

OLIVEIRA, Kamilla. **Medusa ao reverso**: olhares femininos acerca do olhar da górgona. Macéio: Universidade Federal de Alagoas. Curso de Licenciatura em Dança-UFAL; Docente de Magistério Superior.

RESUMO: Este trabalho propõe uma cartografia acerca da recepção do trabalho coreográfico -Medusa ao Reverso - por espectadoras do gênero feminino - olhares femininos que se revelam em depoimentos, dando vozes diversas às múltiplas recepções de como essas imagens do feminino são expressas, fruídas; partilhadas e recepcionadas sensivelmente por mulheres contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem. Mito. Corpo. Recepção.

ABSTRACT: This work proposes a cartography about the reception of the choreographic work - Medusa on Reverse - by female audience - female looks that reveal themselves in statements, giving different voices to the multiple receptions of how these images of the feminine are expressed, fruited; shared and recepcioned by contemporary women.

KEYWORDS: Image. Myth. Body. Reception.

Adentrei há mais de cinco anos o processo de criação do trabalho coreográfico *Medusa ao Reverso*, tendo como um entusiasmo inicial a pesquisa de possíveis relações entre corpo; imagem iconográfica e imagens míticas dentro de um processo de criação em dança. Ingenuamente, pensava que esse processo duraria apenas o período do meu doutoramento que estava em processo na época. Julguei que tudo se findaria no ato da defesa, e que aquele ciclo criativo se fecharia ali na conclusão do rito acadêmico. Achei que sendo “doutora em Artes da Cena”, *Medusa ao Reverso* passaria a ser um processo de criação marcante de uma trajetória passada. Mas há algo nesse trabalho que o faz desafiar essa lógica de um fim. *Medusa ao Reverso* insiste em permanecer vivo, e por ser vivo se transforma a cada dia, a cada nova apresentação. E embora nunca tenha de fato programado uma temporada ou uma circulação deste trabalho, ele nunca cessou de ser apresentado no intervalo de 2014 a 2019 em eventos de caráter artístico e/ou acadêmico. Tive a oportunidade de apresentar esse trabalho algumas várias vezes no estado de São Paulo, tanto na capital como em algumas cidades do interior do estado; em Uberlândia-MG; em Arco Verde- PE; em duas cidades do Estado de

Alagoas – Arapiraca e Maceió – sendo esta última cidade, minha atual morada recente, após o ingresso como docente do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL.

Ao longo desses cinco anos e dessas geografias distintas pelas quais passeou o trabalho, sempre me fascinaram os relatos que de maneira informal as pessoas iam compartilhando comigo. E de maneira alguma, desprezo impactantes relatos de espectadores do sexo masculino, mas me é impossível ignorar a potência nos olhares e nas palavras de mulheres que junto aos costumeiros abraços de fim de espetáculo, presenteavam-me com relatos tão sensíveis de suas audiências.

Mulheres paulistas, mineiras, pernambucanas ou alagoanas, das mais variadas faixas etárias, profissões diversas, histórias de vida tão distintas, porém, todas com algo em comum – a experiência contínua e intermitente de um corpo feminino. É pautada nessa experiência comum que me entusiasmei em coletar de maneira mais formal alguns relatos e aventurar-me na tentativa de tecer uma cartografia destes olhares femininos acerca da obra *Medusa ao Verso*, sem a pretensão de uma análise e catalogação de um padrão feminino de recepção do trabalho, mas, pelo contrário, compartilhar de maneira reflexiva a multiplicidade de leituras possíveis presentes em um trabalho de dança contemporânea. O poder comunicativo de um corpo dançante que não se revela a outros olhares impondo uma significação única, mas que se oferece como um gerador de imagens e sensações que serão recepcionadas e ressignificadas das mais diversas maneiras no encontro sensível com outros corpos.

No entanto, não deixarei de atentar também para alguns instigantes relatos que se repetem nas vozes destes corpos femininos, apontando, talvez, algumas pistas interessantes que se relacionam a algo latente na construção do trabalho – a vivência corporal. E nesse caso, é impossível para mim, como mulher, não traçar algumas observações acerca da pungência de relatos que me impactam justamente pela coerência dos mesmos com o processo criativo vivenciado. Um corpo feminino que não se despreza de suas vivências ao dançar e, talvez, aguce em outros corpos femininos as sensações e imagens

relacionadas a tais vivências, quase como imagens comuns a esses corpos que independentemente de suas formas, raças ou idades, compartilham de uma mesma experiência diária – um corpo do sexo feminino, e todas as singularidades de caráter fisiológico, político, social e cultural que essa vivência traz consigo.

Mas antes de nos debruçarmos sobre esses relatos, gostaria de abordar brevemente as singularidades presentes no ato de recepção em dança, ancorando-me nos discursos de alguns teóricos da recepção. É interessante atentarmos que essa área de pesquisa tem suas origens dentro dos estudos literários – onde a palavra escrita é o principal meio comunicativo. Ou mesmo que falemos, por exemplo do teatro - também uma arte da cena, tal qual a dança - a primazia de um texto dramático por meio da expressão fônica é muito mais usual no teatro do que na dança, e, embora não seja descartada a possibilidade da existência da palavra em uma obra dançada, há indiscutivelmente uma predominância da linguagem não-verbal na construção do ato comunicativo. Algo bastante singular à linguagem em questão, que, por sua vez gera singularidades também na recepção estética das obras dançadas.

(o espectador de dança) contrariamente aquele de todas as outras artes da cena, ele não dispõe da grade de inteligibilidade fornecida pela hegemonia do trabalho já significativo do texto e da situação dramática e deve, por consequência, elaborar o seu próprio modelo de leitura, escolhendo suas próprias normas de conexão perceptiva. (BERNARD, 2001, p.210)

Como se dariam tais normas de conexão perceptiva? Como um espectador, ou no caso do foco específico deste artigo – como uma espectadora se conecta perceptivamente a uma obra isenta de texto, cuja comunicabilidade se faz por meio da criação efêmera de imagens que se formam e se deformam de maneira dinâmica no Espaço? Michel Bernard¹ aponta que essa fugacidade das informações geradas em obras dançadas pode gerar no espectador o sentimento de estar “desamparado” no caminho de uma significação. Porém, vemos aqui, tal “desamparo” como algo potente no

¹ Michel Bernard (França: 1927 – 2015) foi um importante escritor, professor e filósofo da dança. Foi o fundador do Departamento de Dança da Universidade Paris-8.

processo de emancipação do espectador, ou espectadora, que passa a se apropriar das percepções coletadas, em uma autônoma construção de possíveis significações.

O que é perceber um espetáculo coreográfico? Ou mais exatamente: quais são as modalidades específicas da percepção de corpos dançantes em um local cênico e em um momento determinado, isto é, de corpos nos quais a mobilidade é permanente, as aparições fugazes, múltiplas, imprevisíveis, e as figuras complexas, sabiamente codificadas, não permitem ao espectador profano, contrariamente a todas as formas de espetáculo, circunscrever, fixar, retificar, identificar, compreender e interpretar imediatamente o conteúdo percebido. Qualquer que seja o prazer espontaneamente experimentado no instante, o espectador se sente um pouco desamparado, e não sabe qual atitude perceptiva adotar, quer dizer, como dispor, guiar seu olhar e sua escuta relativamente à estranheza das aparências furtivas que se impõem a ele. (BERNARD, 2001, p.205)

O fenômeno artístico da dança é predominantemente visual, sonoro e cinestésico, afetando o espectador ou espectadora pela via das imagens, dos sons e das sensações de movimento no Espaço, que se constroem de maneira dinâmica e efêmera. Sendo, por isso mesmo, muito interessante notar nos relatos coletados, que determinadas cenas são mais pungentes para algumas pessoas, enquanto para outras podem passar quase despercebidas. Essa espécie de “seleção perceptiva” de elementos de um espetáculo de dança por parte do espectador ou espectadora relaciona-se inevitavelmente com o que este, ou esta, traz consigo ao sentar-se na plateia, ou seja, todo o seu “acervo” de experiências, memórias e informações socioculturais estarão inevitavelmente imbrincadas no processo de apreciação da obra.

É completamente impossível separar da experiência do espectador os aspectos cognitivos e emotivos, interpretação e emoção, conhecimento e sentimento. Estes aspectos (como demonstram, também, as verificações experimentais existentes sobre esse assunto) interatuam e interferem entre si, sem cessar, e com os outros processos receptivos, a saber, a avaliação e a memorização. (DE MARINIS, 2005, p.99)

Ao longo de todo o processo de construção do espetáculo, uma preocupação constante, vinculada à pesquisa relacionada à obra *Medusa ao Verso*, era exatamente essa indivisibilidade entre um “corpo que vive” e um “corpo que dança”. Ancorando-me em abordagens de cunho somático, fui construindo uma dança que não despreza em momento algum a inteireza das

minhas vivências em cena – minha respiração, meus cabelos longos cultivados há anos, minhas memórias, meu imaginário, minhas diversas histórias e experiências técnicas em dança, e até mesmo imagens oníricas de um sonho que tive em uma determinada noite – tudo que atravessava minhas vivências era acolhido como material criativo, buscando reafirmar de maneira prática a unidade desse corpo ao qual nomeamos de *Soma* – não como uma adição de partes, mas como uma unidade indivisível que impossibilita a dicotomia entre o corpo dançante e suas experiências vividas.

[...]. Em 1976, Hanna reinterpretou as palavras gregas *soma* (o corpo em sua completude) e *somatikos* (corpo vivido) como corpo experienciado e regulado internamente, usando-as para descrever abordagens de integração corpo-mente que ele e outros terapeutas e educadores estavam desenvolvendo. [...]. Nesse sentido, *soma* é uma interação que dilui a objetificação do corpo em prol da autonomia do ser vivo integrado em todas as suas instâncias, multiplicidades e idiosincrasias, inclusive constituído como paradoxal e metafísico, autocoordenando-se holisticamente rumo ao próprio crescimento com o/no meio. (FERNANDES, 2015, p. 13)

Essa espécie de “consciência somática” que fui buscando desenvolver e pesquisar ao longo do processo de criação de *Medusa ao Reverso* foi aos poucos se revelando a mim também por meio dos relatos de recepção das espectadoras. Fui percebendo que cada uma daquelas mulheres trazia também suas respirações, memórias, medos, desejos, enfim, suas vivências próprias para a audiência do espetáculo. E justamente por serem recepções tão idiossincráticas, se mostram para mim tão caras, independentemente de serem feitas por outra bailarina, por outra artista, por uma professora, secretária, psicóloga, terapeuta, estudante, com ou sem expertises acerca de um olhar mais cênico. O que mais me interessa nesses relatos é simplesmente o fato de terem sido realizados por mulheres, e, portanto, seres que vivenciam as experiências singulares de um corpo feminino.

Seriam tais vivências comuns de um corpo feminino algo possível de nos unir também em relação a um possível conjunto de *imagens arquetípicas* ligadas ao ser feminino? Faço aqui uma pequena pausa na questão específica do “ser mulher” e amplio a questão para a formação de imagens na psique do “ser humano”, compartilhando um interessante raciocínio que o mitólogo

Joseph Campbell² desenvolve em sua obra *Mito e Transformação*, acerca da formação de imagens na psique humana, relacionando esse processo diretamente com as experiências vivenciadas. Na construção desse raciocínio, o autor realiza uma instigante analogia entre o processo de formação de imagens pelos seres humanos e aquele vivenciado pelos animais, diferenciando, a priori, a chamada *reação estereotipada* do processo conhecido como *impressão*.

Psicólogos de animais notaram que, se um falcão sobrevoa pintinhos recém-saídos do ovo e que nunca haviam visto semelhante animal, eles correm em busca de abrigo. Se um pombo os sobrevoa, eles não fogem. Foi feito um modelo de madeira que imitava a forma de um falcão. Sempre que o instalavam sobre os pintinhos e o puxavam com um fio simulando seu vôo, os filhotes corriam para se esconder; se o mesmo modelo fosse puxado de marcha à ré, eles não corriam. Como precisamos ter siglas hoje em dia, isso foi chamado MLI, ou mecanismo liberador inato (em inglês, innate releasing mechanism – IRM), também conhecido por reação estereotipada (stereotyped reaction). Por outro lado, quando um patinho sai do ovo, a primeira criatura em movimento que ele enxerga se tornará, digamos, a figura de sua mãe. Ele se apega a ela e depois não consegue se desligar de tal apego. Esse vínculo criado no nascimento chama-se Imprint (impressão). (CAMPBELL, 2008, p. 73)

Campbell compara, portanto, a reação dos pintinhos à imagem do falcão ao que Jung³ chama de *arquetipo*, “um símbolo que libera energia relacionada a uma imagem coletiva” (CAMPBELL, 2008, p. 74). O falcão seria, dessa maneira, uma espécie de “imagem coletiva” estampada no cérebro de toda a raça dos pintinhos, fazendo com que qualquer desses indivíduos pertencentes a essa raça, em contato com a imagem do falcão, tenha ativada a energia do medo e, como reação instintiva, a fuga.

Já no caso do patinho que sai do ovo e se apega a uma figura materna, não há uma imagem previamente estampada em seu cérebro. É a vivência, a experiência de proximidade e de proteção que lhe fará associar aquele outro ser à figura da mãe, não importando se este seja uma pata, uma galinha ou mesmo um ser humano. É a vivência da experiência que realiza no patinho o processo de *impressão* da imagem materna, à qual ele irá se apegar para

² Joseph Campbell (EUA: 1903-1987), mitólogo, professor e escritor. Estudou nas universidades de Colúmbia, Paris e Munique. Durante quase quarenta anos deu aulas no *Sarah Lawrence College*, onde foi membro do Departamento de Literatura.

³ Carl Gustav Jung (Suíça: 1875 – 1961) foi um psiquiatra e psicoterapeuta, criador da psicologia analítica, também conhecida como psicologia profunda, ou psicologia junguiana.

sempre. A partir de então, toda vez que se deparar com a imagem desse primeiro ser que lhe propiciou proteção, esta liberará a energia relativa ao vínculo com o materno. Mas como se daria, na espécie humana, esse processo de formação de *imagens arquetípicas*? Seria pela via da *reação estereotipada* (já previamente estampada no cérebro humano)? Ou pela via da *impressão*?

Segundo Campbell (2008), verificou-se, por meio de estudos psicológicos e neurológicos, que não existe nenhuma imagem liberadora inata (*reação estereotipada*) de grande significação na psique humana, sendo, portanto, o fator da *impressão* predominante. Entretanto, se o cérebro humano não possui essas “estampas” prévias de imagens liberadoras de determinadas energias, como se explicariam os símbolos universais presentes nas mitologias e religiões? Se o predominante na construção de imagens na psique humana é o processo de *impressão* e se o mesmo resulta da experiência vivida, é possível inferir que haja um conjunto de experiências coletivas que quase todos os seres humanos compartilham. “Essas experiências universais trazem à luz os temas elementares, os temas imutáveis das culturas mundiais” (CAMPBELL, 2008, p. 75).

Muitas dessas experiências coletivas compartilhadas pela raça humana teriam como princípio o próprio corpo e suas necessidades, como alimentar-se pela boca, conquistar a locomoção pelo engatinhar e, depois, pelo domínio das pernas, o ato de urinar e evacuar, sentir sono, frio, calor, fome, medo, desejos sexuais, enfim. O corpo humano não apenas media, mas cria as oportunidades e até mesmo as necessidades para a vivência desse conjunto de experiências coletivas, estas, por sua vez, farão com que se formem, via *impressão*, as *imagens arquetípicas* universais que habitarão a psique humana em qualquer espaço ou tempo, reafirmando, assim, a relação intrínseca entre corpo e imaginário – uma unidade indivisível que se relaciona, por sua vez, ao conceito de *Soma*.

“Soma” não quer dizer “corpo”; significa “Eu, o ser corporal”. [...] O Soma é vivo; ele está sempre se contraindo e distendendo-se, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. Soma é a pulsação, fluência, síntese e relaxamento _ alternando com o medo e a raiva, a fome e a sensualidade. (HANNA, 1972 *apud* MILLER, 2012, p. 13)

Considerando-se essa intrínseca relação entre vivências corporais e criação de imagens na psique humana, não descarto a hipótese de que as vivências singulares do corpo feminino ofereçam oportunidades e/ou necessidades específicas de experiências que resultam na criação de algumas *imagens arquetípicas* mais significantes para nós (mulheres) que vivenciamos diariamente um corpo feminino.

A exemplo dessa singularidade e dessa relação tão simbiótica entre corpo e criação, destaco aqui um trecho do meu diário de criação do processo *Medusa ao Reverso*, no qual menciono a afetação direta de uma experiência fisiológica – a menstruação – dentro daquele momento específico da criação artística.

Hoje meu corpo, até pela própria menstruação, está extremamente cansado e pesado. Sinto meu corpo cheio de sangue, meu ventre se contrai e recontra. Apesar do incômodo e da dor, é interessante sentir o próprio útero tão presente. Um útero repleto de sangue e que quase pulsa dentro de mim. Esse centro do corpo tão dolorido, mas tão presente. E eis que uma antiga ferida no meu tornozelo perde sua casquinha protetora e dessa pequenina ferida escorre um pequeno rastro de sangue de um vermelho intenso. Sangue que escorre do meu tornozelo realçando na pele extremamente alva da minha perna. E, simultaneamente, sinto vez ou outra um pequeno jato de sangue expulso pela minha vagina. De fato, hoje estou repleta de sangue – esse fascinante líquido quente e rubro. Tão repleta que transbordo pelo tornozelo esquerdo e pela vagina. Ao limpar meu tornozelo, sinto a textura e o cheiro deste sangue. Ouso um contato com a língua, e sinto o gosto meio amargo, mas no fundo um tanto doce do sangue. Cessa o sangue do meu tornozelo, mas continua incessante o sangue da minha vagina. O gosto de sangue na língua me faz sentir ‘meio bicho’ – animal que lambe a própria ferida. Ventre e seios inchados... cheiro e gosto de sangue... sinto-me hoje, ao menos na sensação, mais próxima da imagem do bicho, do **Gato** que lambe as feridas e sente algum gozo pelo sabor de sangue entre os dentes. (Diário de Criação de Kamilla Mesquita, dia 8 de outubro de 2014)

Após compartilhar um dos trechos de registro dessa jornada criativa, compartilho, no qual a relação corpo feminino-criação se mostra bastante flagrante; compartilho também, alguns trechos dos relatos de mulheres que assistiram ao espetáculo *Medusa ao Reverso*, interessada justamente nessa vivência de um conjunto de experiências comuns que nós (eu e as espectadoras) temos e/ou tivemos ao longo de nossas trajetórias de existência como mulheres. Todas nós vivenciamos diariamente o fato de termos seios e vaginas. Todas sangramos todos os meses. Algumas de nós já engravidaram e

tiveram filhos. E quase todas (senão todas) já vivenciamos em maior ou menor grau as barreiras morais e socioculturais de “ser mulher” em meios predominantemente machistas. Todas essas e tantas outras vivências peculiares ao universo feminino contribuem para a *impressão* de determinadas *imagens arquetípicas* que nutrem nosso imaginário, contribuindo, muito possivelmente, para uma recepção “particularmente feminina” do espetáculo em questão; sem, no entanto, desprezar as particularidades idiossincráticas na recepção por parte de cada uma dessas mulheres.

Adotarei uma metodologia de interpolação de discursos, buscando estabelecer conexões entre o meu próprio discurso como autora; os discursos das espectadoras e algumas possíveis conceituações pontuadas nas vozes de teóricos que vêm embasando minhas pesquisas. Nessa interpolação de múltiplas vozes, vou buscando aos poucos tecer uma reflexão acerca desses mútuos afetos que constituem o acontecimento execução/recepção do espetáculo *Medusa ao Reverso*.

Iniciemos, portanto, pelo próprio título do trabalho. Ao ler os relatos das espectadoras, fiquei instigada pelo detalhe de que quase todas elas mencionam mais de uma única vez o título da obra - *Medusa ao Reverso*; ressaltando por vezes a reafirmação da própria figura mítica – Medusa; ou ainda refletindo acerca do termo “ao Reverso”, e trazendo interessantes ressignificações do título em conexão com suas recepções do espetáculo.

Fico intrigada com o título do trabalho coreográfico! A palavra “**reverso**” é usada para quebrar com toda a simbologia e os significados que o mito da Medusa representa? Ou ela serve de guia para podermos aproximar o mito aos símbolos e significados do feminino, na atualidade? Senti necessidade de rever o mito da **Medusa** para absorver as metáforas que saltaram aos meus olhos ao assistir a obra. (Relato de Isabelle Pitta⁴ – coletado em novembro de 2018)

Vi somente a **Medusa** com toda sua força, seus reveses, sua revolta, sua agilidade, sua entrega. Aquela figura de mulher frágil agora é poderosa e monstruosa. Ela fica irreconhecível: não é a professora Kamilla, agora é outra mulher: A **Medusa ao Reverso**. (Relato de Bernadete Pereira⁵ – coletado em novembro de 2018)

⁴ Isabelle Pitta é bailarina e docente do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL – Maceió/AL.

⁵ Bernadete Pereira é técnica administrativa, locada na coordenação do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL – Maceió/AL.

Voltamos, aqui, inevitavelmente à questão do poder comunicativo da palavra, visto que o título do trabalho já coloca as espectadoras em um estado de recepção relativamente influenciado pelas informações implícitas no nome do espetáculo. Ao batizar o trabalho de *Medusa ao Reverso*, eu não pensava em interpretar especificamente o ser mitológico Medusa. A escolha do nome se dá muito mais pelo fato de que busco percorrer o caminho reverso dessa deidade que transmuta seres vivos em pedra. Meu primeiro material de inspiração poética foram esculturas – sendo assim, transmutar aqueles seres de pedra captados pelo meu olhar em movimento vivo por meio do meu próprio corpo, trazia a meu ver, um caráter de metamorfose mítica reversa ao poder petrificador do olhar da figura mítica Medusa.

Mas é curioso que para muito além dessa metáfora do olhar da górgona, as espectadoras afirmam, muitas vezes verem uma espécie de “incorporação” do próprio monstro Medusa em cena. E de fato, não nego que talvez o fascínio que tenho por este mito tenha de fato contribuído para a construção de elementos corporais e dramatúrgicos que remetam realmente a esse ser. Há algo de sombrio, algo atemorizante que ronda quase todas as cenas. Porém, é um terror que se mescla a certo fascínio sedutor – algo bem característico do mito de Medusa que embora extremamente temida, sempre atrai novas vítimas para seu jardim de pedras humanas, que embora saibam que não devem fitar os olhos da górgona, não resistem ao impulso de fazê-lo, ainda que saibam que esse olhar provoca a petrificação; a morte.

O que há de tão cativante e sedutor nesse mito, que torna Medusa um dos monstros mitológicos mais conhecidos, e embora tão perigosa, seja uma figura tão fascinante; em especial para as mulheres? Até mesmo pela popularidade do mito, quase todas as mulheres (e homens também) ocidentais têm a figura de Medusa como uma das imagens *impressas* em nossa psique. Porém, o trecho mais conhecido dessa narrativa mítica é a decapitação de Medusa por Perseu, sendo que a parte menos conhecida da história é extremamente pungente às mulheres, gerando um sentimento de sororidade em relação a essa figura mítica, outrora mulher, e transmutada em monstro

como castigo pelo fato de simplesmente ser atraente aos olhares masculinos. Tal qual apontado no relato da espectadora Isabelle Pitta, revisitemos, também, brevemente o mito de Medusa.

Em uma das versões do mito conta-se que Medusa era uma das virgens sacerdotisas de Atena que lhe serviam em seu templo. Era uma jovem bela e casta, com longos cabelos sedosos que lhe caíam até a altura dos rins. Dedicava todos os seus dias aos serviços do templo da deusa guerreira. A castidade era inegavelmente uma virtude imprescindível para sua função, pois não era sacerdotisa de uma deusa qualquer, mas de uma das mais temidas, Atena, a deusa virgem e guerreira que se originara da cabeça de seu pai, Zeus. Atena concilia seus poderes femininos à racionalidade, bravura e assertividade, características estas relacionadas, em geral, ao sexo masculino. Mas em seu templo apenas as mulheres lhe serviam como sacerdotisas e, unicamente mulheres virgens, jamais maculadas por um ser masculino. Certo dia, encantado pela beleza de Medusa, Poseidon, o deus dos mares, a estupra dentro do templo de Atena. A deusa virgem, raivosa com a consumação do ato sexual dentro de seu templo, resolve punir Medusa, afinal Poseidon é o deus dos raios, trovões e mares, extremamente másculo e sensual, caracterizado por sua imprevisível impulsividade, ou seja, jamais poderia culpá-lo por não conter seus instintos e desejos. Mas Medusa, aos olhos de Atena, deveria ser punida, pois era muito bela e sedutora e isso atraiu Poseidon. De vítima, Medusa é tida como culpada e, como punição, é transformada em uma górgona para que nunca mais fosse sedutora aos olhos de qualquer homem ou deus. Condenada à solidão, já que todos que se aproximam dela são fatalmente petrificados, Medusa carrega em si inúmeras dualidades. É uma mulher, mas também é um monstro. É uma górgona, porém é mortal. É uma vítima, porém culpada. É sedutora, porém aterrorizante. Talvez, seja justamente por ser tão paradoxal que a imagem dessa mulher-monstro se revele tão fascinante, e sua presença ecoe na minha movimentação em cena, e principalmente, nos olhares de quem recebe.

Senti necessidade de rever o mito da Medusa para absorver as metáforas que saltaram aos meus olhos ao assistir a obra. A primeira delas diz respeito ao poder dessa figura feminina que transita entre a divindade e o monstro, entre a santa e a prostituta, entre o sagrado e

o profano. Se o impacto, o temor e o poder da figura da Medusa se localizam na parte superior do seu corpo – cabeça, olhar, cabelos em forma de cobras – na obra, observo esse poder se distribuindo por todo o corpo, principalmente quando relacionamos com os reveses cotidianos de inúmeras mulheres que precisam desencavar forças para dar conta de tantos afazeres, obrigações e responsabilidades. Na sua movimentação, a intérprete é muito clara em apresentar essa dualidade do feminino que se apresenta em diversas fábulas, contos e mitos, onde as mulheres são apresentadas como seres dóceis e selvagens, como frágeis e cheias de poder, como seres divinos e profanos. O corpo e o seu movimento retratam essa linha de conexão entre o céu e a terra. Kamilla, com seu corpo diáfano, leve, esguio também vivencia os impactos de um peso ou de uma carga que a desloca no espaço obrigando-a a momentos em que se deixa levar e, em outros, que a faz buscar suas forças e seu poder para aterrar-se e enraizar-se. São nesses momentos que vemos o trânsito entre a deusa e o monstro, entre o ser divino e o ser selvagem. (Relato de Isabelle Pitta – coletado em novembro de 2018)

O caráter de “selvageria” do trabalho também esteve presente em quase todos os relatos das espectadoras. Essa imagem de uma mulher-bicho exerce sempre algum tipo de afetação, seja a repulsa ou o fascínio. Mas é interessante notar que a animalidade, a fuga do humano, em especial do que se espera, social e culturalmente de uma mulher humana, gera imagens impactantes na mulher contemporânea.

Gosto do momento que a artista lambe o sovaco. Mexe comigo. Me descola de obviedades. Sai do previsto, mesmo quando passamos a saber que a inspiração é um gato. Esperamos outras mimeses mais comportadas, vamos dizer assim. Essa lambida foi inspirada pelo gato, mas sendo feita pela mulher-artista-dançarina traz o nosso lado mais selvagem no que diz respeito ao como esse movimento me toca como espectadora mulher: do que não está autorizado fazer em público. Do que só uma mulher poderia fazer com toda sua potência feminina de forma desobediente. É um sovaco delicado, feminino; porém a lambida não pede licença, não tem protocolos, não foi domesticada. Por isso é bela, cria um significado que pula para fora da obra artística, quase nos convidando a lamber junto, a formar uma opinião sobre esse simples ato ou a ter vontade de lamber o próprio sovaco - a indiferença não é uma possibilidade aqui. Parece também que quando se lambe uma parte com vontade e sentido, é todo o corpo que está em jogo: o corpo da artista, o corpo da obra, o corpo do público. (Relato de Tania Villarroel⁶ – coletado em outubro de 2018).

O relato acima, do ponto de vista da recepção de um trabalho em dança, aponta um interessante dado que diz respeito à potência comunicativa de uma ação corporal, e mais do que isso, a comunicabilidade estabelece-se tanto pelo viés sinestésico (pela via das sensações), como também pelo viés

⁶ Tânia Villarroel é atriz e mestre em Educação pela Faculdade de Educação da UNICAMP – Campinas/SP.

cinestésico – pela sensação do movimento. Neste caso, a ação de lamber-se remete a uma animalidade que soa como grotesca em um ser humano; e mais ainda em uma mulher adulta. É algo que beira o asco, mas que ainda assim gera, ao menos na espectadora acima, um desejo de realizar a ação de lamber-se. É uma comunicação que se faz verdadeiramente entre corpos, incluindo suas dimensões imagéticas, sensórias e cinéticas. E ainda acerca da ação de lamber-se, destaco um caráter mais simbólico deste segmento corporal específico, mas que também se relaciona com o fascínio exercido pela imagem mítica de Medusa. Uma das características que se repetem nas várias iconografias deste mito é sua grande língua proeminente, que ressalta seu caráter devorador e animalesco, havendo uma proximidade, por exemplo, com a deusa hinduísta Kali que exhibe sua grande língua. Mas curiosamente essa língua pode remeter a um desejo sanguinário de lamber o sangue das vítimas, como também de uma fêmea que lambe a própria cria como sinal de cuidado e carinho.

Poucas imagens das páginas da mitologia grega estão mais profundamente gravadas na nossa memória moderna do que a Medusa, cuja cabeça cheia de serpentes ameaçava transformar em pedra todos os que olhassem para ela. Nós estamos ansiosos que Perseu a decapite para podermos virar a página. Profundas forças psicológicas forçam-nos a contemplar a sua imagem repelente porque os atributos animais destas “mães devoradoras” clarificam as suas origens naturais: escondido na sua língua leonina está o seu poder arquetípico de nos destruir ou de nos nutrir. Tal como o médico divino Esculápio usou o sangue de Medusa para ressuscitar os mortos, também a sua larga língua recordava aos gregos antigos a leoa a lamber os seus recém-nascidos ou as vacas a protegerem as suas crias na altura do seu nascimento.

Enquanto a Medusa fixava os olhos na sua vítima aterrorizada, a sua língua escarlate surgia por entre as suas presas como uma Mãe Devoradora fazendo inesperadamente a passagem entre a vida e a morte intimamente úmida. [...]. Uma vez que nenhum outro órgão interno sai do corpo, é natural que a língua expresse o que está dentro de nós, seja cruel ou benevolente. (MOOKERJEE, 1988 *apud* MARTIN, 2012, p. 372)

Outro elemento corporal que se repete nos relatos de todas as espectadoras é a utilização dançante dos cabelos em cena, mas curiosamente, cada uma das espectadoras destaca momentos cênicos distintos, ou impressões e interpretações distintas acerca dessas cenas.

Como podem cabelos vivos tomarem a palavra/movimento? Um cabelo corpo ou corpo cabelo?

(Relato de Gal Soares⁷ – coletado em janeiro de 2017)

Uma outra ação corporal que me chamou muito a atenção é a relação que a intérprete criadora estabelece com seus cabelos. No mito da Medusa, seus cabelos são representados pela ameaça de víboras que dançam sobre a sua cabeça. Na obra apresentada, a intérprete dança com seus cabelos e me estimularam a pensar em algumas metáforas que dialogam com o feminino, na atualidade. Ao iniciar sua movimentação, ela tenta “domar” seu cabelo/poder prendendo-o em uma trança. Achei interessante ver essa ação de amarrar e prender seu cabelo e pensei nas inúmeras tentativas que a família e a sociedade impõem às meninas através de tantos comandos: “fique quieta”, “comporte-se”, “fale baixo”, entre tantos outros comandos. “Domar” seus cabelos seria uma tentativa de domar esse feminino? Fiquei com essa pergunta ecoando nas duas vezes que assisti ao trabalho coreográfico Medusa ao Reverso!

No entanto, apesar de estarem trançados e presos, em pouco tempo eles se libertam, se soltam, se rebelam e passam a servir de impulsos que conduzem Kamilla ao movimento e a transitar no espaço/vida. Achei muito interessante e significativo o desfazer da trança a medida que ela dançava.

Outra ação intrigante é quando Kamilla explora o manusear dos fios de cabelo que começam a cair durante o espetáculo. Em alguns momentos ela se emaranha nesses fios perdidos que me conduzem a pensar em tentativas de recuperar partes dela que podem ser perdidas ou esquecidas. Após alguns momentos de contato com seus fios de cabelo, parece-me que ela aceita suas perdas e mudanças, conseguindo desapegar-se, liberando tudo que não faz mais sentido ou que não queira mais carregar. O auge dessa ação é alcançado quando, já no final do espetáculo, ela começa a arrancar partes do seu cabelo com seus próprios dentes e espalha os fios no espaço. Fico a pensar na ideia intencional de arrancar, de abrir mão de tudo que não faça mais sentido, que não esteja em total consonância com o que ela tem de mais verdadeiro e selvagem. Perder os fios, descabelar-se seria uma forma de comunicar que essa mulher não aceita modelos de comportamento e de padrões estéticos impostos? (Relato de Isabelle Pitta – coletado em novembro de 2018)

A cena final nos prende. Aquilo que cobre o seu rosto é molhado e partido entre os dentes, uma, duas, três vezes, e no ar é derretido, levado, caindo no chão como folhas levadas pelo vento... (Relato de Angélica Maria Alves⁸ – coletado em setembro de 2018)

Os cabelos verdadeiramente compõem a dramaturgia deste trabalho. Eles dançam tanto quanto minhas pernas e braços, afinal eles também fazem parte do corpo dançante, mas talvez por não ser tão usual dançar com os cabelos, como normalmente o é dançar com outras partes do corpo humano, esse elemento corporal assuma realmente um relevo dramático ao longo do

⁷ Gal Soares é psicóloga e artista visual, atua como terapeuta no Hospital Psiquiátrico Cândido Ferreira em Campinas/SP.

⁸ Angélica Maria Alves é bailarina e graduanda do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL – Maceió/AL.

trabalho, instigando de maneira extremamente potente uma infinidade de possíveis sensações e/ou interpretações, em função de sua força expressiva.

O cabelo é incrivelmente poderoso. Os folículos da sua raiz, alimentados por minúsculos vasos sanguíneos, estão invisíveis sob a pele, associando o cabelo às fantasias interiores, pensamentos e desejos involuntários. O cabelo diz-nos algo sobre o estado da sua cabeça. (MARTIN, 2012, p. 346)

Tanto os cabelos como a língua, além de não usuais, remetem-nos a algo mais animalesco, mais arcaico, que rompe com a obviedade do que se espera de um espetáculo de dança – sendo natural que chamem mais a atenção. Língua, saliva, pêlos, dentes – todos são componentes corporais humanos, mas que dramaturgicamente deslocam a humanidade de seu padrão convencional, revelando uma faceta selvagem, sensual e ancestral que também nos habita. Há uma infinidade de elementos que eu poderia destacar em cada um dos valiosos relatos dessas mulheres espectadoras, mas para não me alongar em demasia, destaco um último elemento que também se repete em quase todos os relatos - a utilização de sons corporais. Rosnados, sibilados, sons de respiração e assovios são constantemente emitidos, compondo assim, a trilha sonora do trabalho que se faz quase que exclusivamente de sons produzidos pelo corpo em cena.

Sua aflição soa a respiração de cobra.

Asquerosas lembranças interditas – farta de ter sido.

(Relato de Isabela Sancho⁹ – coletado em dezembro de 2016)

O som. O som que sai da boca da atriz, dançarina (...) não é só a flauta que está presente: é o mistério do mito - que não sabemos de onde vem; se vai, se chega ou sai de qual lugar. Lugar do espaço ou das atemporalidades. Se sai da alma de quem se expressa ou do coração de quem assiste - ambos que desejam que o mito sobreviva para que a loucura não se estenda para além da arte, que se desdobre, que expanda as possibilidades de criação no universo. É um sopro de vida, de subversão e de compreensão do que ainda não está posto pela sociedade. Mas não em forma de combate ou de oposição de discursos da lógica mental, mas em vibração e ressonância - feito para o mundo das sensibilidades. (Relato de Tânia Villarroel – coletado em outubro de 2018)

Silêncio... Uma pedra virou gente...e ela está tocando a flauta com todos os dedos...das mãos e dos pés!

(Relato de Gal Soares – coletado em Janeiro de 2017)

Seus assovios, seu rosar, o queres? Seu dedilhar toca o invisível, sua boca traz sonorização ao ambiente, traz cor e sua língua

⁹ Isabela Sancho é arquiteta, artista plástica e escritora. É formada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UNICAMP – Campinas/SP.

serpenteia pelos seus braços. (Relato de Angélica Maria Alves – coletado em setembro de 2018)

Como não existe uma trilha musical convencional no trabalho, os sons emitidos pelo corpo ganham um relevo de destaque dramático que acaba por compor essa cama sonora que envolve o trabalho e inevitavelmente embala uma série de possíveis memórias e imagens simbólicas relacionadas a esses sons. Serpentes, feras, flautas, vento são algumas das imagens que se revelam nos relatos de espectadores de uma maneira geral, inclusive das espectadoras, afinal todos nós humanos, cujo sentido da audição seja presente, compartilhamos de um conjunto de experiências auditivas comuns que nos leva à construção de imagens próximas a partir dessas sonoridades.

O ar que adentra meus pulmões e dele se esvai em forma de assobios; ou a quadrupedia que me instiga um desejo de rosnar como um felino; ou ainda a língua ao céu da boca que provoca uma expiração sibilada como uma serpente enquanto rastejo pelo chão. Foram os movimentos corporais que me trouxeram os sons – todos eles partem do meu corpo e por necessidades criadas por esse mesmo corpo. Mas as maneiras como essas sonoridades são recepcionadas são muito peculiares de cada espectador que as relaciona com suas memórias e imagens pessoais vinculadas a tais sons.

Não somente em relação às sonoridades dos trabalhos, mas, em relação a todos os demais elementos que o compõem, é muito interessante notar que cada uma das espectadoras adota uma maneira de escrita muito peculiar – algumas mais descritivas; outras mais interpretativas; algumas utilizam um formato mais convencional de texto, outras adotam um formato de poema organizado em versos e estrofes, mas todos os relatos, sem exceção foram extremamente valiosos para mim como criadora e como pesquisadora. Por meio desses relatos pude identificar ou confirmar possíveis fragilidades técnicas e/ou dramáticas do trabalho, ou ainda reafirmar cenas potentes que podem ser mais refinadamente exploradas. Além do fato destes seis registros me oportunizarem a presente tentativa de tessitura de uma primeira cartografia das recepções do trabalho pelo olhar de mulheres-espectadoras. Foi muito prazeroso, ao longo desses cinco anos, ouvir essas várias vozes, e

representa-las aqui, por meio de trechos desses seis potentes relatos presentes nesse artigo.

O acontecimento artístico da dança se faz justamente por meio dessa relação entre bailarinos e espectadores, e mais especificamente no trabalho *Medusa ao Reverso*, tendo-se em vista seu caráter improvisacional e a proximidade espacial com o público, cada presença, cada olhar, cada respiração e cada reação dos espectadores presentes acabam, inevitavelmente, por comporem junto comigo essa dança, resultando em uma espécie de coautoria a cada nova apresentação.

Pode-se dizer que tanto o corpo do bailarino, quanto do espectador, quando considerados como sistema dinâmico, produzem conexões, isto é, afetam e são afetados pelo fenômeno artístico. [...]. Dessa forma, palavras como relação, conexão, articulação, correlação, encadeamento, ligação, contextura, rede, indicam a orientação escolhida para pensar o fluxo presente na recepção do espectador em um ambiente de dança contemporânea. (ZANCAN, 2009 p.44)

Cinco anos após o início do processo, ainda me encontro entusiasmada a seguir dançando e partilhando sensivelmente o trabalho *Medusa ao Reverso*, permitindo que ele continue se relacionando com outros olhares e dinamizando esse fluxo de novas “coautorias dançantes”. Para encerrar compartilho uma última voz que me punziu os ouvidos e agora ressoa em minha memória. Na mais recente apresentação do trabalho, realizada no dia 23 de novembro de 2018 no SESC- Maceió - como parte integrante da I Semana de Dança Contemporânea de Alagoas; ao final da apresentação, uma jovem senhora da qual infelizmente não me recordo o nome, aproximou-se enquanto eu recolhida do chão os fios de cabelo que foram arrancados na última cena do trabalho; e diz: “*Sabe o que deu vontade de fazer com seus cabelos? Utilizá-los como linhas para coser um bordado*”.

Ouvir que aqueles pequenos pedaços de cabelos vermelhos, salivados e mordidos que ficam jogados no chão do palco como um vestígio de *Medusa ao Reverso*, incitam em uma outra mulher o desejo de ressignificá-los em uma outra arte, por sinal tão feminina como o bordado, deixou-me extremamente lisonjeada. E de fato, agora ao final da tessitura do presente texto, é como se essas várias mulheres que assistiram e/ou colaboraram na construção do

trabalho ao longo desses cinco, metaforicamente cosessem comigo esse artigo que só se faz pela costura dessas várias vozes, que vão criando as contexturas dessa complexa trama que compõe o fenômeno da criação-partilha-recepção em dança na contemporaneidade.

Referências

BERNARD, Michel. **De la création choregraphique**. Paris: Centre Nacional de la Danse, 2001.

CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação**. São Paulo: Ágora, 2008.

DE MARINIS, Marco. **Em busca del actor y del espectador**: comprender el teatro II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.

FERNANDES, Ciane. **Quando o todo é mais que a soma das partes**: somática como campo epistemológico contemporâneo. Revista Brasileira Estudos da Presença, Rio Grande do Sul, v. 5, p. 9-38, 2015.

MARTIN, Kathleen. **O livro dos símbolos**: reflexões sobre imagens arquetípicas. China: Taschen, 2012.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

ZANCAN, Rubiane. **Motivação criadora e recepção estética no espetáculo re-sintos da Muovere companhia de dança**. 2009. 119f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2009.