inspirados nos sete vales relatados no livro *A conferência dos pássaros*³ – a busca, o amor, o desapego, a compreensão, a morte, a unidade e o deslumbramento – esboçavam paulatinamente nossa forma.

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

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

Meu apartamento⁴, localizado na BR, no bairro da Guanabara, divisa

² Não era assim que nos denominávamos, mas era assim que eu me sentia. Mesmo sendo um grupo de Teatro, eu dançava o tempo todo, desde as relações dentro dos laboratórios às cenas já estruturadas.

³ De origem persa, o livro inscrito por Farid Un-Dir Attar, narra a trajetória (por sete vales) de pássaros do mundo inteiro que decidem viajar em busca de um rei para liderá-los. Somente trinta pássaros conseguem concluir tal viagem. Ao final, se dão conta que o rei está na verdade, não no topo da montanha, como eles acreditavam, mas dentro de cada um de si.

⁴ Refiro-me ao apartamento, nessa pesquisa, como casa.

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

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

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

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

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

Figura 8: Primeiros rabiscos do figurino
Desenho: Aline Folha



Figura 9: Concepção do figurino
Desenho: Aline Rickmann Folha



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



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



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

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

vi-me, enquanto artista, desafiada ao ser convidada pelo Espaço Experimental de Dança⁵ a apresentar o resultado cênico de minhas investigações.

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

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

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

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

⁵O Espaço Experimental de Dança fica localizado em Belém/PA, na Rua Domingos Marreiros, nº 1775, Bairro Fátima. Oferece aulas regulares de Ballet Clássico, Jazz, Dança Contemporânea e Pilates, além de ser sede da Companhia Experimental de Dança Waldete Brito e polo artístico na cidade, por receber apresentações de Dança e de Teatro.

esse diálogo não se traduz em palavras, mas sim em gestos, em atitudes e até mesmo numa troca de olhares” (2009, p. 88), bem como a Carol se mostrava.

Mesmo sem ter acompanhado de perto toda a sucessão de experimentos durante os laboratórios em casa, Carol se fez integralmente presente na reta final. Acometeu de ser razão necessária quando eu segurava forte, cheia de passionalidade, o que eu havia criado. Foi estratégia e objetividade quando eu devaneava, paciente e respeitosa com meu tempo. Não impôs, não reprovou e não depreciou. Dialogou, conversou (por vezes só com o olhar) e expôs seus questionamentos e sugestões. Uma troca, sincera, entre mulheres.

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

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

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

Abaixo duas fotografias, a primeira (ver figura 12), ilustra a apresentação do trabalho cênico ainda em desenvolvimento, em casa, para banca e convidados, com as paredes a delimitarem os aposentos e seus móveis a

tornarem elementos cênicos. Na segunda imagem (ver figura 13), a sala cênica do Espaço Experimental de Dança, vestida e vestindo ao mesmo tempo, em uma relação de retroalimentação, o processo Mulheres em mim. Alguns de seus móveis compondo a cena e as fitas pelo chão, demarcando as paredes, aqui, invisíveis.

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



Figura 13: Espaço Experimental de Dança
Fotografia: Cecília Moreno



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

combinadas, junto à um caos, que tendência, que mostra direções e indica. Agem juntos, se complementando a todo momento.

REFERÊNCIAS:

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1992.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética da direção teatral**: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.

LEAL, Patrícia Garcia. **Amargo perfume**: a dança pelos sentidos. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapespe: Annablume, 1998.

TRAVI, Maria Tereza Furtado. **A dança da mente**: Pina Bausch e psicanálise. Porto Alegre: Edipucrs, 2012.