

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia

UM IMAGINÁRIO MEMORIAL DA HUMANIDADE:  
Mitocrítica, Performance e Dança Contemporânea

Luis Roberto Abreu Corrêa

Belo Horizonte

2014

Luis Roberto Abreu Corrêa

UM IMAGINÁRIO MEMORIAL DA HUMANIDADE:

Mitocrítica, Performance e Dança Contemporânea

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do Grau de Mestre em Antropologia.

Área de concentração: Antropologia Social

Linha de pesquisa: Antropologia das Sociedades Complexas

Orientador: Prof. Leonardo Hipólito Genaro Fígoli - Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG

2014

306

C824i

2014

Corrêa, Luis Roberto Abreu

Um imaginário memorial da humanidade [manuscrito] :  
mitocrítica, performance e dança contemporânea / Luis Roberto  
Abreu Corrêa. - 2014.

236 f. : il.

Orientador: Leonardo Hipólito Genaro Fígoli.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. Antropologia – Teses. 2. Hermenêutica - Teses..  
3. Performance (Arte) - Teses. 4. Dança moderna - Teses I.  
Fígoli, Leonardo Hipólito Genaro. II. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.  
Título.



**ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ANTROPOLOGIA DE LUIS ROBERTO ABREU CORRÊA (Nº DE MATRÍCULA: 2012650761)**

Aos 10 (dez) dias do mês de setembro de 2014 (dois mil e quatorze), reuniu-se na sala de Multimeios F-3056 - 3º andar do prédio da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais a Comissão Examinadora, para julgar, em exame final, a Dissertação intitulada: ***“UM IMAGINÁRIO MEMORIAL DA HUMANIDADE: mitocrítica, performance e dança contemporânea”***, requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em Antropologia, Área de Concentração: Antropologia Social - Linha de Pesquisa: Antropologia das Sociedades Complexas. A Comissão Examinadora foi composta pelos professores doutores: **Leonardo Hipólito Genaro Fígoli – orientador (PPGAN-FAFICH/UFMG); Ana Lúcia Modesto – (PPGAN/UFMG) e Arnaldo Leite de Alvarenga (EBA/UFMG)**. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. Leonardo Hipólito Genaro Fígoli, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao mestrando Luis Roberto Abreu Corrêa, para apresentação de sua Dissertação. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após a arguição dos examinadores, a Comissão se reuniu, sem a presença do mestrando e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Concluída a reunião, os membros da Comissão Examinadora aprovaram a Dissertação por unanimidade e o resultado foi comunicado publicamente ao candidato pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 10 de setembro de 2014.

  
Prof. Dr. Leonardo Hipólito Genaro Fígoli  
(Orientador)

  
Profa. Dra. Ana Lúcia Modesto

  
Profa. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe e ao meu pai por tudo que com eles aprendi e aprendo. À minha irmã e à Lorena pelo companheirismo, ajuda, carinho e afeto. À minha avó e ao meu avô pelo exemplo a ser seguido. Ao Gabriel e ao tio José pela grande amizade, e à minha família.

Agradeço ao meu orientador, professor Leonardo Hipólito Genaro Fígoli, com quem aprendi a pensar conceitualmente. Ele apontou o caminho a ser seguido, para que depois este trabalho adquirisse forma, como na feitura do vaso de cerâmica, a argila para adquirir a consistência ideal necessita do acréscimo preciso de água para que após o aquecimento, o ornamento resista.

Agradeço ao professor Arnaldo Leite de Alvarenga por aceitar o convite para participar da avaliação desta dissertação. Ele também forneceu importante contribuição para esta pesquisa, como se fosse meu co-orientador, sendo minha referência em relação ao universo da dança.

Também sou grato à professora Ana Lúcia Modesto por fazer parte da banca examinadora deste trabalho. A professora Ana Lúcia me acompanha desde os meus primeiros passos na graduação em Ciências Sociais, sendo para mim um exemplo de profissionalismo na academia.

Este trabalho não seria possível se não fosse pelo forte vínculo estabelecido com a Companhia de Dança Palácio das Artes. Sinto-me como integrante desta grande família. Deixo aqui meu agradecimento à Sônia Mota, Cristina Machado, Nara Resende, Marcio Alves, Carina Woldaynsky, Alex Silva, Andrea Faria, Ariane de Freitas, Beatriz Kuguimiya, Claudia Lobo, Cristiano Reis, Cristina Rangel, Dadier Aguilera, Eder Braz, Fernando Cordeiro, Ivan Sodré, Karla Couto, Lair Assis, Lina Lapertosa, Livia Espírito Santo, Lucas Medeiros, Maria Alina Corsi, Mariângela Caramati, Marcos Elias, Paulo Chamone, Peter Lavratti, Rodrigo Antero, Rodrigo Giése e Sonia Pedroso.

Agradeço pelas importantes contribuições que as pessoas entrevistadas que assistiram ao espetáculo forneceram para a dissertação.

Durante a pós-graduação realizei estágio docente com o professor Aderval Costa Filho, com quem aprendi com este valioso convívio importantes chaves para o fazer antropológico. Também agradeço à professora Andréa Zhouri, Barbara Alge, Ruben Caixeta,

André Prous, Isabel de Rose e Camila de Caux. E meu muito obrigado à Ana Lúcia Mercês e à Ângela Murakami.

Também sou grato aos amigos Janaína Aredes, Paula Reis, Gerusa Coelho, Daniela Vidigal, Jéssica de Paula, Gustavo Campos, Rodrigo Amaro, Nina Rosas, Ridalvo Félix, Glauber Assis, André Carvalho e Natália Leão. E aos amigos Humberto Tonaco, Guilherme Cintra, Klaus, Fernanda, Roberto Martins, Henrique Miranda e Zaira Santos.

Agradeço aos amigos do grupo de estudos em dança *Mergulho 747*, e em especial, à Regina Amaral e Carlos Arão. Também agradeço à Valentina Pires, Bruna Pardini, Patrícia Werneck, Neném Menezes, Fernando Peixoto, Leonardo Macedo, Rodrigo Salvador, Ricardo Cavalcanti, Ed Félix e Paulo Lacerda.

Agradeço ao PPGAN pela bolsa CAPES-REUNI concedida durante a realização desta pós-graduação.

Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do danador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente (PLOTINO *apud* GUIMARÃES ROSA, 2001).

## RESUMO

Propõe-se a realização da etnografia do espetáculo de dança contemporânea *brancoemMim*, criação da Companhia de Dança Palácio das Artes. A obra é baseada na proposta *site-specific*, onde o espaço influencia a criação artística. A análise dividiu-se em dois níveis: o primeiro tratou-se de uma interpretação do espetáculo através da Mitocrítica de Gilbert Durand, sendo que, o enfoque do segundo nível foi a sua Performance, em especial, a relação entre expressão e experiência, seguindo a teoria de Victor Turner. Assim, estrutura e prática são contempladas. O objetivo da pesquisa foi a realização da interpretação do espetáculo através das hermenêuticas dos dois autores, sendo que, a base sobre a qual a dissertação foi tecida foram as entrevistas dos artistas e do público.

## PALAVRAS-CHAVE

Hermenêutica, Mitocrítica, Performance, Experiência, *Site-Specific*, Dança Contemporânea



## **ABSTRACT**

It's proposed the ethnography of the contemporary dance spectacle *brancoemMim*, creation of the Companhia de Dança Palácio das Artes. The work of art is based on site-specific proposal, where space influence artistic creation. The analysis is divided into two levels: the first was treated to an interpretation of the spectacle through the Mitocrítica of Gilbert Durand, and the focus of the second level was its performance, in particular the relationship between expression and experience, following the theory of Victor Turner. Thus, structure and practice are contemplated. The objective of the research was the realization of the interpretation of the spectacle through the hermeneutics of the two authors, and the basis on which the thesis was woven were the interviews of the artists and the public.

## **KEYWORDS**

Hermeneutics, Mitocrítica, Performance, Experience, Site-Specific, Contemporary Dance.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Esquema 1 – Classificação das personagens através do espaço – p. 50
- Esquema 2 – Classificação proposta por Lévi-Strauss – p. 90
- Esquema 3 – Transposição do esquema de Lévi-Strauss para o espetáculo *brancoemMim* – p. 91
- Esquema 4 – Síntese do espetáculo – p. 118
- Fotografia 1 – Jardim – p. 38
- Fotografia 2 – Homens – p. 65
- Fotografia 3 – Ícaro – p. 71
- Fotografia 4 – *Willi* deitada – p. 77
- Fotografia 5 – *Willis* – p. 79
- Fotografia 6 – Cisne sobre o palco – p. 81
- Fotografia 7 – Cisne – p. 83
- Fotografia 8 – Lina Lapertosa – p. 86
- Fotografia 9 – Noivinha – p. 97
- Fotografia 10 – Velha – p. 102
- Fotografia 11 – Mulher Árvore – p. 109
- Fotografia 12 – A Mulher e a Árvore – p. 113
- Planta 1 – Primeiro andar do Memorial Minas Gerais – p. 37

## SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO.....	13
2 brancoemMim.....	30
2.1 A narrativa.....	30
2.2 O espaço.....	36
2.3 Site-Specific.....	39
3 MITOCRÍTICA.....	45
3.1 Preliminares.....	45
3.2 O espaço mítico.....	63
3.2.1 Homens.....	65
3.2.2 Ícaro.....	69
3.2.3 Willis.....	75
3.2.4 Cisne.....	80
3.2.5 Lina Lapertosa.....	85
3.2.6 Noivinha.....	89
3.2.7 Velha.....	98
3.2.8 Mulher-Árvore.....	108
3.3 Algumas considerações.....	114
4 PERFORMANCE.....	121
4.1 Preliminares.....	121
4.2 A relação entre artista e público.....	142
4.2.1 Homens.....	144
4.2.1.1 Artista.....	144
4.2.1.2 Público.....	148
4.2.2 Ícaro.....	152
4.2.2.1 Artista.....	152
4.2.2.2 Público.....	152
4.2.3 Willis.....	157
4.2.3.1 Artista.....	157
4.2.3.2 Público.....	160
4.2.4 Cisne.....	162
4.2.4.1 Artista.....	162
4.2.4.2 Público.....	164
4.2.5 Lina Lapertosa.....	167
4.2.5.1 Artista.....	167
4.2.5.2 Público.....	169
4.2.6 Noivinha.....	171
4.2.6.1 Artista.....	171
4.2.6.2 Público.....	178
4.2.7 Velha.....	183
4.2.7.1 Artista.....	183
4.2.7.2 Público.....	187
4.2.8 Mulher-Árvore.....	191
4.2.8.1 Artista.....	191

4.2.8.2 Público.....	193
4.3 Performance como experiência .....	197
4.4 Um visitante inusitado.....	205
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	213
BIBLIOGRAFIA.....	227
FICHA TÉCNICA.....	236

## 1 APRESENTAÇÃO

Desde o início deste mestrado em antropologia busquei de alguma forma relacionar meu tema de pesquisa com arte, e em especial, com a dança. A dança é para mim uma poderosa força instigadora. Quando me foram abertas as portas de uma companhia profissional de dança como a Companhia de Dança Palácio das Artes para que eu pudesse fazer “observações etnográficas”, acompanhar o seu intenso dia a dia, literalmente os bastidores, fiquei imensamente grato. Preciso agradecer muito a Sônia Mota que desde o início acreditou e apostou neste trabalho. Fui muito bem recebido na Companhia de Dança Palácio das Artes (CDPA) por todos, que logo se acostumaram com aquela figura no mínimo inusitada que sempre ficava acompanhando com seu caderninho tomando notas, atento a tudo que acontecia. E não era para menos, era um novo universo que se abria para mim, e eu posso dizer que aproveitei a oportunidade! Conviver com esses profissionais da dança me possibilitou um contato tão grande com a arte fazendo com que novos rumos fossem tomados para este meu trabalho.

O trabalho de campo durou sete meses, entre maio e novembro de 2013. Foi durante esta fase que acompanhei os bastidores da CDPA. A companhia tem uma intensa rotina repleta de compromissos, tendo um dia a dia muito agitado, com uma agenda intensa, com as aulas diárias, a criação de novos trabalhos, ensaios e apresentações. A pesquisa de campo foi muito empolgante! Também fiz algumas viagens acompanhando a CDPA em suas apresentações, como ao interior de Minas Gerais: Brumadinho, Ouro Branco, Mariana, Poços de Caldas, Ouro Preto e também fora do Estado, na cidade de São Paulo.

A CDPA, companhia de dança contemporânea, faz parte da Fundação Clóvis Salgado<sup>1</sup>. Ela é um dos três corpos artísticos do estado de Minas Gerais, juntamente com a Orquestra Sinfônica e o Coral Lírico. Existe a mais de 42 anos, sendo que, ao longo de sua trajetória, passou por transformações em termos de linguagem artística, percorrendo a dança clássica, dança moderna e atualmente adota o estilo contemporâneo. Ela é um dos poucos corpos artísticos estatais estáveis em dança no Brasil. Arnaldo Leite de Alvarenga fornece o panorama da história da CDPA em sua pesquisa (MENCARELLI, 2006).

O trabalho dos bastidores da CDPA observado durante a pesquisa de campo precisa ser resenhado, principalmente com Carina, Márcio e Nara, trabalhando há muitos anos

---

<sup>1</sup> A Fundação Clóvis Salgado, FCS, importante instituição de fomento, apoio, produção e difusão das artes de Minas Gerais, vinculada a Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

na companhia. Cada um ocupava uma função definida: o setor administrativo, a técnica, a produção. A coordenação técnica fica a cargo da execução do cenário e da iluminação. O setor da contrarregragem é responsável pelos cuidados e organização dos figurinos e dos acessórios cênicos.

O corpo de baile estava, no momento da pesquisa, integrado por: Alex Silva, Andrea Faria, Ariane de Freitas, Beatriz Kuguimiya, Claudia Lobo, Cristiano Reis, Cristina Rangel, Dadier Aguilera, Eder Braz, Fernando Cordeiro, Ivan Sodré, Karla Couto, Lair Assis, Lina Lapertosa, Livia Espírito Santo, Lucas Medeiros, Marcos Elias, Maria Alina Corsi, Mariângela Caramati, Paulo Chamone, Peter Lavratti, Rodrigo Antero, Rodrigo Gi se e Sônia Pedroso.<sup>2</sup> A CDPA possui bailarinos bem diversos, cada um com uma habilidade em particular, o que se traduz para a companhia em uma grande diversidade em termos de possibilidades de cria o. Como disse acima, foi com o convívio próximo com estes profissionais que consegui visualizar melhor o que queria compreender do mundo da dança na minha pesquisa.

A CDPA apresentou diferentes trabalhos durante o período de pesquisa de campo, foram eles: *Coreografia de Cordel*, *Se eu pudesse entrar na sua vida*, *Tudo que se torna Um e brancoemMim*. O presente estudo tem como foco somente um espetáculo, mas primeiro faz-se necessário assinalar alguns aspectos relevantes de outras apresenta es que contribuem para a compreensão do fazer artístico da companhia. *Coreografia de Cordel* foi o “divisor de águas” para a CDPA porque o espetáculo demandou um profundo processo de pesquisa realizado em 2003. Os bailarinos visitaram durante dez dias uma pequena cidade do Vale do Jequitinhonha, Medina, e a partir daquela vivência buscaram inspira o para a cria o artística. Fizeram quase que uma etnografia. Eles se basearam no método BPI, bailarino-pesquisador-intérprete, da coreógrafa e pesquisadora Graziela Rodrigues (2005).

Outro trabalho importante da companhia foi o *Se eu pudesse entrar na sua vida* que foi apresentado em diferentes espaços: Palácio das Artes, CentoeQuatro e Inhotim<sup>3</sup>, tratando-se de uma ocupa o performática onde o público é obrigado a se deslocar com a obra nos diversos ambientes do local, abandonando a situa o passiva do espectador para se transformar em um público itinerante. O público é convidado a abdicar da, para dize-lo na

<sup>2</sup> Claudia Lobo e Rodrigo Gi se também atuavam como assistentes de dire o. Durante o trabalho de campo Sônia Mota era a diretora, sendo que no final do ano, Cristina Machado também participou da dire o da última cria o daquela temporada, o *brancoemMim*.

<sup>3</sup> No Palácio das Artes, a apresenta o ocorreu não somente no grande teatro, mas também em outros espaços como no *foyer*. O CentoeQuatro era uma importante empresa têxtil, que foi transformado em centro cultural também localizado na cidade de Belo Horizonte. O Inhotim é um Museu de Arte Contemporânea e jardim botânico localizado na cidade de Brumadinho.

linguagem das artes plásticas, perspectiva monocular, própria do período renascentista, em favor de uma perspectiva múltipla, como no cubismo.

É importante frisar que as apresentações do *Se eu pudesse entrar na sua vida* que ocorreram em diferentes ambientes tinham sua estrutura dramática também modificada, entretanto, alguns elementos centrais eram mantidos. Estas “modificações” ocorriam pois as criações eram feitas para aqueles espaços específicos. A proposta *site-specific* orienta a ocupação performática, ou seja, o espaço é considerado como estímulo para a criação artística. A apresentação de dança *site-specific* também enfatiza o “aqui e o agora” da dramatização, o estado da presença, como ocorre na cena onde o bailarino está no banheiro do *CentroeQuatro* conforme relatado por Catarina, que assistiu ao espetáculo.

CATARINA. O Lucas já fez uma cena no ar, nesse *Se eu pudesse entrar na sua vida*, ele anda nas paredes, ele está voando assim, para mim ele era igual uma aranha, ele fazia assim, era assustador. Ele estava no banheiro e ninguém lá entrava, eu bobamente entrei: ah, vou ver, ele andando nas paredes, ele estava no ar assim. Homem Aranha! Então ele pegou e escalou a parede. Ele ficava andando para lá, e pulava para cá. Ai de repente ele entrava na porta .

Outro exemplo da proposta *site-specific* em dança pode ser observada com o trabalho da bailarina Cristina Rangel no mesmo espetáculo, desta vez realizado em Inhotim. A bailarina interpretava o Cisne, trabalho influenciando tanto pela obra *O Lago dos Cisnes*, como pela *A Morte do Cisne*<sup>4</sup>. Mas ao atuar naquele ambiente, literalmente uma pequena ilha rodeada pelo lago onde habitavam os cisnes, a bailarina teve sua inspiração.

CRISTINA RANGEL. O *Cisne* de Inhotim, eu acho que é mais cisne. (...) eu me inspirei mais no cisne animal. Então eu tinha uma relação com a natureza. (...) Eu era um cisne também, no meio deles, entendeu? Então era, já era mais uma coisa da relação com o animal.

Através do relato percebe-se o quanto que o espaço influencia na criação artística dos bailarinos. Por outro lado, o espetáculo *Tudo que se torna Um* é apresentado sobre o palco, nos modos tradicionais. O trabalho buscava sintetizar os quarenta anos de história da CDPA, o qual tocou os seus lutos e suas celebrações. Inicialmente há uma preponderância da cor preta, principalmente em um figurino mais “denso”, sendo que ao decorrer da apresentação cria-se uma atmosfera mais leve, mais colorida, até chegar à cor da pele. Tem-se uma iluminação interessante, sendo que, a dramaturgia foi um verdadeiro trabalho de *bricoleur* realizado pela diretora, Sônia Mota. Tanto este último espetáculo como o *Se eu*

<sup>4</sup> Estas duas obras são duas referências da dança. *O Lago dos Cisnes* faz parte dos balés brancos do romantismo, enquanto que *A Morte do Cisne* foi uma coreografia de Fokine para a bailarina Ana Pavlova.

*pudesse entrar na sua vida* tiveram sua trama tecida como na feitura de uma colcha de retalhos. Sônia justapôs as diversas criações coreográficas de seus bailarinos ao longo do tempo produzindo esta verdadeira síntese dramaturgica em comemoração aos quarenta anos da CDPA.

O *brancoemMim* é uma ocupação performática que também trás a proposta “*site specific*” e foi realizada no Memorial de Minas Gerais - Vale, localizado na praça da Liberdade, em Belo Horizonte. Inicialmente surgiu como um desdobramento do *Se eu pudesse entrar na sua vida*, como se fosse uma nova ramificação que traria novas articulações de alguns dos elementos que compunham a obra anterior. O trabalho contou com a direção conjunta de Sônia Mota e Cristina Machado. Sônia Mota teve sua gestão finalizada na CDPA no final de 2013, assumindo em seu lugar Cristina Machado. O figurino foi assinado pelo estilista Lucas Magalhães.<sup>5</sup> Marcio Alves foi quem cuidou do cenário utilizado no jardim, o círculo de terra. Antes de cada apresentação a terra era preparada, irrigada e sulcada para que sua superfície adquirisse o formato de espiral. O processo de criação coreográfico ocorreu a partir do estudo daquele espaço pelos bailarinos, que foram assessorados pelos apontamentos das diretoras e de seus assistentes<sup>6</sup>.

O layout *brancoemMim* adquiriu está forma após vários estudos gráficos feitos pelo setor de divulgação do Palácio das Artes. Sônia Mota gostou da idéia de escrever as palavras grudadas umas nas outras e insistiu para que o M fosse escrito em maiúsculo por duas razões:

Primeiro por uma questão puramente estética: dar ao título uma forma coreográfica. Segundo por uma questão filosófica: acredito que existe um branco dentro de todos nós e o *Mim* maiúsculo representa esse *Nós* em geral(MOTA, 2014b).

Uma vez escolhido o *brancoemMim* como o espetáculo ao qual irá se remeter ao longo da dissertação, veja como se propõe a trabalhar-lo. O segundo capítulo apresenta o espetáculo *brancoemMim* ao leitor a partir da descrição detalhada de cada personagem, buscando assim estabelecer a narrativa do espetáculo. Outro aspecto a ser analisado é seu aspecto espacial, sendo esta dimensão já a preparação para o capítulo seguinte, onde tratará especialmente do espaço mítico do espetáculo.

<sup>5</sup> Lucas Magalhães também contou com a colaboração de Nara Resende que durante muito tempo trabalha nos bastidores da CDPA, cuidado do figurino, dos adereços e da contra-regragem.

<sup>6</sup> Os assistentes de ensaio do *brancoemMim* foram: Rodrigo Giése, Beatriz Kuguimiya, Claudia Lobo, Cristiano Reis, Paulo Chamone, Maria Aline Corsi e Sônia Pedroso. Alguns deles também atuaram, como foi o caso de Sônia Pedroso, Beatriz Kuguimiya e Claudia Lobo.



O objetivo do terceiro capítulo é ensaiar uma abrangente interpretação do espetáculo apoiada nas idéias de Gilbert Durand, principalmente da proposta da Arquetipologia do Imaginário, que possibilitou a análise das obras de arte através da Mitocrítica. Adotou, portanto, uma abordagem que reconhece a linguagem como importante paradigma para a análise antropológica, e em especial, os estudos da antropologia do simbólico. Recorre em especial à Lévi-Strauss com a teoria estruturalista da análise dos mitos, bem como a Bachelard com os estudos do imaginário poético.<sup>7</sup> À partir das observações do trabalho de campo e das entrevistas colhidas percebe-se que o espetáculo *brancoemMim* está embebido em referências simbólicas, sendo a busca da presente dissertação a análise de seus conteúdos “submersos”.

Já o quarto capítulo, intitulado *performance*, desloca o seu interesse para as experiências dos diferentes indivíduos presentes no momento das apresentações e a relação destas diferentes perspectivas com a estrutura da própria *performance*. A relação estabelecida entre artista e público durante o momento da apresentação, dentro daquele espaço poético, é o foco do capítulo. Portanto, em termos de agentes sociais envolvidos no evento, tomará este como um intenso processo de interação social, terá dois grandes grupos: os artistas e o público. O primeiro tipo de agentes sociais envolvidos seria todos os integrantes da companhia, bailarinos, a direção e a equipe da produção. A segunda categoria de agentes sociais envolvidos seria o público, que interage dinamicamente com a obra, instado que é a não assistir passivamente sentado na tradicional poltrona dos teatros. As diferentes perspectivas dos diferentes atores em relação a obra artística da dança serão evocadas neste capítulo, sendo que, a relação entre artistas e público dentro do espetáculo de dança contemporânea é o que o estrutura.

Agora o foco recai sobre a metodologia da pesquisa. Como se diz acima, a observação participante foi efetiva durante o período citado. As apresentações do *brancoemMim* ocorreram três vezes em nov. de 2013 e cinco vezes em fev. de 2014. Aplicou um pequeno questionário ao público no final de cada apresentação. A partir do questionário selecionou doze pessoas para a realização de entrevistas. Também realizou entrevistas com os artistas, num total de dez, e com as duas diretoras. Todas as entrevistas foram essenciais para a realização do trabalho, pois elas forneceram os dados sobre os quais a teoria foi articulada.

Para organizar os dados coletados através das entrevistas, optou em classificar a obra, no caso o *brancoemMim*, seguindo uma organização arbitrária. Pois bem, a ordem em que se apresenta os diferentes bailarinos não segue a mesma distribuição espacial e temporal

---

<sup>7</sup> Um artigo que possibilitou a realização do capítulo foi o de Fígoli (2004).

ocorrida durante o transcorrer do espetáculo. O critério que seguiu foi a proposta bachelariana dos quatro elementos, fogo, água, ar e terra fomentadoras da poética que constituem a fantástica transcendental do imaginário proposta por Durand para organizar as cenas por apresentarem “atmosferas” próximas. Frisa-se que a escolha desta ordenação arbitrária foi um recurso para facilitar ao leitor o entendimento como um todo da obra, neste sentido, foi uma escolha arbitrária do autor, não sendo esta a ordenação real dos acontecimentos, apesar deles dialogarem entre si, cada um complementando o outro. É a partir desta ordenação que o trabalho etnográfico, no sentido de descrição com interpretação conforme proposto por Clifford Geertz (1978) começa a ser construído, pois, no segundo capítulo seguirá a proposta da fantástica transcendental de Gilbert Durand baseada nos quatro elementos e no terceiro capítulo, em cada cena será contraposta as diferentes perspectivas dos artistas e do público.

“As artes cênicas ortodoxas do Ocidente continuam mantendo os atores separados dos espectadores. Os palcos são elevados; as cortinas estabelecem uma fronteira; os espectadores estão fixados em seus assentos”. (SCHECHNER *apud* LIGIÉRO, 2012:152) Esta grande separação não ocorre na ocupação performática que se escolheu estudar. Ela não ocorre em um palco italiano, mas sim por todos os ambientes do Memorial de Minas Gerais. A apresentação não segue a estrutura de início, meio e fim, várias cenas ocorrem ao mesmo tempo pelo espaço e cabe ao espectador as escolhas sobre o que irá assistir. Neste sentido, os diferentes espectadores podem, segundo os seus encontros e desencontros com a obra, ter diferentes percepções do espetáculo. É como se o espectador entrasse em uma obra de arte e caminhasse livremente através dela, indo para o local que mais lhe chamasse a atenção. A partir deste tipo de proposta performática é possível estabelecer um paralelo com a pintura. Este movimento de sair do palco e ocupar outros espaços seria como abandonar os limites que a moldura de um quadro impõe a obra. Neste sentido, não se teria mais uma única perspectiva igual a pintura renascentista, mas uma perspectiva múltipla como ocorre no cubismo. Este tipo de proposta cênica também provoca uma tensão visual no espectador acostumado com a centralidade da imagem presente sobre o palco: agora ele é o responsável pelo enquadramento da obra. Assim ter-se-ia a tensão visual: o constante enquadramento e desenquadramento da imagem através da perspectiva de quem assiste.

A concepção tradicional da composição volta portanto a ocupar o centro da imagem. O desenquadramento, tal como foi definido por Benitzer, consiste em *esvaziar* o centro, isto é – já que evidentemente não se trata de fazer um buraco na imagem –, em esvaziá-lo de todo objeto significativo, em atribuir-lhe porções relativamente insignificantes da representação. O desenquadramento é pois um descentramento, no sentido de Arnheim, e introduz forte tensão visual em que o

espectador tem tendência, quase automática, a reocupar esse centro vazio (AUMONT, 2012:162, grifo do autor).

Esta proposta artística da “libertação” através do abandono da moldura do palco tem como consequência através do descentramento da imagem as tensões visuais no público. Cria-se uma relação mais dinâmica entre obra e platéia. Outro exemplo é a tensão sonora entre *consonância* e *dissonância* como ocorre entre uma pequena peça de Saint-Saëns e gritos furiosos e estridentes de uma das personagens. Além disso, a própria arquitetura do memorial provoca tensões-espaco entre a relação das massas, a distribuição de tônicas, a direção de linhas, articulando o prédio “antigo” com o prédio “novo”. Estas diferentes tensões contribuem para a imaginação do movimento proposto pela obra.

Alguns autores precisam ser mencionados como Susanne Langer que afirma que a relação entre sentimento e forma “não é realmente uma relação “polar”, isto é, uma relação de positivo e negativo, uma vez que sentimento e forma não são complementos lógicos. Eles estão simplesmente associados, respectivamente, com as negativas um do outro” (LANGER, 2011:18-19). O sentimento se relaciona com a espontaneidade que por sua vez está associada a informalidade, ou a indiferença à forma ou a sua ausência. Enquanto que a forma remete a regras, à formalidade, ou seja, repressão do sentimento. Mas a arte é capaz de lidar com esta equação da emoção: a “arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano” (LANGER, 2011:42). Portanto, o símbolo é considerado como um importante mediador desta relação. Mas não seria qualquer tipo de símbolo. “E essa forma é o símbolo não-discursivo, mas o símbolo *articulado* do sentimento” (LANGER, 2011:52, grifo meu).

Chamemos, então, a significação da música de “importe vital” ao invés de “significado”, usando “vital” não como um vago termo laudatório, mas como um adjetivo qualificativo que restringe a relevância do “importe” ao dinamismo da experiência subjetiva (LANGER, 2011:34).

A autora utiliza o termo *importe* para enfatizar a significação da arte, não como algo meramente estático, mas que possui a vitalidade pulsante, que é impregnado de semantismo. Mas as unidades constituintes da arte não bastam por si mesmas. É necessário o símbolo articulado para que a idéia seja expressa. “A ilusão, que constitui a obra de arte, não é um mero arranjo de materiais dados num padrão esteticamente agradável; ela é o que resulta do arranjo, e é literalmente algo que o artista faz, não algo que ele encontra” (LANGER, 2011:70). Portanto, é uma criação decorrente da relação *sui generis* entre sentimento e forma.

Nas artes do movimento, o “gesto é a abstração básica pela qual a ilusão da dança é efetuada e organizada” (LANGER, 2011:183). A criação do bailarino “torna-se uma forma gestual e, como todas as formas articuladas, tende a assumir funções simbólicas” (LANGER, 2011:188). Os símbolos puramente pessoais que são os pensamentos, lembranças e sentimentos reais podem ajudar a criação, mas elas não aparecem. Assim como apontou Mary Wigman: “Como é que a experiência da dança manifesta-se ao indivíduo é algo que constitui segredo dele mesmo. A realização artística, por si só, é o único testemunho válido” (ARMITAGE (ed.), 1935 *apud* LANGER, 2011:193).

Os escritos dos dançarinos mais refletidos freqüentemente são difíceis de ler porque eles atravessam muito livremente a linha entre fato físico e significação artística. A completa identificação de fato, símbolo e significação, que é subjacente a toda crença literal no mito, também acossa o pensamento discursivo dos artistas, a tal ponto que suas reflexões filosóficas tendem a ser tão confusas quanto ricas. Para um leitor cuidadoso com ordinário bom senso, elas soam como tolices; para uma pessoa treinada filosoficamente, parecem, alternadamente, afetadas ou místicas, até que ela descobre que são místicas. Rudolf von Laban oferece um perfeito exemplo: ele tem idéias muito claras sobre o que é criado na dança, mas a relação das “tensões” criadas com a física do mundo real envolve-o em uma metafísica mística que é, no melhor dos casos, fantasiosa e, no pior, arrebatadamente sentimental (LANGER, 2011:194-195).

Para a autora, a principal causa desta impressão é a não distinção “entre o que é real e o que é virtual na elaboração do símbolo “virtual” e a sua significação, que nos remete de volta à realidade” (LANGER, 2011:195). Segundo a autora, a compressão de símbolos, palavra e mundo em uma entidade metafísica seria um sinal do que Cassirer denominou de “consciência mítica” que seria o mesmo que consciência artística.

Quando nos lembramos, porém, de que as afirmações que Laban faz sobre emoções se referem a sentimentos corpóreos, sentimentos físicos que surge da idéia de uma emoção e iniciam gestos simbólicos que articulam essa idéia e que suas “forças emocionais” são semelhanças de forças físicas ou mágicas, construção lógica, pois ela permite conceber o mundo e suas energias em uma descrição da esfera ilusória dos “poderes”, e então todas suas análises fazem sentido. Especialmente seu tratamento de objetos como complexos de forças intersectantes em um espaço balético é uma arrojada construção lógica, pois ela nos deixa conceber o mundo inteiro da dança como um campo de poderes virtuais – não lhe resta, absolutamente nenhuma realidade nenhum material intransformado, mas apenas elementos, Seres vivos, centros de força, e sua interação (LANGER, 2011:195).

Langer concebe o gesto espontâneo virtual como a abstração básica e a ilusão primária da dança, preenchendo e organizando. O gesto virtual “é tanto um fenômeno visível quanto um fenômeno *muscular*, isto é, pode ser *visto* ou *sentido*” (LANGER, 2011:201, grifos meus). Ao mesmo tempo, a autora afirma que “a dança cria uma imagem de Poderes inominados e mesmo incorpóreos que preenchem uma esfera completa, autônoma, um

‘mundo’. É a primeira apresentação do mundo como reino de forças místicas” (LANGER, 2011:199).

Para a “consciência mítica” essas criações são realidades e não símbolos, as pessoas não sentem que eles são criados pela dança, em absoluto, mas que são invocados, adjurados, desafiados e aplacados, conforme o caso. O símbolo do mundo, a esfera das forças baléticas, é o mundo, e a dança é a participação do espírito humano nele (LANGER, 2011:200).

O presente estudo articula-se com os postulados da esteta, pois, compartilha-se a visão da dança como uma linguagem plástica corporal. Também é importante a noção do símbolo utilizado pela autora, não como mero signo arbitrário, mas carregando um *importe* que lhe está impregnado. Judith Lyne Hanna (1983) estabeleceu um diálogo com Langer em sua pesquisa sobre a relação entre artista e público em apresentações de dança. Para Hanna o resultado desta relação seria uma comunicação: a transmissão de sentimentos através dos movimentos dançados pelos bailarinos para o público.

Hanna afirma que: “Viewing social life from a dramaturgical perspective, theatre is merely a node in a performance web that also includes everyday encounters and special events” (HANNA, 1983:8).<sup>8</sup> Para a autora não haveria grande distinção entre a apresentação artística e o cotidiano, fato não compartilhado pelo presente estudo uma vez que a experiência estética difere-se da experiência cotidiana.

Em sua pesquisa, Hanna acompanhou dois festivais de dança, um total de oito apresentações de diferentes espetáculos de diferentes artistas de diversas partes do mundo, sendo a seqüência do livro a seqüência das apresentações que acompanhou. Foi aplicado um questionário ao público e também os artistas foram entrevistados. A pergunta guia da autora seria se haveria uma associação entre as emoções que os artistas queriam transmitir e a recepção pelo público. De forma semelhante, foi a partir do exemplo de Hanna que também aplicamos questionários ao público no final das apresentações do *brancoemMim*, e no segundo momento, realizamos entrevistas com algumas das pessoas selecionadas.

A autora adota em sua pesquisa a abordagem semiótica. Ela estuda a comunicação efetuada através dos gestos dos bailarinos com a troca de mensagens e do sistema sígnico que lhe está subjacente.

Whereas Laban and his predecessors believed that dancers express real emotion, Langer, a philosopher, put forth the notion that dancers, in the poet Wordsworth’s sense, recollect emotion in relative tranquility and then dance in such a way that

<sup>8</sup> “A vida social vista através da perspectiva dramaturgical, teatro é apenas um ponto em uma teia performática que também inclui encontros cotidianos e eventos especiais”. (Tradução nossa).

they symbolically convey the intended emotion effectively “with authenticity”. However, Langer and her precursors did not ground their notions in evidence of what actually transpires in live social encounters (HANNA, 1983:13).<sup>9</sup>

Através deste argumento Hanna critica Langer que não havia realizado uma pesquisa etnográfica, sendo uma pesquisadora de gabinete que estaria aplicando uma perspectiva teórica para a dança. Entretanto, observa-se que Hanna não compartilhava do postulado inicial da autora, ou seja, a forma artística como o símbolo articulado do sentimento. Para Hanna os gestos existentes na dança seriam meros signos que formariam as mensagens da dança. O símbolo para Langer não tem esta qualidade redutora. Enquanto que para Hanna (HANNA, 1983:184), “dance is not a universal but many “languages” and “dialects” with cognate expression”,<sup>10</sup> Langer afirmaria que “a consciência mítica” presente em alguns grandes bailarinos é o sinete da universalidade do humano existente na dança.

Por outro lado, Victor Turner associaria sentimento e forma da seguinte maneira: a forma está para a estrutura assim como o sentimento está para a *communitas*.

Creio que qualquer matemático e qualquer cientista natural concordariam com Mario Bunge que: ‘Sem imaginação, sem inventividade, sem a habilidade de conceber hipóteses e propostas, somente as operações “mecânicas” poderiam ser realizadas, ou seja, as manipulações de instrumentos e a aplicação de algoritmos de computação, a arte de calcular com qualquer espécie de notação. A invenção de hipóteses, a projeção de técnicas e o planejamento de experimentos são casos claros de operações imaginativas [puramente “liminares”], em oposição a operações “mecânicas”. Elas não são operações puramente lógicas. A lógica *sozinha* é tão incapaz de levar uma pessoa a novas idéias quanto a gramática *sozinha* é incapaz de inspirar poemas, e a teoria da harmonia *sozinha* é incapaz de inspirar sonatas. A lógica, a gramática e a teoria musical nos habilitam a detectar erros formais e boas idéias, bem como desenvolver boas idéias, mas elas não proporcionam, por si próprias, a “substância”, a idéia feliz, o novo ponto de vista’ (BUNGE, 1962 *apud* TURNER, 2008:46, grifos do autor).

Esta díade é fundamental para Turner, uma vez que “o homem é uma entidade ao mesmo tempo estrutural e antiestrutural que cresce pela antiestrutura e conserva pela estrutura” (TURNER, 2008:277). Percebe-se que antiestrutura se associa a *communitas*, sendo que, a primeira engloba a segunda. Isto porque, se fosse fazer uma fórmula, seria assim: [antiestrutura] = [*communitas* + liminaridade]. Por liminaridade o autor reapropria o termo de

<sup>9</sup> Enquanto Laban e seus predecessores acreditaram que bailarinos expressavam emoções reais, Langer, uma filósofa, defende a noção de que bailarinos, assim como o poeta faz com as palavras, recolhe emoção de maneira tranqüila e depois dança de tal modo que eles expressam simbolicamente a emoção pretendida “com autenticidade”. Entretanto, Langer e seus precusores não contextualizam suas noções de acordo com o que realmente ocorre em encontros sociais reais. (Tradução nossa).

<sup>10</sup> “[...] dança não é universal mais sim muitas “línguas” e “dialetos” com expressões cognatas”. (Tradução nossa).

Van Gennep (2011) que descreve as três fases dos ritos de passagem como: 1- separação, 2 – margem ou limen, 3 – reintegração. Ele também as denominava como: “pré-liminar”, “liminar” e “pós-liminar”.

A oposição existente entre estrutura e *communitas* não pode ser resolvida através de uma simples antítese.

Se o componente constituído pela *communitas* é impreciso, difícil de fixar, isto não quer dizer que seja sem importância. (...) Os raios da roda e o cubo (isto é, o bloco central da roda que segura o eixo e os raios) ao qual estão presos não teriam utilidade se não fosse o buraco, a abertura, o vazio do centro. A *communitas*, com seu caráter não estruturado, representando o ângulo” do correlacionamento humano, aquilo que Buber chamou das *Zwischenmenschliche*, pode bem ser representada pelo “vazio do centro”, que entretanto é indispensável ao funcionamento da estrutura da roda (TURNER, 2013:123).

A relação entre estrutura e *communitas* também é vista como dialógica, um casamento, “como uma mulher se liga a um homem. Juntos, criam um fluxo de vida, como um rio, um aflente fornecendo a energia e o outro a fertilidade aluvial” (TURNER, 2013:134). Esta relação se associa ao ciclo, “como se a estrutura, purgada e purificada pela *communitas*, fosse ostentada branca e brilhante outra vez, para iniciar um novo ciclo de tempo estrutural” (TURNER, 2013:166). A estrutura precisa de tempos em tempos ser renovada, e esta renovação ocorre através da *communitas*. “A *communitas* é a nota solene com a qual o ano velho termina; a estrutura, purificada pela *communitas* e nutrida pelo sangue do sacrifício, renasce no primeiro dia do ano-novo” (TURNER, 2013:167).

Entretanto a díade formada pela estrutura e pela *communitas* pode transformar-se em tríade. “O tema do dualismo entre “estrutura” e “*communitas*”, e sua resolução final na *societas*, vista como processo e não como entidade eterna” (TURNER, 2013:95, grifo meu).

Um comentário final: a sociedade (*societas*) parece ser mais um processo do que uma coisa, um processo dialético com sucessivas fases de estrutura e de *communitas*. Pareceria haver – se é lícito empregar um termo tão controvertido – uma “necessidade” humana de participar de ambas as modalidades. (TURNER, 2013:185, grifos meus).

Enquanto que estrutura para Victor Turner se associa às regras e aos papéis sociais que visam a separação dos agentes em distintas ocupações, o conceito de *communitas* expressa a anulação das diferenças, mesmo sendo momentaneamente, à favor do sentimento de união e da quebra de todas as barreiras. Assim como Langer, Turner reconhece a diferença entre signo e símbolo.

‘Um signo’, afirma ele, ‘é uma expressão análoga ou abreviada de uma coisa conhecida. Mas um símbolo é sempre a melhor expressão possível de um fato relativamente desconhecido, um fato, entretanto, que é, não obstante, postulado como existente’ (JUNG, 1949 *apud* TURNER, 2005:57, grifos do autor).

Os símbolos não são estáticos, eles são fomentadores da ação social, sendo que, os símbolos dinâmicos impelem o homem à ação. Para o autor os símbolos “são entidades dinâmicas, e não signos cognitivos estáticos”; instigam a *ação social*. “Num contexto de campo, poderíamos inclusive descrevê-los como “forças”, na medida em que constituem influências determináveis que inclinam pessoas ou grupos para a ação” (TURNER, 2005:67, grifo meu). Operam “para os homens como mediadores entre as idéias e a ação em campos sociais repletos de propósitos contrapostos e interesses conflitantes” (TURNER, 2008:87). Tal perspectiva teórica invocada pelo autor pressupõe que “we are to think of changing sociosymbolic fields rather than static structures” (TURNER, 1987:21).<sup>11</sup>

Não estou defendendo uma visão cíclica e repetitiva do processo histórico humano. Estou, na verdade, sugerindo que a visão cíclica e repetitiva é apenas *uma* dentre várias alternativas processuais possíveis. (...) gêneros “sérios” de ação simbólica – ritual, mito, tragédia e comédia (no seu “nas-cimento”) – encontram-se profundamente implicados nas visões cíclicas e repetitivas do processo social, enquanto os gêneros que surgiram desde a Revolução Industrial (as artes e ciências modernas), embora menos sérias aos olhos das pessoas comuns (pesquisa pura, entretenimento, interesses da elite), tiveram um maior potencial para mudar a maneira como os homens se relacionam um com os outros e o conteúdo de seus relacionamentos (TURNER, 2008:14, grifo meu).

A proposta de Turner se baseia em ciclos, como as oscilações entre estrutura e *communitas* com a possibilidade de transformação em *societas*. Esta tríade está relacionada aos gêneros da ação simbólica: ritual, mito, tragédia e comédia, articulando-se com as visões cíclicas e repetitivas do processo social, tanto da sociedade tradicional quanto da sociedade ocidental.

Creio que os encontramos naquelas formas liminares, ou “liminóides” (revolução pós-industrial) de ação simbólica, aqueles gêneros de atividades de tempo livre, nos quais todos os padrões e modelos anteriores sujeitam-se a críticas, e formulam-se novas formas de se descrever e interpretar a experiência sociocultural. A primeira dessas formas se expressa na filosofia e na ciência, a segunda, na arte e na religião (TURNER, 2008:13).

Conforme já dito, a liminaridade está relacionada com a *communitas*. O termo liminar é sinônimo de liminóide, estando o primeiro relacionado à sociedade tradicional e o

<sup>11</sup> [...] “tendemos a pensar em campos sociais simbólicos em mudança ao invés de estruturas estáticas”. (Tradução nossa).



segundo à sociedade moderna ou contemporânea. Mas estas ações simbólicas possuem suas particularidades. Enquanto a primeira possui um caráter de obrigatoriedade, o segundo trata-se de uma atividade voluntária. É através da ação simbólica destes gêneros liminares e liminóides que ocorre a crítica aos padrões e modelos. Através destes pressupostos, pode-se inferir que enquanto a ciência estaria para a estrutura, a arte estaria para *communitas*.

*A communitas* tem também um aspecto de potencialidade; está freqüentemente no modo *subjuntivo*. As relações entre os seres totais são geradoras de símbolos de metáforas, de comparações. A arte e a religião são produtos delas, mais do que estruturas legais e políticas (TURNER, 2013:123, grifo meu).

Quantas vezes já não sentimos a frieza da estrutura em nossas vidas? A rigidez das regras não possui a flexibilidade da *communitas*. A estrutura funciona através do modo *indicativo*, “é isto”, “não é aquilo”. O modo *subjuntivo* é o do “como se”, onde a possibilidade está aberta, ela não é cortada, pelo contrário, é estimulada. O espaço do teatro e da dança está associado ao modo *subjuntivo*. Ao entrar em um espetáculo, o espectador é convidado a abandonar a sua vida cotidiana, sua ocupação social, e é estimulado a experimentar, mesmo que momentaneamente, um universo onde a primazia recai sobre as possibilidades. Por isso que a arte se associa a *communitas* na sociedade contemporânea, é através desta força simbólica que o espectador pode entrar em contato e se revigorar.

Os profetas e os artistas tendem a ser pessoas liminares ou marginais, “fronteiriços” que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com os outros homens, de fato ou na imaginação. Em suas produções podemos vislumbrar por momentos o extraordinário potencial evolutivo do gênero humano, ainda não exteriorizado e fixado na estrutura (TURNER, 2013:123-124).

Agora está claro o porquê da diferença entre uma experiência estética e uma experiência do dia a dia. Diferentemente de Dewey (2010) que postula a experiência estética sendo similar à experiência cotidiana, Turner afirma que a experiência estética não é qualquer tipo de experiência, é a “experiência”. O espetáculo, assim como a leitura de um bom livro, bem como a apresentação musical ou a visita a uma galeria de arte são momentos onde o indivíduo pode se distanciar da estrutura e vivenciar uma experiência de *communitas*, uma possível experiência transformadora.

Turner estabeleceu um diálogo com o diretor de teatro experimental Richard Schechner que se voltou para os estudos da Performance. Segundo ele performance é um termo inclusivo, pois o:

Teatro é somente um ponto num *continuum* que vai desde as ritualizações dos animais (incluindo humanos) às performances na vida cotidiana – celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros, por meio do jogo, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos – e às apresentações espetaculares (SCHECHNER, 1988 *apud* LIGIÉRO (Org.), 2012:18).

Para o autor performance é um termo amplo que abrange várias tipos de manifestações, não necessariamente artísticas. Mas assim como Turner, afirma que a performance “deve ser considerada mais “cheia de verdade”, mais “real” que uma experiência comum” (SCHECHNER, 1988 *apud* LIGIÉRO (Org.), 2012:19). O jogo possui tanto uma faceta estrutural como um lado de *communitas*:

Muitos atos de jogo são governados por regras que os jogadores concordam em seguir. Jogos, do tênis e xadrez à improvisação teatral e jogos de guerra, todos são governados por regras que controlam, momento a momento, o jogo e o placar. Mas também existem vários atos do jogo que não seguem nenhuma regra preestabelecida ou, então, seguem regras que mudam ao longo do jogo, como na fantasia ou na “bandalheira”. Algumas vezes, o jogar é antiestrutural, sendo que o mais divertido é pensar como contornar as regras ou subvertê-las (SCHECHNER, 2002 *apud* LIGIÉRO (Org.), 2012:97).

Seguindo Turner, Schechner enfatizou as analogias existentes entre o processo ritual assim como definido pelo antropólogo escocês e o processo de preparação para espetáculos através de ensaios e *workshops* no teatro experimental europeu-americano e na dança.

In contemporary experimental performance, where collectivity is prized, the whole group may be invited to participate in a ‘discussion about what happened’ after the intense experiencing of workshop rehearsal is over. [...] They speak, in fact, of a ‘cognitive imperative’: ‘Man has a drive (termed the ‘cognitive imperative’) to organize unexplained external stimuli into some coherent matrix. This matrix generally takes the form of a myth in nonindustrial societies and a blend of science and myth in western industrial societies’ (d’AQUILI, 1979:161). Workshops-rehearsals are models of myth making (SCHECHNER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:364).<sup>12</sup>

Para o autor, o processo de ensaios e *workshops* anteriores ao espetáculo estão relacionados à criação de mitos.

---

<sup>12</sup> Em performances experimentais contemporâneas, onde o coletivo é privilegiado, todo o grupo deve ser convidado a participar de uma “discussão sobre o que ocorreu” após a intensa experiência do que ocorreu durante o *workshop*. [...] Eles falam, de fato, do ‘imperativo cognitivo’: ‘Homem tem um ímpeto (chamado ‘imperativo cognitivo’) para organizar estímulos externos inexplicáveis dentro de algum modelo coerente. Este modelo geralmente toma a forma de um mito em sociedades não industriais e em uma mistura de ciência e mito em sociedades industriais ocidentais’ (d’AQUILI, 1979:161). Ensaios e *workshops* são modelos de criação de mitos. (Tradução nossa).

Eles ensaiam. Eles trabalham todos os detalhes. Até o momento da performance pública, eles seguem uma escala de *comportamento restaurado* que ambos os atores conhecem e têm praticado juntos. Isto reforça o enquadramento de jogo, sinalizando durante cada performance, tanto para eles mesmos quanto para os espectadores: ‘Nós estamos apenas *jogando*’ (SCHECHNER, 2002 *apud* LIGIÉRO (Org.), 2012:111, grifos meus).

Schechner enfatiza dois momentos anteriores à performance: o *workshop* que é o tempo da experimentação, do jogo, e o ensaio, o momento da construção e dos ajustes finais para a apresentação.

‘Experimental’ theatre is nothing less than ‘performed, in other words, ‘restored’ experience, that moment in the experiential process – that often prolonged and internally segmented ‘moment’ – in which meaning emerges through ‘reliving’ the original experience (often a social drama subjectively perceived), and is given an appropriate aesthetic form. This form then becomes a piece of communicable wisdom, assisting others (through *Verstehen*, understanding) to understand better not only themselves but also the times and cultural conditions which compose their general ‘experience’ of reality (TURNER, 1982:18).<sup>13</sup>

Este drama social percebido subjetivamente faz com que atores e bailarinos experimentem e criem suas obras através da proposta do teatro experimental, que possui relações com o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) de Graziela Rodrigues (2005), aplicado principalmente na dança e que também é uma das propostas de criação artística da CDPA.

[...] the very length and intensity of what Schechner calls ‘the training-rehearsal-preparation process’ must draw the actors into ‘other ways of seeing’ and apprehending the ‘reality’ our symbolic formations are forever striving to encompass and express (TURNER, 1982:18).<sup>14</sup>

“Schechner aims at *poiesis*, rather than *mimesis*: making, not faking. The role grows along with the actor, it is truly “created” through the rehearsal process which may

---

<sup>13</sup> Teatro ‘experimental’ não é nada menos do que ‘performado’, em outras palavras, experiência ‘restaurada’, aquele momento no processo experimental – que geralmente prolongado e no “momento” internamente segmentado – no qual o significado emerge do ‘revivendo’ a experiência original (geralmente um drama social percebido subjetivamente), e é dado uma forma estética apropriada. Esta forma depois se torna uma peça de comunicável sabedoria, auxiliando outros (através da *Verstehen*) a entender melhor não apenas eles mesmos mas também os tempos e as condições culturais os quais compõem sua ‘experiência’ geral da realidade. (Tradução nossa).

<sup>14</sup> [...] a vasta extensão e intensidade do que Schechner denomina ‘o processo de preparação de treinamento e ensaio’ deve propiciar ao ator ‘outras perspectivas’ e outras possibilidades de apreensão da ‘realidade’ de que nossas formações simbólicas estão sempre esforçando para envolver e expressar. (Tradução nossa).

sometimes involve painful moments of self-revelation” (TURNER, 1982:93, grifos do autor).<sup>15</sup> Isto ocorre devido a profundidade do trabalho cênico realizado, envolvendo trabalhos psicológicos, principalmente com a teoria jungiana dos arquétipos.

Grotowski and Schechner – and indeed all directors in postmodern experiential theatre – advocate the supreme importance of ‘the rehearsal process’, which involves very much more than the effectual realization of a playscript and the learning of parts. It involves innumerable workshop sessions, some lasting for hours, others all night, in which breathing exercises, voice workshops, ingenious games, psychodramas, dancing, aspects of yoga, and in Grotowski’s ‘paratheater’ at least, jumping in mudholes in the woods, represent components. All these disciplines and ordeals are aimed at generating *communitas* or something like it in the group. André Gregory, who ran a workshop in Wrocław, (*On the Road to Active Culture*, 1978:42) stressed that this process also ‘means reaching to the inner recesses of the actor and back into his past ... an attempt to reach him – as a human being – in his under-soil and roots ... It is not important whether one creates art, which one gives to people, but it is important that men – beings not indifferent to one another in life and in work – are included in the creative process ... I needed Grotowski’s theater not as someone connected with theater, or even as a spectator – I needed it as a human being’ (TURNER, 1982:119).<sup>16</sup>

Schechner afirma a importância de Grotowski para as experimentações artísticas relacionadas aos processos que estimulavam a “volta às origens”, a busca de elementos compartilhados por toda a humanidade que podem ser articulados junto ao fazer artístico tanto de bailarinos como de atores.

What Jung wrote about Grotowski is trying to do. Namely, identify and perform ‘archetypes’ of human ritual action. [...] Working with ‘master of ritual’ performance from Haiti, India, and other parts of the world, Grotowski, professional performers, and students are trying to find, learn and perform definite rhythms, sounds, and gestures that seem to ‘work’ in a number of the world’s rituals. Rather than starting from a basis of meaning, Grotowski and his fellow researchers begin with strictly ‘objective’ elements: tempo, iconography, movement patterns, sounds (SCHECHNER, 1987 *apud* TURNER, 1987:15).<sup>17</sup>

<sup>15</sup> “Schechner tem como objetivo a *poiesis*, ao invés da *mimesis*: fazendo, não fingindo. O papel se desenvolve com o ator, é realmente “criado” através do processo de ensaio o qual pode algumas vezes envolver momentos dolorosos de auto revelação”. (Tradução nossa).

<sup>16</sup> Grotowski e Schechner – e certamente todos os diretores do teatro experimental pós-moderno – defendem a grande importância do ‘processo de ensaio’, que envolve muito mais do que a realização efetiva de um roteiro e do aprendizado das partes. Ele envolve inúmeras sessões de *workshops*, algumas durando horas, outras toda a noite, nas quais exercícios de respiração, *workshops* de voz, jogos engenhosos, psico-dramas, dança, yoga, e finalmente o ‘parateatro’ de Grotowski, pulando entre as folhas e os ramos da floresta, componentes representativos. Todas estas disciplinas tem como objetivo a criação de *communitas* ou algo parecida no grupo. André Gregory, que possui um *workshop* em Wrocław, (*Na Estrada para a Cultura Ativa*, 1978:42) sublinhou que o processo também ‘significa alcançar a intimidade do ator e a volta ao seu passado .... uma tentativa de alcançá-lo – como ser humano – em seu subconsciente e caminhos .... Não é importante se alguém cria arte, que alguém dê para as pessoas, mas é importante que o homem – sendo não indiferente para com o outro na vida e no trabalho – estão incluídos no processo criativo... E precisava do teatro de Grotowski não como alguém conectado com o teatro, ou mesmo enquanto espectador – eu precisava como um ser humano. (Tradução nossa).

A CDPA proporciona a seus bailarinos o acesso a diferentes *workshops* ministrados por diferentes artistas com diversas abordagens, com o objetivo de ampliar o leque de “ferramentas” a serem utilizadas no fazer artístico. Uma das propostas que marcou profundamente a criação artística da companhia foi a metodologia de Graziela Rodrigues, o Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI).

---

<sup>17</sup> O que Jung escreveu sobre o que Grotowski está tentando fazer. A identificação e a performance dos ‘arquétipos’ da ação ritual humana. [...] Trabalhando com ‘mestres de rituais’ performáticos do Haiti, Índia, e outras partes do mundo, Grotowski, atores profissionais e estudantes estão tentando encontrar, aprender e performar ritmos definidos, sons e gestos que parecem ‘funcionar’ em vários rituais de todo o mundo. Ao invés de ter como base o significado como ponto de partida, as pesquisas de Grotowski e seus seguidores iniciam com elementos estritamente ‘objetivos’: duração, iconografia, padrões de movimento, sons. (Tradução nossa).

## 2 *brancoemMim*

### 2.1 A narrativa

O *brancoemMim* para Cristina Machado está relacionado ao estado de alma próximo ao melancólico, sendo este sentimento e o espaço do Memorial Minas Gerais as inspirações iniciais para a criação artística da obra. Para Sônia Mota a apresentação lida com símbolos e imagens compartilhados principalmente por quem entra em contato com a expressão artística da dança. Percebe-se a mobilização consciente de imagens simbólicas no espetáculo.

SÔNIA MOTA. A base, estamos falando dos *arquetipos* da dança, que ainda permanecem na mente das pessoas, que são os bailarinos que representam estes arquetipos da dança, que normalmente são brancos, o Cisne, a Giselle, as *Willis*, as *Sylphides*, e tudo mais.

Estas imagens referem-se aos balés brancos do período romântico da dança clássica, sendo o balé *La Sylphide* e *Giselle* as duas grandes obras do período. *O Lago dos Cisnes*, obra de 1872, se enquadra no classicismo da dança.

ISADORA. O branco é uma referência muito forte dentro do balé romântico, um balé situado em um período do século XIX, onde surge a figura da mulher de branco. A mulher que veste aquela grande saia de *tulling* branco, e passeia pelo espaço, e voa no espaço. Essa mulher representa em uma figura o ideal romântico da mulher inatingível, ou do ser inatingível.

Isadora<sup>18</sup> qualifica bem estas imagens próprias deste período da dança, as imagens brancas que ao mesmo tempo são figuras do feminino. O simbolismo das cores na cultura ocidental, segundo Antíoco de Atenas, tem o branco correspondendo ao elemento água, o negro corresponde à terra, o vermelho ao ar e amarelo o fogo (Ferrer, 1999). Uma das intenções da CDPA era que estes elementos brancos trouxessem um estado de silêncio, contrapondo com a quantidade de informação imagética e sonora contida naquele espaço do

---

<sup>18</sup> Isadora foi uma das pessoas entrevistadas que fizeram parte do público. Este é um nome fictício, já que a contribuição do público foi na condição de manter o anonimato.

memorial. Esta tensão organizadora contribuiu para a condução do espetáculo por aquele espaço.

Pois bem, algumas personagens que compartilham desta constelação de imagens que enfatizam o estado da pureza branca, o estado silencioso, ao mesmo tempo, representa a inquietação, pois o branco é ausência de cor, também remetendo ao fantasma, a aparição (PASTOUREAU, 1997:42-43), podem ser exemplificadas com o próprio *Cisne*, as *Willis*, a *Mulher-Árvore*, *Lina Lapertosa* e a *Velha*. Isto não quer dizer que estas personagens são idênticas, cada uma estabelece uma imagem complexa repleta de particularidades. De um certo ponto de vista, não são idênticas mas semelhantes porque todas compartilham uma certa qualidade silenciosa, através da ausência de cor e de som, que era a busca inicial proposta pela direção. Entretanto, durante a criação da obra as diretoras perceberam a necessidade de incluir elementos que se “contrapusessem” a estes primeiros. Com isto, houve a inclusão dos bailarinos que dançariam na terra, trazendo o elemento masculino e terreno para a obra. Assim tem-se no espetáculo um plano do “terreno” composto tanto pelos *Homens* que estariam sobre o círculo de terra quanto por um bailarino situado no elevador. E entre tudo isto, estaria uma última personagem que, por ser ambígua, pode transitar por estes dois planos. A *Noivinha* ao mesmo tempo que está quase toda de branco<sup>19</sup>, questiona, grita, esperneia, quebrando o silêncio que esta cor inicialmente simboliza. Fica claro o símbolo resultante do paralelo: ausência de cor / ausência de som.

Neste esforço de identificação dos papéis, contamos a presença de oito personagens na obra *brancoemMim*. Anteriormente foi dito que ocorreram duas temporadas do espetáculo, a primeira em nov. de 2013 e a segunda em fev. de 2014. Entre as duas temporadas houve variações, sendo que, este estudo as une em uma única narrativa.<sup>20</sup> Agora será traçado o panorama geral da apresentação abrangendo as várias personagens. Deixa-se claro que a narração que segue já contém elementos da interpretação do autor, sendo também composta pelas perspectivas dos bailarinos obtidas através das entrevistas.

As primeiras personagens são os bailarinos Alex Silva e Dadier Aguilera que estão na terra. Uma estrutura circular contendo terra em seu interior foi sobreposta ao tablado de madeira que fica no centro do jardim do memorial. Esta estrutura havia sido criada especialmente para este trabalho. A arquitetura do memorial conserva a sua estrutura antiga, mas aquele espaço onde se situa o jardim faz parte de seu aspecto contemporâneo. O jardim

<sup>19</sup> Na saia da *Noivinha* havia também detalhes na cor preta.

<sup>20</sup> Não inclui na análise a personagem do bailarino Peter Lavratti pelo fato dele não ter participado da segunda temporada do espetáculo.

não é coberto, sendo suas paredes feitas de latão envelhecido na cor ferrugem, sendo um espaço esteticamente belo. Dentro daquele círculo a terra está moldada para que seu relevo adquira formas espirais. Naquele espaço ocorre o

Pas de deux os dois bailarinos parecem magnetizar um ao outro; a relação entre eles é mais do que espacial, é uma relação de forças; mas as forças que eles exercem, que parecem ser tão físicas quanto as que orientam o ponteiro da bússola em direção ao pólo, na realidade não existem absolutamente em termos físicos. São forças de dança, poderes virtuais (LANGER, 2011:184).

Entretanto, seguiremos apenas a performance de Alex Silva uma vez que contamos com uma entrevista dele. Sua movimentação é ágil e dinâmica. Abaixo é descrito a cena conforme a percebi e também inspirado pela entrevista realizada com Cristiano Reis, bailarino da CDPA que auxiliou durante os ensaios do quadro.

Da terra eis que surge um ser. Este ser assume a forma bestial, quadrúpede. O indistinto animal assume diversas feições, mas a forma bovina é marcante. Ele começa a levantar, não mais apoiando suas mãos sobre a terra. Agora a utiliza para molda-la, trabalhando na terra, arando a terra. Neste trabalho com a terra, o ser rústico adota a posição envergada. Desta posição a ascensão continua agora com uma postura mais ereta, vertical, livre, sempre contemplando o céu como se estivesse por ele guiado e indagando sobre aqueles mistérios. Este ser dança até a exaustão, preparando aquele terreno para a próxima pessoa que iria ocupar-lo.

A segunda personagem é uma criação de Lucas Medeiros que ocupa o elevador. No subir e no descer do aparelho, que é todo de vidro, visualiza-se ora um pássaro, ora um peixe, nas imagens de vôo e de mergulho que se formam. É forte o eixo estabelecido por esta cena, esta conexão céu - terra, que permite a reflexão sobre outras oposições, como a altura - profundidade. Instaura assim imagens de subida e descida, o subir e o cair. Em um certo dia o elevador estragou e Lucas não pode utilizar aquele ambiente. Experimentou fazer sua ação na terra após os *Homens* e continuou fazendo nas apresentações subsequentes. E na terra as imagens do vôo e da queda foram ainda mais potencializadas, esta luta pela ascensão, tentando voar, mas sempre caindo.

Se fosse para resumir a cena deste bailarino, seria da seguinte maneira: o segundo herói possui a mesma ânsia pela verticalização tal como o primeiro. Mas enquanto o primeiro somente observa o céu, este segundo quer ir ao seu encontro. De dentro do elevador ele sobe e desce, querendo voar, mas sempre caindo. Mas ele não desiste, continua na sua viagem rumo ao céu, mas não obtendo êxito, um fracasso contínuo. Depois de um longo



tempo, *Ícaro*<sup>21</sup> abandona o elevador e vai para a terra. Na terra ele continua com suas tentativas de vôo, mas sempre sendo puxado pela gravidade.

Mariângela Caramati, Ariane de Freitas, Sonia Pedroso e Beatriz Kuguimiya fazem as *Willis*, a terceira personagem de o *brancoemMim*. Elas se apresentam em trio, revezando entre si. As *Willis* são seres etéreos, espectros, quase fantasmagóricos, trazendo em si o próprio simbolismo do branco no ocidente associado à aparição e ao fantasma. Conforme foi dito acima, é uma importante imagem dos balés brancos do período romântico da dança, pois remete à peça *Giselle*, de Adolphe Adam. Nesta obra as *Willis* são fadas que carregam consigo uma grande angústia e rancor por não terem vivido durante sua vida terrena um grande amor, morrendo virgens. Percebe-se assim mais um índice<sup>22</sup> do período romântico.

Elas traçavam um itinerário diferente daquele percorrido pelos dois seres terrenos, estas três *Willis* vagavam pelo memorial. Pelos corredores elas passavam pelas pessoas como se fossem vultos, deitando sob o chão em posição semelhante a das pessoas mortas sob o caixão. Deste repouso sereno vão em direção à grande escadaria do memorial. Já no segundo andar elas seguem a *Noivinha*, como se procurassem um bálsamo para uma antiga frustração. Elas continuam subindo, até que se dispersam motivadas pela fúria da *Noivinha*. Dispersas no terceiro andar, são vistas através das janelas que circundam o jardim. Enlouquecidas, presas no limiar dos diferentes planos, estes seres etéreos não conseguem desvencilhar-se de suas angústias antigas com suas alvas de tons frios, esta talvez, seja a sua rara beleza.

A quarta personagem está em um autêntico teatrinho colonial localizado no segundo andar do memorial. É Cristina Rangel que dança sua coreografia inspirada em *A Morte do Cisne*, obra inicialmente feita para a bailarina Ana Pavlova que acabou se tornando um grande marco da dança clássica. Cristina Rangel faz os movimentos do cisne, o bater de suas asas, ao som de uma das pequenas peças da obra *O Carnaval dos Animais* de Camille Saint-Saëns, o Cisne. A bailarina toda de branco, vestida, a caráter como se fosse integrante do balé *O Lago dos Cisnes*, dança envolta do grande tecido também branco sobre o palco. Percebe-se que o *Cisne* está quase morrendo pelos seus movimentos suaves e agonizantes, mas ainda resiste ao sono eterno. Nadando sobre o lago, o *Cisne* faz diversos movimentos com o seu bater de asas. Pouco a pouco a bailarina-cisne se levanta, levando consigo o seu

---

<sup>21</sup> O mito de Ícaro trata a questão da queda. Ícaro queria voar o mais alto possível em direção ao sol. Para isso construiu asas de cera. Mas conforme se aproximava do sol durante a subida, suas asas derreteram, caindo sob o mar.

<sup>22</sup> Índice deliberado, consciente (no sentido peirceiano), um indicador, um elemento associado que representa.

lago, que é o grande tecido branco que a envolve. Ela abandona o palco, sai do pequeno teatro e desce a escadaria. Durante o percurso encontra com as *Willis*, como se elas fizessem parte do mesmo reino, porém traçam diferentes trajetórias. O *Cisne* desce as escadarias, sendo este o percurso normal do lago que sempre o acompanha, como um regato que desce da montanha. Descendo a escadas ele vai até a grande vitrine por onde vê o *Ícaro* nas suas tentativas de alcançar vôo sobre a terra. A imagem terrena funciona como instância transformadora, metamórfica como um *leitmotiv* para que o *Cisne* se transforme na *Mulher*. A *Mulher* que agora é terrena, como um anjo que abandonou o céu e optou em viver na terra, pode perceber o que está em volta de si, podendo agora contemplar o mundo.

A quinta personagem é representada por Lina Lapertosa. Ela ocupou a posição de primeira bailarina da CDPA na época em que se tinha o clássico como linguagem. Ela está próximo de completar quarenta anos de carreira. Nesta ocupação, Lina faz a si mesma como personagem. Ao entrar no memorial vai até a recepção, onde recebe uma placa e um par de sapatilhas de pontas<sup>23</sup>. Após colocar as pontas, ela percorre as diferentes salas do memorial, sempre levando consigo a placa contendo a sua descrição. Ao escolher determinado local, coloca ao seu lado a placa como se ela fizesse parte daquela exposição. A bailarina com a placa interagia com o público, mas era uma interação branda. Subia as escadas com pisadas estridentes. Poderia ser para que mais pessoas a notassem, pois essa figura era muito silenciosa, ela não se comunicava por movimentos apesar da utilização das pontas e ocupava espaços alternativos em relação às outras personagens da peça.

A sexta personagem, a *Noivinha* entra no memorial vestida a caráter, segurando o seu *bouquet* feito de *tulling* e usando sapatos de salto alto. Logo quando entra, ela já estabelece forte relação com quem está ao seu redor, perguntando, questionando, seduzindo, provocando. A *Noivinha* possui a característica de poder manter relação com os diferentes planos, ou seja, com o plano mais terreno, pois a interação com o público é contínua, e também com o outro plano mais etéreo, pois como foi dito acima, as *Willis* são levadas a subir devido à sua fúria. Este poder de livre trânsito entre estes dois planos faz da *Noivinha* uma personagem mediadora. Após subir as escadas, sempre muito falante, ela entra no pequeno teatro. Este é o único momento em que ela se silencia, como se algo acalmasse aquela energia, como se a água contivesse aquele fogo. Ao sair do teatro sobe novamente as escadarias passando pelas *Willis*. Neste momento ela explode em um estado de cólera, e desce pelo elevador.

---

<sup>23</sup> Nome da sapatilha utilizada pelas bailarinas de dança clássica.

A *Velha* é a sétima personagem. Ela desce as escadarias lentamente, um corpo arqueado, já muito cansada, com sua longa cabeleira quase alcançando o chão, ocultando-lhe o rosto. Corporalmente, como dito pelo bailarino que a interpretou, Ivan Sodré, mantinha aquele corpo arqueado no plano médio, oscilando entre o plano alto e o plano baixo, mas sempre mantendo o plano médio. Foi um trabalho fisicamente árduo e de muita destreza representativa. Ela avista a terra, é lá onde ela quer descansar. Ao chegar ao local desejado, aquele ser se une à terra. Agora este ser cansado podia se regenerar, como que se da morte brotasse novamente a vida, e quando se tira a longa cabeleira e o tutu romântico, era, para Sônia Mota, como a imagem de um pintinho ao nascer, fazendo um *crec, crec*, batendo naquela casca antiga para que pudesse sair do ovo um ser revigorado. E assim surge o *Jovem* que abandona a terra e percorre os diversos espaços do memorial, instaurando várias imagens de diferentes coreógrafos. Percebe-se que este ser único contém os contrários que se unem através do movimento dialético: da morte surge a vida, a *Velha* se torna o *Jovem*.

A última personagem é a *Mulher-Árvore*. É a mulher e a árvore, ou melhor: a *Mulher-Árvore*, numa simbiose que não tem separação, sendo esta a intenção da bailarina. A *Mulher-Árvore* começa sua trajetória na terra, e vai se movimentando lentamente, afinal, é uma árvore andarilha. Esta árvore de galhos secos e toda branca, bem como a mulher que a carrega. Movimentos retorcidos são produzidos, quase um *butô*<sup>24</sup>, uma caminhada lenta em uma trajetória ascendente. Segundo a bailarina, esta técnica oriental a havia inspirado. O caminhar é de abrir sulcos sob o chão, nunca perdendo a referência de raiz. Ao mesmo tempo o movimento corporal é de um esgueirar, de um entrar pelas frestas, em um movimento circular. Este esgueirar, este serpentear, era como se estivesse em um labirinto, e ao mesmo tempo, deixando rastros. As percepções da movimentação são da própria bailarina. Entretanto, enquanto que essa árvore tem a raiz como referência, percebe-se que ela também mantém conexão com o céu, tanto é que ela sobe até a extremidade do memorial, próximo à vitrine mais alta. É lá onde a bailarina escolhe o local para o cultivo do vegetal, e de lá ela se despede. E é este ímpeto que a impulsiona a percorrer uma trajetória ascendente pelo memorial. O vento e a árvore se encontram. O cume da escadaria é o local escolhido para o cultivo da árvore, finalizando assim, a narrativa do *brancoemMim*. Para a bailarina a árvore representa o tempo da natureza, o tempo cíclico das quatro estações. Entretanto veremos que significa muito mais.

Enfim, este é o percurso visualizado durante a apresentação. É a partir desta seqüência que se irá organizar os diferentes capítulos da dissertação. No terceiro capítulo, esta

<sup>24</sup> Um estilo de dança contemporânea japonesa.

sequência narrativa será associada à fantástica transcendental proposta por Gilbert Durand, fornecendo assim importantes chaves para a compreensão simbólica do evento. No quarto capítulo, será a partir desta mesma sequência que serão contrapostas as perspectivas, tanto dos artistas, como do público. Passemos agora, para a análise do espaço ocupado pelas diferentes personagens do espetáculo *brancoemMim*.

## 2.2 O espaço

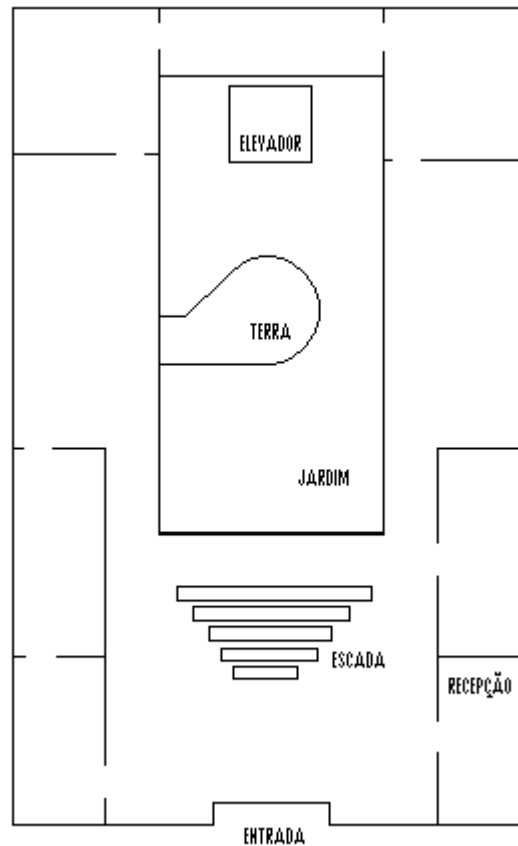
O local onde o espetáculo ocorre é no interior do Memorial de Minas Gerais - Vale, situado na praça da Liberdade, em Belo Horizonte, Minas Gerais. O memorial mantém a fachada externa original, igual à dos tempos onde no prédio funcionava a Secretaria da Fazenda do Estado de Minas Gerais. Originalmente o prédio foi construído para ser sede de uma secretaria do Estado, sendo que, ao ser transformada em memorial, passou por ampla reforma, de restauração de elementos importantes quanto de introdução de novos elementos, fazendo com que a construção mantenha em sua arquitetura tanto aspectos tradicionais quanto contemporâneos.

Em seu interior é que este “convívio” é mais notável, mas algumas partes resultam num “contraste” maior, conforme nesta fala de um dos entrevistados que assistiu ao espetáculo. Ele refere ao momento em que a *Mulher-Árvore* estava no jardim:

RAFAEL. E eu estava assistindo a bailarina e fiquei encantado com toda a percepção da cena, assim, dela misturada naquela parede, que é uma parede meio ferrugem, uma coisa meio assim, meio louca, como se fosse um recorte dentro do prédio. Acho muito bacana aquela região, que faz aquele contraste ainda mais impressionante com o prédio antigo, com o prédio novo, com aquelas coisas novas que tem para o lado, depois desse corte.

No centro do memorial há um jardim que não é coberto, podendo-se dele avistar o céu. O jardim possui um caminho de pedras e também uma área repleta de terra misturada com adubo. Esta área possui uma forma circular, sendo que em seu interior a terra fora sulcada fazendo com que o seu relevo adquira-se também o formato circular. É neste ponto que o espetáculo tem o seu início.

Planta 1 – Primeiro andar do Memorial Minas Gerais



Fonte: Luis Roberto Corrêa.

A planta é meramente ilustrativa e não reproduz a escala real do espaço do memorial, entretanto, seu desenho esquemático é suficiente para uma melhor visualização dos diferentes caminhos realizadas pelos integrantes do *brancoemMim*. Ela esquematiza o primeiro andar do memorial onde fica a sua entrada, ou seja, está é a base física do espetáculo. Abaixo deste andar há um sub-solo, destinado aos funcionários do memorial. Acima do térreo, temos mais dois andares.

A primeira região importante é o jardim. Ele é representado por esta grande área retangular no interior da figura. Em seu interior, o círculo representa a área preenchida com terra, e o quadrado representa o elevador. Pode-se também visualizar a escadaria, outro setor importante para o desenvolvimento do espetáculo, que faz parte do *hall* onde está a entrada principal. A peça *brancoemMim* está concentrada espacialmente entre estas áreas: a área do jardim e a área da escadaria.

Fotografia 1 – Jardim



Foto: Autor desconhecido.

O espetáculo tem a duração de 60 minutos aproximadamente. Os seus oito personagens são denominados ao longo da dissertação da seguinte maneira: *Homens*, *Ícaro*, *Willis*, *Cisne*, *Lina Lapertosa*, *Noivinha*, *Velha* e *Mulher-Árvore*.<sup>25</sup> Durante o espetáculo, as oito personagens ocupam diferentes locais de representação. Será descrito o curso de cada uma, para que o leitor possa ter uma melhor compreensão do espetáculo como um todo.

No jardim, o círculo de terra como já se descreveu anteriormente, é ocupado pelos *Homens*. Segundo o bailarino Alex Silva, ao saírem daquele local, eles haviam preparado aquele terreno para o *Ícaro*, que também iria utilizar aquele espaço. Esta é a parte “terrena” do espetáculo, onde concentram estas duas personagens, os *Homens* e o bailarino *Ícaro*, que depois de deslocar-se verticalmente com ajuda do elevador, traçando um curso de forte ligação com a Terra, também se dirige para aquele local.

---

<sup>25</sup> Alguns destes nomes também são o modo como os próprios bailarinos denominam as suas personagens. Registro que o bailarino Ivan Sodré prefere a utilização do termo “Anciã” do que “Velha”, pois sua personagem era a própria representação da dança, e ele achava desrespeitosa aquela denominação.

Ao voltar a atenção para a região das escadas, percebe-se outra concentração das personagens, agora não tão mais “terrenais” quanto a anterior. As *Willis* após vagarem sem direção pelos corredores do térreo, irão subir pelas escadarias. Já o *Cisne*, após sair do teatro localizado no segundo andar, encontra com as *Willis*, mas toma o rumo oposto, ele desce as escadarias. A *Noivinha* também subirá pelas escadas, passando brevemente pelo teatro onde está o *Cisne*, e subindo novamente para o próximo andar. A *Mulher-Árvore* parte do jardim, e também sobe pelas escadarias até chegar a vitrine mais alta, onde a mulher se separa da árvore. Portanto, percebe-se que as personagens das *Willis*, o *Cisne*, a *Noivinha* e a *Mulher-Árvore* concentram suas trajetórias principalmente na região da escadaria.

O curso da personagem da *Velha* sofreu variações consideráveis entre as duas temporadas. Optou-se em elaborar uma trajetória que contemplasse ambas temporadas, sendo assim seu fluxo descrito: A *Velha* desce as escadas em direção a terra. Ao chegar no local desejado, uma transformação ocorre com a personagem. Transformada em o *Jovem* realiza um caminho que passa pelos diferentes andares do memorial.

A última personagem é *Lina Lapertosa* que desenvolve um percurso bem particular. O curso traçado por esta personagem durante o espetáculo é um tanto quanto periférico. Enquanto que as outras personagens se concentram na região do jardim ou das escadarias, ou seja, na área central do memorial, a rota de *Lina Lapertosa* se concentra principalmente nas salas entorno deste centro, desta forma, permanece na periferia deste ponto. Assim, ela provoca outro tipo de oposição espacial: sala fechada - corredor aberto.

A descrição espacial do espetáculo é importante para que o leitor o visualize melhor como um todo, pois são várias cenas ocorrendo simultaneamente, sendo difícil a visão de conjunto. Tanto a narrativa quanto estas considerações sobre a espacialidade do espetáculo contribuem para o próximo capítulo, que a partir destes dados permitirá a realização da interpretação do espetáculo, juntamente com a utilização das entrevistas realizadas com os bailarinos e as diretoras da CDPA.

### **2.3 Site-Specific**

Esta sessão se relaciona com a anterior pelo fato de que seu tema é o espaço, e a questão norteadora está em como ocorre a interação entre espaço e o homem. Em um

importante texto Émile Durkheim e Marcel Mauss (2006) fornecem a chave para esta interação. Os autores refutam a tese kantiana do espaço como categoria *a priori* ao afirmar que é uma representação coletiva, dependente das formas de organização social.

[...] a noção de Durkheim segundo a qual as relações sociais do homem não estão fundamentadas nas relações lógicas entre as coisas, mas, ao contrário, serviram de protótipo para estas últimas. A sociedade não foi apenas, sustenta Durkheim, o modelo do pensamento classificatório: o arcabouço da sociedade foi o próprio arcabouço do sistema de coisas. Primeiro os homens foram agrupados. Por esse motivo puderam pensar com base na forma dos agrupamentos. O centro do mais antigo sistema da natureza não é o indivíduo: é a sociedade (TURNER, 2005:131-132).

Durkheim e Mauss irão citar vários exemplos de povos tradicionais que concebem o espaço de maneira diferente, pois as organizações clânicas e totêmicas variam. Referem também a sociedade chinesa e a civilização grega, mas é sobre o exemplo dos Zuñis, população tradicional norte americana, que se irá resenhar.

Entre os Zuñis se encontra um verdadeiro arranjo do universo, sendo que todos os fatos da natureza estão “classificados, rotulados, colocados num lugar determinado no “sistema” único e solidário e cujas partes são todas coordenadas e subordinadas umas às outras segundo os graus de parentesco” (DURKHEIM; MAUSS, 2006:426). Encontram classificados neste sistema único o sol, a lua, as estrelas, o céu, a terra, o mar, os seres inanimados, as plantas, os animais e os homens.

Este sistema encontra-se dividido espacialmente em sete regiões: os que pertencem ao Norte, ao Sul, ao Oeste, ao Leste, ao Zênite, ao Nadir e ao Meio. Tudo está dividido entre estas sete regiões. Referindo-se somente às estações e aos elementos, o Norte encontra-se associado ao vento, ao sopro, ao ar e ao inverno. O Oeste se associa à água, à primavera e às brisas úmidas. O Sul ao fogo e ao verão. O Leste à terra, às sementes e ao outono.

Também é associada uma cor a cada região. O Norte é amarelo devido ao levantar do pôr do sol e a luz que ali é amarela. O Oeste está associado ao azul devido à luz azul que lá se vê ao pôr do sol. O Sul se associa ao vermelho, pois é a região do verão e do fogo. O Leste ao branco, pois é a cor do dia. O Zênite é multicolor por causa das várias cores que as nuvens refletem, o Nadir é negro pelo fato desta ser a cor das profundezas da terra. O “meio” como o umbigo do mundo representa todas as regiões, que por sua vez possui ao mesmo tempo todas as suas cores.



Pode-se visualizar melhor esta classificação a partir do esquema abaixo que retrata a divisão clânica associando as regiões do espaço com os diversos fatos da natureza (DURKHEIM; MAUSS, 2006:427).

- Ao Norte*, os clãs da grou – ou do pelicano.
  - do galo silvestre – ou do galo das salvas
  - da madeira amarela – ou do carvalho verde (clã quase extinto).
- Ao Oeste*, os clãs do *urso*.
  - do coiote (cão dos prados).
  - da erva da primavera.
- Ao Sul*, os clãs do tabaco,
  - do milho.
  - do texugo.
- Ao Leste*, os clãs do gamo.
  - do antílope.
  - do peru.
- Ao Zênite*, os clãs do sol (apagado).
  - da águia.
  - do céu.
- No Nadir*, os clãs da rã – ou do sapo.
  - da cascavel.
  - da água.
- No Centro*, o clã da arara que forma o clã do perfeito meio.

Nesta sociedade “não só a divisão das coisas por regiões e a divisão da sociedade por clãs se correspondem exatamente, mas elas são inextricavelmente entrelaçadas e confundidas” (DURKHEIM; MAUSS, 2006:428).

Em outras palavras, todos os seres da natureza doravante serão concebidos como mantendo relações determinadas com porções igualmente determinadas do espaço. Sem dúvida, somente o espaço tribal é assim dividido e repartido. Mas do mesmo modo como a tribo constitui para o primitivo toda a humanidade e o fundador da tribo é o pai e o criador dos homens, assim também a idéia do campo confunde-se com a idéia do mundo. O acampamento é o centro do universo e todo o universo está aí em miniatura. Portanto, o espaço mundial e o espaço tribal só se distinguem de maneira imperfeita e o espírito passa de um ao outro sem dificuldade, quase sem ter consciência disso (DURKHEIM; MAUSS, 2006:441).

Os autores concluem ao dizer que na sociedade ocidental o espaço é indiferenciado, formado por partes semelhantes que poderiam ser substituíveis umas pelas outras. Entretanto, conforme o relato dos autores mostrou, para muitos povos o espaço é totalmente diferenciado segundo as regiões, sendo que, cada uma possui seu valor *afetivo* próprio.

Segundo Victoria Hunter, “the term site – specific dance performance is defined as dance performance created in response to and performed within a specific site or location, where dance and movement are the dominant components as opposed to theatre- or

installation-derived genres”(HUNTER, 2005:367).<sup>26</sup> Segundo Persigetti, “if site-specific work makes any departure from the usual premise of theatre it is made out of a desire to let PLACE speak louder than the human mediator or actor who enters the place”. (PERSHIGETTI, 2000 *apud* HUNTER, 2005:368, grifo da autora).<sup>27</sup> Segundo Koplowitz:

When creating a site-specific performance one is dealing with multiple levels at once: the architecture of the site, its history, its use, its accessibility. I’m interested in becoming a part of the design and rhythm of the site and amplifying that. (KOPLOWITZ, 2003 *apud* HUNTER 2005:381)<sup>28</sup>

Victoria Hunter é professora da universidade de Leeds e seu tema de pesquisa é a proposta *site-specific* na dança. O artigo citado se baseia na apresentação do grupo de dança da própria pesquisadora, o espetáculo intitulado *Beneath*. Voltando a atenção para o contexto no qual foi criado o *brancoemMim*, recorre-se ao depoimento de uma de suas diretoras.

CRISTINA MACHADO. Foi só *site-specific*. *Site-specific* é o seguinte, vamos a um lugar, um ambiente, então, este lugar, dita todas as regras da criação. Absolutamente todas, da composição, da re-estruturação, então ele é feito especificamente para aquele lugar. Ele é feito para dialogar com aquele espaço. E é praticamente difícil estar transitando com a mesma beleza, com a mesma precisão dramática se não for apresentado naquele lugar.

Confirma-se a importância daquele espaço para como foi concebido o *brancoemMim*, ocorrendo um diálogo com o espaço. O diálogo pressupõe uma relação equivalente entre ambas as partes, não tendo a preponderância de nenhuma. Infere-se que no contexto do espetáculo ocorreu uma relação dialógica com o espaço, ele influenciava o artista, mas não o determinava. O espaço era um importante inspirador simbólico em relação a concepção do espetáculo, mas não era o único motivador. Continua-se com o relato de Cristina Machado sobre a criação do espetáculo e a relação com aquele espaço.

CRISTINA MACHADO. Vamos ao Memorial, vamos ver se pode ser feita alguma coisa lá, e a partir daí foi pensado toda a dramaturgia do *brancoemMim*, tudo que

---

<sup>26</sup> Segundo Victoria Hunter, “o termo *site-specific* na dança é definido como uma performance criada em resposta à um local específico e apresentada somente no mesmo ambiente, onde a dança e o movimento são os componentes dominantes, em oposição ao espaço do teatro ou instalações.” (Tradução nossa).

<sup>27</sup> “Se a proposta *site-specific* compartilha alguma premissa do teatro é feita sem deixar de considerar o desejo de deixar o LUGAR ser a voz preponderante ao invés do mediador humano ou ator que entra no lugar.” (Tradução nossa).

<sup>28</sup> [...] o artista ao criar um trabalho com a proposta *site-specific* lida com múltiplos níveis ao mesmo tempo: a arquitetura do lugar, sua história, seu uso, sua acessibilidade. Eu estou interessado em me tornar parte do design e do ritmo do local e amplia-lo. (Tradução nossa).

iria, cor, tudo, tem música, não tem música, então foi especificamente concebido para este lugar. O *site-specific* é isso assim. Para o lugar com o espaço, e tudo o que transita em torno dele, o horário que essas coisas acontecem, então você realmente tem que ter um foco de observação para tudo o que acontece naquele entorno, é o lugar como objeto mesmo, pedra, parede, muro, grama, ele é pensando assim, os facilitadores e os dificultadores de estar ali naquele lugar, temperatura, trânsito de pessoas, tudo. Então ele dita a execução, ele dita a dramaturgia do que você vai fazer ali. E muitas vezes a concepção. Em poucas palavras é isso. Você pode ter muitas coisas filosóficas falando em torno de *site-specific*, mas *site-specific* é isso.

Durante a execução do *brancoemMim* havia uma influência direta do espaço como por exemplo o trânsito do público entorno dos bailarinos. Rafael que fez parte do público aponta sua percepção sobre a cena das *Willis* onde o público influi sobre a apresentação. Segundo o roteiro dramaturgico as *Willis* iriam ocupar uma das janelas do memorial, entretanto, pessoas do público já estavam naquele lugar.

RAFAEL. Elas subiram na quinta posição e ficaram fazendo umas bateriazinhas assim. Elas estavam paradas, as três paradas, elas levantaram na ponta, e ficaram batendo na ponta assim, na quinta posição. (...) E foi engraçado porque ao mesmo tempo que foi uma coisa bastante sutil, você só escutou, se a gente não estivesse olhando mesmo, a gente só escutava o (toc toc toc), o batimento assim das sapatilhas. As pessoas entenderam aquilo imediatamente. E saíram do caminho delas, e elas “ocuparam” ali, a janela. (...) Então as cenas se modificam com as pessoas que estão passando, o momento que elas estão passando.

Quando se realiza performance por entre o público, tem-se que estar preparado para o inusitado. Na fase de criação, os bailarinos visitaram o memorial várias vezes. Durante a pesquisa dos ambientes, o artista percebe qual a potencialidade do local para o desenvolvimento de sua personagem. Veja o relato da bailarina que interpretou a *Noivinha*.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. Foi assim, entramos lá, tivemos o primeiro contato com o lugar, e tínhamos que ir aos lugares que chamavam a nossa atenção, onde você se imaginava fazendo a personagem. Então eu lembro que eu entrei naquela salinha, e eu falei: olha, aqui é uma casa, é aqui. Eu não havia pensado muito. Ai eu entrei lá e não consegui fazer nada lá dentro, nada, eu fiquei calada. (...) Era uma casa congelada. Tudo tem o seu lugar, porque é tudo colado na parede, então, é como que se a casa, e toda a idéia de casa, de existência numa casa, de uma vida ali, tivesse suas gavetas, seus lugares, e nada saísse do lugar, a vida vai ser assim. Eu me lembro que parei e falei: pronto, aqui eu não consigo fazer nada. Durante o processo todo eu não entrei mais lá. Não entrei nessa casinha mais.

Inicialmente a bailarina pensou que aquele seria o melhor lugar a ser ocupado por sua personagem, mas depois descobriu que não, que na verdade aquele estado estático, de quase congelamento que o ambiente lhe propunha não contribuiria para a sua personagem. Ela tem um caráter um tanto quanto dinâmico, a *Noivinha* é uma personagem itinerante. Este

exemplo ilustra o processo criativo deste espetáculo que comunicava com aquele ambiente, aquele espaço da memória.

É interessante a relação estabelecida entre *Ícaro* e aquele espaço, pois, segundo o bailarino o elevador havia sido o local que mais havia chamado a sua atenção durante as visitas ao memorial. Foi ali o lugar escolhido para a criação, e foi a partir de lá que surgiram os seus movimentos de vôo e de mergulho, através da interação com o elevador.

LUCAS MEDEIROS. Que é um lugar específico para aquela performance acontecer. E acabou que foi o elevador o único lugar que me instigou mais a produzir algo. O elevador é o espaço mais simples e mais mágico de todos, para mim. Ele é panorâmico, ele é macio na subida e na descida. Então foi o lugar que eu mais me senti aconchegado, para poder propor algo ali para aquele lugar. Eu meio que fui deixando o movimento do elevador me inspirar, e aí veio a coisa do nadar, do voar. [...] foi essa atenção para que o espaço te oferecer possibilidade. Só tentar sentir a possibilidade do espaço e ali no elevador foi o único espaço que eu senti maiores possibilidades.

Nesta cena o espaço foi o real motivador da movimentação do bailarino, sendo a “expressão” do próprio espaço. A concepção e criação da cena foi totalmente negociada com aquele espaço “macio”. A partir deste impulso inicial, o bailarino se deslocou para a terra, e continuou com a busca que aquele espaço havia lhe proposto. Outro exemplo ocorreu com a bailarina Cristina Rangel. Ela explica como foi a adaptação para o *brancoemMim* da sua personagem, o *Cisne*:

CRISTINA RANGEL. Então o que eu faço lá, eu só faço lá, eu não faço em outro lugar. O *Cisne* lá é uma coisa inteira, completa, por causa daquele espaço específico, que em outro lugar ele se modifica. O *Cisne* no memorial é mais a bailarina cisne. Porque lá eu desenvolvi mais a relação do *Cisne* no teatro, que são todas aquelas personalidades que me inspiram, que já fizeram o *Cisne*, a Ana Pavlova, e tantas outras. [...] Eu me fixei mais [...] na história da dança, o teatro trouxe isso, ainda mais aquele teatrinho, daquele tamainho, e todo autêntico.

A partir destes depoimentos constata-se a importância do espaço para o desenvolvimento da obra. Com esta proposta, os bailarinos buscaram que aquele espaço influenciasse os seus movimentos. Neste sentido, uma criação *site-specific* ocorre quando o espaço influencia o artista na sua concepção artística.

### 3 MITOCRÍTICA

#### 3.1 Preliminares

O que a dança contemporânea expressa enquanto uma linguagem plástica corporal considerando o espaço da representação (no duplo sentido, artístico e lingüístico) como um espaço poético-limínóide? Assume-se neste trabalho que os gestos e os movimentos realizados durante o espetáculo *brancoemMim* estariam embebidos em significados que não são simplesmente arbitrários, como se de signos lingüísticos se tratasse, eles poderiam estar carregados de uma herança simbólica humanitária anterior, que remeteria as origens do humano, a algo mais primitivo.

A lenda, o mito e o conto de fadas não são em si mesmos literatura; não são em absoluto arte, mas, sim, fantasias; enquanto tais, entretanto, são os materiais naturais da arte. Por sua natureza, não estão ligados a quaisquer palavras determinadas, nem mesmo à linguagem, mas podem ser relatados ou pintados, representados ou dançados, sem sofrer distorção ou degradação (LANGER, 2011:285).

Vamos primeiramente explicitar as bases teóricas sobre as quais nossas questões se levantam, para tanto, recorre-se ao paradigma da linguagem. Durante o século XX a problemática da linguagem foi proposta para substituir a problemática da consciência, como ponto de vista privilegiado a partir do qual se concentrariam todos os olhares filosóficos, sendo que, “la consideración de cualquier otra problemática particular se encuentra obligada a pasar por ella”(GARAGALZA, 1990:9).<sup>29</sup> Isto resulta “así algo generalmente aceptado el que, aun cuando no pueda afirmarse que lo que no es expresable no sea ‘real’, ciertamente solo aquello que puede expresarse puede calificarse de verdadero o falso” (GARAGALZA, 1990:9-10).<sup>30</sup>

Segundo Garagalza (1990), após a adoção deste paradigma a filosofia se dividiu em duas correntes antagônicas. Na primeira direção os problemas da filosofia estariam assim

<sup>29</sup> “[...] a consideração de que qualquer outra problemática particular se encontra obrigada a passar por ela”. (Tradução nossa).

<sup>30</sup> “[...] assim algo geralmente aceito que, mesmo quando não se pode afirmar que o que não possa ser expressado seja ‘real’, certamente somente o que pode ser expressado pode se qualificar como verdadeiro ou falso”. (Tradução nossa).

reduzidos como se se tratassem de problemas da linguagem ou enfermidades lingüísticas. Esta primeira corrente poderia ser denominada como *filosofia da linguagem*, sendo uma abordagem mais analítica.

Algunos filósofos han visto en el lenguaje un objeto adecuado y propicio para que la filosofía, centrando sobre el su poder de análisis, pudiera “tomar tierra” de una vez por todas, desconectándose definitivamente de la especulación metafísica, para disolverse finalmente en las diversas ciencias particulares o en la teoría de la ciencia (GARAGALZA, 1990:10).<sup>31</sup>

O segundo caminho seria daqueles contrários a esta redução científica da filosofia a *filosofia da linguagem*.

Para otros, contrários a esta reducción científica de la filosofía a filosofía analítica, el lenguaje representaria más bien un nuevo “terreno de juego” en el que se haría posible replantear y re-interpretar, pero no disolver, todas las viejas preguntas que acompañan al hombre desde que es hombre, sin por ello atribuirse una verdad absoluta, excluyente y dogmática, pero también sin renunciar a la tradicional pretensión filosófica de globalidad y totalidad, e. d., sin dispersarse irremisiblemente en los diversos saberes particulares (GARAGALZA, 1990:10).<sup>32</sup>

Este segundo caminho foi denominado como “hermenêutica da linguagem”, tratando-se de uma abordagem que visa à compreensão.

Também a hermenêutica segue duas vias antagonistas. Por um lado, aquela que foi preparada pelo iconoclasmo dos seis ou sete séculos de nossa civilização, com Freud, com Lévi-Straus (e P. Ricouer acrescenta, com Nietzsche e Marx), da desmitificação; por outro lado, a da remitização, com Heidegger, Van der Leuw, Eliade e, adicionaríamos, Bachelard (DURAND, 1988:94).

O campo que estuda a dança como linguagem chama-se proxémica. O que essa linguagem plástica expressa será o foco da pesquisa. Inicialmente se partirá de uma visão geral em relação à teoria que está sendo abordada, optando pela abordagem hermenêutica da linguagem. A linguagem funciona como instrumento mediador para que o homem não simplesmente se comunique, mas para que seja possível a compreensão do sentido, em tanto a

<sup>31</sup> Alguns filósofos têm visto a linguagem como um objeto adequado e propício para que a filosofia, com o seu poder de análise, podendo “se materializar” de uma vez por todas, descartando definitivamente a especulação metafísica, para assim finalmente dissolver nas diversas ciencias particulares ou na teoria da ciencia. (Tradução nossa).

<sup>32</sup> Para outros, contrários a esta redução científica da filosofia em filosofia analítica, a linguagem representaria um novo “terreno de jogo” sobre o qual seria possível replantar e reinterpretar, mas não dissolver, todas as velhas perguntas que acompanham o Homem desde que se é homem, sem contudo atribuir uma verdade absoluta, excludente e dogmática, mas também sem renunciar a tradicional pretensão filosófica de universalidade e totalidade, e.d., sem se dispersar pelos diversos saberes particulares. (Tradução nossa).

compreensão, em palavras de Heidegger, não é somente um *modo de conhecer* mas o *peculiar modo de ser* do homem (HEIDEGGER *apud* GARAGALZA, 1990:11). Este estudo adota este ponto de partida para a análise do objeto em questão, no caso, o espetáculo de dança contemporânea como uma linguagem corporal plástica.

Baseando-se na abordagem hermenêutica da linguagem, pode-se tomar três autores como referência: Cassirer, Gadamer e Durand. Cada um tem o seu interesse particular, mas todos compartilham

[...] la tesis central de que el lenguaje es, fundamental y primariamente, no un mero instrumento del que el hombre se sirve para comunicarse, expresar sus pensamientos y, en última instancia, para dominar a la naturaleza someténdola a su voluntad, sino un intermediario que hace posible la comprensión (interpretación) del sentido (GARAGALZA, 1990:10-11).<sup>33</sup>

As buscas da hermenêutica são tanto pelo sentido como pela compreensão. Para tanto, não se pode destituir o símbolo de sua pregnância simbólica, como se tratasse de um símbolo morto, um rótulo. Nem todos os símbolos devem ser vistos como signos convencionais e arbitrários.

Esta posición fundamental puede expresarse también como la afirmación y defensa, contraria a los postulados de la “filosofía analítica del lenguaje”, de la primacía del símbolo (y su sentido) sobre el signo (y su significado literal) o, lo que es lo mismo, del carácter secundario del signo, el cual es hermenéuticamente concebido como un símbolo “muerto”, detenido, fijado, que habiendo perdido su pregnancia, su virtualidade de mantener reunidos “*lo sentido*” y “*el sentido*”, se há convertido en un simple “rótulo”, en una “etiqueta” para, de un modo convencional y arbitrário, designar a la cosa a la que se refiere o sustituir a aquello que representa (GARAGALZA, 1990:11, grifos meus).<sup>34</sup>

A abordagem hermenêutica da linguagem funcionaria como uma epistemologia instauradora da própria linguagem, estimulando indagações sobre o “sentido do sentido”.

Podríamos caracterizar de um modo general a la hermenêutica del lenguaje como un esfuerzo para contestar, si no definitivamente, si al menos afirmativamente, a la

<sup>33</sup> [...] a tese central de que a linguagem é, fundamental e primeiramente, não um mero instrumento de que o homem se serve para comunicar, expressar seus pensamentos e, em última instância, para dominar a natureza submetendo-a a sua vontade, senão como um mediador a partir do qual torna-se possível a compreensão (interpretação) do sentido. (Tradução nossa).

<sup>34</sup> Esta posição fundamental pode expressar-se também como a afirmação e defesa, contrária aos postulados da “filosofia analítica da linguagem”, da primazia do símbolo (e seu sentido) sobre o signo (e seu significado literal) ou, o que é o mesmo, do caráter secundário do signo, o qual é hermeneuticamente concebido como símbolo “morto”, preso, fixado, que perdeu sua pregnância, sua capacidade virtual de manter reunidos “o *sentido*” e “sentido”, se converteu em simples “rótulo”, em uma “etiqueta” para, de modo convencional e arbitrário, designar a coisa a qual se refere ou em substituir aquilo que representa. (Tradução nossa).

pregunta universal por el “*sentido de sentido*”, sin *reducir* dicho sentido al mero significado cósmico, e.d., sin presuponer que la pregunta misma carece ya de sentido. Desde una perspectiva metodológica, la hermenéutica del lenguaje reaparece, en consecuencia, como un intento de elaborar un lenguaje de los demás lenguajes, un lenguaje que nos permita comprender y valorar nuestros lenguajes. Pues, si todo auténtico conocer es, en última instancia, una comprensión del sentido, e implica una interpretación medialmente lingüística, entonces será únicamente en el lenguaje donde el sentido de ese conocimiento podrá elucidar-se e interpretarse (GARAGALZA, 1990:11, grifos meus).<sup>35</sup>

Enquanto o objeto da presente pesquisa trata-se de uma linguagem plástica corporal que envolve movimentos, opta-se pelo uso da hermenêutica para a sua interpretação, em especial, segue-se a fantástica transcendental de Gilbert Durand. Esta proposta também conhecida como “estruturalismo figurativo” é o modo mais adequado para “fazer falar” os dados que obtivemos durante a pesquisa de campo. “Así, frente a realismos (objetivismos) e idealismos (subjetivismos), la hermenéutica abre una posición intermedia fundada sobre la co-relacionalidad lingüística de subjetividad y objetividad” (GARAGALZA, 1990:12).<sup>36</sup> Mas se está tratando de um espetáculo de dança contemporânea e, em princípio, não de mitos. Ao pensar em mitos logo se associa esses relatos a um tempo antigo, um passado longínquo. Entretanto, o espetáculo escolhido da Companhia de Dança Palácio das Artes contém elementos que permitem a postulação de que as mensagens contidas na apresentação estejam associadas a um conteúdo mítico. Para a análise dos mitos, o etnólogo francês Claude Lévi-Strauss forneceu importantes chaves para a sua explicação. Primeiramente, o antropólogo aponta o caráter universal que eles possuem.

Contudo, os mitos, aparentemente arbitrários, se reproduzem com as mesmas características e, muitas vezes, os mesmos detalhes, em diversas regiões do mundo. Daí a questão: se o conteúdo do mito é inteiramente contingente, como explicar que, de um extremo a outro da Terra, os mitos se pareçam tanto? (...) A contradição só foi resolvida no momento em que se percebeu que a função significativa da língua não está diretamente ligada aos sons em si, e sim ao modo como os sons se combinam entre si (LÉVI-STRAUSS, 2008:223).

---

<sup>35</sup> Poderíamos caracterizar de modo geral a hermenêutica da linguagem como um esforço para contestar, se não definitivamente, pelo menos afirmativamente, a pergunta universal pelo “*sentido do sentido*”, sem *reduzir* este sentido a mero significado orientado à coisa, e.d., sem pressupor que a pergunta já carece de sentido. Como perspectiva metodológica, a hermenêutica da linguagem reaparece, em consequência, como uma tentativa de elaborar uma linguagem das demais linguagens, uma linguagem que permite compreender e valorizar nossas linguagens. Pois, se todo auténtico conhecer é, em última instância, uma compreensão do sentido, e implica uma interpretação através da linguagem, então será unicamente na linguagem onde o sentido deste conhecimento poderá se elucidar e interpretar. (Tradução nossa).

<sup>36</sup> “Assim, em relação a realismos (objetivismos) e idealismos (subjetivismos), a hermenêutica abre uma posição intermediária baseada sobre a co-relacionalidade lingüística da subjetividade e da objetividade”. (Tradução nossa).



Percebe-se assim a estratégia por ele adotada para o estudo mítico. Lévi-Strauss enfatiza o aspecto semiológico buscando as estruturas universais que seriam o seu fundamento. “Sua substância não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que nele é contada” (LÉVI-STRAUSS, 2008:225). O entendimento da narrativa seria a chave para o início da análise mítica, sendo os mitos de fácil tradução, uma vez que, não são como a poesia onde a tradução é trabalhosa. O que interessa é simplesmente a história nela contida. A história com seus vários personagens, poderia ser reduzida em frases, como por exemplo, o herói matou o monstro, ou então a irmã sepultou seu irmão. As diferentes frases contidas na história poderiam ser classificadas por apresentarem semelhanças entre si, desta maneira, introduziria-se certa “organização” à narrativa.

Aplicando sistematicamente esse método de análise estrutural, consegue-se ordenar todas as variantes conhecidas do mito numa série, formando uma espécie de grupo de permutações, no qual as duas variantes situadas nas duas extremidades da série apresentam, uma em relação à outra, uma estrutura simétrica invertida. Introduce-se assim um começo de ordem onde só havia caos, e ganha-se a vantagem suplementar de extrair certas operações lógicas que estão na base do pensamento mítico (LÉVI-STRAUSS, 2008:241).

A partir da ordenação proposta, poderia-se verificar que cada um dos diferentes conjuntos possui uma característica definidora. As frases ou mitemas, como definiu Lévi-Strauss, farão parte deste conjunto por compartilharem desta característica definidora que lhe é própria. Este conjunto irá se opor a outro conjunto, por apresentarem características inversas.

Por exemplo, se fosse basear no mito de Édipo como faz o autor, dentro de um dos conjuntos teria-se a seguinte frase: Irmão mata irmão. Dentro do outro conjunto, a seguinte frase: irmã enterra irmão mesmo com a proibição. No primeiro conjunto estariam as relações de parentesco subestimadas, enquanto que, no segundo conjunto, estariam as relações de parentesco sobreestimadas. Tendo assim, um par de oposição pertencente a dois conjuntos diferentes. Para a análise Lévi-Strauss enfatiza dois aspectos importantes para a construção mítica: as seqüências e os esquemas.

As seqüências são o conteúdo aparente do mito, os eventos que se sucedem em ordem cronológica: encontro das duas mulheres, intervenção do protetor sobrenatural, nascimento de Asdiwal, sua infância, sua visita ao céu, seus casamentos sucessivos, suas expedições de caça e pesca, seus conflitos com os cunhados etc. Porém, em planos de profundidades variadas, as seqüências são organizadas em função de esquemas superpostos e simultâneos; como uma melodia, escrita para várias vozes, sujeita-se a um duplo determinismo: o de sua própria linha, horizontal, e o dos esquemas contrapontísticos, vertical (LÉVI-STRAUSS, 2013:185).

Têm-se as *seqüências* que seriam as frases de uma narrativa, que poderiam ser lidas na horizontal e os *esquemas*, que seriam os “conjuntos” que possuem a mesma característica definidora, que poderiam ser lidos na vertical.

Aplicando o método estrutural em um espetáculo de dança, poderia-se reconhecer a seguinte forma: as seqüências seriam constituídas pelas ações das diferentes personagens ao longo da mesma. Agora bem, os esquemas ou planos de diferentes profundidades, nas palavras de Lévi-Strauss, nos quais as seqüências são organizadas, poderiam estar constituídos pelas referências espaciais, como o pivô da representação coreográfica que se organiza em torno ao eixo céu-terra. Deste modo, propõe-se a ordenação do espetáculo *brancoemMim* da seguinte forma, ao valer das premissas para a análise dos mitos segundo Lévi-Strauss:

Esquema 1 – Classificação das personagens através do espaço

Céu	Willis	Cisne
Terra	Homens	Ícaro

Fonte: Luis Roberto Corrêa.

Nesta primeira organização, as *Willis* e o *Cisne* pertencem ao céu pois são seres da fantasia, estão no plano do etéreo, associados ao feminino. Em oposição a este conjunto, os *Homens* e o *Ícaro* fazem parte da terra por serem terrenos e estão associados ao elemento masculino.

É inegável a contribuição de Lévi-Strauss para a explicação dos mitos, uma vez que através de sua análise semiológica que recorre à sua história, organizando-a em seqüências e esquemas, desloca a atenção para as relações entre os termos que formam pares de oposição. “Como a distribuição de peças em um tabuleiro de xadrez, a combinação de personagens forma um padrão estratégico” (LANGER, 2011:324). Este método permitiu ao que era antes visto como complicadíssimo, adquirir uma simplicidade quase algébrica. Entretanto, Paul Ricoeur (2009) tece algumas críticas a este modo de análise.

Podemos assim dizer que explicamos o mito, mas não que o interpretamos. Mediante a análise estrutural, extraímos a *lógica* das operações que relacionam entre si os quatro feixes de relações. Esta lógica constitui “a lei estrutural do mito” em consideração. Não passará despercebido que esta lei é sobretudo um objeto de

leitura e não de fala, no sentido de uma recitação em que o poder do mito será restabelecido numa situação particular. Aqui o texto é apenas um texto e a leitura habita-o apenas como um texto, graças à suspensão do seu sentido para nós e à *postergação de toda a atualização por meio de um discurso contemporâneo* (RICOEUR, 2009:117, grifos meus).

Ricoeur afirma que Lévi-Strauss fornece as ferramentas para a análise dos mitos no nível da leitura, mas não atinge o nível da fala, como será visto em maiores detalhes no próximo capítulo. Por outro lado, a explicação para Ricoeur é diferente da compreensão, estando esta última intrinsecamente ligada à interpretação hermenêutica. Para o autor é necessário ir além para o êxito da interpretação.

Eliminar a referência às *aporias da existência*, em torno das quais gravita o pensamento mítico, seria reduzir a teoria do mito à necrologia dos *discursos sem significado* da humanidade. Se, pelo contrário, consideramos a análise estrutural como um estádio – se bem que necessário – entre uma interpretação ingênua e uma interpretação crítica, entre uma interpretação de superfície e uma interpretação de profundidade, seria então possível localizar *a explicação e a compreensão em dois estádios diferentes de um arco hermenêutico único*. Tomando a noção de semântica de profundidade como linha diretriz, podemos agora retornar ao nosso problema inicial da referência do texto. Podemos agora dar um nome a esta referência não ostensiva. É o tipo de mundo desvendado pela semântica de profundidade do texto, uma descoberta que tem imensas conseqüências quanto ao que habitualmente se chama o sentido do texto (RICOEUR, 2009:121-122, grifos meus).

Ricoeur sugere que a anexação da semântica na análise mítica contribuiria para que o avanço destes estudos, uma vez que a sua utilização auxiliaria na elucidação de seu sentido. Enquanto que a semiologia tem como foco o estudo das *relações* entre os signos, isto é, como eles estão organizados, como se combinam em feixes de relações, a semântica, ou a ciência dos símbolos, tem como foco os seus *significados*, a sua *pregnância simbólica*.

A distinção entre as duas espécies de lingüística – a semiótica e a semântica – reflete esta rede de relações. *A semiótica, a ciência dos signos, é formal na medida em que se funda na dissociação da língua em partes constitutivas. A semântica, a ciência da frase, diz imediatamente respeito ao conceito de sentido*, (RICOEUR, 2009:20, grifos meus).

Por isto é que Ricoeur sugere a incorporação da semântica, pois o mito não pode ser reduzido a um mero feixe de relações como se tratasse simplesmente de uma lógica combinatória. Também estão neles contidos valores que lhe são inalienáveis, irredutíveis irá dizer Gilbert Durand, que são os significados dos seus “termos”. A seguir, na distinção que Ricoeur faz entre metáfora e símbolo, percebe-se melhor a natureza deste último, com a inclusão da semântica.

O caráter ligado dos símbolos é que constitui toda a diferença entre um símbolo e uma metáfora. A última é uma invenção livre do discurso; o primeiro está vinculado ao cosmos. Afloramos aqui um elemento irreduzível, um elemento mais irreduzível do que aquele que a experiência poética revela. No universo sagrado, a capacidade de falar funda-se na capacidade que o cosmos tem de significar, por conseguinte, *a lógica do sentido deriva da estrutura real do universo sagrado*. (...) De igual modo, existe uma correspondência entre o solo arável e o órgão feminino, entre a fecundidade da terra e o ventre materno, entre o sol e os nossos olhos, o sêmen e as sementes, a sepultura e a semeadura dos cereais, o nascimento e o retorno da primavera (RICOEUR, 2009:88-89, grifos meus).

Observa-se que a operação simbólica possui maior profundidade em termos de significado, como nos exemplos acima referidos, e, nesse sentido, alguns símbolos possuem um significado irreduzível, quase que inalienável.

E em relação ao simbolismo que circula entre os elementos do mundo, também ele põe em ação todo um trabalho da linguagem. Mais ainda, o simbolismo só atua quando a sua estrutura é interpretada. Neste sentido, exige-se uma hermenêutica mínima para o funcionamento de qualquer simbolismo. (...) *O caráter sagrado da natureza revela-se no seu dizer-se simbólico. A revelação fundamenta o dizer, e não inversamente* (RICOEUR, 2009:89-90, grifos meus).

Para Ricoeur, os elementos do mundo possuem um simbolismo que fornece à linguagem poética o seu suporte primeiro. E para que este simbolismo seja apreendido se faz necessário a interpretação hermenêutica.

Os símbolos, (...), porque mergulham as suas raízes nas constelações duradouras *da vida, do sentimento e do universo*, e porque tem uma tão incrível *estabilidade*, levam-nos a pensar que um símbolo nunca morre, apenas se transforma (RICOEUR, 2009:91, grifos meus).

Ao retornar à distinção entre explicação e compreensão, Ricoeur esclarece suas diferenças:

Assim, a compreensão e a explicação tendem a sobrepor-se e a transitar uma para a outra. Suporei, no entanto, que na explicação explicamos ou desdobramos o âmbito das proposições e significados, ao passo que na compreensão compreendemos ou apreendemos como um todo a cadeia dos sentidos parciais num único ato de síntese (RICOEUR, 2009:102).

Neste sentido, se pensa que, tanto a explicação baseada no âmbito das proposições de inspiração semiológica, quanto a explicação puramente semântica que tratasse somente os significados dos termos não seriam por si só suficientes. Para Ricoeur a compreensão resulta do trabalho de um “círculo hermenêutico”. Roberto Cardoso de Oliveira elucida tal abordagem.

Teríamos, assim, a *interpretação explicativa* e a *interpretação compreensiva*. Essas duas modalidades de interpretação guardam entre si uma relação dialética, isto é, de mútua ou recíproca contaminação. Para simplificar, recorro ao “arco interpretativo” de que nos fala o mesmo Ricoeur e que habita, muitas vezes inconscientemente, a nossa prática etnográfica. Em um extremo desse arco, exercitamos uma *compreensão ingênua*, de superfície, quase uma intuição daquilo que nos é dado à percepção. No outro extremo, realizamos uma *compreensão sábia*, de profundidade, uma indução fortalecida pela mediação ou anterioridade da *explicação* – nomológica -, situada no vértice do arco interpretativo (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006:97).

O círculo hermenêutico ao qual o autor se refere não é simplesmente uma síntese, é o vaivém parte-todo-parte do qual resulta a compreensão, muito mais dinâmico que a estrutura, em que os símbolos se significam mutuamente.

Essa compreensão sábia pode ser entendida como o momento de apreensão do “excedente de sentido”, de que fala Ricoeur, precisamente o momento não-metódico da investigação. Trata-se daquele sentido não apreensível por via metódica, seja ela formal ou mesmo formalizante – como no estruturalismo levi-straussiano -, seja simplesmente obstinada na neutralização absoluta do pesquisador, acreditando vaciná-lo contra qualquer vírus subjetivista – exemplifica isso a obsessiva busca de objetividade pelos antropólogos orientados por aquilo que venho chamando de “paradigma da ordem” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006:105-106).

Neste sentido, o trabalho de Gilbert Durand com sua antropologia do imaginário fornece, na mesma tradição filosófica, uma interessante chave para o trabalho de interpretação dos mitos, conteúdo fundamental, segundo ele, das expressões artísticas. “Tanto o estruturalismo como o funcionalismo *reduzem* o símbolo a seu estrito contexto social, semântico ou sintático, conforme o método utilizado” (DURAND, 1988:53). Durand refere tanto ao trabalho de Lévi-Strauss quanto ao de Dumézil, sendo que, o último restringe ao simbolismo lingüístico, “nos domínios dos fonemas e semantemas procurando, nas inesgotáveis *formas* de língua da linguagem humana, semelhanças lingüísticas que permitam inferir semelhanças sociológicas” (DURAND, 1988:49). Ao mesmo tempo para o Durand as duas disciplinas, semiologia e semântica, são essenciais para a análise e para a compreensão dos mitos contidos nas obras de arte.

Segundo Garagalza (1990:14), o pensamento durandiano é definido como “estruturalismo figurativo”, apresenta-se como a arquetipologia geral da linguagem simbólica, onde o projeto transcendental kantiano está reinterpretado através das imagens arquetípicas. Alguns conceitos precisam ser bem definidos para evitar equívocos de interpretação, uma vez que estes conceitos são utilizados de diferentes formas pelos autores que estudam o simbólico. Segundo Gilbert Durand eles são: o signo, a alegoria e o símbolo.

O símbolo se define, primeiramente, como pertencente à categoria do signo. Mas a maioria dos signos são apenas subterfúgios de economia, remetendo a um significado que poderia estar presente ou ser verificado. É assim que um sinal simplesmente precede a presença do objeto que representa. Assim também uma palavra, uma sigla, um algoritmo substituem economicamente uma longa definição conceitual. [...] Como os signos desse tipo nada mais são do que um meio de economizar as operações mentais, nada impede (pelo menos em teoria) que sejam escolhidos arbitrariamente (DURAND, 1988:12).

A qualidade definidora dos signos é a sua arbitrariedade. Como por exemplo, geralmente os nomes das avenidas nos Estados Unidos são números. Prosseguiremos com a passagem do signo arbitrário para a alegoria quando o que se quer significar não se pode apresentar diretamente à mente, tratando-se de abstrações, qualidades morais ou espirituais (GARAGALZA, 1990:50). Agora desaparece a arbitrariedade, contendo no significante algum elemento “concreto” do significado.

Para designar o planeta Vênus, eu também poderia tê-lo chamado Carlos Magno, Pedro, Paulo ou Médor. Mas para designar a Justiça ou a Verdade, o pensamento não pode se entregar ao arbitrário, pois esses conceitos não são tão evidentes como os que repousam em percepções objetivas. É necessário, assim, recorrer-se a uma modalidade de signos complexos. [...] Os signos alegóricos sempre contêm um elemento concreto ou exemplar do significado (DURAND, 1988:13).

Em seguida, Gilbert Durand explica a diferença existente entre alegoria e símbolo.

O símbolo seria mesmo, segundo P. Godet, o inverso da alegoria: “A alegoria parte de uma idéia (abstrata) para resultar numa figura, enquanto o símbolo é primeiramente e em si mesmo figura e, como tal, fonte de idéias, entre outras coisas”. Pois a característica do símbolo é ser centrípeto, além do caráter centrífugo da figura alegórica em relação à sensação. O símbolo, assim como a alegoria, é a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante (DURAND, 1988:14-15).

“O símbolo é, portanto, uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério” (DURAND, 1988:15). Assim se chega à concepção de símbolo. A imaginação simbólica ocorre quando:

[...] o significado não é mais absolutamente apresentável e o signo só pode referir-se a um *sentido*, não a um objeto sensível. Em outras palavras, pode-se definir o símbolo, conforme A. Lalande, como qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de ser percebido; ou então, conforme Jung: “A melhor figura possível de uma coisa relativamente

desconhecida que não se saberia logo designar de modo mais claro ou característico” (DURAND, 1988:13-14).

Símbolo, noção central para o “estruturalismo figurativo” de Durand, realiza a mediação essencial para a hermenêutica, podendo assegurar a realização da operação básica para o transito ao devaneio do imaginário. Garagalza (1990:52) afirma que “lo inmanente y lo trascendente, lo profano y lo sagrado, lo consciente y lo inconsciente quedan, por tanto, reunidos, vinculados por el símbolo como mediación que inaugura una dialéctica inextinguible.”<sup>37</sup> O símbolo, cujo significado etimológico é “reunião”, “atirar conjuntamente”, opera a mediação essencial para a imaginação simbólica. “El símbolo, en su dinamismo instaurativo en busca del sentido, constituye el modelo mismo de la mediación de lo Eterno en lo temporal” (DURAND *apud* GARAGALZA, 1990:51).<sup>38</sup> O poder instaurativo que o símbolo possui é descrito por Garagalza:

El símbolo no se caracteriza ya porque el significante sustituya a un significado previamente delimitado y conocido, sino porque a través de la figura se manifiesta un sentido. Entre el significante y el significado hay ahora una pregnancia, una homogeneidad o un cierto “aire de familia”: ambos quedan vinculados entre si en virtud de una similitud interna que los cohesionan. (...) El poder de persuasión y de convicción del símbolo estriba, precisamente, en que a través de la imagen se vivencia un sentido, se despierta una experiencia antropológica, vital, en la que se ve implicado el intérprete (GARAGALZA, 1990:54).<sup>39</sup>

O significante e o significado estão intrinsecamente relacionados através do símbolo. É uma relação profunda que não pode ser facilmente quebrada. Portanto, para esta dissertação como se verá a seguir é fundamental a experiência que as imagens despertam sobre os indivíduos, os espectadores, podendo despertar a vivência de um sentido. Os corpos em movimento dos bailarinos, verdadeiros símbolos dinâmicos, instauram imagens e representações que suscitam a vivência de um sentido. Segundo Gilbert Durand,

---

<sup>37</sup> “[...] o imanente e o transcendente, sagrado e profano, o consciente e o inconsciente estão, portanto, reunidos, vinculados através do símbolo que é o próprio mediador que inicia uma dialética inextinguível.” (Tradução nossa).

<sup>38</sup> “O símbolo, através de seu dinamismo instaurativo pela busca do sentido, constitui o próprio modelo da mediação do Eterno no temporal.” (Tradução nossa).

<sup>39</sup> O símbolo não já se caracteriza pelo fato do significante substituir um significado previamente delimitado e conhecido, mas sim porque através da figura ocorre a manifestação de um sentido. Entre o significante e o significado existe agora uma pregnância, uma homogeneidade ou certo “ar familiar”: ambos estão vinculados entre si em virtude de uma similitude interna que lhes proporciona certa coesão. (...) O poder de persuasão e de convicção do símbolo está, precisamente, no fato de que é somente através da imagem que se vivencia um sentido, despertando uma experiência antropológica, vital, na qual está envolvido o intérprete. (Tradução nossa).

A redundância significativa dos gestos constitui a classe dos símbolos rituais: o muçulmano que, na hora da prece, se prostra em direção ao Oriente, o padre cristão que abençoa o pão e o vinho, o soldado que presta homenagem à bandeira, o dançarino, o ator que “interpreta” um combate ou uma cena de amor conferem, com seus gestos, uma atitude significativa a seus corpos ou aos objetos que manipulam (DURAND, 1988:17).

“El símbolo, en opinión de nuestro autor, se perpetúa fuera del cronometraje existencial, y constituye un mundo en el que el tiempo está detenido, ‘embalsamado’ y ‘embalsado’, absorbido por el espacio” (GARAGALZA, 1990:55).<sup>40</sup> Portanto, a fantástica transcendental onde opera o símbolo atua sobre um espaço poético onde o tempo é “embalsamado”. A realidade simbólica somente é possível não segundo a metáfora das cadeias, mas das constelações:

La metáfora de la ‘cadena’, cuyos eslabones se suceden uno tras otro unidimensionalmente, no sirve ya para abordar la realidad simbólica. Durand recurre ahora a la metáfora de la ‘constelación’ para referirse a esta imbricación pluridimensional de unas imágenes con otras en cada instante (GARAGALZA, 1990:55).<sup>41</sup>

Durand (1988), seguindo Bachelard, concebe o espaço como a “condição *a priori*” de toda intuição das imagens, como o lugar da imaginação, enquanto reserva infinita da eternidade, se apresentando como anti-destino empenhado na eufemização do tempo.

Uma forma mais complexa dos símbolos são os arquétipos. Eles se encontram em um nível acima do que os símbolos, pois têm maior poder de condensação de significados em torno do mesmo elemento.

Em outras palavras, “o conteúdo imaginário do impulso pode ser interpretado ... reductivamente, ou seja, semioticamente, como a própria representação do impulso ou, simbolicamente, como sentido espiritual do instinto natural”. Esse “sentido espiritual”, essa infra-estrutura ambígua da própria ambigüidade simbólica é o que Jung chama de “arquétipo”. O arquétipo per se, em si, é um “sistema de virtualidades”, “um centro de força invisível”, um “nó dinâmico”, ou ainda “os elementos de estrutura numinosos da psique”. O inconsciente é que fornece a “forma arquetípica”, em si mesma “vazia”, que, para tornar-se sensível à consciência, “é preenchida imediatamente pelo consciente, com o auxílio de elementos de representação, conexos ou análogos”. O arquétipo é, portanto, uma forma dinâmica, uma estrutura que organiza as imagens, mas sempre ultrapassa as concretudes individuais, biográficas, regionais e sociais da formação das imagens (DURAND, 1988:60).

<sup>40</sup> “O símbolo, na opinião de nosso autor, perpetua-se fora da cronometragem existencial, e constitui um mundo no qual o tempo está detido, ‘embalsamado’ e ‘embalsado’, absorvido pelo espaço.” (Tradução nossa).

<sup>41</sup> A metáfora da ‘cadeia’, cujos elos se sucedem uns aos outros dentro de um espaço uni-dimensional, não consegue expressar a realidade simbólica. Durand recorre à metáfora da ‘constelação’ ao referir a esta imbricação pluri-dimensional de imagens sobre as outras em cada instante. (Tradução nossa).



Os arquétipos são imagens fundamentais para o imaginário, sendo que, em torno deles constelam vários símbolos que podem lhes ser associados. Em uma constelação, os arquétipos seriam como grandes estrelas, rodeados por estrelas menores que giram ao seu redor que seriam os símbolos. Neste sentido, os arquétipos são unidades maiores do que os símbolos. Eles são os grandes símbolos da humanidade.

Na verdade, já na psicanálise junguiana, graças à noção de arquétipo, o símbolo é concebido como uma síntese equilibradora através da qual a alma individual se une à psique da espécie e oferece soluções apaziguadoras aos problemas apresentados pela inteligência da espécie (DURAND, 1988:102).

Neste sentido, o contato com algo além do meramente biográfico, do espectador ou artista, promove esse encontro com suas “origens”, no caso, com os arquétipos que são de toda a humanidade.

Em um conjunto de obras fundamentais, Bachelard retratou as quatro torres que fundam o reino do imaginário, se fossemos imaginá-lo como uma fortaleza, que são os quatro elementos: fogo, água, ar e terra. Assim como os Zuñis, prefiro imaginar-lo como um círculo, com cada elemento estando em uma extremidade, como os quatro pontos cardeais. Bachelard que concebeu os símbolos com toda sua potência instaurativa, com os quatro elementos idealiza os “quatro” pilares do imaginário através destas imagens de “quatro vinténs”.

Como testemunham as cinco obras consagradas à recondução simbólica dos quatro elementos, Bachelard se preocupou com a cosmologia simbólica. A água, a terra, o fogo e o ar e todos os seus derivados poéticos são o lugar mais comum desse império onde o imaginário vem se enxertar diretamente na sensação. A cosmologia não é do domínio da ciência, mas da poética filosófica: ela não é “visão” do mundo, mas expressão do homem, do sujeito humano no mundo (DURAND, 1988:68-69).

Muito bem, a partir das imagens fundamentais de Bachelard, Durand pode nelas se apoiar para organizar a sua fantástica transcendental, utilizando inclusive a contribuição de autores como Lévi-Strauss, Freud, Cassirer, Jung e a Escola de Leningrado. Mas a grande influência bachelariana é inegável.

Apesar das aparências, não se trata de um conceptualismo aristotélico, que parte de quatro elementos construídos pela combinação do quente, do frio, do seco e do úmido, mas de um devaneio que parte dos elementos e se amplifica, não só através das quatro sensações, mas através de todas as sensações e relações de sensações possíveis: alto, baixo, claro, espesso, pesado, leve, volátil etc. A fenomenologia, por sua vez, apodera-se dessas imagens e reconstrói um mundo que acolhe todas as atitudes do homem, um mundo de felicidade através do acordo (DURAND, 1988:69).

Para Bachelard, o símbolo necessita da consciência desperta, por isso enfatiza o devaneio. A fenomenologia de Bachelard não segue os princípios husserlianos, ela está embasada segundo os princípios hegelianos.

Parafrazeando o famoso “ciência sem consciência é apenas ruína da alma”, poderíamos dizer que a cosmologia simbólica de Bachelard nos dita que “ciência sem poética, inteligência pura sem compreensão simbólica dos fins humanos, conhecimento objetivo sem expressão do sujeito humano, objeto sem felicidade apropriadora é apenas alienação do homem”. A imaginação humana recoloca o orgulho humano do conhecimento faustiano nos limites alegres da condição humana (DURAND, 1988:70).

Um ponto importante acerca das contribuições bachelarianas é levantado por Durand: “Também era preciso descobrir precisamente, além da meditação bachelariana, esse ponto privilegiado onde os eixos da ciência e os da poesia complementam-se em seu dinamismo contraditório e assimilam-se numa mesma função de esperança” (DURAND, 1988:75). Pois bem, a contribuição de Durand vai a este encontro, a proposição deste possível encontro entre a ciência e a poesia através da sua fantástica transcendental, destas constelações de imagens que constituem o imaginário.

As sintaxes da razão são meras formalizações extremas de uma retórica que também se banha no consenso imaginário geral. Depois, mais precisamente, não há ruptura entre o racional e o imaginário, pois o racionalismo não passa de uma estrutura, dentre muitas outras, polarizante própria do campo das imagens (DURAND, 1988:77).

Na tipologia da fantástica transcendental proposta por Durand, o racionalismo ou a operação analítica seria apenas um dos princípios existentes em uma das de suas grandes constelações. Ele convive com outras constelações de imagens, porém, cada um possuindo seus princípios definidores. Isto fica mais claro através da seguinte citação que contém as chaves da proposta hermenêutica durandiana:

Formulações que mostram que o símbolo não se reduz a uma lógica esboçada, mas, ao contrário, que os esquemas dinâmicos que suportam as imagens isótopas promovem três grandes direções lógicas, três grandes grupos constitutivos de lógicas bem distantes. A partir de 1955, ao estudar o candomblé afro-brasileiro, Roger Bastide observava, no seio desse universo simbólico religioso, a coalescência dos símbolos e das atitudes rituais em torno de três princípios, alias, concorrentes: o famoso Princípio de Ligação, que a partir de Lévy-Bruhl caracteriza, através de sua acentuação, o pensamento “primitivo”, e também, em oposição ao precedente, um Princípio de Ruptura, bem próximo do velho Princípio de Contradição; finalmente, um Princípio de Analogia, sintético, que permite lançar uma ponte entre os dois precedentes (DURAND, 1988:80-81).

A proposta durandiana de classificação das imagens também é norteadada por três princípios, embora tenha percorrido vias completamente diferentes das que o estudioso da cosmologia afro-brasileira seguiu. Comparando com a proposta de Bastide, Durand classifica como Regime Diurno o regime gerido pelo Princípio de Ruptura, que tende pela classificação, pela separação, operações tão caras ao racionalismo. Em seguida, Durand classifica o regime oposto ao primeiro, o Regime Noturno, contendo dois setores ou divisões. O primeiro setor do Regime Noturno foi classificado como Místico, “operando” através do Princípio da Ligação, próximo as manifestações românticas no ocidente. E o último setor seria o que ficaria a cargo da realização da mediação entre as duas estruturas figurativas anteriores. Este último setor seguiria o Princípio de Analogia, sintética, realizando uma operação dialética entre eles. Tem-se assim dois regimes da fantástica transcendental proposta por Durand, o Regime Diurno e o Regime Noturno: “Sentimentos “maternos”, *païda, ilinx* (aos quais se pode juntar a *mimicry*) superdeterminam o Regime Noturno da imagem, enquanto coerção social, regras lúdicas, jogos agonísticos e mesmo aleatórios formam a pedagogia determinante do Regime Diurno”(DURAND, 1988:89). Ambos os regimes de imagens funcionam através da eufemização, sendo que, em cada regime, a eufemização respeita o seu princípio operador. Enquanto que no Regime Diurno ela ocorre pela antítese, na estrutura mística ocorre pela dupla negação da antítese.

As duas operações semânticas de eufemização, antítese e antítese, são as formas operativas simbólicas respectivamente do Regime Diurno e das Estruturas Místicas. A imaginação do regime diurno funciona “polemicamente”, com o recurso da antítese “como figura retórica fundamental que estabelece, em um intento de eufemización, uma interpretación dualista, basada en el juego de figuras y de imágenes antagónicas” (GARAGALZA, 1990:74).<sup>42</sup> Enquanto que, as estruturas místicas do Regime Noturno recorrem a outro tipo de eufemização, a antítese, que funcionaria como a “[...] negación de la temporalidad establecida por el régimen diurno se prolonga ahora en una ‘negación de la negación’”(GARAGALZA, 1990:78).<sup>43</sup>

Segundo Garagalza, o regime triádico da imagem proposto por Durand evidencia que “el lenguaje, (...) aparece siempre revestido com una potencia própria de interpretación, como el Médium de la comprensión del sentido, como mediación (*vermittlung*) de la

<sup>42</sup> “[...] como figura retórica fundamental que estabelece, em um intento de eufemização, uma interpretação dualista, baseada no jogo de figuras e de imagens antagônicas”. (Tradução nossa).

<sup>43</sup> “[...] negação da temporalidade estabelecida pelo regime diurno se prolonga agora em uma ‘negação da negação’”. (Tradução nossa).

significación”(GARAGALZA, 1990:16).<sup>44</sup> Assim, o Regime Diurno é composto pelas estruturas esquizomorfas ou diáriticas. O Regime Noturno divide-se em duas partes: as estruturas antifrásicas ou místicas e as estruturas sintéticas ou hermenêuticas.

A classificação de Durand dos três princípios da imagem é associada às constatações da existência dos reflexos dominantes segundo a Reflexologia da Escola de Leningrado. Durand parte desta hipótese, da estreita inter-relação entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas. A dominante postural, a progressiva conquista da verticalidade, com seus derivados manuais e o adjuvante de sensações à distância tais como a visão e a audiofonação estariam relacionados com o Regime Diurno. A dominante digestiva, com seus adjuvantes cenestésicos, térmicos e seus derivados táteis, olfativos e gustativos estariam relacionados com as estruturas místicas. E a dominante copulativa, com seus derivados motores rítmicos e seus adjuvantes sensoriais estariam em relação com as estruturas sintéticas. Com a utilização destes reflexos dominantes trava-se o diálogo com a ciência biológica, sendo desta maneira também anexada as suas prerrogativas ao grandioso empenho para a instauração desta Arquetipologia do Imaginário. A partir desta inter-relação, teria os esquemas:

El esquema, que es una ‘generalización dinámica y afectiva de la imagen’, lleva a cabo la unión entre los gestos inconscientes y las representaciones, formando el esqueleto dinámico de la imaginación. Así, a la dominante postural corresponden los esquemas ‘diáriticos’, mientras que a la dominante digestiva le corresponderían los esquemas de la caída y del acurrucamiento en la intimidad. Dichos esquemas comparecen ahora como presentificadores de los gestos y de las pulsiones inconscientes (GARAGALZA, 1990:66).<sup>45</sup>

Da mesma forma que Lévi-Strauss apontou para os esquemas na análise dos mitos, Durand também os utiliza, mas diferentemente, pois agora se está analisando o imaginário, e como se verá, estes esquemas são “verbais”. Os principais esquemas presentes dentre os três diferentes princípios da imagem seriam: no Regime Diurno estariam presentes dois esquemas, o diáritismo e a ascensão. O diáritismo é o próprio princípio da separação, e suas derivações como a classificação e a análise. A ascensão é almejada em contraposição a queda, sendo o primeiro o esquema privilegiado. As estruturas místicas, em oposição a este

---

<sup>44</sup> “[...] a língua, (...) aparece sempre revestida com uma potência própria de interpretação, como o Médium da compreensão, como mediação (*vermittlung*) da significação”. (Tradução nossa).

<sup>45</sup> O esquema, que é uma ‘generalização dinâmica e afetiva da imagem’, realiza a união entre os gestos inconsciente e as representações, formando o esqueleto dinâmico da imaginação. Assim, a dominante postural corresponde aos esquemas ‘diáriticos’, enquanto que a dominante digestiva corresponde aos esquemas da descida e do repouso na intimidade como ocorre na posição agachada. Tais esquemas apresentam como presentificadoras dos gestos e das pulsões inconscientes. (Tradução nossa).

último, primam não pela distinção, mas pela mistura, juntamente com ênfase no esquema da descida “branda”. Enquanto que as estruturas sintéticas têm como esquema cíclico e o esquema do progressismo a efetivação da síntese, síntese dialética que une os contrários sem que estes percam suas peculiaridades.

Depois de se tomar conhecimento dos reflexos dominantes e dos esquemas “verbais”, passe se agora para os arquétipos, que desempenham uma importante função dentre estas “variantes” estruturais do imaginário. Segundo Garagalza, “los arquétipos vienen a mediar entre los esquemas puramente subjetivos y las imágenes concretas proporcionadas por la percepción, siendo como imágenes primordiales, unívocas y adecuadas al esquema” (GARAGALZA, 1990:66).<sup>46</sup> E além dos arquétipos, que operam como mediadores entre a subjetividade dos esquemas e a objetividade das imagens concretas, teriam se unidades ainda menores que também realizam esta mediação, os símbolos.

“En el mito, símbolos, esquemas y arquétipos se dinamizan articulando un relato en el que los acontecimientos se suceden linealmente”, em um diacronismo (GARAGALZA, 1990:93).<sup>47</sup> A análise lingüística dos mitos perpassa por este jogo de imbricamentos semânticos que agora conseguimos instaurar. Pois bem, “el mito nunca es una notación que se traduce o se descifra, sino que es presencia semántica y, estando formado por símbolos, contiene comprensivamente su próprio sentido” (DURAND *apud* GARAGALZA, 1990:92).<sup>48</sup> Para Durand a prática interpretativa não seria somente como Lévi-Strauss propõe, os estudos das relações em um nível semiológico, sendo também fundamental a inclusão da presença simbólica. A inclusão deste outro nível para os estudos dos mitos, os símbolos e os arquétipos, “fundado sobre la convergencia de los símbolos y mitemas, por su semantismo, en ciertas ‘constelaciones’ estructurales (que serían ‘haces de significaciones’ y no simples ‘haces de relaciones’)” (GARAGALZA, 1990:96)<sup>49</sup>, fundado não simplesmente sobre um mero isomorfismo mas sim sob um “isotopismo simbólico”, proporciona a chave semântica do mito.

---

<sup>46</sup> “[...] os arquétipos realizam a mediação entre os esquemas puramente subjetivos e as imagens concretas obtidas através da percepção, sendo como imagens primordiais, unívocas e adequadas ao esquema”. (Tradução nossa).

<sup>47</sup> “No mito, símbolos, esquemas e arquétipos se dinamizam articulando se em um relato sob o qual os acontecimentos se sucedem linearmente, [...]”. (Tradução nossa).

<sup>48</sup> “[...] o mito nunca é uma notação que pode ser traduzida ou decifrada, é somente presença semântica e, sendo formado por símbolos, nele está contido o seu próprio sentido”. (Tradução nossa).

<sup>49</sup> “[...] fundado sobre a convergência dos símbolos e mitemas, por seu semantismo, em certas ‘constelações’ estruturais (que seriam ‘feixes de significações’ e não simples ‘feixes de relações’)”. (Tradução nossa).

Com esta nova proposta de análise dos mitos, Gilbert Durand torna possível o que ele denomina Mitocrítica, aplicada ao campo da arte. A Mitocrítica leva em consideração a Psicocrítica, que por sua vez analisaria o aspecto mais biográfico do artista em relação a sua obra. A Mitocrítica além de levar em conta este aspecto mais biográfico, busca também aquilo que extrapola esta biografia particular, que daria a obra um caráter mais universal.

El mito personal en cuanto combinación existencial de imágenes obsesivas (que es ahora denominado por nuestro autor como ‘complejo personal’ para reservar al ‘mito’ su sentido primordial) resulta, en opinión de Durand, insuficiente para dar cuenta de la comprensión de una obra. Ni el yo con sus pulsiones ni el inconsciente biográfico disponen de la potencia necesaria para que una obra nacida en un contexto particular pueda romper los límites temporales y culturales y ser comprendida por un lector separado cronológicamente por trescientos, ochocientos o dos mil años (GARAGALZA, 1990:101).<sup>50</sup>

Neste sentido a Mitocrítica se debruça principalmente sobre aspectos que extrapulam aquilo que é estritamente biográfico na criação artística, entretanto, não o desconsidera.

El complejo personal debe quedar anclado, si queremos que realmente tenga operatividad, en un fondo antropológico más profundo que la mera aventura biográfica e individual, fondo que, como dice nuestro autor, ‘es la herencia cultural, la herencia de palabras, de ideas y de imágenes que el individuo encuentra lingüística y etnológicamente depositadas en su cuna, y es a la vez la herencia de esta sobrecultura que es la naturaleza de la especie humana con todas sus potencialidades de especie zoológica singular’ (GARAGALZA, 1990:101-102).<sup>51</sup>

Portanto, esta herança cultural, herança das palavras, das idéias e das imagens é o que embarca este extra-biográfico da criação artística, sob o qual a Mitocrítica lança o seu olhar.

La obra de arte abre el mito personal a una mitología colectiva re-sentida en las profundidades de un pueblo, y justifica un método de análisis que, allende la psicocrítica, desemboca em uma verdadera mitocrítica que subraya los rasgos por

---

<sup>50</sup> O mito pessoal enquanto combinação existencial de imagens obsessivas (qua agora é denominado por nosso autor como ‘complexo pessoal’ reservando ao ‘mito’ o seu sentido primordial) é, na opinião de Durand, insuficiente para dar conta da compreensão de uma obra. Nem o eu com suas pulsões e nem o inconsciente biográfico dispõem da potência necessária para que uma obra nascida em um contexto específico possa romper os limites temporais e culturais e ser compreendida por um leitor separado cronologicamente por trezentos, oitocentos ou dois mil anos. (Tradução nossa).

<sup>51</sup> O complexo pessoal deve permanecer ancorado, se queremos realmente ter operatividade, com um fundo antropológico mais profundo que a mera aventura biográfica e individual, fundo que, como diz nosso autor, ‘é a herança cultural, a herança das palavras, das idéias e das imagens que o indivíduo encontra lingüisticamente e etnologicamente depositadas em sua origem, é a herança desta sobrecultura que é a natureza da espécie humana com todas as suas potencialidades de espécie zoológica singular’. (Tradução nossa).

los cuales una obra de arte consagra el devenir o las intensificaciones de una sociedad humana (DURAND *apud* GARAGALZA, 1990:103).<sup>52</sup>

Estas idéias e imagens impregnadas de herança cultural é o que compõe o imaginário humano. A função da imaginação segundo Durand seria a eufemização, mas não no sentido negativo como uma espécie de ópio, “máscara que a consciência veste diante da horrível figura da morte”, mas sim, pelo contrário, “dinamismo prospectivo que, através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo” (DURAND, 1988:101).

A razão e a ciência apenas unem os homens às coisas, mas o 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. Por trás do “museu imaginário”, no sentido estrito, o dos ícones e das estátuas, é preciso fazer um apelo, é preciso generalizar um museu mais vasto que é o dos “poemas”. A antologia generaliza o museu. E é então que a antropologia do imaginário pode se constituir, antropologia que não tem apenas a finalidade de ser uma coleção de imagens, de metáforas e de temas poéticos. Mas que também deve ter a ambição de montar o quadro compósito das esperanças e temores da espécie humana, a fim de que cada um nele se reconheça e se revigore (DURAND, 1988:106).

Com esta breve introdução estamos agora preparados para adentrar neste “Memorial do Imaginário”, materializado e dinamizado através da performance do *brancoemMim*, realizada pela Companhia de Dança Palácio das Artes no Memorial Minas Gerais. Neste espetáculo experienciei várias imagens criadas pelos corpos dos bailarinos fazendo parte de diferentes constelações simbólicas do Imaginário.

### 3.2 O espaço mítico

Inicialmente será recapitulada a proposta teórica até então levantada pelo presente estudo visando a análise e a compreensão da obra *brancoemMim*. Um dos paradigmas que mais influenciou a filosofia durante o século XX foi o da linguagem. Dentre as duas principais abordagens do paradigma linguístico, a analítica e a hermeneuta, optou se pela segunda.

---

<sup>52</sup> A obra de arte abre o mito pessoal a uma mitologia coletiva re-sentida nas profundidades de um povo, e justifica um método de análise que, além da psicocrítica, resulta em uma verdadeira mitocrítica que realça os traços pelos quais uma obra de arte consagra ao devir ou às buscas de uma sociedade humana. (Tradução nossa).

Apontou-se a contribuição de Lévi-Strauss para a análise dos mitos, com seu enfoque semiológico, sendo um exemplo de uma hermenêutica redutora. No mito tem-se a história, a narrativa. A sua análise começa com a organização das diferentes frases ou mitemas em diferentes esquemas. Observa-se pares de oposição entre os diferentes mitemas que, por sua vez, articulam-se em distintos feixes de relações.

Em seguida verificou-se a crítica de Ricoeur a este método, explicando o mito, mas não o compreendendo. Somente a semiologia não bastava, pois com os feixes de relações entre signos decorrentes de tal perspectiva teria-se como resultante uma lógica combinatória que se mostraria insuficiente. Ao mesmo tempo, somente a semântica com sua pregnância simbólica não seria a solução. Por isto é que dentre as opções existentes entre as filosofias hermenêuticas da linguagem, recorre-se à proposta de Gilbert Durand acreditando ser a teoria que proporcionará aos dados obtidos a realização do arco hermenêutico. O autor propõe uma fantástica transcendental baseada nas imagens arquetípicas e nos símbolos, tendo como importante referência a hermenêutica instauradora de Gaston Bachelard. Neste espaço poético composto por símbolos e arquétipos o tempo é embalsamado, sendo este espaço não constituído por cadeias, mas sim por constelações. Agora o isomorfismo somente não será suficiente para a descrição das relações existentes neste espaço, utilizando o termo isotopismo. Em seguida, demonstrou-se a morfologia deste espaço isotopo, um regime triádico, sendo composto por três princípios: ligação, ruptura e síntese. Estas três divisões são propostas a partir da articulação dos três reflexos dominantes com os esquemas “verbais”. São os símbolos e os arquétipos que realizam a mediação entre estes esquemas subjetivos e as imagens concretas da percepção.

Observou-se que o mito é composto pela junção entre *símbolos*, *arquétipos* e *esquemas* ao longo de uma mesma narrativa. Faz-se necessário a sua verificação semântica, uma vez que o mito é constituído por símbolos, encontrando nele o seu próprio significado. Percebe-se com isto que a proposta durandiana se vale tanto da semântica quanto da semiologia: o *semantismo* está contido em certas *constelações estruturais*. Agora, não se busca somente os feixes de relações, encontram-se feixes de significações. Esta proposta foi o resultado da articulação entre hermenêuticas “redutoras” como a de Freud e de Lévi-Strauss com hermenêuticas “instauradoras” como as de Jung, Cassirer e Bachelard. O resultado foi o arco hermenêutico obtido através deste estruturalismo figurativo, criando-se uma metodologia para o estudo da obra artística, a Mitocrítica. Através da utilização desta abordagem na interpretação do *brancoemMim* estaremos efetivando a sua compreensão.



### 3.2.1 Homens

Antes de ocorrer o *pas de deux* sobre o círculo de terra, o bailarino Alex Silva entra em cena. É a partir deste recorte que a análise do quadro se realiza.

ALEX SILVA. E era necessário para a dramaturgia como um todo, passar por este lugar. Então tinham personagens que estavam ocupando lugares mais altos, assim, essa relação de céu e terra, que a gente pode desdobrar sobre isso. E este personagem mais terreno.

Fotografia 1 – Homens



Foto: Luis Roberto Corrêa.

No primeiro capítulo verificou-se a influência do espaço sobre a criação artística exemplificada através da oposição céu - terra. Durante o processo de concepção deste quadro, o próprio bailarino sugeriu a utilização da terra como relevo, pois o piso de madeira existente no jardim do memorial lhe lembrava um pequeno palco. Portanto, a utilização da terra não foi resultado de uma escolha arbitrária. Cristina Machado ficou responsável por este quadro contando também com a colaboração do bailarino Cristiano Reis.

CRISTIANO REIS. O espaço no centro do memorial, visto por todos os lados, visto pelas janelas de vidro, que tinha planta embaixo, terra, e o céu aberto lá em

cima. Então, o espaço era dado, e era um espaço forte. Bem forte mesmo, um espaço esteticamente bonito, as paredes todas de ferro.

Dentre os quatro elementos, a terra é o elemento que remete ao estado sólido. Ela gera resistência em oposição aos trabalhos sobre ela despendidos: arar o solo, prepara-lo para o plantio, terraplena-lo para a construção da moradia. De certa forma os bailarinos estavam preparando este solo, esta terra, para que este movimento reverberasse pela obra. Esta terra que fornece o chão, também fornece a base para o espetáculo. Por isto que este elemento vem primeiro, pois é a partir dela que os devaneios sobre o que nela está contida, escondido, guardado, mas também o que está sobre ela, podem ser imaginados.

Observando a cena de Alex, primeiro tem-se o homem deitado. Nenhum movimento, deitado, a primeira das posturas. Mas logo esse ser começa a se movimentar, e da terra, como o fauno de Nijinsky<sup>53</sup>, encara aquele imenso céu.

ALEX SILVA. Os assuntos alojados no corpo, a primeira coisa que me ocorreu pelo universo apresentado que era a terra, [...] [foi] a questão articular, do homem articulação, então naturalmente, a terra é muito primitiva, não é? Tem esse *simbolismo* muito primitivo, então já me vem esta questão do primitivo, de algo grotesco, animalesco. Estas foram questões que me guiaram para começar uma pesquisa de movimento (grifo meu).

O autoctonismo presente na fala do bailarino é um sinal da forte ligação existente com a terra. O amor para com a terra natal, sentimentos de patriotismo, esta forte ligação que cada povo possui com sua terra. E não foi Lévi-Strauss (2008) em sua análise do mito de Édipo que revela a negação da autoctonia através da imagem de Cadmo matando o dragão?

ALEX SILVA. É, o grotesco, o animalesco, eu trabalhei um tempo naquela posição de quadrúpede, eu acho que, é um lugar que sempre volta, no que eu faço, em termos de movimentação, é quase um código, [...], que também as vezes é importante desconstruir, porque ele volta muito fortemente em mim.

O bailarino realizou em outro trabalho premiado, o *Coreografia de Cordel*, esta posição quadrúpede que era a imagem do boi. A intensa pesquisa feita neste primeiro trabalho para se chegar a movimentação deste “bicho”, foi fruto de uma grande imersão. Em uma cena forte daquele espetáculo, o boi se debate contra a porta, como estivesse em um matadouro, resistindo contra a morte. Enfim, o boi do *Coreografia de Cordel* de certa forma também está presente no *brancoemMim*, ainda ressoando no corpo do bailarino, nele impregnado.

<sup>53</sup> *L'Après-midi d'un faune* de 1912, obra fundamental de Nijinsky.

Gilbert Durand (2012) em um importante trabalho identifica o simbolismo do animal touro como uma das primeiras imagens das faces do tempo. Da mesma forma que o herói combate o monstro, um animal hiperbólico, Zeus combate *chronos*, o tempo mortal. Alguns monstros têm a feição do touro, sendo associado à face destruidora do tempo. A posição quadrúpede também remete a uma verticalidade não alcançada, a postura do animal. A valorização negativa do simbolismo animal além de ser símbolo de agitação, que reage por instinto, movimento rápido e indisciplinado, também carrega o simbolismo da agressividade e da crueldade. É a boca afiada prestes a morder, a triturar. Assim, sua animalidade está concentrada na boca terrificante: a agitação, a mastigação agressiva, grunhidos e rugidos sinistros. Ao mesmo tempo que touro significa terra, significa ruído. Este animal terrível, integrante do bestiário sombrio, é a própria imagem da morte devoradora, parecendo ser parente próximo do *chronos* grego, símbolo da instabilidade do tempo destruidor. Esta face negativa do tempo obtido através deste símbolo teriomórfico se opõe aos símbolos ascensionais pertencentes ao Regime Diurno.

CRISTIANO REIS. Alex trouxe uma coisa inicial meio bicho, meio do animal de quatro patas, ele andava de quatro patas no chão, depois ele trouxe informação de um homem que trabalhava com coisas mais pesadas, de trabalho do campo, de torcer arame, de cavar o chão, eu lembro que ficou forte uma movimentação densa dele, que parecia trabalhos pesados, trabalho manual ligado a terra, a construção de tijolo, de pedra, ele trazia um corpo assim denso, um corpo mais curvado, não é um corpo esguio, *longilíneo*, [...] era mais ligado ao trabalho manual, do peso de carregar ferramenta, de carregar pedra (grifo meu).

Nesta segunda fase a interação com a terra é diferente, ele manipula a terra, sulca a terra, trabalha a terra, e isto associado à luta pela verticalização, possibilitando a liberação das mãos. Seu corpo não é longilíneo, trata-se de um corpo arqueado que manipula a matéria, com suas ferramentas. Pode-se afiar a lança, o gládio para empenhar armas cortantes ou pode-se usar dos instrumentos aratórios, tem-se com isto o empenho da efetuação da antítese diátrica sobre o sulco ou da ferida feminizada da terra (DURAND, 2012:160). O arado dos gregos antigos, o pau de cavar dos australianos é associado a um instrumento fálico. Durand aponta para a mesma convergência nas línguas austro-asiáticas onde uma mesma palavra significa falo e enxada, instrumentos aratórios e da sexualidade masculina. A descrição do corpo arqueado é detalhada pelo bailarino:

CRISTIANO REIS. A coluna mais curva, as pernas mais dobradas, os braços como se cavassem alguma coisa, como se enrolasse um arame, ou senão carregava pedra. Ele não tinha essa coisa de abrir a coluna, abrir o olhar para o espaço. Então ele tinha essa relação dos joelhos mais dobrados, a coluna mais curvada, um olhar mais

em direção para o chão ou para um nível médio, ele não olhava nem subia a coluna nem ficava ereto.

Este homem do trabalho, que torce arame, cava, carrega pedra, nesta eterna luta pela verticalidade se associa ao complexo de Atlas conforme mostra Bachelard (2013b). Atlas é aquele que carrega o mundo sobre as costas, numa eterna resistência vertical, a própria expressão da luta pela verticalidade. Tanto é que a última vértebra da coluna humana recebeu o seu nome, pois é ela que sustenta o “pequeno mundo”.

CRISTIANO REIS. E na terceira etapa era mais um homem bailarino, um homem que se movia, tinha uma liberdade de movimento, ficava bem no eixo vertical, apoiado nas duas pernas, ganhava espaço, tinha um fluxo de movimento, eu percebi um corpo mais livre, [...] o último corpo não tinha nada, ele era um corpo livre, quase voava pelo espaço, ganhava o espaço, tinha uma coisa de liberdade.

Estas imagens se associam a dominante postural que por sua vez se encontra relacionada com um dos regimes do imaginário, tal como proposto por Durand. A dominante postural prima pela verticalidade humana, a postura ereta, se articulando com os esquemas ascensionais. Algumas imagens verticais como o se levantar e o permanecer em pé estão imbuídas do simbolismo ascensional. Durand (2012:126) se questiona sobre as relações entre a noção de verticalidade como eixo estável das coisas e a postura ereta do homem. O esquema de elevação e os símbolos verticalizantes são, segundo Bachelard, “metáforas axiomáticas” que obrigam o psiquismo inteiro.

ALEX SILVA. É, como pergunta, então tinha esse lapso assim, ele atingia a verticalidade, mas ele tinha ainda aquela relação ali com esse plano mais embaixo, e o elemento terra que entrava para dar uma reforçada. [...] no nosso caso, esse branco era manchado. É, de trazer assim, para um real, enquanto que os outros personagens não tinham esse lugar, mais etéreo, mais suspenso.

Na performance de Alex há estas oscilações, ao mesmo tempo que alcança a verticalidade, a terra volta a puxar e ele desce. A gravidade não para de atuar. Mas este homem em sua resistência permanece na verticalidade, ele resiste. Existe na cena a oposição entre o símbolo do touro e o esquema de elevação. A fera quadrúpede é o oposto da verticalização alcançada pelo *Homem*. O primeiro remete a uma face negativa do tempo, o monstro hiperbolizado. O segundo é a sua negação através do esquema ascensional, a busca da verticalização é o oposto do que o simbolismo do primeiro representa. Percebe-se que esta frase coreográfica se expressa através desta antítese simbólica. A análise prossegue com mais imagens pertencentes ao esquema ascensional através da movimentação de Ícaro.

### 3.2.2 Ícaro

Ícaro tinha o desejo tão profundo de vôo, que construiu asas de cera e se pôs a voar. Queria voar o mais alto possível, foi cada vez mais distante. Subiu tanto que suas asas começaram a derreter devido aos raios solares. Caiu no oceano que se tornou o seu leito. Transpondo a história para o presente espetáculo, não é difícil de reconhecê-la na atuação de Lucas Medeiros no elevador do memorial. O elevador está instalado no próprio jardim, sendo suas paredes transparentes. A medida que o elevador subia ou descia, podia-se distinguir imagens ora de vôos, ora de mergulhos.

LUCAS MEDEIROS. O que eu faço é uma coisa muito simples, em termo de movimentação. Eu faço dentro do elevador quatro movimentos repetitivos, e é essa que é a pegada dele, essa insistência, e esse fracasso contínuo de tentar voar e não conseguir, tentando andar e para, e ao mesmo tempo para quem está vendo dá uma ilusão momentânea que, por segundos pareceria um vôo, um nado, mas que na verdade não está.

Os quatro movimentos repetidos eram duas variações de vôo e duas variações de mergulho. Por mais que ele tentasse subir, ele sempre caía, e continuava ininterruptamente. Mesmo com o fracasso, do vôo interrompido, ele continuava com a movimentação redundante. Na medida em que as pessoas entravam e saíam do elevador, eram elas que escolhiam o destino desejado. Lucas se movia de acordo com as subidas ou descidas do elevador. Mas, observando de fora, parecia que era aquele pássaro que efetuava o deslocamento da engenhoca.

LUCAS MEDEIROS. E para mim no último dia foi até uma surpresa, pois acabei vendo que esse fracasso, da personagem, de tentar, tentar e não conseguir, ele ainda pode ser mais potente, quando não se tem nem a ilusão de que se está voando. O elevador ainda daria uma ilusão de que ele poderia estar voando. Na terra não é possível ter isso. Então eu senti que no último dia eu cheguei [mais próximo do] alvo [que era a idéia] do fracasso.

Neste dia o elevador estragou e o bailarino não pode utilizar-lo. Por esta obra do acaso, Lucas fez sua dramatização na terra, após as apresentações do duo dos *Homens*. A partir deste dia, incorporou a contingência, reveladora de sentido para o bailarino, ele fazia primeiro sua cena no elevador e em seguida se deslocava para a terra.

Na terra o bailarino continuava com suas tentativas de vôo obtendo o fracasso como resultado, sempre sendo puxado pela terra. Esboçava um vôo, mas caía. Repetidamente até a exaustão. Eram inúmeras tentativas de vôos frustradas, mas ele nunca deixava de encarar o seu alvo, aquela imensidão azul. E mesmo assim, não desistia, continuava, uma e outra vez, com suas tentativas de vôo, mas caía.

LUCAS MEDEIROS. Porque lá era um espaço restrito, mesmo quando eu ficava na terra, é um espaço restrito de terra, o resto é planta que eu não posso ultrapassar. E como lá era bem alto as paredes, e só tinha um retângulo bem lá no alto que possibilitava esse contato com o céu, então era uma sensação de pequenez, porque aquelas paredes enormes de ferrugem, e só aquele quadrado, aquele retângulo de céu para poder alcançar, era interessante, motivador. Porque tinha um lugar ali que era possível se escapar das paredes. E que ao mesmo tempo não era possível escapar.

O contraponto da ascensão é a queda. E a queda é dura. Durand (2012:111-112) mostra que outra epifania da angústia humana em relação à temporalidade pode ser reconhecida nas imagens dinâmicas da queda. A vertigem é o contraponto de toda ascensão, sendo por ele considerado como o lembrar brutal da condição terrena do Homem (DURAND, 2012:113). O aspecto catastrófico da queda pelo vôo interrompido é visto no mito de Ícaro, que cai aniquilado pelo Sol depois da tentativa de aproximação arrojada, caindo no mar, na “água viscosa”.

Mas se a queda tem o caráter angustiante, a subida é o seu perfeito contraponto, e apesar de cair repetidamente, o homem pássaro não desiste de suas tentativas de elevação. Apesar desta oposição entre ascensão e queda, verifica-se a preponderância da primeira durante a apresentação do bailarino. É o esquema ascensional que prevalece, articulado com o arquétipo da luz, tendo como objetivo o céu e não as profundezas subterrâneas. Segundo Durand, uma constante dos rituais é a forma para que se consiga atingir o céu.



Fotografia 3 – Ícaro

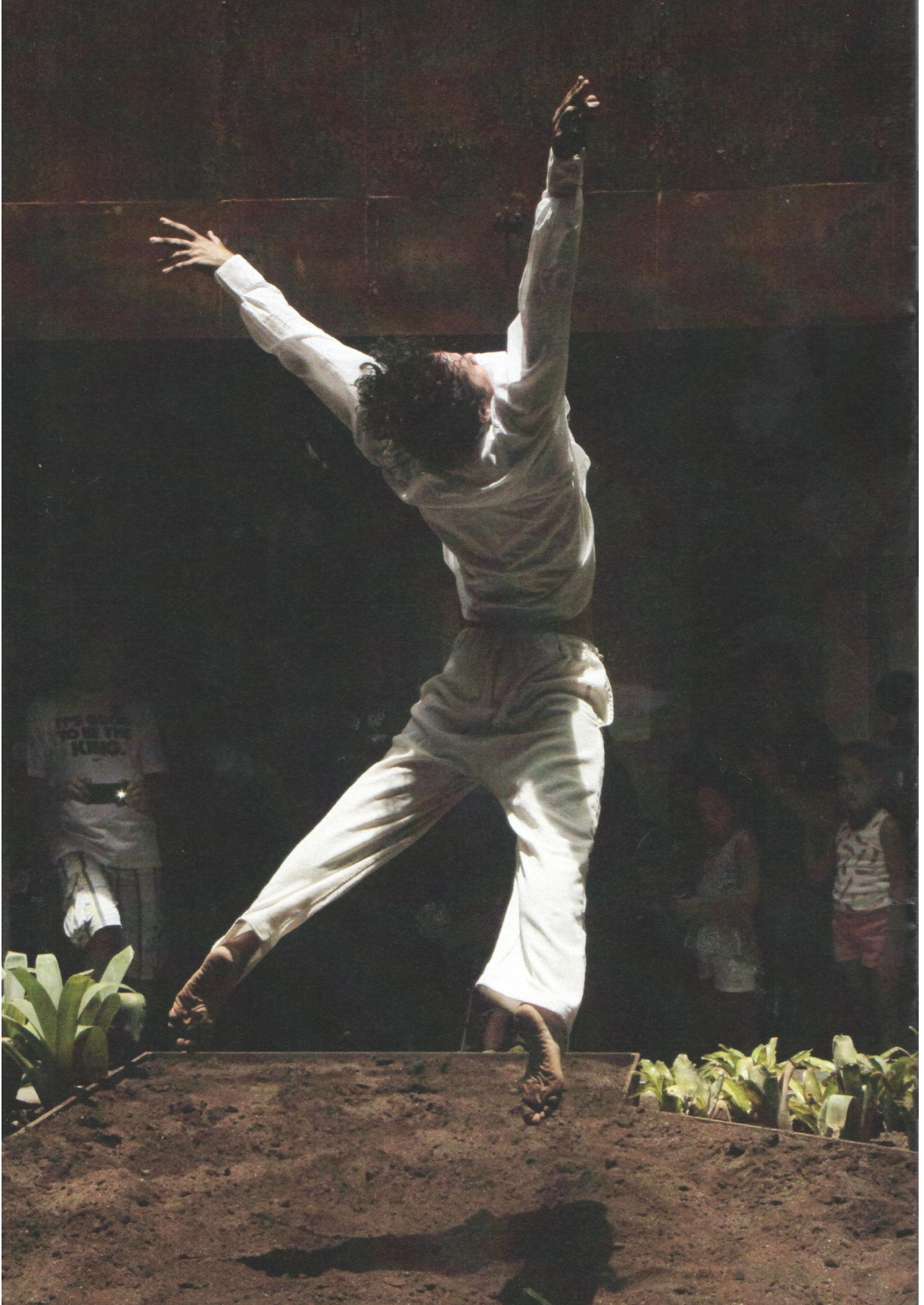


Foto: Paulo Lacerda.

O xamã, escreve Eliade, ao subir os degraus do poste, “estende as mãos como um pássaro abre as asas” – o que denota o vasto isomorfismo entre a ascensão e a asa [...] e, chegando ao cimo, exclama: “Cheguei ao céu, sou imortal”, marcando assim a preocupação fundamental dessa simbolização verticalizante, acima de tudo escada levantada contra o tempo e a morte (ELIADE, 1951 *apud* DURAND, 2012:127).

O instrumento ascensional por excelência é a asa:

Esta extrapolação natural da verticalização postural é a razão profunda que motiva a facilidade com que as fantasias voadoras, tecnicamente absurdas, são aceitas e privilegiadas pelo desejo de angelismo. (...) A imaginação continua o impulso postural do corpo (DURAND, 2012:130-131).

Inspirado em Bachelard, Durand distingue esta constelação esquemática ascensional pela convergência simbólica entre a asa, a elevação, a flecha, a pureza e a luz. Agora o pássaro tem a sua animalidade negligenciada devido à sua capacidade de voar. “A fantasia da asa, de levantar vôo, é experiência imaginária da matéria aérea, do ar – ou do éter! -, substância celeste por excelência”(DURAND, 2012:133).

LUCAS MEDEIROS. Isto foi a Cláudia<sup>54</sup> que me contou: uma criança assistia minha cena e sua mãe o levou para o café. Ele falou assim: o mãe, vamos lá mãe, eu quero ver se ele já conseguiu voar. Será que ele já conseguiu? Aí isso foi interessante porque ele pegou a essência da coisa, que é o se tentar voar, e eu acho que ele levou esta inquietação com ele, será que uma hora ele vai conseguir, será que uma hora ele vai arrumar um jeito de voar?

O levantar vôo se associa à pureza, à virtude moral e à elevação de espírito. Segundo Durand (2012:134), o arquétipo profundo das fantasias de vôo não é o pássaro animal, mas sim o anjo, sendo a elevação isomórfica da purificação pelo fato de ser angélica. Esta reação contra a queda, a ascensão através do vôo, é a *busca profunda da humanidade*, a ascensão ou ereção rumo ao espaço metafísico, como se fosse a reconquista de uma potência perdida, de um tônus degradado pela queda.

LUCAS MEDEIROS. Não foi aprisionante. Eu sentia que o meu esforço repetitivo me levava para um lugarzinho a mais, [...] por causa do espaço, podia ir para o chão e voltar, mas a coisa do cansaço e exaustão veio triplicada, porque eu não estava mais parado, e o espaço ia me pedindo mais, mais, não só estes quatro movimentos. E lá vieram outras coisas, outras possibilidades de tentar este vôo, outras possibilidades de sair do chão.

Poderia-se dizer que se na ação dos *Homens* há a luta pela verticalidade, na ação de *Ícaro* somente a verticalidade postural não basta, sendo preciso de algo a mais. A contínua subida ao céu é feita através do vôo, do bater de asas que busca a ascensão. E na terra *Ícaro*

<sup>54</sup> Claudia Lobo, bailarina da Companhia de Dança Palácio das Artes.



quer elevar-se com o objetivo de atingir o céu. Segundo Cristina Machado: “que tenta voar, que sobe, ele também está nessa conexão mais clara, possível. Quase que metafórica, de tentar conectar, tentar subir aos céus, tentar alçar vôos, sair do chão”(MACHADO, 2014).

A percepção direta de formas emocionais pode ocorrer quando olhamos para a natureza com “os olhos do pintor”, pensamos poeticamente em experiências reais, encontramos um motivo de dança nas evoluções dos pássaros, etc. – isto é, quando algo nos atinge como sendo *belo*. Um objeto percebido dessa maneira adquire o mesmo ar de ilusão apresentado por um templo ou um tecido, que fisicamente são tão reais quanto pássaros e montanhas; é por isso que os artistas podem derivar temas e mais temas, inexaurivelmente, da natureza (LANGER, 2011:411).

As imagens contidas nestas duas cenas que até agora resenhamos, e que denominamos de *Homens e Ícaro*, se concentram principalmente naquilo que Durand classificou como Regime Diurno do Imaginário. O Regime Diurno possui dois esquemas, o diairético e o ascensional, e o arquétipo da luz. A função semântica que o exprime é a antítese. Esta oposição que quer vencer as faces do tempo ocorre da seguinte forma:

[...] a asa e o pássaro opõem-se à teriomorfia temporal, provocando os sonhos da rapidez, da ubiqüidade e do levantar vôo contra a fuga desgastante do tempo, a verticalidade definitiva e masculina contradizendo e dominando a negra e temporal feminilidade; a elevação é a antítese da queda, enquanto a luz solar era a antítese da água triste e da tenebrosa cegueira dos laços do devir (DURAND, 2012:180).

Assim, o esquema ascensional, o arquétipo da luz e o esquema diairético são o contraponto da queda, das trevas e do compromisso animal ou carnal. O esquema ascensional refere-se aos gestos constitutivos dos reflexos posturais primordiais humanos, o esforço pela verticalização, permitindo assim a liberação das mãos para a livre manipulação. Segundo o esquema diairético, a solução para a luta dos contrários não está na conciliação, mas na separação. O arquétipo da luz encontra-se em oposição ao arquétipo das trevas. Durand aponta o isomorfismo que une universalmente a ascensão à luz, sendo considerado por Bachelard (2001:51) “a mesma operação do espírito humano que nos leva para a luz e para o alto”. Estas duas cenas estão associadas à constelação simbólica que converge o luminoso, o solar, o puro, o branco, o real, o masculino e o vertical, qualidades de uma divindade uraniana. Este é o simbolismo do branco neste quadro de *brancoemMim*.

Nas artes, e principalmente na dança, estes profissionais além de serem donos de um imenso conhecimento corporal, o utilizam de uma maneira diferenciada.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Foi durante a minha estadia na companhia, que eu aprendi o modo correto de como se deve levantar do chão, quando deitado. Ao perceber a minha falta de conhecimentos práticos em relação às técnicas corporais, o bailarino Fernando Cordeiro me aconselhou: “Olha, você ainda deitado deve dobrar os joelhos fazendo uma posição como se fosse uma concha, e em seguida, utilizando os braços é que se deve começar a levantar. Desta

Conforme se indicou, Durand menciona a importância em relação aos esquemas posturais para esta constelação de imagens. O subir, a busca pela verticalização, que por sua vez possuem relações com a asa, a flecha, a luz, enfim, os devaneios do vôo. As duas cenas são permeadas por oposições, estando presente o caráter do diaretismo. *Ícaro* busca a ascensão tendo a queda como antítese. O *Homem* busca a verticalidade em oposição à posição quadrúpede da “fera”. O seu simbolismo está em oposição tanto em relação à queda quanto ao monstro cectônico. No Regime Diurno, as faces negativas do tempo não são camufladas ou escondidas, pelo contrário, são hiperbolizadas: a queda possui o caráter nefasto e o animal tem sua monstruosidade realçada. Mas é através desta antítese que os heróis uranianos podem combater-na através do esquema ascensional e do esquema diarético. Entretanto, a utilização excessiva destes esquemas diaréticos e ascensionais pode ser prejudicial.

La persecución exclusiva de la trascendencia, com el dualismo que ello comporta, presenta una dificultad fundamental simbolizada en la figura de Ícaro, el cual quiere volar tan alto que finalmente sus alas de cera se derretirán por el calor del sol. Ya hemos visto cómo el predominio exclusivo del Régimen Diurno en la representación desembocaría en la esquizofrenia. El propio Platón sabía que la fuerza para la ascensión se conseguía en la oscuridad de la caverna, e.d., en la condición material y mortal (GARAGALZA, 1990:78).<sup>56</sup>

O *Regime Diurno* somente não é auto-suficiente, ele precisa ser complementado pelo *Regime Noturno*, assim como o *Sentimento* e a *Forma* precisam estar articulados como aponta Susanne Langer, ou ainda a *Estrutura* e a *Communitas* devem se manter em uma relação cíclica como afirma Victor Turner. As díades precisam estar em inter-relação, tal como os diferentes princípios lógicos do pensamento humano. A antítese excessiva e contínua pode resultar em anomalia:

Minkowski traça um quadro completo dessas antíteses esquizomorfias, nas quais o pensamento se opõe ao sentimento, a análise à penetração intuitiva, as provas à impressão, a base ao cimo, o cérebro ao instinto, o plano à vida, o objeto ao acontecimento e, enfim, o espaço ao tempo, uma vez que essas antíteses conceituais não são mais que o prolongamento das antíteses imaginativas que, no princípio desta obra, assinalamos em alguns grandes poetas (DURAND, 2012:188).

A utilização excessiva do esquema diarético pode ter a seguinte consequência:

---

forma você não irá forçar a coluna”.

<sup>56</sup> A busca exclusiva da transcendência, com o dualismo que ele implica, apresenta uma dificuldade fundamental simbolizada na figura de Ícaro, aquele que quer voar tão alto que finalmente tem suas asas de cera derretidas devido ao calor dos raios solares. Já vimos como o predominio exclusivo do Regime Diurno sobre a representação resultaria na esquizofrenia. O próprio Platão sabia que a força para a ascensão depende da obscuridade da caverna, e.d., da condição material e mortal. (Tradução nossa).

“O racional”, escreve Minkowski, “compraz-se no abstrato, no imóvel, no sólido e no rígido; o movente e o intuitivo escapam-lhe; pensa mais do que sente e apreende de maneira imediata; é frio, tal como o mundo abstrato; discerne e separa, e por isso os objetos, com os seus contornos nítidos, ocupam na sua visão do mundo um lugar privilegiado. Assim chega à precisão da forma...” É claramente a “síndrome do gládio” [...] através de longas cadeias de razões pretendem dar conta da transcendência (DURAND, 2012:185).

O geometrismo se expressa pelo primado da simetria, do plano, da lógica mais formal na representação e no comportamento, tornando o espaço euclidiano o valor supremo. A seguir segue o relato de uma pessoa que sofre desta enfermidade.

“O que me inquieta muito é que eu tenho tendência para ver nas coisas somente o esqueleto. Acontece-me ver pessoas assim. É como a geografia, onde os rios são linhas e pontos... esquematizo tudo... vejo as pessoas como pontos, círculos...” (DURAND, 2012:188).

A utilização excessiva do esquema diairético se associa a esquizofrenia através da abstração como busca obsessiva. Conclui-se que o Regime Diurno se relaciona com o Regime Noturno, ambos contribuindo reciprocamente, pois é através da relação dialética entre ambos que a pessoa que possui a mente sadia reflete. Ao finalizar a análise dos dois primeiros quadros, percebe-se que o Regime Diurno enfatiza o diaretismo, ou seja, o princípio da separação, sendo que suas imagens operam através de sucessivas antíteses, enfatizando a dominante postural com a busca pela verticalização, articulando-se ao mesmo tempo ao esquema ascensional e ao arquétipo da luz. Ao realizar a transposição para o quadro seguinte se irá perceber a mudança no *modus operandi* do semantismo das imagens, isto porque a constelação simbólica a qual pertencem já não é a mesma. Inicia-se agora o percurso pelo Regime Noturno da imagem.

### 3.2.3 Willis

O balé *Giselle* é um dos mais importantes balés brancos do período romântico da dança ocidental. O segundo ato desta obra retrata as *Willis* que são os espíritos de jovens que morreram virgens. Elas são fadas noturnas, estando sob a influência da lua, são etéreas, leves e carregam em si muita angústia e dor.

SÔNIA MOTA. [...] símbolos de liberdade são o Cisne, as *Willis*, os elfos, ninfas e fadas. Ai se fala que lindo, tão leve, voando pelo espaço, e não sabe que dentro desta leveza, voando pelo espaço tem muita mágoa, muita raiva, muita frustração, sublimada, na leveza.

Em uma das cenas do espetáculo *Se eu pudesse entrar na sua vida* que também ocorre sobre a escada, bailarinas estavam adormecidas sendo despertadas pelos seus pares. Este quadro era intitulado *Giselle*, sendo transposto para o *brancoemMim* com muitas modificações. No *brancoemMim* as *Giselles* se transformaram em *Willis*, “flutuando” pelos corredores do memorial sempre em trio.

As imagens que são suscitadas pelas *Willis* constelam em torno das estruturas místicas do imaginário que, por sua vez, pertencem ao Regime Noturno. Nesta bacia semântica, a morte não é combatida ou hiperbolizada, ela é eufemizada pela antífrase. As divindades de Tânatos são belas e sedutoras jovens, fadas das lendas nórdicas. Agora opera-se através do regime da antífrase, em que a representação é enfraquecida disfarçando-se com o nome ou o atributo do contrário.

A noite é eufemizada pelo atributo de “divina”, sendo o lugar do grande repouso. Segundo Durand (DURAND, 2012:218), o céu noturno para os egípcios era assimilado ao céu de baixo através do processo de inversão, sendo que, o mundo noturno é a própria imagem invertida do nosso mundo, como um espelho. A noite é o dia do país dos mortos. “Tieck reencontra a instituição da grande inversão noturna ao fazer dizer às fadas de *A taça de ouro*: ‘O nosso reino anima-se e floresce quando a noite se estende sobre os mortais, o vosso dia é a nossa noite’”(BÉGUIN, 1937 *apud* DURAND, 2012:219). A noite introduziria uma doce necrofilia trazendo em si uma valorização positiva do luto e do túmulo. Neste regime a noite exerce um papel que exorciza o tempo, não sendo o mesmo tempo medido do tempo da luz, pois no reino da noite não se conhece nem o tempo e nem o espaço (NOVALIS, 1840 *apud* DURAND, 2012:220).

As *Willis* passam como vultos pelos corredores, produzindo durante o percurso imagens de um repouso eterno, da mesma forma pela qual as jovens eram enterradas no passado. Nesta visão, a morte é bela, um doce repouso, um convite para a contemplação desta representação nictomórfica. Nelas a morte é eufemizada da mesma forma que o ritual mortuário é antífrase da morte. Esta antífrase está contida nas imagens da intimidade do sepulcro. O trabalho que um agente funerário depende sobre o corpo é o próprio processo da antífrase. Ele irá transformar uma possível feição decadente, horripilante, rígida, em uma

expressão serena, tranqüila e bela. Não é a negação da morte, mas através da eufemização é possível observa-la desta outra forma.

Fotografia 4 – *Willi* deitada



Foto: Luis Roberto Corrêa.

No Regime Diurno o que prima é o esquema ascensional da luz, na dialética entre o claro e o escuro. Diferentemente, o Regime Noturno colore-se com a espessura noturna, com toda a riqueza do prisma das pedras preciosas. Durand aponta que Bachelard foi quem atentou para a famosa oposição entre Newton e Goethe no campo da óptica, que deriva precisamente do diferente jogo dos regimes da imagem nos dois pensadores.

Percebe-se assim que a análise espectral das cores e o seu prolongamento estético, “a mistura óptica”, cara aos impressionistas, tenha constituído para certas imaginações românticas o escândalo dos escândalos. Não só o newtonismo e os seus derivados estéticos atentavam contra a eminente dignidade da luz como também atacavam a cor local como absoluto simbólico da substância (DURAND, 2012:222).

No Regime Diurno, do qual Newton faz parte, a luz celeste é incolor ou pouco colorida, reduzindo-se a algumas raras brancuras azuladas e douradas, preferindo aos cambiantes da paleta a nítida dialética do claro-escuro (DURAND, 2012:222). O éter remete ao “ar puríssimo”, pureza do céu azul, sendo o esquema aéreo a própria substância do esquema ascensional. No caso de Goethe, representante do Regime Noturno, toda a riqueza do prisma e das pedras preciosas irá se desenvolver, trazendo outras possibilidades de cores, um arco mais denso de diferentes colorações.

As *Willis* fazem o percurso ascendente ao subirem a escadaria do memorial. Mas a sua ascensão não é mesma subida do *Ícaro*. É uma decolagem sem resistência, pois elas pertencem ao plano do etéreo, das correntes dos ares noturnos. Mas não nos iludamos, este é um vôo triste, o vôo sem esperança, mas ao mesmo tempo, sublime. “The transcendental being, materialized in some way, recounts the history of the passion which does not allow him to escape from the limen between the worlds”(TURNER, 1987:120).<sup>57</sup> Turner estava se referindo aos espíritos e fantasmas protagonistas do teatro Nô. Mas também poderia ser associado às *Willis*.

---

<sup>57</sup> “O ser transcendental, materializado de alguma forma, reconta a história da paixão que não lhe permite escapar do limiar entre os mundos”. (Tradução nossa).



Fotografia 5 – Willis



Foto: Paulo Lacerda.

### 3.2.4 Cisne

O cisne é um pássaro. Portanto ao analisar o simbolismo do cisne, a primeira palavra que vem à mente seria o verbo voar. Entretanto o cisne é um pássaro que faz parte da bacia semântica das águas profundas. Ao mesmo tempo que a fênix é associada ao fogo, o cisne é associado à água, às águas noturnas. No *brancoemMim*, a dramatização do cisne é feita pela bailarina Cristina Rangel sobre o palco do pequeno teatro do memorial.

“Na minha história o cisne é uma fonte inspiradora”(RANGEL, 2014). Cristina Rangel desde pequena, quando começou a dançar, teve uma profunda admiração pelo *Lago dos Cisnes*, dançando esta obra em Brasília sobre o palco montado em frente ao Palácio do Planalto quando tinha treze anos. Seu pai era da aeronáutica, talvez por isso o pássaro a fascine tanto com as naturais imagens de vôo. A imagem do cisne marca profundamente a vida dos bailarinos, e não é diferente com Cristina. Além da obra *O Lago dos Cisnes*, a bailarina também se inspirou em *A Morte do Cisne*, dançando originalmente por Ana Pavlova em uma coreografia assinada por Fokine.

CRISTINA RANGEL. A ilusão da dança, [...] a gente quer voar, não? Eu acho que isso está ligado comigo, especialmente, sempre, não querendo voar, mas de, pelo menos parecer que se está voando. Na dança temos um pouco dessa sensação. Quando a gente salta, quando abrimos os braços, você tem a sensação de estar voando. E aí se cria a ilusão do vôo, essa foi uma perseguição minha desde o início, porque é essa coisa de voar.

Esta ave voa, mas não é o mesmo vôo da ave diurna visto anteriormente no elevador. O cisne de o *brancoemMim* não voa em direção ao sol, voa sobre o lago com a lua ao fundo.

CRISTINA RANGEL. Então eu fui criando, a minha relação começou muito, na construção da coreografia com relação ao tecido. O tecido era para mim muito importante, era o lago. Então eu tinha essa coisa com o tecido, e a Sônia acreditou, mandou fazer, comprou metros e metros de cetim. E eu o arrastava para todos os lados, e assim nasceu a coreografia.



Fotografia 6 – Cisne sobre o palco



Foto: Luis Roberto Corrêa.

A água do lago onde o *Cisne* está não é semelhante às águas claras e alegres das fontes, mas, se assemelha com aquelas águas do lago Estinfalo<sup>58</sup>. Assim, a intenção primeira do uso da água que seria o lavar, inverte-se nas constelações noturnas da imaginação. A água não é cristalina, ela tem uma cor “de tinta” encarnada, nela está contida a água mortuária, embebida pela noite sombria. Assim como Bachelard (2013a) aponta que a água em Edgar Allan Poe é “superlativamente mortuária”, sendo a “substância simbólica da morte”. Segundo Durand (2012:96), “a água torna-se mesmo um convite direto a morrer, de estinfálica que era “ofeliza-se”. O sangue menstrual, ligado às epifanias da morte lunar é o símbolo perfeito da água negra, segundo Durand (2012:108). Ao perder a limpidez, a água “espessa-se”, tornando-se quase orgânica, colorindo-se, “a meio caminho entre o horror e o amor que inspira, é o próprio tipo da substância de uma imaginação noturna” (DURAND, 2012:222).

CRISTINA RANGEL. Corporalmente, eu trabalhei muito com as articulações, de abrir espaço, e de abrir asas, e de ganhar espaço. E um ritmo assim, como se você estivesse em um lugar mais denso, talvez. Que o espaço em volta fosse mais denso. Então você se move de uma maneira mais lenta também, tudo quase câmara lenta, também um esforço, fazer aquele movimento, tem um esforço extra, não é aquela coisa leve. Parece que é um peso mesmo. Ele começa lá embaixo, para ele subir tem uma densidade, o espaço tem densidade. Então não é leve, pode até parecer,

<sup>58</sup> (Cf. BRANDÃO, 2000). Verificar em especial a sessão “Aves do lago Estinfalo” do capítulo Hércules e os Doze Trabalhos.

mas é um esforço mesmo. É como um corpo morto, que tem que se mover em um lugar mais denso, e aí vai ganhando espaço.

Com a eufemização da noite colorida, a água se feminiza. “O eufemismo que as cores noturnas constituem em relação às trevas parece que a melodia o constitui em relação ao ruído. [...] Enquanto o pensamento solar nomeia, a melodia noturna contenta-se com penetrar e dissolver” (DURAND, 2012:224). Durand alerta que apesar da eufemização da água noturna, não se deve perder de vista o esquema do engolimento, da deglutição, sendo o mar o primordial e supremo engolidor. Para numerosas culturas a água materna é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade (DURAND, 2012:225). Encontra-se o isomorfismo entre as águas fertilizantes e as terras fertilizantes. “As águas seriam, assim, as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos seres vivos e dos homens”(DURAND, 2012:230). Durand lembra que em Brentano, o arquétipo da Virgem Mãe estaria ligado ao lago e às trevas, assim como ao túmulo da heroína Violeta (DURAND, 2012:232). Esta “água superlativa” (POE, 1865 *apud* BACHELARD, 2013a) se associa à obsessão da mãe moribunda, remetendo ao grande tema reconfortante da água materna. “A água transporta-nos, a água embala-nos, a água adormece-nos, a água devolve-nos a uma mãe...” (LAMARTINE, 1856 *apud* DURAND, 2012:234).

CRISTINA RANGEL. Aí tem esse lago, que nos primeiros *Se eu pudesse entrar a sua vida*, eu achava que transformava numa cama, porque eu dormia no final. Eu dançava, ele ia transformando o cisne, ia dançando vários estilos de dança, tudo em cima do pano. Depois eu apagava a luz e escrevia: “lá descansa o bailarino”, deitava e dormia. E o músico tocando violão-celo para mim. As vezes virava cama mesmo. Nossa, eu tenho uma relação ótima com esse pano, eu adoro.

A imaginação aquática, segundo Durand, exorciza todos os terrores em relação a amargura do tempo, transformando-a em uma doce embaladora e em repouso. O berço embalado pela mãe pode-se ser facilmente transposto, nesta lógica, pela imagem da barca embalada pelo lago, como aponta Durand inspirado por Bachelard. Teria-se a constelação materna, colorida e aquática, orientada pelo esquema da descida, sendo o retorno ao ventre da mãe. Misturam-se o ventre materno, a feminilidade, a água e as cores: “[...] senti-me escorregar para uma paz maravilhosa” (DURAND, 2012:235). A dominante digestiva é o reflexo que caracteriza as estruturas místicas.

CRISTINA RANGEL. Na verdade não é a morte do cisne, é o renascimento do cisne, ele começa a nascer ali e começa a subir. Os braços são clássicos [...], são do repertório do *Lago dos Cisnes*, alguns movimentos eu adaptei para parecer que eu estava nadando em um lago, rodando no lago. O pano começa todo aberto, e de

acordo com os movimentos que eu vou fazendo o lago vai ficando pequeno, e aí o *Cisne* levanta.

A cena ocorre dentro de um autêntico teatro de estilo colonial, sendo que, a artista está sobre o palco e o público na platéia. Durante a apresentação ouve-se a música *O Cisne*, de Camille Saint-Saëns, pequena peça de sua obra *O Carnaval dos Animais*. Este também é o *único momento do espetáculo que se utiliza música*. Sobre a sua iluminação, não foi feito nada especial para este quadro. Somente foi desligado o filme que em dias normais passa no teatro, mantendo a luz branca do *data-show* ligada. A luz branca do aparelho provocou um efeito interessante na cena, criando um jogo de contrastes entre luz e sombra. O *Cisne* abandona o palco e vai em direção a escadaria. Sua imagem ao descer as escadas é como o regato pela montanha, indo de encontro ao vale.

Fotografia 7 – Cisne



Foto: Luis Roberto Corrêa.

CRISTINA RANGEL. Quando desce as escadas, é como se chegasse a terra, realmente um mundo real, e é quando ele consegue observar as coisas que estão lá fora. [...] Saindo do céu, descendo, e aí consegue enxergar o que está em volta. As pessoas, as coisas, os objetos. [...] Era como se fosse um anjo caído. Então virou essa coisa do anjo, como se tivesse caído na terra.

Observa-se a mudança de plano da personagem. Antes o *Cisne* ocupava o plano mais suspenso, e diferentemente da maioria das outras personagens da ocupação não percorre a trajetória ascendente. A personagem desce até chegar ao plano terreno. Nota-se que o *Cisne*

é o contraponto do *Ícaro* através da oposição água / terra. Afirma-se que *Ícaro* assume a busca pela ascensão através das frustradas tentativas de vôo. Porém, a imagem da queda nesta personagem é aterrorizante. A acepção negativa da queda não se repete com o *Cisne*. Ela é transformada em suave descida.

CRISTINA RANGEL. Tem a terra, os personagens que são aéreos. Tem aquela árvore que sobe, que é a Andrea, todo um movimento ascendente, só que o meu desce. Porque não tem como subir. Depois que essa dança clássica, que esse espírito clássico enxerga a terra, o homem, e com a dança moderna, que começou esse enraizamento mesmo, que as pessoas pararam de tentar ficar leves, e pular, e começaram a contrair, e buscar a terra, [...] o artista se transforma, ele muda e vira gente.

Algo similar ocorre com o *Cisne*, que ao enxergar o *Ícaro* nas suas tentativas de vôo, nele é desencadeado um desejo de transformação, tornando-se *Mulher*.

CRISTINA RANGEL. E o que resta depois, quando não tem o vôo, quando você chega na terra, e quando você consegue ver a vida como ela é, essa sensação. Mas não é ruim, como se eu estivesse caindo de nível. Pelo contrário, eu acho que agora eu existo, você existe, nós existimos.

E assim se completa a trajetória do *Cisne* transmutado em *Mulher*. Este par formado pelo *Cisne* e pelas *Willis* tem suas imagens concentradas em uma bacia semântica específica, que Durand denominou de estruturas místicas, pertencentes ao Regime Noturno do Imaginário.

CRISTINA RANGEL. Quando eu estava “saindo do teatrinho, eu encontrava com elas [*Willis*], eu tinha uma relação assim, como se fossem do mesmo reino, [...] eu não olhava para elas, nem parava, mas eu tinha uma sensação de que eu chegava perto delas, como se faz uma reverência.

Estas duas figuras clássicas da dança fazem parte desta bacia semântica. Os símbolos, arquétipos e esquemas desta constelação mística operam semanticamente de modo diferente daqueles vistos no Regime Diurno da imagem. Agora a estratégia não é mais combater os ídolos mortíferos de *chronos*, mas transformá-los em talismãs. Não se percebe mais a passagem do tempo negativamente, agora o tempo é cristalizado na segura intimidade da substância. A imagem mística se define pela simples inversão do valor afetivo atribuído às faces do tempo. Através da antífrase, inverte-se radicalmente o sentido afetivo das imagens. A queda é eufemizada em amortecida descida, sendo que, “converte os valores negativos de angústia e medo em deleitação da intimidade lentamente penetrada” (DURAND, 2012:202).

O processo de eufemização é a dupla negação, sendo a idéia chave a dialética do atamento expressada pela figura do atador atado. Diferentemente dos heróis diurnos que manobram o gládio desferindo sobre o adversário o golpe fatal, a arma da personagem mística é o laço que ata. O primeiro mata o adversário, o segundo quer domá-lo. O primeiro separa e o segundo une. A personagem mística busca o domínio sobre o monstro mortal. O princípio da dupla negação revela-se através de diversas lendas e contos populares, que segundo Durand (2012:203), trata-se da idéia do ladrão roubado, do enganador enganado: “Aquele que pensava apanhar foi apanhado...”, “para malandro, malandro e meio.” Este processo diz que, pelo negativo se reconstitui o positivo, por uma negação ou por um ato negativo se destrói o efeito da primeira negatividade. Segundo o autor, a fonte da inversão dialética estaria no processo de dupla negação. “Este processo constitui uma transmutação dos valores: eu ato o atador, mato a morte, utilizo as próprias armas do adversário”(DURAND, 2012:203).

Percebe-se que este regime da imagem opera diferentemente daquele que prima pela separação e pela distinção dos opostos. Agora, os opostos têm suas marcas características amenizadas, como a névoa, fazendo com que os diferentes, e principalmente, os valores negativos, possam ser apreciados da mesma forma que os primeiros. O Regime Noturno, em sua face mística, não possui outro objetivo que o de dominar o devir através da repetição dos instantes temporais. É a mesma luta do Regime Diurno contra *chronos*, mas com a utilização de uma estratégia distinta: opera-se na própria substância do tempo sem se utilizar de um simbolismo estático.

### 3.2.5 Lina Lapertosa

A CDPA tem sua sede no Palácio das Artes, possuindo uma sala de ensaios, a sala “Klaus Vianna”. Neste grande *studio* é onde a CDPA passa a maior parte do seu tempo, com as aulas, os ensaios e *workshops*. Uma lembrança que tenho de Lina é dela cuidando de sua plantinha. Todos os dias ela pegava o pequeno vaso do vestiário feminino e o deixava perto das janelas para que pudesse tomar o seu sol.



No *branco em Mim*, *Lina Lapertosa*<sup>59</sup> está usando um vestido simples e ao entrar no memorial se dirige até a recepção. Lá recebe um par de pontas e uma placa onde está escrito:

### Lina Lapertosa

Subespécie: *Homo sapiens sapiens*  
 Família: *Hominidae*  
 Ordem: *Primates*  
 Classe: *Mammalia*  
 Filo: *Chordata*  
 Reino: *Animalia*

Fotografia 8 – Lina Lapertosa



Foto: Luis Roberto Corrêa.

Depois de colocar as pontas ela percorre os diferentes espaços do memorial, sendo que, ao fazer as pausas, coloca ao seu lado a placa com sua descrição.

LINA LAPERTOSA. Para mim no começo, eu queria dançar mesmo, dançar movimento. Eu queria me expressar movendo mais, movimentando mais. E a proposta que me puseram foi de ser

<sup>59</sup> Neste trabalho, ao referir à personagem ela é grifada em *itálico*. Neste quadro, como a personagem possui o mesmo nome que a artista que a interpreta, é necessário que o leitor esteja ainda mais atento à utilização desta marcação.

um público, de ser eu como público, eu Lina enquanto público. [...] E Cristina Machado me propôs: Lina, que tal se você fizer você sem ser bailarina, você a pessoa. Mas não tem jeito de sair de mim, a bailarina.

*Lina Lapertosa* não dançava. Ela percorria o memorial, as diferentes salas, como se ela estivesse visitando aquele local, observando as obras, os vídeos, interagindo com o ambiente, passando pelo público de maneira discreta.

LINA LAPERTOSA. Para mim foi importante estar de pontas, ajudou a construir, e também estar usando um vestido normal, vestido de rua que qualquer pessoa poderia usar, não era nenhum figurino. [...] Então foi um desafio, porque eu estava de sapatilha de pontas, me dava vontade de fazer um tanto de coisa, de dançar mesmo, as obras me inspiravam, me sugeriam movimentos e eu não fiz.

A bailarina que está de pontas não dança, em oposição aos demais bailarinos que estão com os pés despidos, que “dançam”. Este já é um contraponto que a personagem traz, contraponto sutil, sendo esta sutileza uma de suas características. “A placa foi fundamental. Ela já me colocava em estado de obra, de obra de museu. Aquela placa já me deixava neste estado”(LAPERTOSA, 2013).

O percurso feito pela artista durante a performance é um tanto quanto periférico. Enquanto que as outras personagens se concentram na região do jardim ou na região das escadarias, ou seja, na área central do memorial, o itinerário de Lina se concentra principalmente nas salas que estão entorno deste centro. Enquanto a bailarina ocupa locais fechados, como as salas, o restante concentra em espaços abertos como corredores, o jardim ou a escadaria.

Espacialmente percebe-se que ela está situada nas bordas, na periferia, nas margens, disto pode-se inferir a marginalidade do seu papel, sendo quase “invisível” para a apresentação. Outra observação que confirma o caráter marginal foi o fato de que no folheto distribuído na primeira temporada não constava o nome e nem a foto da bailarina. Isto na verdade foi uma falha da produção, que corrigiu o erro na segunda temporada com a inserção do nome e de sua foto no programa. Este “esquecimento” é indicio da quase “invisibilidade”.

Esta “invisibilidade” ocorre principalmente em alguns trechos da apresentação. A personagem é reconhecida pelo público, existindo uma leve interação. Mas o “desaparecimento” da personagem ocorre quando se dirige para o terceiro andar e lá permanece por um bom tempo, não tendo sua presença percebida. O vértice deste estado ocorre quando ocupa a sala “espetáculo mineiro”. A sala é escura e fria, devido ao ar condicionado, ocorrendo a projeção de documentários sobre grupos performáticos de Minas

Gerais como o Grupo Galpão e o Grupo Corpo. *Lina Lapertosa* permanece naquela sala por aproximadamente quinze minutos sentada sobre a pequena arquibancada. As pessoas entram e saem e sua presença passa totalmente despercebida.

Um fenômeno simbolicamente próximo, embora em um contexto totalmente diferente, ocorre durante os ritos de passagem. “O sujeito submetido ao ritual de passagem fica, no decorrer do período liminar, estruturalmente ou mesmo fisicamente, ‘invisível’”(TURNER, 2005:139). Victor Turner estudou estes ritos entre os jovens ndembu no noroeste da Zâmbia no centro-sul da África. Trata-se do Mukanda, ritual que possui diversas fases onde o jovem iniciado é circuncidado tornando-se adulto. Seguindo Van Gennep (2011), Turner indica que estes rituais são estruturados por três fases: 1- separação, 2 – margem ou limen, 3 – reintegração. Durante o limen o ser transicional passa por “um mundo de decomposição, onde tudo que é normal, saudável e ordenado é reduzido ao caos e ao “*lodo original*””(TURNER, 2005:173, grifo meu). “A característica essencial dessas simbolizações é que, de um lado, os neófitos não estão nem vivos nem mortos e, de outro, estão vivos e mortos. Sua condição é de ambigüidade e paradoxo, uma confusão de todas as categorias costumeiras”(TURNER, 2005:141). A unidade liminar contém processos e noções opostas na mesma representação, “o que não é nem isso, nem aquilo, e, no entanto, é ambos” (TURNER, 2005:144). A persona liminar de *Lina Lapertosa* está associada a este mesmo estado ambíguo, pertencente à antiestrutura. A liminaridade que é a fase “entre” dos rituais, possui o simbolismo da viscosidade, ocorrendo a mistura, a não definição dos termos. Neste quadro ocorre a meta-liminaridade, a liminaridade que representa a totalidade da obra liminar. A liminaridade da liminaridade.

LINA LAPERTOSA. Eu gosto muito de interagir com quem está ao meu lado, e uma das coisas que Cláudia<sup>60</sup> me falou foi isso, para eu estar num estado, se uma pessoa vier conversar comigo, eu não conversar naturalmente, eu estar num estado mais *entre*, ela falou entre, *nem de representação, e nem eu normal*. [...] Seja você, mas no entre, não muito natural, tenta achar esse fio (grifo meu).

Sobre o palco ou fora dele os artistas existem no campo do duplo negativo. “Eles não são eles mesmos, nem são eles os personagens que personificam. Uma performance teatral toma espaço entre “não sou eu não... não eu”. [...] Ela está inserida profundamente naquele *espaço liminar*” (SCHECHNER, 2002 *apud* LIGIÉRO (Org.), 2012:72, grifo meu).

---

<sup>60</sup> Cláudia Lobo, bailarina da Companhia de Dança Palácio das Artes, sendo que, no *brancoemMim*, além de atuar, também auxiliou nos ensaios de *Lina Lapertosa*.



Pode-se dizer que se trata de uma figura dramática de fronteira. A manifestação liminóide, definida por Turner como os aspectos da liminaridade presentes na sociedade contemporânea, principalmente na arte, pode ser articulado com a fantástica transcendental de Durand, se situando a meio termo entre as estruturas místicas e as estruturas sintéticas. O caráter místico resulta da indefinição, da ambigüidade, no estado de viscosidade. A viscosidade e a adesividade possuem características do suco glutinoso, da cola. A viscosidade do tema não opera no sentido do diiretismo diurno, nesta constante busca da clara classificação, da distinção. O pensamento viscoso é aquele que opera pelas variações confusas sobre um mesmo tema. Para Durand (2012:272) o Regime Noturno do elo se define por verbos como: prender, atar, soldar, ligar, justapor, aproximar, pendurar, abraçar, etc; assim com as preposições: “sobre”, “com”, “entre”.

Durand propõe que esta recusa em isolar e separar é ilustrada no estilo de pintura de Vincent Van Gough, em que a tinta a óleo será utilizada como pasta viscosa e já não como veículo translúcido (ZILOTY, 1941 *apud* DURAND, 2012:273). Para o estudioso do imaginário, a estrutura aglutinante funciona como o próprio estilo do eufemismo levado ao extremo, da antífrase.

A vocação de ligar, de atenuar as diferenças, de subutilizar o negativo pela própria negação é constitutiva deste eufemismo levado ao extremo a que se chama antífrase. Na linguagem mística tudo se eufemiza: a queda torna-se descida, a manducação engolimento, as trevas adoçam-se em noite, a matéria em mãe e os túmulos em moradas bem-aventuradas e em berços (DURAND, 2012:273).

Apontou-se os traços que definem *Lina Lapertosa* como pertencente às estruturas místicas. Entretanto, ela também pertence às estruturas sintéticas do Regime Noturno pelo fato de ser uma mediadora, como se verá adiante. Ela e sua “irmã caçula”, a *Noivinha*, exercem a função do *trickster*, cada uma a sua maneira. O *clown* é uma derivação liminóide do *trickster*, estando *Lina Lapertosa* associada ao *clown-pierrot*, uma vez que há ligações simbólicas com a queda eufemizada, a descida suave, própria das estruturas místicas.

### 3.2.6 Noivinha

Foi Lévi-Strauss (2008) quem constatou o isomorfismo do mediador, do messias, do andrógino ou do casal e da tríade, a partir da figura do *trickster*. Este elemento aparece no

folclore norte-americano nas figuras do coioote ou do corvo, sendo animais classificados como aqueles que se alimentam das carnes mortas, intermediárias entre os herbívoros, símbolos da agricultura, e os predadores, símbolos da rapina guerreira. Também constatou que coioote, nevoeiro, escalpo, tem na língua Tewa a mesma raiz, sendo todos elementos mediadores.

O coioote (que é comedor de carniça) é intermediário entre herbívoros e carnívoros *como* o nevoeiro entre o céu e a terra; *como* o escalpo entre a guerra e a agricultura (o escalpo é uma “colheita” guerreira), *como* a nigela entre plantas selvagens e plantas cultivadas (cresce sobre estas, ao modo daquelas); *como* o vestuário entre “natureza” e “cultura”, *como* o lixo entre a aldeia habitada e o mato, *como* as cinzas (e a fuligem) entre a fogueira (no solo) e o teto (imagem da abóbada celeste) (LÉVI-STRAUSS, 2008:243).

Pode-se melhor visualizar esta correlação proposta por Lévi-Strauss (2008:242) através do seguinte esquema por ele também feito:

Esquema 2 – Classificação proposta por Lévi-Strauss

<i>Par inicial</i>	<i>Primeira tríade</i>	<i>Segunda tríade</i>
Vida	Agricultura	Herbívoros Comedores de carniça
	Caça	Predadores
Morte	Guerra	

Fonte: LÉVI-STRAUSS, 2008:242.

Transpondo por *homologia* esta estrutura do célebre etnólogo francês para as personagens que são as unidades constitutivas do espetáculo, pode-se obter a seguinte representação:

Esquema 3 – Transposição do esquema de Lévi-Strauss para o espetáculo *brancoemMim*

<i>Par inicial</i>	<i>Primeira tríade</i>	<i>Segunda Tríade</i>
Vida	Ícaro	Homens <i>Trickster 2</i>
	<i>Trickster 1</i>	<i>Willis</i>
Morte	Cisne	

Fonte: LÉVI-STRAUSS, 2008:242 (houve alteração no conteúdo do esquema).

Assim como os *Homens* estão na terra, as *Willis* ocupam o plano etéreo, percebe-se duas extremidades da relação céu / terra, e entre eles, a figura intermediária, o *Trickster 1*. Ao mesmo tempo, aos *Homens* está associado o simbolismo do touro, que por sua vez é um animal herbívoro, estando em oposição as *Willis* que são aqueles espíritos que fazem dançar até a morte os rapazes que adentram em seus domínios.

Do mesmo modo tem-se o pássaro do sol que trava a trajetória ascendente, e o seu contrário, o pássaro da lua que traça a trajetória descendente. Uma classificação semelhante é verificada na tribo de Mont-Gambier:

Assim, nesta tribo de Mont-Gambier, ao cacatua branco está ligado o sol, o verão, o vento; ao cacatua negro, a lua, as estrelas, os astros da noite. Parece que a cor forneceu como que a linha segundo a qual foram dispostas, de uma forma antitética, estas diversas representações (DURKHEIM; MAUSS, 2006:411).

Outra oposição existente entre o *Ícaro* e o *Cisne* ocorre entre a terra e a água. O primeiro está sobre a terra e o segundo sob o lago. Ela poderia ser assim visualizada: [vida / morte :: terra / água], onde “::” significa “assim como”. E entre eles tem-se novamente outra figura intermediária, o *Trickster 2*.

Lévi-Strauss compara ao *trickster* a personagem indo-européia da Gata Borracheira e o *Ash-boy* norte americano, este segundo similar ao conto em que o jovem enfeitiçado se torna desfigurado, somente acabando o feitiço quando uma jovem o aceita daquela forma. Ambos, Gata Borracheira e *Ash-boy* funcionam como mediadores. Outro exemplo do *trickster* é encontrado na cosmologia afro-brasileira com o orixá *Esu Legba* (VERGER, 2012). Outra exemplo que funciona como *trickster* é Loki, meio irmão do herói

Thor, ambos filhos de Odin, o velho caolho que detém o cetro. Loki pertence aos dois reinos, ao de Asgarth e ao dos gigantes. Ele é mestre na arte de enganar, sendo que, “muitos dos problemas dos asgardianos foram criados – e posteriormente resolvidos – por ele” (LOPES, 2012). O trapaceiro também é considerado na mitologia nórdica como a divindade do fogo.

Segundo Carvalho (2000:5), o pícaro é uma correspondência ao que Turner chamou de liminóide. O *clown* é um de seus desdobramentos, sendo ambos figurações em profundidade do que é o *trickster*, sendo este último dotado de um maior teor simbólico. “O *clown* é uma degradação modulante dos traços do *trickster*” (CARVALHO, 1999:17). Ao mesmo tempo que o *clown* é visto como elemento de desordem em relação ao grupo social ou ao universo, também pode servir como medicina corretiva. “Seu caráter contraditório pode ser instrumento de uma ‘reviravolta’”(STAROBINSKI, 1969 *apud* CARVALHO, 1999:7). “Cazeneuve já havia enfatizado, na sociedade “apolínea” dos Zuñi, a instituição e o simbolismo saturnal dos palhaços Koyemshis, verdadeira válvula de segurança dionisíaca” (DURAND, 1988:91).

Turner ao pensar na liminaridade nas sociedades de teor urbano-industrial e não mais somente no contexto tribal, denominou-o de liminóide, como desintegração das modernas inversões simbólicas e expressões de desordem.

[...] no caso das sociedades tribais, ritos de iniciação prolongados e, nas sociedades industriais, legislação contra aqueles que, utilizam gêneros “liminóides” tais como a literatura, o cinema e o jornalismo sério para subverter os axiomas e padrões do Ancien Régime – tanto em casos gerais quanto particulares (TURNER, 2008:12).

A *Noivinha* possui o caráter contestador e crítico deste fenômeno liminóide. Ela adota um discurso crítico em relação ao fazer artístico na sociedade, de forma semelhante ao do *clown*. Esta subversão próprio do fenômeno liminóide também ocorre em relação à trama do espetáculo, ditando um outro ritmo ao mesmo.

Porém a figura do *clown* possui variações, “os românticos oscilarão entre um “mito do *clown* ágil” e um “mito do *clown* trágico”, ambos conducentes à problemática da transgressão e da contestação, na arte como na sociedade”, cuja resolução, mais ou menos feliz, representará meras variações de “estilo”(CARVALHO,1999:6). Esta oposição desdobrasse através da oposição entre um “embusteiro Arlequim, herdeiro de Hermes como ‘Arlequim Trismegisto’” opondo-se ao “ingênuo e sentimental *Pierrot*, palhaço feminóide e imantado pelas valências negativas do feminino”(CARVALHO, 1999:18). No *brancoemMim*

temos um par de *tricksters*, *Lina Lapertosa* e a *Noivinha* que estão associadas respectivamente com o *Pierrot* e o Arlequim Trismegisto.

A *Noivinha* é uma criação da bailarina Livia Espírito Santo para a ocupação “*Se eu pudesse entrar na sua vida*” e que foi adaptado para este novo trabalho. Para aquele primeiro evento a *Noivinha* atuava durante dez minutos, sendo que, no *brancoemMim* seu quadro tinha a duração de quarenta minutos. A própria bailarina explica mais sobre a personagem.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. É ter essa estranheza, eu acho que o espetáculo é para causar estranheza pelo contraponto que existe nele, que ele é rico em contraponto. Não é, tem um lugar que é todo branco, todo etéreo, sagrado, e tem um lugar que é da terra, todo sujo de terra, os meninos na terra, então já cria um contraponto, também, desse lugar da leveza, do alto e do pesado, do aterrado.

LUIS ROBERTO. E a *Noivinha* está onde?

LIVIA ESPÍRITO SANTO. E a *Noivinha* está entre isto tudo, como ela é entre, ela pode ser entre de tanta coisa. Ela é entre. Um etéreo e um pesado.

LUIS ROBERTO. Mas ela não é fantasmagórica?

LIVIA ESPÍRITO SANTO. Entre isso, e aquele lugar que é da raiz, do aterrado, existe uma pessoa, entre. Que dialoga com tudo, o entre é quase um termo inflável, inchado, aqui deste discurso todo. (...) É entre o que as *Willis* apresentam e os meninos apresentam na terra, ela pode se inserir nesse entre, ela aproveita as brechas para mostrar que, olha, ah, você reconheceu, não é? Pode ser isso também!

A *Noivinha* é uma personagem que transita livremente entre os diferentes planos do espetáculo, justapondo-os através de sua fala e de sua fúria.<sup>61</sup> Ela participa deste espetáculo liminóide atuando liminarmente no sentido de Van Gennep (2011). Como ela está “entre” um etéreo e um pesado, ou “entre” o céu e a terra, ela é liminar no sentido de passagem entre os opostos, como um corredor. “Yet on probing one finds in liminality both positive and active qualities, especially where that ‘threshold’ is protracted and becomes a ‘tunnel’[...]”(TURNER, 1982:41).<sup>62</sup> “[...] liminality may be for many the acme of insecurity, the breakthrough of chaos into cosmos, of disorder into order, than the milieu of creative interhuman or transhuman satisfactions and achievements”(TURNER, 1982:46).<sup>63</sup> A *Noivinha*

<sup>61</sup> A utilização dos termos fala e fúria foi inspirado em Modesto (2008), sendo re-significado no presente trabalho.

<sup>62</sup> “Mesmo ao questionar-se, encontra-se na liminaridade tanto qualidades positivas e ativas, especialmente onde aquela ‘liminaridade’ é prolongado e torna um ‘túnel’[...]”. (Tradução nossa).

<sup>63</sup> “[...] liminaridade pode ser para muitos o apogeu da insegurança, o avanço do caos sobre o cosmos, da desordem sobre a ordem, ao invés da criatividade inter-humana ou da satisfação e realização transcendente”. (Tradução nossa).

é muito questionadora, sempre perguntando, como querendo trazer um contraponto ao espetáculo.

LUIS ROBERTO. E ela tem uma energia tão forte! Pra mim ela tem uma energia muito forte.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. É, apesar de ser uma *Noivinha*, ela é muito yang, ela é muito homem. Ela é bem energia masculina. Apesar dela ser toda, eu acho que ela é bem *yang*, ela seduz só para chegar perto, assim, pum, mas ela é super pá. Energia masculina, nesse sentido, não é muito delicado não. Ela tem característica masculina. Apesar de estar transvestida de noiva. Ela tem energia masculina.

LUIS ROBERTO. Para mim é quase uma explosão, às vezes.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. Ela é, as imagens, por exemplo, vulcão, fica ali, *currrrr*, aí uma hora ele, ele sai, não é! É um bule, com a água lá (*duc, duc, duc*), uma hora a água entorna, ela tem esse lugar do (*vuvuvuvvu*), e sai. Aí volta tudo de novo, ela tem esses, a *Noivinha* é assim mesmo.

Entre o céu e a terra, e o regato existe a centelha de fogo que incendeia o espetáculo, fazendo com que estes diferentes elementos se agitem alterando a sua dinâmica.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. Existe tanto uma promessa, tem também uma cobrança, [...] ela é toda ambígua, o tempo todo, [...] que é o da cobrança, da promessa, da imposição, e da omissão, essa ambigüidade, esse conflito.

Conforme dito, a ambigüidade é uma característica dos mediadores, principalmente do *trickster*. Energia masculina transvestida em mulher, a *Noivinha* interage com o público, provocando, questionando, brincando, sensibilizando. Ela é a única personagem que utiliza o recurso da fala, e às vezes sua fala fica furiosa, como um ciclo. Mas o único momento que se retrai é ao entrar no pequeno teatro onde se encontra o *Cisne*. Entretanto, continua com os questionamentos e provocações...

LIVIA ESPÍRITO SANTO. Eu sempre chegava no pé do ouvido de alguém e falava assim: você já fez alguma coisa durante muito tempo? Então como a *Noivinha* sempre pergunta, sempre é uma pessoa que fica assim, eu aproveitei a cena do *Cisne*. Você está lá, nossa, aí você delira na obra, nossa, na música, você se encanta. Você vai lá longe e volta, aí ela vem assim, pá! E pergunta ao pé do ouvido: você já fez uma coisa durante muito tempo?

A *Noivinha* não deixa de trazer o contraponto quando tem a oportunidade. Mesmo neste exemplo, onde uma pessoa da platéia estaria contemplando a ação do *Cisne*, ela, a *Noivinha*, vai e faz com que a pessoa tenha a sua fruição interrompida. A *Noivinha* não perde a oportunidade de fazer suas brincadeiras e travessuras.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. A gente tirou o véu, tirou aquela maquiagem pesada, eu fazia com um rosto mais, sem nada, era mais uma base, e um rímel só. [...] A idéia do *brancoemMim* era como se as *Willis* [...] era como se fossem fantasmas, [...] [estão] num plano de uma fantasia, e a *Noivinha* vem para um real, por isso que ela tem cor de pele, não é pintada de branco.

A *Noivinha* está no plano terreno, mas ao mesmo tempo, consegue transitar livremente entre os diferentes planos. Esta persona liminar tem a função mediadora dos opostos. Assim como sua “irmã mais velha” que está de pontas, a *Noivinha* usa sapatos de saltos altos. Neste espetáculo os *tricksters* adotam como emblema a utilização de um calçado. Ela segura o buquê feito de *tulling*, vestida a caráter, quase toda de branco.

“A *Noivinha* é bem humorada, apesar dela ficar brava, falar pelos cotovelos, ela é bem humorada, ela não é uma amarga não. Ela não é melancólica, nada disso, ela é bem humorada”(ESPÍRITO SANTO, 2014). Este ser transicional comunicava a todo momento com o público, sendo esta interação essencial. Ela é a personagem da ocupação que mais interage com a platéia.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. Provocar e seduzir, desestabilizar, quebrar o ritmo, de uma linearidade, aí vem aquelas palavrinhas que eu te falei, que é o que sustenta a personagem independente do lugar e do assunto que eu quero discutir. Que é a promessa, você promete e você cobra. Você omite e você também obriga.

A *Noivinha* provoca a quebra no espetáculo. Trata-se de um diferente ritmo em relação aos demais quadros contribuindo para a potência do espetáculo como um todo. Este ritmo ocorre através das denúncias, das indagações, questionamentos, possibilitando a reflexão.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. Não é negar, é trazer contrapontos, a *Noivinha* não está negando nada, ela só está trazendo contrapontos, para provocar reflexões sobre algumas. [...] Então no meu caso eu estou no contraponto. Eu estou no contra-fluxo dali.

A fala da bailarina se associa segundo o antropólogo anglo-saxão aos efeitos liminares que ocorreriam durante os rituais que observou no centro-sul da África: “Durante o período liminar, os neófitos são alternadamente forçados e encorajados a refletir sobre sua sociedade, seu cosmo, e os poderes que os geram e sustentam. A liminaridade pode ser em parte descrita como um estágio de *reflexão*”(TURNER, 2005:151, grifo meu).

Especialmente, a sua trajetória concentra na área da escadaria, uma trajetória ascendente até chegar ao último andar. Isto também contribui para que a imagem da *Noivinha*

esteja relacionada ao *clown* “ascendente”, o *clown* ágil que realiza o salto do acrobata. Quando chega ao último andar, já está com a fala em fúria, se dirige ao elevador e desaparece, finalizando sua participação no espetáculo.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. São situações de deslocamento que me estimulam, são imagens que geram a idéia de deslocamento, que estimulam a *Noivinha*. [...] Então, imagens, nem tanto, mas situações de deslocamentos, de pessoas que saem de um lugar e vão para outra. [...] Vai estabelecer um novo lugar, para ele ser de novo questionado. É um ciclo. A *Noivinha* é um ciclo. Reconhece um lugar, questiona, vira outro, estabelece, reconhece de novo, questiona, muda, vira outro, tem uma coisa cíclica, dessa transformação, estando sempre em deslocamento, o que mais estimula a *Noivinha* são essas idéias de deslocamento. [...] Tinham umas imagens que nunca estavam no meio do quadro, sempre em um canto, as coisas não tinham centro, imagens que não tinham centro.

Este caráter cíclico da *Noivinha* é um importante atributo das estruturas sintéticas do imaginário. A estratégica cíclica é diferente das operações do Regime Diurno que buscam a separação, a distinção dos contrários. Também é diferente das estruturas místicas que visam a mistura, a fusão. A *Noivinha* possui o caráter cíclico, buscando a *justaposição*. Ela transita pelos contrários, justapondo-os, fazendo com que a dramaturgia do espetáculo ganhasse um novo ímpeto. O mecanismo dialético da *Noivinha* não tem o caráter estático, são situações de deslocamento que contribuem para o desenvolvimento da trama. Mas a *Noivinha* não chega a realizar a síntese, pois a ligação que ela propõe provoca apenas o desenquadramento e a agitação, não chegando a ser a conciliação dos contrários.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. E a idéia da *Noivinha*, também, um termo bem estranho, mas um termo que me veio aqui a cabeça, ser insurreita de si mesma, ela sempre está, reconhecendo padrão, e mudando padrão, reconhecendo padrão e mudando padrão. Nunca se sabe. Então as imagens são mais essas de deslocamento.

Este ciclo ascendente desta persona liminar colabora para com a trajetória dramática do espetáculo. Este ciclo opera através de uma dialética revolucionária, influenciando como um todo na trajetória das demais personagens. A *Noivinha*, neste ciclo revolucionário contínuo, contribui para com o desenvolvimento progressivo da dramaturgia da obra, sendo que, este caráter de insurreição inflama toda a apresentação para que alcance o clímax. A *Noivinha*, a mediadora, é mesmo a fala e a fúria.



Fotografia 9 – Noivinha



Foto: Luis Roberto Corrêa.

Constatou-se que o espetáculo possui personagens que tem a função mediadora próximas ao do *trickster*. A *Noivinha* e *Lina Lapertosa* desempenham funções mediadoras análogas, porém formam um par de oposição. A *Noivinha* é agitada, *Lina Lapertosa* é calma. Enquanto a primeira estabelece grande interação com o público, a segunda estabelece uma interação branda chegando em alguns momentos a um estado quase de grau “zero” de interação. Enquanto que espacialmente, a primeira ocupa principalmente a área central, em especial a escadaria, a segunda ocupa a região periférica, as diferentes salas. Enquanto a trajetória da *Noivinha* percorre principalmente espaços abertos, o percurso de *Lina Lapertosa* concentra se em espaços fechados. Enquanto que a ação mediadora no espetáculo é, na primeira, ativa, na segunda é passiva. A primeira utiliza sapatos de salto-alto e a segunda utiliza sapatilhas de pontas, símbolos da liminaridade das figuras dramáticas, por oposição aos pés despidos das demais personagens. Depois de tantas distinções, conclui-se que uma é contraponto da outra, sendo ambas como as duas hélices do DNA, que dão vida ao espetáculo. Entretanto, os dois *tricksters* são bem diferentes, por isso ao pensar em duas extremidades para o temperamento de um *trickster*, pode-se dizer que enquanto a *Noivinha* estaria associada simbolicamente ao Arlequim Trismegisto, *Lina Lapertosa* se associaria à figura do *Pierrot*.

### 3.2.7 Velha

Ao revelar a existência de um par de *tricksters* na apresentação em questão, infere-se a existência de outros elementos mediadores, pois o *trickster* como Lévi-Strauss (2008:244-245) aponta, serve como sinal para a sua existência:

Como *Ash-boy* e Cinderela, o *trickster* é, portanto, um mediador, e essa função explica o fato de ele manter algo da dualidade que tem por função superar. Daí seu caráter ambíguo e equívoco. Mas o *trickster* não é a única forma possível de mediação. Alguns mitos parecem dedicar-se inteiramente a esgotar todas as modalidades possíveis da passagem da dualidade para a unidade. Quando comparamos todas as variantes do mito de emergência zuñi, podemos extrair uma série ordenável de funções mediadoras, cada qual resultando daquela que a precede por oposição e correlação:

Messias > dióscuros > *trickster* > ser bissexuado > par de germanos > casal > avó e neto > grupo de quatro termos > tríade

Mais uma vez depois de se apoiar no etnólogo francês, pode-se prosseguir com a análise do tipo de mediação realizado pela personagem da *Velha*. Porém, antes, se faz necessário que nos debruçemos sobre as origens desta personagem, tanto de sua criação artística pelos artistas do CDPA, como de sua arquetipologia, pois, de nada adianta estudar as relação entre os termos, se não se conhece estes termos a fundo. Esta é a idéia de Gilbert Durand sobre como devem ser analisados os mitos. Ivan Sodré é quem realiza a performance desta personagem no *brancoemMim*. Ele transmite o seguinte relato:

IVAN SODRÉ. Mas na segunda-feira a Sônia veio com uma proposta, [...] Ela tinha visto um espetáculo do Marcelo Gabriel, onde ele fazia uma imagem de uma velha, com uma cabeleira, uma peruca, e ele fazia alguns movimentos da dança clássica, aí ela viu a imagem da dança, a dança. [...] A idéia dela seria a dança.

Inspirada pelo espetáculo que assistiu, Sônia teve a visão desta *Velha*, utilizando a neste trabalho.

SÔNIA MOTA. Que nem a *Velha* do Ivan foi uma visão, eu estava assistindo um espetáculo e tive essa visão, nossa, uma *Velha*. Uma *Velha* com o cabelo bem cumprido, eu vi, eu vi, a *Velha* de cabelo cumprido. Aí sim eu vou fazer esta visão se concretizar. Eu passo esta visão para o Ivan, o Ivan entende, e assume, e faz a *Velha*.

Fiquei intrigado porque não era a primeira vez que Sônia falava em “visões”. Em outro momento, quando ela estava trabalhando na adaptação da segunda temporada do *Se eu*

*pudesse entrar na sua vida* para o grande teatro do Palácio das Artes, também a escutei falando com seus assistentes de direção, Claudia Lobo e Rodrigo Giése, sobre uma visão que havia tido e queria utilizar naquela oportunidade. Aquilo chamou a minha atenção.

SÔNIA MOTA. Teve algumas pessoas que foram os meus mestres, só de ver, (...) de apreciar de longe, as duas mais fortes são a Pina Baush e Ariane Mnouchkine, até a chamamos de papisa do teatro. Uma vez fiz um seminário com ela, não fiz na prática, fiz como ouvinte. E ela falou que dentro da arte, a arte se constrói através das visões, e não das idéias.

Sônia acreditava nas visões, eram as visões que iriam dar bons resultados em seus trabalhos, não as idéias. “O trabalho de composição da dança é tão claro e construtivo, tão imaginoso e tão projetado, [...] ele brota de uma idéia de sentimento, uma matriz e forma simbólica e cresce organicamente como qualquer outra obra de arte”(LANGER, 2011:215-216). Enquanto as idéias estão associadas ao pensamento analítico, distinguidor, que separa as partes, as visões relacionam-se com o pensamento sintético que é simbólico, aquele que reúne, que identifica, que pensa o conjunto.

SÔNIA MOTA. Mas na prática, para mim, é assim que eu acho que funciona. Eu sigo mais as imagens que vem de visões, e não de idéias. [...] Eu me identifiquei com a Ariane Mnouchkine porque eu fazia isto sem querer, só que eu não tinha consciência. [...] Meu termômetro é este.

Esta singular forma de pensamento utilizado por Sônia na concepção de seus espetáculos é também compartilhado por Mary Wigman, para quem:

Uma arte forte e convincente jamais surgiu a partir de teorias. Ela sempre cresceu organicamente. Seus transmissores e defensores tem sido aquelas poucas naturezas criativas para quem um caminho de trabalho foi determinado pelo destino (ARMITAGE, 1935 *apud* LANGER, 2011:215).

Para Sônia Mota ao referir ao *brancoemMim*, apontou que “o *ying* e o *yang*, o preto que tem bolinha branca, e branco que tem bolinha preta. Isto é o equilíbrio de tudo, todo branco tem um pouco de preto dentro, e todo preto tem um pouco de branco dentro. Porque neste trabalho tem que trabalhar o preto e o branco”(MOTA, 2014). Essa concepção de Sônia também reverbera em sua própria técnica de dança.

SÔNIA MOTA. No meu caso utilizo um eixo do lado direito e um eixo do lado esquerdo. Geralmente se trabalha com o eixo central. Para mim esse eixo central era muito apertado, muito duro, aí eu falei: eu posso ser Sônia direita e Sônia esquerda. A minha sensação de dançar aqui é mais gostoso do [que o de] dançar aqui [no eixo central]. [...] Isto, a descoberta do eixo direito e do eixo esquerdo no

corpo, que é minha perna direita, meu quadril direito, meu ombro, sou eu, e do lado esquerdo é outro, claro que isto tudo junto é uma coisa só, mas para mim, eu imagino um buraco no meio para que estes dois lados sejam mais vivos e aqui está vazio. Então é uma necessidade minha, que virou uma técnica de dança, de dançar assim, usando este recurso. A maioria dança com o eixo no centro, eu gosto mais de dançar o eu vazio, utilizando mais as laterais. Mesmo para ir para frente eu não vou para frente, mas eu vou para frente de dois, eu vou para trás de dois, não vou para trás eu. Então isto eu criei porque aqui não quero ser eu, eu quero ser duas. [...] Porque é mais fácil, porque é menos responsável, mais leve, na necessidade que eu tenho.

Para Susanne Langer,

Na dança, o rico tecido de sua ilusão primária confunde o teórico, mas, para o artista criativo, é parte de sua dança tudo aquilo que puder servir para converter a semelhança de Poderes psíquicos e místicos em imagem dos “poderes” sentidos diretamente em toda via orgânica, física ou mental, ativa ou passiva (LANGER, 2011:214).

A partir das diretrizes iniciais de Sônia Mota, Ivan começou a trabalhar aquela personagem.

IVAN SODRÉ. Mas que eu representava a dança em si, a dança que vem à séculos e séculos, [...] ela não é uma personagem, como se a dança fosse um ser, secular e por isso era como se estivesse carregando toda uma trajetória, mas que se renova também a cada momento que ela se faz.

A *Velha* desce a escadaria lentamente, cansada, arrastando sua longa cabeleira ao chão. Este caráter de renovação presente na fala do bailarino remete ao processo cíclico, existindo uma renovação com o passar do tempo. A *Velha* vai até a terra, transformando-se em o *Jovem*. A morte e o nascimento da *Velha* se associa a imagem do tempo através da articulação temporal do ciclo, como ocorre anualmente através da sucessão da páscoa para o natal. Além da longa cabeleira que oculta os olhos, a *Velha* também usa um vestido meio maltrapilho e um tutu romântico.

IVAN SODRÉ. É a mesma linha[gem]. Que são inclusive dos balés românticos, e esse tutu era também da Sônia Mota. Que trazia também a história de vida dela. [...] Você tem um objeto que por si só já é um objeto icônico, que ele já produz uma imagem. E ainda é sobreposto, com a história da pessoa que usou aquilo.

O tutu que Ivan havia utilizado não era um tutu qualquer. Era o tutu que pertencia à própria Sônia Mota. É importante ressaltar que este tutu tinha um significado especial para ela, pois, fez parte de sua vida artística. Lembro que, quando Sônia o entregou para o figurinista deste espetáculo, Lucas Magalhães, lhe recomendou que tomasse muito cuidado com aquela peça, pois lhe era muito especial. Neste sentido este objeto que é precioso

para Sônia é até certo ponto uma dádiva, uma vez que ele está intrinsecamente ligado a sua vida, e ainda ela o colocou para “circular” naquela apresentação.

IVAN SODRÉ. A história dele enquanto objeto, que já trás uma informação, e ao mesmo tempo a história da pessoa, que usou isso, e que conta também a história dela na relação com a dança, e este trabalho que eu fiz teve também um atravessamento com a história da Sônia, ela vem de um processo de dança muito longo, tem mais de 50 anos de história, e também muito cansada, a coisa da dança, de estar assim, fatigada, por tantos anos de trajetória, por processos internos dela, e ela também se via nesse lugar, e também precisando de uma renovação.

A *Velha* tinha um corpo cansado, arqueado, fazia seu percurso lentamente até chegar a terra. Lá chegando, parecia ser o local escolhido para seu repouso. Apesar de não ser esta a intenção dos artistas, este ser gerava uma certa repulsa no público, talvez pelos mistérios que aparentava carregar consigo, sendo uma figura enigmática. Durand lembra alguns traços do imaginário da velha: “Representam-na sob o traço de uma feiticeira demente, velha vestida de andrajos, com os pés calçados com sandálias desemparelhadas, “que percorre o campo e simula loucura”(DURAND, 2012:111). E também havia aquela cabeleira...

A cabeleira faz parte da constelação da água negra conforme visto no *Cisne*, sendo que, não é sua forma que suscita a imagem da água corrente, mas o seu movimento. Segundo Durand, que por sua vez recorre à Bachelard, ao ondular, a cabeleira se associa à imagem aquática, e reciprocamente, seria a onda a animação íntima aquática. Também Durand (DURAND, 2012:100) aponta que a onda da cabeleira na poesia se associa ao tempo, principalmente ao passado, sendo a cabeleira a marca da temporalidade e da mortalidade. Durand (2012:107) afirma que o *arquetipal do elo* sobre-determina a imagem da cabeleira, “porque ela é ao mesmo tempo signo microcósmico da onda e tecnologicamente o fio natural que serve para tecer os primeiros nós”.

Na tradição grega, por outro lado, onde a noção de “Fado oracular” era em geral tão alimentada que o Oráculo era uma instituição pública, o Fado como vontade momentânea de um Poder governante é representado no mito das *Norns* germânicas ou *Moirai* helênicas (Parcas), que fiam os fios das vidas humanas e os cortam onde desejam; as Três Deusas são tão despóticas e caprichosas quanto Alá, e o que elas fiam é, na realidade, *Kismet* (Destino) (LANGER, 2011:368).

A personagem possui uma enorme riqueza semântica. A *Velha* com seus longos fios de cabelo detêm certa influência sobre o tempo, sobre o destino. Continua-se com o relato do bailarino.



Fotografia 10 – Velha



Foto: Paulo Lacerda.

IVAN SODRÉ. Ela não verticalizava, ela ficava no plano médio o tempo inteiro, ela chegava quase no plano alto e quase no plano baixo, mas o percurso dela mesmo

era no plano médio. E no final ela morria, mas daquela morte ela renascia, então tinha uma coisa da Fênix, que renasce das próprias cinzas. Eu usei muito essa imagem da Fênix, que de tempos em tempos renasce.

A *Velha*, depois de ir para a terra, se revigora, como se fosse por ela engolida, e naquele processo o repouso lhe regenerava, fazendo com que surgisse o novo ser. A partir da morte ocorre a passagem para a vida, assim como acontece em *A Sagração da Primavera*<sup>64</sup>, obra que é o próprio sacrifício humano da primavera. Segundo Maurice Bèjart que realizou a sua versão desta obra: “o que é a primavera, senão uma imensa força primitiva, que após um longo sono debaixo do manto do inverno, subitamente irrompe, trazendo nova vida para todas as coisas”(BÈJART, 1979 *apud* AUGUSTO, 1996:86).

Se na primeira cena dos *Homens* através de uma licença poética nos permitimos dizer que da terra brotaram aqueles seres, agora, na cena da *Velha*, ocorre o fenômeno inverso. É a terra que a engole como se fosse o retorno à sua origem. E depois de um tempo, este ser sairá novamente da terra com vida. Com a imagem da terra como o ventre do Homem, aproxima-se da imagem da terra mãe. Na própria personagem que era a representação da dança existia a presença forte do elemento feminino.

IVAN SODRÉ. Um ser que não era eu, era ela. Era muito feminino mesmo. E eu saí, quando terminou, com um agradecimento, mas uma admiração, e um respeito por ela, por esse ser, que foi muito grande, eu saía completamente, você vê uma imagem, você é tomado por ela, de admiração, de respeito, de contemplação, não sei como adjetivar isso. Mas era esse lugar que eu via. Porque eu sabia que era no feminino, era uma mulher, era um feminino muito forte, porque a dança é um substantivo feminino.

Na língua portuguesa a dança é um substantivo feminino, mas como me lembrou Sônia Mota, em outras línguas como no inglês, *the dance*, é neutro. A dança engloba os contrários, tanto masculino e feminino estão nela presentes. E desta *Velha*, sairá o *Jovem* revigorado. A mesma personagem engloba tempos de vida diferentes e sexualidades também diferentes, como em um ciclo, um complementando o outro.

A figura na iconografia do mito do andrógino é uma variante do duplo uso da divindade, sendo uma forma arcaica da biunidade divina, conforme escreve Eliade (ELIADE, 2010 *apud* DURAND, 2012:291). Para Przymuski a combinação dos dois sexos em uma só pessoa seria a evolução última das díades bissexuadas anteriores aos cultos do deus masculino (PRZYLUKI, 1950 *apud* DURAND, 2012:291). Durand lembra que a maior parte das

<sup>64</sup> Espetáculo de 1913 coreografado por Nijinsky e com a música de Igor Stravinsky.

divindades da lua ou da vegetação possuem uma dupla sexualidade, sendo que, na perspectiva noturna, o primordial seria o androginato.

É que o andrógino, microcosmo de um ciclo em que as fases se equilibram sem que nenhuma seja desvalorizada em relação à outra, é, no fundo, justamente um ‘símbolo de união’. Ele é a díade por excelência, que põe uma tônica igual nas duas fases, nos dois tempos do ciclo. É essa a razão profunda que liga todos esses deuses plurais, essas tétrades, tríades ou díades divinas, ao astro que ostensivamente marca para os homens a unidade no tempo, a divisão igual em quartos ou em semanas, mas também a esperança de uma certa perenidade através dos episódios dramáticos do brilho quase solar e das trevas da morte (DURAND, 2012:292-293).

Para Durand (2012:294) a figura do andrógino condensa toda vontade sintética de unificação dos contrários através do drama mítico da morte e do renascimento. É a própria imagem da sucessão dos contrários, através da alternância das modalidades antitéticas: vida e morte.

A lição dialética do simbolismo lunar já não é polêmica e diátrica como a que se inspira no simbolismo uraniano e solar, mas, pelo contrário, sintética, uma vez que a lua é ao mesmo tempo morte e renovação, obscuridade e clareza, promessa através e pelas trevas e já não procura ascética da purificação, da separação (DURAND, 2012:295).

Entretanto, a lua não funciona como um simples modelo místico, mas sim, como escansão do tempo. O hermafrodito conserva os seus traços distintos de sua dupla sexualidade. Mas o otimismo lunar nunca oculta o terror e a morte pelos processos da eufemização como visto acima, não sendo um estado petrificado de perfeição contínua, mas sim, uma vida em constante movimento, onde o Mal e o declínio é auxiliar do Bem e da ascensão. Segundo Durand (2012:295), “ao mesmo tempo luminária e animal, a lua é a síntese das hierofanias opostas e parece utilizar a totalidade do material simbólico”. O antropólogo do imaginário afirma que o drama agrolunar é constituído pela morte e ressurreição de uma personagem mítica, na maior parte dos casos divina, ao mesmo tempo filho e amante da deusa lua. Este drama agrolunar quase edipiano comporta-se como suporte arquetípico para uma dialética que não é de separação, e também não é de inversão dos valores. Ela ordena em uma mesma narrativa situações nefastas e valores negativos para o progresso dos valores positivos.

Durand (2012:300) afirma que o símbolo do Filho funcionaria como uma tradução tardia do androginato primitivo das divindades lunares.

Mas as duas metades, por assim dizer, do andrógino não perdem pela separação a sua relação cíclica: a mãe dá origem ao filho e este último torna-se amante da mãe numa espécie de oroboros heredo-sexual. O Filho manifesta assim um caráter ambíguo, participa na bissexualidade e desempenhará sempre o papel de *mediador*.



Que desça do céu à terra ou da terra aos infernos para mostrar o caminho da salvação, participa de duas naturezas: masculina e feminina, divina e humana (DURAND, 2012:300).

Durand afirma que tal papel mediador está vinculado à figura central de Hermes Trismegisto. “Para os hermetistas, este último é essencialmente o Filho e o Cristo. “Trismegisto”, figura central da alquimia, indica uma tripla natureza e uma tripla ação no tempo”(DURAND, 2012:303). O Trismegisto é a própria trindade simbólica da totalidade, que segundo Durand, é a soma das fases do devir. É filho de Zeus e de Maia, a *Astaroth*, a grande mãe dos cabalistas.

A alquimia representa este filho, *Filius philosophorum*, no ovo, na conjunção do sol e da lua. É o produto do casamento químico, tornando-se o filho no seu próprio pai e, muitas vezes, o rei engolindo o seu próprio filho. Este Hermes é o hermafrodita descrito por Rosenkreuz: “Sou hermafrodita e tenho duas naturezas... Sou pai antes de ser filho, engendrei a minha mãe e o meu pai, e a minha mãe trouxe-me na matriz” (DURAND, 2012:303).

Bachelard enfatiza o simbolismo da serpente, a imagem do *oroboros*, a serpente enrolada mordendo o próprio rabo, sendo ela o animal que forma o próprio círculo, a própria roda zodiacal.

A que morde a cauda não é um simples anel de carne, é dialética material da vida e da morte, a morte que sai da vida e a vida que sai da morte, não como os contrários da lógica platônica mas como uma inversão infundável da matéria de morte ou da matéria de vida (BACHELARD, 2003:215).

A posição corporal desta personagem na terra é agachada, acorçada, remetendo a dominante digestiva. A *Velha* através dos gestos da descida e do acorçamento, quando renasce na terra, produz imagens que remetem aos mistérios, ao repouso, à intimidade, a procura obstinada pelo tesouro e de todos os alimentos terrestres. Na posição quase fetal, de cócoras, o ser cansado é “engolido” pela terra, onde neste ventre é novamente gerado. A maternidade da terra, a terra mãe, é claramente vista nesta citação de Durand (2012:230): “O casal divino céu-terra é de resto um *leitmotiv* da mitologia universal. (...) Em todos esses mitos, a terra desempenha um papel passivo, embora primordial”. Ela é o ventre “materno donde saíram os homens”, enquanto que Eliade escreve:

A vida não é mais que a separação das entranhas da terra, a morte reduz-se a um retorno à casa... o desejo tão freqüente de ser enterrado no solo pátrio não passa de uma forma profana do autoctonismo místico, da necessidade de voltar à sua própria casa (ELIADE, 2010 *apud* DURAND, 2012:236).

Neste ponto, a *Velha* fará a viagem ao reino subterrâneo, voltando as suas origens. Com a viagem cósmica, observa-se mais uma mediação com um novo plano, o “reino subterrâneo”. Na viagem, pode-se dizer que ela foi engolida pela terra para que pudesse ser regenerada. Aqui tem-se novamente outro eufemismo. A terra que engole o ser não possui um caráter negativo conforme visto no Regime Diurno, da manducação, do mastigar animalesco, do monstro que destrói a presa. Agora, a imagem associada à *Velha* que pertence ao Regime Noturno, eufemizada pela dominante digestiva do engolimento, é o mesmo processo que Jonas passou, engolido pela baleia (MELVILLE, 2008), ou em Victor Hugo (2012), onde o jovem Gavroche é alojado na estátua do elefante. A “viagem” por dentro da “fera” é vista positivamente, ela é benéfica.

Verifica-se a existência de outro esquema associado a esta personagem, o esquema cosmológico. Depois da viagem cosmológica, ela consegue retornar para o “mundo terreno”, para a superfície, e continua a sua jornada não mais como a *Velha*, mas como o *Jovem* revigorado, recém nascido.

IVAN SODRÉ. Ela voltava [para a terra], tinha uma idéia de retornar para uma origem, para que nessa origem ela tivesse força para poder renascer. [...] Eu sinto um lugar de re-conexão, de um retorno à origem, a um princípio, para que nesse retorno ela crie forças dentro dela mesma para esse recomeço, eu acho que a imagem da fênix é muito forte para esse lugar, onde ela morre e renasce das próprias cinzas. E nesse lugar do renascer é como se ela voltasse revigorada, é de onde vem a verticalidade dela, e aí eu tirava todas essas vestimentas, tirava a peruca, tirava o tutu, e tinha essa imagem do homem.

É importante lembrar que o ventre é quente, possui o calor que não queima, o calor da intimidade. Por sua vez a fênix é o pássaro na sua forma etérea e mítica, sendo a realização transcendente da Grande-Obra. Segundo Durand o fogo, independente do regime da imagem, está ligado aos mitos da ressurreição (DURAND, 2012:175).

Durand ainda baseando-se em Eliade, aponta para o fato de que os rituais de enterramento dos mortos supõem a concepção antifrásica da morte como no enterramento terapêutico dos doentes. O estudioso das religiões (ELIADE, 2010 *apud* DURAND, 2012) revela que em numerosas culturas o doente é revigorado pelo enterramento ou pela passagem na fenda de uma rocha. E depois desta passagem, a imagem do homem novo, revigorado, recém nascido, já não está impregnada daquele fardo. Ele consegue respirar profundamente, como se estivesse com seus pulmões purificados. Este novo ser já estabelece uma nova imagem: já não possui aquele caráter romântico da *Velha*, agora, é um homem com feições apolíneas, continuando a articular em si simultaneamente o masculino e o feminino da dança.

IVAN SODRÉ. Ela voltava revigorada, [...] foi muito interessante dentro do meu processo porque eu percebi que dentro deste trabalho havia uma retro alimentação. [...] E quando eu tirava tudo e verticalizava, era como se tivesse quase um jargão da alma lavada, saía do meu corpo, saía tudo do meu corpo, então, aquilo tudo que estava impregnado tinha-se dissolvido, dissipado no tempo e no espaço.

A *Velha*, o próprio andrógino, possui a função mediadora assim como o *trickster*, ambos fazendo parte das estruturas sintéticas do Regime Noturno. Esta constelação de símbolos gravita em torno do domínio do próprio tempo, dividindo estes símbolos em duas categorias: se enfatiza o poder de repetição infinita de ritmos temporais e o domínio cíclico do devir, ou se desloca o interesse pelo papel genético e progressista do devir. De um lado, o movimento cíclico do destino, e do outro, o ímpeto ascendente do progresso temporal, simbolizados pelo *denário* e o *pau*. O denário traz a imagem do ciclo e das divisões circulares do tempo. O pau é a redução simbólica da árvore, promessa dramática do cetro. De um lado terá símbolos do retorno, na lógica cíclica enquanto do outro, terão os arquétipos e símbolos messiânicos, “mitos históricos que se manifesta a confiança no resultado final das peripécias dramáticas do tempo, polarizados pelo esquema progressista”(DURAND, 2012:282). Este esquema progressista funciona como uma fase cíclica última que encaixa todos os outros ciclos como “figuras” e esboços do último processo. Eles se caracterizam por serem mais ou menos “narrativas” de sentido subjetivo, sendo denominadas “mitos”. Estes mitos buscam reconciliar as contradições que o tempo implica:

[...] o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele. Estes mitos, com a sua fase trágica e a sua fase triunfante, serão assim sempre *dramáticos*, quer dizer, porão alternativamente em jogo as valorizações negativas e positivas das imagens. Os esquemas cíclicos e progressistas implicam assim quase sempre o conteúdo de um mito dramático (DURAND, 2012:282-283).

Enquanto que as imagens mobilizadas pela *Velha* pertencem ao esquema cíclico, será visto a seguir, que a próxima personagem, a *Mulher-Árvore*, está associada ao esquema progressista das estruturas sintéticas do imaginário.

### 3.2.8 Mulher-Árvore

A personagem da *Mulher-Árvore*, criação da bailarina Andrea Faria, surgiu no espetáculo *Transtorna*. Este espetáculo trazia como proposta o tema do urbano, e a bailarina escolheu o Mercado Central de Belo Horizonte como espaço para a sua pesquisa.

ANDREA FARIA. Para a época, eu chamava a performance de errância. Porque ela tinha uma coisa do caminhar, do andar, do vagar, o mercado tem um traçado que é quase um mandala. Ele é um mandala. Ele tem aquela forma meio hexagonal, que você vai, você começa de fora, vai entrando, chega no miolo, eu lembro que eu me perdia ali dentro, parecia um labirinto, eu sentia quase que dentro de um labirinto.

Durand (2012:246) aponta que apesar das imagens do labirinto estarem associadas a pesadelos, o labirinto também pode ser tranquilizador e amado, mesmo subsistindo em seu mistério um ligeiro temor. O mandala tântrico é o exemplo desta face positiva do labirinto. Ele é um jogo de figuras fechadas e quadradas, tendo em seu interior, imagens de divindades, o resumo do lugar sagrado. “É símbolo ao quadrado, espaço sagrado e bolso, se assim nos podemos exprimir, e que acrescenta ao aspecto labiríntico as facilidades da ubiqüidade”(DURAND, 2012:247). Mandala significa círculo, sendo que, inúmeras tradições culturais denominam-lhe de centro. Ele está ligada à uma simbólica floral labiríntica e também ao simbolismo da casa, servindo de local privilegiado para a recepção dos deuses. Segundo Eliade ele é assimilado ao Paraíso no centro do qual estaria o Deus supremo, sendo o tempo abolido por inversão ritual, transformando a terra mortal e corruptível em “terra de diamante” incorruptível (ELIADE *apud* DURAND, 2012:227). A figura do mandala deve significar a procura da intimidade em um labirinto iniciático (DURAND, 2012:247). O círculo mandálico é acima de tudo centro, fechamento místico com os olhos fechados do Buda, isomórfico do repouso suficiente na profundidade.

ANDREA FARIA. Eu estou fazendo uma associação livre aqui com o labirinto porque eu me sentia perdida ali naquele lugar. Eu às vezes me perdia mesmo, como é que eu saio daqui? E eu comecei a observar essas formas redondas, a movimentação redonda, e comecei a trazer isso para o trabalho. E daí eu acho que foi vindo um corpo, que lidava com um ciclo, que lidava com espiral, eu acho que eu fui saindo desse labirinto pela espiral. Enroscando em torno de mim mesma, enroscando, tinha um pano enroscado em mim, então tinha muito essa coisa da circularidade, da espiral, então foram vindo essas imagens, essas formas circulares, e espiraladas. Enfim, foi vindo um corpo retorcido. Que me lembrou essa coisa da árvore, da árvore do cerrado, mais retorcida, mais torta.

A bailarina se inspirou na imagem do mandala para a criação de sua coreografia, influenciando seus movimentos que por sua vez a levaram à imagem da árvore. Ao transpor a imagem do mandala para o espaço em que o espetáculo do *brancoemMim* se fez, pode-se associar-lo com o espaço da terra onde os *Homens* e o *Ícaro* dançam. O espaço da terra além de ter a forma circular, o seu relevo contém formas espirais, sendo desfeitos à medida que os bailarinos dançavam sobre aquela ambiente. Durand inspirado por Bachelard, transmite a idéia de que enquanto o recinto quadrado é o da cidade, da fortaleza, o espaço circular é o jardim, o fruto, o ovo, o ventre, deslocando o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade. Um importante aspecto que liga o centro e seu simbolismo à grande constelação do Regime Noturno é a repetição.

Fotografia 11 – Mulher Árvore



Foto: Luis Roberto Corrêa.

A história das religiões insiste com razão nesta facilidade de multiplicação dos “centros” e da ubiqüidade absoluta do sagrado: “A noção de espaço sagrado implica a idéia de repetição primordial, que consagrou esse espaço transfigurando-o”. (...) A dramatização do tempo e os processos cíclicos da imaginação temporal só vêm, parece, depois desse primordial exercício de redobramento espacial. É esta ubiqüidade do centro que legitima a proliferação dos mandala e dos templos e igrejas voltados às mesmas divindades, possuindo os mesmos vocábulos e por vezes as mesmas relíquias (DURAND, 2012:249).

Assim como o gládio que trespassou o flanco de Cristo é associado ao Graal, o mesmo princípio de complementaridade psicológico permite perceber como complementares o campanário e a cripta, o poste ou o bétilo e a nascente ou o lago sagrado, como afirma

Durand (2012:255). Utilizando o mesmo princípio vê-se a complementariedade entre o denário e o pau, o mandala e a árvore.

ANDREA FARIA. Eu comecei a trazer o elemento da árvore, porque era alguma coisa que me suscitava a questão do mistério, a questão da natureza, a questão dessa força da natureza, e da questão do tempo. Era uma árvore sem folhas, como se fosse uma árvore que já está no seu outono. Ela já perdeu as folhas, está quase secando, quase morrendo. Então me trazia um pouco essa referência da morte, mesmo. [...] Mesmo seca, ela tinha uma força, ela tinha um vigor. [...] Sabe, como se fosse uma mulher que carrega a árvore, a árvore que carrega essa mulher. Uma coisa meio que na simbiose desses dois elementos.

Esta árvore tem seus galhos secos. Ela não tem flores, é uma árvore branca. É uma árvore que se encontra em sua fase descendente, estando no inverno. Mas ao mesmo tempo que a árvore enraíza, penetra na terra, ela tem seus galhos voltados para o céu. E parece ser este último a trajetória escolhida pela *Mulher-Árvore* do *brancoemMim*. Ela caminha em direção ao céu, estando na esteira do vento.

O *oroboros* aparece como grande símbolo da união dos contrários, do ritmo perpétuo das fases alternadamente negativas e positivas do devir cósmico. Este simbolismo do ciclo também estabelece relação com o arquétipo da árvore, que, no entanto, tem a trajetória ascendente bem definida.

ANDREA FARIA. Acho que eu consegui desangustiar um pouco. E trazer um pouco essa serenidade, essa aceitação, talvez. Aceitação da vida, da morte, das passagens, então estamos todos aí, vamos caminhar, vamos seguir, vamos continuar, vivendo, morrendo, cada fase tem a sua morte, dá início a outro, mas essa questão do movimento cíclico mesmo, do renovar.

Além deste simbolismo do ciclo, do princípio hermafrodita da fecundidade, a serpente também é vista como guardiã da morte. Vive debaixo da terra, possui os segredos da morte e do tempo. “Assim, o simbolismo ofídico contém o triplo segredo da morte, da fecundidade e do ciclo”(DURAND, 2012:320). Ao pedir para que Andrea escolhesse um animal que mais se aproximava de sua movimentação, obteve-se a serpente como resposta. “A cobra talvez, a serpente. Uma coisa meio de serpente, porque me vem esses verbos, esgueirar, deslizar, eu tenho uma coisa de deixar rastro”(FARIA, 2014). O arquétipo da árvore possui a ligação com a terra, e o simbolismo da serpente enrolada na árvore remete exatamente a esta forte ligação terrena. Ainda sobre sua movimentação, que exemplifica a relação que se acabou de sublinhar, Andrea explica que:

ANDREA FARIA. Dos seus silêncios, dos seus mistérios, da sua caminhada, que ora que você tem que se esgueirar, ora que, é quase que uma coisa que serpenteia.

Um pouco esse, é um silêncio, um tempo, que escoo, e que, serpenteando de uma coisa para outra. [...] Os movimentos mais lentos, contínuos, que tem um tônus também, tem uma certa delicadeza mas ele não tem um tônus mole. Ele tem um tônus de enraizar. De estar muito firme no chão. Eu caminho, mas eu tenho uma base sólida. Uma árvore caminhante, que tem raízes fortes. [...] A idéia da raiz é que algo aqui dentro mergulha na terra, que quando ela vai caminhando, ela abre sulcos na terra, ela não pode estar suspensa, leve, ela tem um peso, então eu busquei um peso.

O caduceu exemplifica a relação entre a serpente e a árvore. Através desta união pode ser visualizada a dialética de duas temporalidades, a animal, emblema do eterno recomeço e da promessa incipiente de perenidade perante as adversidades; de outro lado, a vegetal, na imagem vertical da árvore-pau, emblema da vitória da flor e do fruto, do sucesso perante as faces do tempo em busca da vertical transcendência (DURAND, 2012:321).

Outro importante elemento que contém a árvore é o fogo, como o “fogo do carvalho sagrado”. Ele está “escondido” na madeira podendo ser extraído através da fricção. A árvore é imaginada como ao pai do fogo, formando, segundo Durand, a constelação árvore-fogo (DURAND, 2012:331). Através da fenomenologia do fogo (BACHELARD, 2012)<sup>65</sup>, do arquétipo da árvore e dos esquemas verticalizantes, pode-se observar a passagem de uma mitologia cíclica para arquétipos sintéticos que fundarão os mitos do progresso.

Se nos educarmos poeticamente sonhando com um fitomorfismo, com um xilomorfismo, compreenderemos, no sentido forte, declarações como as de D. H. Lawrence (*Fantaisie de l'inconscient*, trad. Fr., p. 113). Depois de citar uma frase “desse livro já fora de moda, *O ramo de ouro*” – “Ao ariano primitivo – deve ter parecido que o sol era periodicamente rejuvenescido pelo fogo do carvalho sagrado” -, Lawrence acrescenta: “É bem isso. O fogo que se encontra na Árvore da Vida. Isto é, a própria vida. De sorte que devemos ler: ‘Ao ariano primitivo dever ter parecido que o sol era periodicamente rejuvenescido pela ação da vida...’ Em vez de ser a vida tirada do sol, é a emanção da própria vida, quero dizer, de todas as plantas e criaturas vivas, que alimenta o sol” (BACHELARD, 2001:229).

Com a tendência do arquétipo da árvore em adotar o trajeto ascendente, impulsionado pelo fogo, é mais uma evidência da importância da *Noivinha* para a apresentação. Ela, com sua fala e fúria, incendeia quem dela se aproxima, contribuindo para que aquela árvore branca pudesse prosseguir em sua trajetória ascendente.

A imagem ascensional da árvore pode ser vista em Bachelard (2001). A tendência para a sublimação que a árvore possui através de sua verticalização possibilita a associação com o bétilo, a “*imago mundi*”, símbolo da totalização cósmica. “A árvore-coluna vem estruturar a totalização cósmica ordinária dos símbolos vegetais por um vetor

<sup>65</sup> Segundo Garagalza (1990). O sentido aqui referido de fenomenologia se difere do sentido husserliano, aproximando-se da versão hegeliana, que a definiu como “ciência da experiência da consciência”.

verticalizante” (DURAND, 2012:340). Eliade reproduz um mito matako relatado por Métraux que fornece um belo exemplo de árvore cósmica ligando o céu a terra, transparecendo o isomorfismo com o fogo (ELIADE *apud* DURAND, 2012:241). O eixo céu-terra transparece através da “rivalidade entre a serpente e a ave que vem dramatizar e verticalizar esta grande imagem cósmica”(DURAND, 2012:342). O caduceu além de possuir a serpente enrolada em sua base, possui asas em sua extremidade.

ANDREA FARIA. Ela tem uma conexão céu e terra, tem uma verticalidade dentro dessa construção céu e terra, mas ela caminha abrindo sulcos no chão, ela não é uma árvore aérea, ela tem que ter um certo peso. [Mas] a árvore tem também uma conexão em cima. Nos momentos que ela sobe não perde a conexão, as minhas pernas são as raízes. É como se hora ela estica, para o céu, [...] ela não estica saindo do solo, ela se estica na extensão dela, mas ela tem a fincada na base. A base tem que estar forte.

Durand continua ao expor que por sua verticalidade, a árvore cósmica humaniza-se, tornando-se símbolo do microcosmo vertical que é o homem, apoiado na análise bachelariana sobre um poema de Rilke (BACHELARD, 2001). O verticalismo facilita a relação entre o nível vegetal e o nível humano, pois o seu vetor reforça as imagens de ressurreição e do triunfo. Bachelard (2003) espera que a “imaginação é uma árvore” enquanto Descartes compara a totalidade do saber humano a uma árvore. É um privilégio o homem poder ter o seu destino espiritual ou temporal comparado à árvore secular. Durand propõe que a imagem da árvore é sempre indutora de um messianismo, sendo todo progressismo arborescente.

ANDREA FARIA. É como se eu tivesse com aquela figura daquela árvore companheira, e como se eu estivesse procurando um lugar para nós, onde é que a gente vai plantar isso aqui, se despedir, porque para mim eu acho que é um pouco essa coisa do nascer e do morrer mesmo. [...] É como se eu tivesse encontrado ali aquele lugar, para depositar aquele ser que me acompanhou, e aí, eu vou também, me descascar. Vou deixar ali a minha casca. Para mim é como se fosse um descascar mesmo. Como se fosse um tirar a pele, deixar o corpo. Mas é a idéia de que aquele ciclo termina ali.

Andrea planta a sua companheira na vitrine mais alta do memorial. Quando a árvore e a mulher se separam, a árvore está no cume, como se estivesse no topo de uma montanha, pode-se dizer que o vértice da apresentação foi alcançado.

Com o arquétipo da árvore verifica-se a harmonização dos contrários. A harmonia consiste na organização conveniente das diferenças e dos contrários, (DURAND, 2012:347) tendo o contraste dramático. Na estrutura sintética não há mistura ou ligação como



ocorre com as estruturas místicas. Neste caso, a síntese não visa a confusão dos termos, mas a coerência, conservando as distinções. E isto em constante movimento, pois o desenvolvimento ocorre pelo debater contínuo dos diferentes temas, como na música. Assim pretende-se uma unidade temporal através das várias imagens que se encadeiam, como na literatura dramática, no eterno confronto da esperança humana e do tempo mortal (DURAND, 2012:350). “O drama temporal representado – transformado em imagens musicais, teatrais ou romanescas – é privado de seus poderes maléficos, porque pela consciência e pela representação o homem vive realmente o domínio do tempo”(DURAND, 2012:351).

Fotografia 12 – A Mulher e a Árvore



Foto: Luis Roberto Corrêa.

As estruturas sintéticas possuem o papel de mediadoras entre o Regime Diurno da imagem e as estruturas místicas. As duas principais características desta bacia semântica são o seu caráter cíclico e progressista. Nesta homologia se resume os dois princípios das estruturas sintéticas, o progresso e o ciclo: “A alquimia está para a estrutura progressista como a astrobiologia está para a estrutura de harmonização dos contrários” (DURAND, 2012:354). E Eliade: “A alquimia legou muito mais ao mundo moderno que uma química rudimentar: transmitiu-lhe a fé na transmutação da Natureza e a ambição de dominar o Tempo” (ELIADE, 1956 *apud* DURAND, 2012:354). Para Durand, a alquimia é o modelo ocidental e oriental de

um progresso para o fim triunfante do drama químico. Afirma-se a partir dos dados obtidos até então apresentados, que a *Mulher-Árvore* conduz a síntese última que estrutura o *brancoemMim*.

### 3.3 Algumas considerações

Voltemos para a estrutura narrativa do *brancoemMim*. O espaço da terra exercia uma grande influência em relação ao restante de toda a apresentação. A terra era a origem de uma força impulsionada pelos *Homens* e pelo Ícaro que lá estavam. Os *Homens* que como Atlas estavam em luta pela conquista da verticalidade. *Ícaro* possuía a forte conexão com o céu, pois lá era seu objetivo com as imagens do vôo que se sobrepunham sobre a queda. Ambos possuem a relação céu-terra.

CRISTINA MACHADO. Elas vão se tornar presenças e mais visíveis a partir de um chamamento que acontece ali no centro do memorial, ali na terra. Então é a partir deste ritual de chamamento, que todas estas coisas que povoam aquele espaço, especialmente do memorial, elas vão se aproximar e convergir e serem trazidas para uma presença mais visível em algum momento, sendo uma linha dramática, vão existir e co-habitar o mesmo espaço. Então tudo foi pensado para que apesar de tudo estar separado e acontecendo isoladamente, tem um movimento embaixo, um movimento de terra ali, que em algum momento chama e evoca todas essas existências para que ali a coisa se transforme e que tenha a possibilidade para que possa ir para outro lugar. E elas continuam existindo, mas depois elas se dispersam, e separam, e vão ocupar lá os seus mundos.

Neste relato de Cristina Machado percebe-se que o plano terreno do espetáculo exerce uma forte influência sobre as demais cenas, como se fosse um chamamento, fazendo com que a maioria das personagens se aglomerassem ao seu entorno no final, para que em seguida se dispersassem, cada um seguindo seu trajeto, e sutilmente desapareceriam.

CRISTINA MACHADO. E leva consigo um monte de coisa, e deixa um monte para trás. E estas coisas que convergem são exatamente memórias, obras, pessoas, coreógrafos, e gente aqui, do cotidiano, do aqui e agora. E tudo junto. E todo mundo ouvindo e presenciando algo que seja um discurso possível de dança.

Esta força motriz do espetáculo agrega e converge tudo, as outras personagens e também quem está naquele espaço, o público.

LUIS ROBERTO. Mas e este chamamento,

CRISTINA MACHADO. Porque é tão simbólico isso, não?

LUIS ROBERTO. O que seria esse chamamento?

CRISTINA MACHADO. O que é o chamamento? Deixa eu tentar traduzir para você. Quando você coloca alguém conectado com céu e terra, de fato, você já foi em algum ritual de hasteamento de mastro? Alguma coisa assim?

LUIS ROBERTO. Não.

CRISTINA MACHADO. Então eu acho que você devia ir uma hora porque eu acho que isto é muito importante para você, para o seu trabalho, até como antropólogo, é muito bonito isso. Congado tem demais, eles levantam os mastros. O hasteamento de mastro é o momento da maior conexão, da melhor, depois de uma série de rituais que eles fazem, no caminho, as guardas vem junto, um monte de reza, [...] tem um momento que eles hasteiam. Levam um mastro, um grande pau cheio de enfeites, e cravam este pau no chão, que é o mastro mesmo, tem que ter o tamanho ideal deles lá, e é um objeto simbólico da conexão entre céu e terra. Presente e passado. Então trabalhamos muito com isso também no *brancoemMim*, porque o que queríamos era exatamente falar desse, levantar esse memorial e encontrar com os que existem e com os que existiram, e os que ainda vão existir na história da dança. Então quase que a gente quase criou uma situação de evocá-los, de convidá-los a estarem ali conosco celebrando esse memorial de história da dança. Então evoca no sentido de movimento mesmo, de querer, todo gesto de toda situação feita por alguém ali naquela terra, ela era premeditadamente como um chamado a um gesto criador, a uma memória inspirada em um Nijinsky, por exemplo.

A intenção da diretora era que o eixo estruturador da obra fosse algo semelhante ao que ocorre com os rituais de hasteamento do mastro. Este hasteamento começaria com os *Homens* e passaria pelo *Ícaro*, estabelecendo assim a conexão céu-terra. Este conhecimento tradicional foi apropriado e utilizado na apresentação com o intuito de que naquele espaço houvesse uma evocação entre o passado, o presente e o futuro.

CRISTINA MACHADO. Esse movimento central é para mim a força motriz, como se ela fosse algo que pudesse em alguma situação agregar, e acontece porque é cronometrado, agrega e que isso tudo de uma certa forma converge. Tem um momento que você chega naquele centro do memorial e você vê praticamente todo mundo, que dançou e participou, está presente ali. Depois daquilo, se esvai, também. Acho que é isso, a “historinha” é essa.

O hasteamento, este movimento central seria, segundo Cristina Machado, a força motriz do espetáculo. Este processo funcionaria como um turbilhão, que, a medida que fosse sendo levantado o mastro, o seu movimento iria ficando mais rápido, como um tornado que suga tudo o que está ao seu redor, e de repente se esvairia.

LUIS ROBERTO. Mas tem um detonador específico?

CRISTINA MACHADO. Não, não tem. Nem poderia ter, porque nem faria sentido, ficaria marcado demais, a gente teria que ser muito poderoso, muito extra-terreno para poder fazer isso, acho que não, nem poderia ter. Se fosse um espetáculo, espetacular. Se fosse essa coisa espetaculosa, poderia ter, mas não é o caso. O *brancoemMim* é silencioso, é o tempo inteiro assim, se você passou e viu, é aquilo, se você ouviu, é aquilo, não tem nada te chamando para você ir lá, passa por outro lugar. Você não passa por um chamativo, alguma coisa que explode, alguém que grita, que fala isso, alguém que, um som que toca, não é isso, nada disso, entende. Tem que estar na sutileza, mesmo, da presença.

Fiz esta pergunta a Cristina, porque como me foi dito, o processo de hasteamento do mastro passaria pelas personagens que estariam na terra: através do duo entre os *Homens* e pelo *Ícaro*. Interpretei a cena do *Homem* como uma luta pela verticalização. O *Ícaro* depois de sair do elevador, se dirige para a terra, que já havia sido preparada anteriormente pelos seus colegas. Estas duas cenas possuem uma forte ligação entre si. Os *Homens* e o *Ícaro* realizam este processo vital para o espetáculo, sendo a sua força motriz, estabelecendo a conexão entre o céu e a terra.

Entretanto, existe uma outra personagem que também possui uma forte ligação com esta cena. Acabou-se de evocar o arquétipo da árvore, sendo ela a própria representação do pau que é ficando sobre a terra, possuindo a *Mulher-Árvore* a função central para o espetáculo. Não se pode esquecer que ela é a primeira personagem que surge da terra, antes mesmo do que os *Homens*. A *Mulher-Árvore* sai da terra, e percorre uma trajetória ascendente pelo memorial, subindo as escadarias, sendo em seu cume, o local escolhido para o seu plantio. A árvore é fincada pela bailarina na vitrine mais alta da escadaria. Este momento da despedida entre a mulher e a árvore coincide com o momento em que *Ícaro* esta sobre a terra, com o olhar para o céu, buscando a ascensão. Penso assim, que a árvore plantada naquele local é a própria materialização deste processo de conexão céu-terra, por ela iniciada ao sair da terra, articulando-se com as imagens da luta pela verticalização observadas no *pas de deux* travado na terra e pela busca do vôo almejada por *Ícaro*. Agora a base espacial do *brancoemMim* está demonstrada através do eixo céu-terra estabelecido pela tríade *Mulher Árvore – Homens - Ícaro*, reverberando por todo o espetáculo.

Este eixo céu-terra influi sobre os demais artistas: *Willis, Cisne, Velha, Lina Lapertosa, Noivinha*. Todas estas personagens tem o seu percurso dramático influenciado por este eixo central, entretanto, cada uma tem sua particularidade, sendo lhe complementar. Cada um destes vários fragmentos que compõem o *brancoemMim* se complementam. Vejamos como:

Os *Homens* e *Ícaro* têm em comum a busca da ascensão, o primeiro, a luta pela verticalidade simbolizada na eterna batalha vertical despendida por Atlas, e o segundo a busca do vôo. Ambos pertencem ao Regime Diurno, operando semanticamente pela antítese. No primeiro existe a oposição postural entre a posição quadrúpede e a posição ereta, prevalecendo a segunda. Já no *Ícaro* a oposição ocorre entre a ascensão e a queda, prevalecendo a primeira.

As *Willis* realizam a trajetória ascendente, pois estes seres etéreos realizam outro tipo de vôo, o vôo noturno. Após o estabelecimento do eixo céu-terra, elas se esvaem, dispersas pelos andares superiores do memorial. Apesar do *Cisne* possuir várias ligações com as *Willis*, ele percorre a trajetória inversa ao optar pela descida. Ele desce do céu a terra, transformando-se em *Mulher*. Este segundo par composto pelas *Willis* e pelo *Cisne* pertence às estruturas místicas do Regime Noturno do imaginário. A operação de eufemização que aqui prevalece é a antífrase. Nas duas cenas a morte é eufemizada, não possuindo o caráter nefasto que teriam no regime anterior.

Percebe-se claramente a oposição entre estes dois grupos de personagens, formando dois pares de oposição: de um lado os *Homens* e o *Ícaro*, e do outro as *Willis* e o *Cisne*. O dia e a noite, a vida e a morte, o masculino e o feminino, a ascensão e a descida, o vôo solar e o vôo lunar. Enquanto que o primeiro grupo busca a separação, a delimitação, o segundo busca a união, a mistura. Ambos são necessários, não podendo um existir sem o outro, sendo complementares.

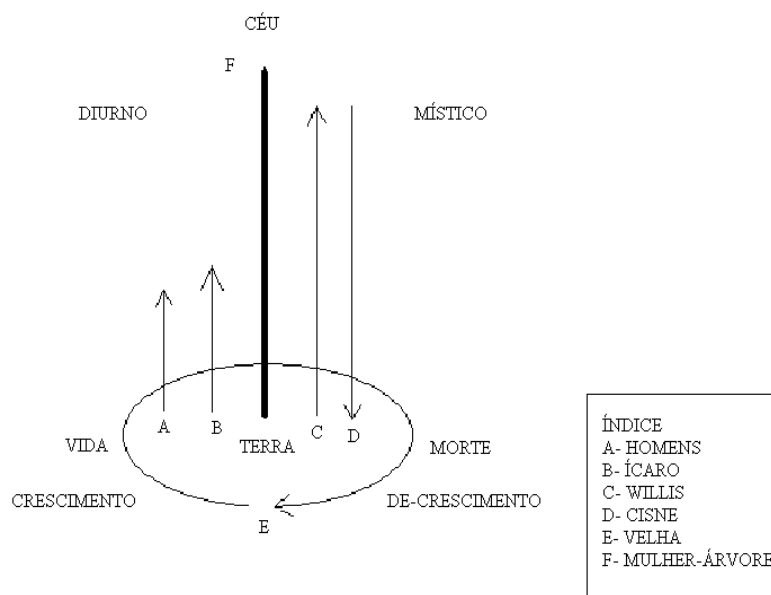
A *Noivinha* e *Lina Lapertosa* são mediadoras, estando “entre” as diversas personagens da apresentação, marcando a sua liminaridade. Este par de *tricksters* possui cada uma sua particularidade. Já observou-se que o *clown* possui forte ligação com a figura do *trickster*, estando a *Noivinha* associada ao Arlequim Trismegisto e *Lina Lapertosa* ao *Pierrot*. Elas se deslocam entre os diferentes planos da apresentação, cada uma com uma proposta particular. Enquanto a primeira estabelece a forte interação com o público, a segunda estabelece uma interação amena. A *Noivinha* é a figura liminar por excelência. Através de seus ciclos ela pergunta, questiona e briga; trazendo o contraponto ao espetáculo efetivando a justaposição dos diversos quadros através de sua fala e fúria.

A *Velha* desce a escadaria, vai para a terra, morre, re-nasce, e depois, o *Jovem* percorre os diferentes andares do memorial. Por passar da morte para a vida, ela representa o tempo, como a passagem das estações. Ela se associa ao simbolismo do *oroboros*, a eterna dialética entre a vida e a morte. Por isto a *Velha* que passa da morte para a vida, ou seja, do inverno para o verão, retrata o meio temporal. O *oroboros* é o animal zoodical porque ele

forma a própria roda zodiacal. Ao ter o pau ficando sobre a terra, ele é erguido a partir de um círculo. Assim a *Velha* está relacionada com o simbolismo cíclico do tempo e com a imagem do *oroboros*, também estando associada ao simbolismo do mandala. A *Velha* representa os opostos que se completam através desta operação dialética estando associada ao ciclo temporal.

A *Mulher-Árvore* sai da terra, sobe a escadaria, e termina no cume da mesma. Esta ascensão mediadora entre a terra e o céu é simbolizada pelo arquétipo da árvore. A *Mulher-Árvore* efetiva a harmonização dos contrários, organizando convenientemente as suas diferenças. Esta operação não visa a confusão dos termos, mas a sua coerência conservando as suas distinções. Ela realiza a mediação entre o Regime Diurno e as estruturas místicas constituindo a unidade temporal que se desenvolve através destes vários quadros que se encadeiam, em um debater constante entre a esperança humana e o tempo mortal. O esquema até agora descrito seria assim visualizado:

Esquema 4 – Síntese do espetáculo



Fonte: Luis Roberto Corrêa.

Através das imagens de “quatro-viténs” que voltaram a ser valorizadas através da abordagem bachelariana e que constituem as diversas constelações semânticas do

imaginário, estão presentes no espetáculo *brancoemMim*, articulando-se seus elementos do seguinte modo:

Os *Homens* têm a própria terra como elemento predominante que circunda a sua atmosfera, em sua luta pela verticalidade. A movimentação sobre a terra do *Homem* trouxe-nos o simbolismo do Touro e o mito de Atlas. *Ícaro* com suas tentativas de vôo pertence ao ar. Ele também está associado ao simbolismo do pássaro e da asa. Tanto os *Homens* quanto *Ícaro* estão relacionados ao arquétipo da luz, estando o seu branco associado a divindade uraniana e ao elemento masculino. As *Willis* em seu vôo noturno referem ao éter. Elas são etéreas como aparições, estando o branco associado ao fantasma. O branco do *Cisne* está relacionado à própria água que é o seu elemento predominante, estando embebido na bacia semântica da água noturna. Ele realiza seu vôo sobre o lago e sob a lua. Estas duas personagens estão envoltas destas atmosferas femininas durante a apresentação.

Ao passar para as personagens mediadores: o par de *tricksters*, o andrógono e o messias, verá que somente um elemento não basta para descrever a bacia semântica do imaginário a qual pertencem.

Os dois *tricksters* que são ambíguos, são definidos cada um por dois elementos. O Arlequim Trismegisto, a *Noivinha*, que realiza o salto do *clown* acrobata, está entre o fogo e a terra, pois esta energia flamejante encontra-se ao mesmo tempo vinculada ao plano terreno. O *Pierrot*, que é *Lina Lapertosa*, está relacionado ao esquema da descida eufemizada, estando entre a água e a terra, pois sua característica principal é a viscosidade. Ambas são liminares: “Mas pode, mediante uma curta manifestação, “*queimar*” ou “*lavar*” – seja qual for a metáfora usada para indicar a purificação – os pecados e as rupturas acumuladas da estrutura”(TURNER, 2013:170, grifos meus). A *Noivinha* também efetiva o contraponto do espetáculo através do ritmo cômico.

A *Velha*, a figura andrógona, tem como elementos constitutivos o caráter ativo do fogo e a passividade da água que ilustram o seu caráter dual, a sua oscilação entre o masculino e o feminino. “The actor is the ‘crystal vessel’ – the ‘Non-Being’, in Buddhist language – which brings to life, even engenders, the “heterogeneous matters” of fire and water, contraries which underly the active manifold and manifest of ‘Being’”(TURNER, 1987:121).<sup>66</sup> Esta imagem está associada em sua primeira fase ao simbolismo feminino da cabeleira. Entretanto, ela está principalmente articulada ao simbolismo cíclico do *oroboros*,

---

<sup>66</sup> “O ator é o ‘vaso de cristal’ – o ‘Não-Ser’, na linguagem budista, o qual traz a vida, mesmo engendrando, as “matérias heterogêneas” do fogo e da água, contrários constituidores da estrutura ativa que manifesta o ‘Ser’”. (Tradução nossa).

estando também associado ao arquétipo do denário e ao simbolismo do mandala. A *Velha* rege um outro ritmo ao espetáculo: o ritmo trágico.

A *Mulher-Árvore* é constituída por três elementos: terra, ar e fogo. O dois primeiros devido ao fato dela ser a representação do eixo céu-terra. É o último porque ele lhe é inato em sua matéria vegetal. Estes três elementos estão presentes no arquétipo da árvore à qual ela está intrinsecamente associada. Esta personagem conduz a conciliação entre os diferentes quadros constituidores da trama do espetáculo: dança, comédia, tragédia e demais estruturas, em uma única unidade temporal.

Estas diferentes personagens se inter-relacionam durante o espetáculo através de um processo alquímico, tendo como resultado o espetáculo *brancoemMim*.



## 4 PERFORMANCE

### 4.1 Preliminares

Este capítulo manterá a mesma seqüência de personagens apresentada nos capítulos anteriores. Entretanto, o foco agora são as experiências dos artistas e do público durante a apresentação.

A importância da perspectiva do público para este trabalho é fundamental. É o público que passa pela ritualidade contida no espaço poético-limnóide da apresentação, portanto, sua experiência é essencial para a análise da apresentação como *performance*. O estudo deste tipo de experiência, uma experiência diferente daquela do dia a dia, a experiência estética, foi apontada por Victor Turner. Ele considerou na sociedade moderna a experiência tanto estética como religiosa como experiências limnóides. Fazendo das proposições de Turner nossas hipóteses de trabalho, poderíamos dizer que as pessoas que assistiram ao espetáculo passaram por esta experiência limnóide?

Nesta pesquisa as informações que nos foram gentilmente fornecidas pelos membros da platéia foram coletadas na condição de que suas identidades não fossem reveladas, sendo os seus nomes fictícios. Segue um breve perfil das doze pessoas que conseguimos entrevistar. Isadora tem cinquenta anos e é bailarina e professora de dança. Klaus tem 25 anos, é bailarino e professor de dança. Vitória, 45 anos, é bailarina e dona de casa. Rafael, 29 anos, é médico e bailarino. Rita, 40 anos, é médica e bailarina. Catarina, 30 anos, é arte-educadora e bailarina. Jean, 48 anos, é professor de filosofia. Leonora, 60 anos, trabalha na área de gestão de negócios. Fernanda, 50 anos, é dona de casa. Caio, 31 anos, advogado. Douglas, 23 anos, estudante universitário do curso de moda. Vitor, 23 anos, é estudante universitário do curso de dança.

Entre as doze pessoas entrevistadas do público, sete possuem um envolvimento direto com a dança em suas vidas. Isadora, Klaus, Vitória, Catarina, Rafael e Rita são bailarinos. Vitor está cursando a licenciatura em dança na universidade. Os bailarinos entrevistados possuem outras ocupações: dois são professores de dança, uma é dona de casa, dois são médicos e uma é arte-educadora. E temos cinco entrevistados que não participam diretamente do mundo da dança: Jean é professor de filosofia, Leonora trabalha com gestão de

negócios, Fernanda é dona de casa, Caio é advogado e Douglas é estudante de moda. Apesar da amostra selecionada ser constituída em sua maior parte por bailarinos, podendo viciar a percepção, é ao mesmo tempo o reflexo do público que frequenta eventos de dança. Grande parte da platéia que vai a estas apresentações possui ligações com o “universo da dança”. Ao mesmo tempo, este “público especializado” suprime outra carência da pesquisa, a não contemplação da perspectiva do crítico de arte. Nota-se que em Belo Horizonte existe uma falta destes *mettiers*, especialmente em relação à expressão artística do movimento.

Segue-se com a abordagem teórica do presente capítulo. Segundo Ricoeur (2009:24), “a noção de fala, enquanto acontecimento, fornece a chave para a transição de uma lingüística do código para uma lingüística da mensagem”. Esta lingüística da mensagem envolve novos elementos que serão considerados, como a relação entre locutor e ouvinte.

Um aspecto importante do discurso é que ele é dirigido a alguém. Há outro falante que é o destinatário do discurso. A presença do par locutor e ouvinte constitui a linguagem como comunicação. O estudo da linguagem a partir do ponto de vista da comunicação não começa, no entanto, com a sociologia da comunicação. [...] Roman Jakobson, por exemplo, parte da tríplice relação entre falante, ouvinte e mensagem e acrescenta, em seguida, três outros fatores complementares, que enriquecem o seu modelo. São eles, código, contato e o contexto. Com base neste sistema de seis fatores, estabelece um esquema de seis funções. Ao locutor corresponde a função emotiva, ao ouvinte a conativa, à mensagem a função poética. O código designa a função metalingüística, ao passo que o contato e contexto são os suportes das funções fática e referencial (RICOEUR, 2009:28-29).

Percebe-se o deslocamento que este novo capítulo pressupõe. Não se deixa de referir a linguagem, entretanto, agora não se refere a “*langue*”, refere a “*parole*”<sup>67</sup>. Ou seja, o foco é a relação entre artista e público, entre o falante e o destinatário deste discurso do corpo, dentro daquele contexto específico. Atenta-se tanto para a experiência do falante, no caso, o bailarino que domina a linguagem da dança, bem como para a sua recepção feita pelo público com quem estabelece relação. Entretanto, as interações estabelecidas durante o *brancoemMim* não se restringem a mera comunicação. Esta apresentação possui o caráter crítico que é próprio das expressões artísticas, existindo o convite para a reflexão.

I would agree with this, but only if it is realized that cultural performances are not simple reflectors or expressions of culture or even of changing culture but may themselves be active agencies of change, representing the eye by which culture sees

<sup>67</sup> Distinção fundamental feita por Saussure configurando fortemente a lingüística moderna. Segundo Ricoeur, “*Langue* é o código ou o conjunto de códigos – sobre cuja base falante o particular produz a *parole* como uma mensagem particular”(2009:13). Neste sentido, a *parole* ou mensagem é diacrônica, enquanto que a *langue* é sincrônica. A mensagem é intentada por alguém, enquanto que o código não é intentado e anônimo. E Ricoeur finaliza estas distinções afirmando que enquanto a mensagem é arbitrária e contingente, o código é sistemático e compulsório.

itself and the drawing board on which creative actors sketch out what they believe to be more apt or interesting “designs for living”. [...] Performative reflexivity is a condition in which a sociocultural group, or its most perceptive members acting representatively, turn, bend or reflect back upon themselves, upon the relations, actions, symbols, meanings, codes, roles, statuses, social structures, ethical and legal rules, and other sociocultural components which make up their public ‘selves’. [...] A ‘reflex’ would presuppose ‘realism’, a picturing of people and things as it is thought in that culture they ‘really’ are, without idealization or fantasization (TURNER, 1987:24).<sup>68</sup>

O *brancoemMim* possui o caráter transgressor, não se restringido a comunicar uma mensagem que é esteticamente bela. Segundo Turner as expressões artísticas na sociedade moderna estão situadas no espaço liminóide, espaço diferente do dia a dia que é conduzido pelas regras da estrutura.

Para o entendimento desta característica própria dos eventos artísticos como transgressores da ordem, recorre-se ao conceito do drama social de Victor Turner. O drama social é utilizado para denotar empreendimentos sociais e outras unidades processuais representando seqüências de eventos sociais. Através deste conceito, o analista teria acesso a uma estrutura temporal, e não atemporal, tendo-se principalmente uma referência *temporal* e não espacial. São quatro fases constituidoras do drama social: primeiro a ruptura, havendo uma crise crescente, para que depois se tenha a ação corretiva que pode levar a reintegração. “I define social dramas as units of aharmonic or disharmonic social process, arising in conflict situations”(TURNER, 1982:74).<sup>69</sup> “In other words, during social dramas, a group’s emotional climate is full of thunder and lightning and choppy air currents!”(TURNER, 1982:10).<sup>70</sup>

Observa-se a comparação explícita do autor desta estrutura temporal de certos processos sociais com os dramas de palco, “com seus atos e cenas, vi as fases do drama social acumulando-se num clímax”(TURNER, 2008:38). E o autor completa: “Também assinalaria que, no nível lingüístico da “*parole*”, cada fase tem sua própria forma e estilo de discurso, sua

<sup>68</sup> Eu concordaria com isto, mas somente com a ressalva de que as performances culturais não são simples refletores ou expressões da cultura ou mesmo de culturas em transformação, mas podem elas mesmas ser agências ativas de mudança, representando o olho através do qual cada cultura vê a si mesma e o quadro pelo qual atores criativos rascunham o que eles acreditam ser o melhor ou o mais interessante, “projetando para viver”. [...] A reflexividade da performance é uma condição através da qual o grupo sócio-cultural, ou os membros de maior status, atuam representativamente, viram, curvam ou refletem novamente sobre si mesmos, sobre as relações, ações, símbolos, significados, códigos, papéis, status, estruturas sociais, regras legais e éticas, e outros componentes sócio-culturais que constroem o seu ‘eu’ público. [...] ‘Reflexo’ supõe ‘realismo’, uma foto de pessoas e de coisas como se é pensado naquela cultura como eles “realmente” seriam, sem idealização ou fantasia”. (Tradução nossa).

<sup>69</sup> “Eu defino o drama social como unidades de processos sociais harmônicos ou dissonantes, que crescem em situações de conflito”. (Tradução nossa).

<sup>70</sup> “Em outras palavras, durante os dramas sociais, o clima emocional grupal é repleto de trovões e relâmpagos e correntes de ar agitados!” (Tradução nossa).

própria retórica, seus próprios tipos de linguagens e simbolismos não verbais”(TURNER, 2008:38, grifo meu).

Sobre a relação entre drama social e drama de palco, Turner aponta a contribuição de Schechner (TURNER, 1982:73-74). O modelo de Schechner sugere o movimento cíclico que expressa a relação dinâmica entre o drama social e expressões performáticas de diferentes gêneros culturais, relação de oposição e síntese.

Entretanto, é necessário notar que Turner compartilha com John Dewey o motivo fundador deste conceito, a articulação existente entre o ritmo biológico, o ritmo dramático e o ritmo social. Segundo Turner (1986), Dewey havia notado a intrínseca conexão entre a experiência natural ou social, e a forma estética. Segundo Dewey, “there is in nature, even below the level of life, something more than mere flux and change. Form is arrived at whenever a stable, even thought moving equilibrium, is reached”(McDERMOTT, 1981 *apud* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:37).<sup>71</sup> Segundo Turner (1986:39), “Dewey’s process of experiencing cleaved closer to the biological”.<sup>72</sup>

A forma dramática se expressa através da suspensão da forma, que se constituirá somente com o fim da peça, ocorrendo ao longo do tempo da apresentação, conforme esclarece Charles Morgan em um rico artigo:

A ilusão, da maneira pela qual a concebo, é forma em suspenso. [...] Em uma peça, a forma não tem valor *em si mesma*; só o estar em suspenso da forma tem valor. Em uma peça, a forma não é e não pode ter valor em si mesma, porque enquanto a peça não terminar não existe forma. [...] A representação de uma peça ocupa de duas a três horas. Até o final, sua forma está latente nela. [...] Qual forma é escolhida ... importa menos do que, enquanto o drama esteja em movimento, *uma* forma esteja sendo preenchida (MACAN, 1933 *apud* LANGER, 2011:322, grifos da autora).

Esta forma que é preenchida ao transcorrer da encenação dramática, foi articulada por Turner em seu conceito de drama social, criando a unidade temporal capaz de analisar os eventos sociais. Através de Dewey pode-se inferir que a forma dramática estaria intrinsecamente associada ao ritmo da própria vida biológica, sendo a forma dramática do palco relacionada à própria expressão da temporalidade da vida humana. Algumas críticas se sucederam, como a que:

---

<sup>71</sup> Segundo Dewey, “existe na natureza, mesmo abaixo do nível da vida, algo além do mero fluxo e da mudança. Forma pode chegar a uma estabilidade, até mesmo quando um equilíbrio dinâmico, é alcançado”. (Tradução nossa).

<sup>72</sup> [...] “o processo de experiência para Dewey é bem próximo ao biológico”. (Tradução nossa).

I have tried inappropriately to impose an 'etic' Western model of stage action upon the conduct of an African village society, but because here is an interdependent, perhaps dialectic, relationship between social dramas and genres of cultural performance in perhaps all societies.(TURNER, 1982:72).<sup>73</sup>

Turner enfatiza o terceiro estágio do drama social, os modos de reparação. Esta fase de ação corretiva contém o germe da auto-reflexividade, a potencialidade que propicia as mudanças.

Such manipulation is characteristic of breach and crisis. It may also help to resolve crisis. The third phase, redress, reveals that 'determining' and 'fixing' are indeed processes, not permanent states or givens. They proceed by assigning meanings to events and relationships in reflexive narratives. Indeterminacy should not be regarded as the absence of social being; it is not negation, emptiness, privation. Rather it is potentiality, the possibility of becoming (TURNER, 1982:77).<sup>74</sup>

Esta foi a fase enfatizada por Turner em sua análise do drama social. A indeterminação da terceira fase não é a negação ou falta, ela é a possibilidade, a potência do *devenir*. Por isto que a fase reparadora irá suceder à ruptura gerada pelo aumento da crise, através da ação corretiva. Mas por esta fase conter a possibilidade da restauração da ordem não significa que ela está associada à calma. "Redress may then take the form of civil war, insurgency, or revolution"(TURNER, 1982:109).<sup>75</sup> Ao mesmo tempo, esta fase é a mais reflexiva do drama social, possuindo características liminares, do *betwixt and between*, repleta de críticas aos eventos que culminaram na crise. Mas após o conflito vem o equilíbrio da ordem. "If the social drama runs its full course, is satiated, so to speak, the final phase consist of actions restorative of peace"(TURNER, 1987:35).<sup>76</sup> A última fase consiste na reintegração do grupo social que estava fragmentado. "Once more, we find experience linked with risk, straining towards 'drama', crisis, rather than bland cognitive learning!"(Turner, 1982:17).<sup>77</sup>

<sup>73</sup> Eu tentei inapropriadamente impor um modelo 'ético' ocidental de ação dramático sobre a dinâmica de uma sociedade africana, mas aqui são interdependentes, talvez dialéticas, as relações entre dramas sociais e gêneros de performances culturais em talvez todas as sociedades. (Tradução nossa).

<sup>74</sup> Tal manipulação é característica da ruptura e da crise. Ela também pode auxiliar na resolução da crise. A terceira fase, reparação, revela que 'determinando' e 'fixando' são processos, não sendo estados permanentes ou dados. Eles operam através da atribuição de significados aos eventos e às relações em narrativas reflexivas. A indeterminação não deveria ser vista como a falta de vida social; não é negação, vazio, privação. Ao contrário, é toda a potência, a possibilidade do *vir a ser*. (Tradução nossa).

<sup>75</sup> "A reparação pode tomar a forma da guerra civil, insurgência, ou revolução" (Tradução nossa).

<sup>76</sup> "Se o drama social completa o ciclo, é saciado, a fase final consiste em ações restauradoras da paz" (Tradução nossa).

<sup>77</sup> "Mais uma vez, nós achamos experiência ligada ao risco, tensão através do 'drama', crise, mais do que o mero aprendizado cognitivo brando!" (Tradução nossa).

As some of you know, I have been much concerned in my work with a specific kind of unit of experience, what I call 'social drama'. [...] Redressive action is often ritualized and may be undertaken in the name of law or religion. [...] If a social drama runs its full course, the outcome (or 'consummation', as Dewey might have called it) may be either the restoration of peace and 'normalcy' among the participants or social recognition of irremediable breach or schism (TURNER, 1986:39).<sup>78</sup>

Turner compartilha da mesma perspectiva que Dewey e Dilthey, que

[...] who both saw life as pulsating and rhythmical, as a combination of breaks and re-unions. Dewey wrote that 'moments of fulfillment punctuate experience' and that the passage 'from disturbance into harmony is that of intensest life'. Dilthey viewed experience as an eruption from routine and saw in it an urging toward expression (BRUNER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:13).<sup>79</sup>

Segundo Bruner,

Turner stresses the disruptions that are cut out from the everyday and sees experiences as an isolable sequence marked by beginnings, middles, and endings, as ways in which people tell what is most meaningful about their lives. 'The flow of experience is constantly arrested by reflexivity', he wrote (BRUNER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:13).<sup>80</sup>

Turner utiliza o conceito de experiência de Dilthey, a *Erlebnis*, "o que tem sido vivido através".

Kant had argued that the data of experience are 'formless'. Dilthey disagreed. He conceded that any distinguishable 'manifold', whether a natural formation or organism, or a cultural institution, or a mental event, contains certain formal relationships which can be analyzed. Dilthey called these the 'formal categories': unity and multiplicity, likeness and difference, whole and part, degree, and similar elementary concepts. [...] Rather, the data of experience are 'instinct with form', and thought's work is to draw out 'the structural system' implicit in every distinguishable *Erlebnis* or unit of experience, whether this be a love affair or a

<sup>78</sup> Como alguns de vocês sabem, eu venho lidando em meu trabalho com um tipo específico de unidade de experiência, o que eu denomino de 'drama social'. [...] Ação reparadora é geralmente ritualizada e pode ser tomada em nome da lei ou da religião. [...] Se um drama social realiza o seu curso completo, o resultado (ou sua 'consumação', como Dewey teria denominado) pode tanto ser a restauração da paz e da 'normalidade' entre os participantes ou o reconhecimento social de crises ou rupturas irreparáveis. (Tradução nossa).

<sup>79</sup> [...] quem viu vida como pulsante e rítmica, como a combinação de rupturas e ligações. Dewey escreveu que 'momentos de completude pontua a experiência' e que a passagem 'do distúrbio para a harmonia é aquela da intensidade da vida'. Dilthey viu a experiência como uma erupção da rotina e nela observou uma urgência através da expressão. (Tradução nossa).

<sup>80</sup> Turner enfatiza os conflitos e crises, fenômenos liminares por excelência, e aponta a experiência como seqüências isoláveis marcadas por início, meio e fim, através dos quais as pessoas expressam o que há de mais significativo em suas vidas. 'O fluxo da experiência é seguido da reflexão', ele escreveu (Tradução nossa).

historical cause célèbre such as the Dreyfus Affair – or a social drama (TURNER, 1982:12-13).<sup>81</sup>

A cognição é uma importante dimensão de qualquer estrutura da experiência, mas ao mesmo tempo ela está associada à emoção e à volição, fontes respectivas dos valores, julgamentos e preceitos. “Behind Dilthey’s world-picture is the basic fact of the total human being (Lawrence’s ‘man alive’) at grips with his environment, perceiving, thinking, feeling, desiring”(TURNER, 1982:13).<sup>82</sup> Turner considera a antropologia da performance como parte da antropologia da experiência, pois cada performance cultural, seja uma cerimônia, ritual, poesia, teatro ou dança, expressa sobre a vida. As diversas formas performáticas são expressões, ou seja, experiências articuladas que são comunicadas. Chega-se com isto ao quinto postulado de Dilthey em relação à *Erlebnis*, ou seja, “[...] an experience is never truly completed until it is ‘expressed’, that is, until it is communicated in terms intelligible to others, linguistic or otherwise”(TURNER, 1982:13).<sup>83</sup>

Turner enfatiza a interação existente entre a terceira fase do drama social, ou seja, a ação reparadora, com o “quinto momento” da *Erlebnis* de Dilthey, quando se torna unidade estruturada de experiência, que é a própria característica da expressão artística.

It is in this moment that the poet, artist, or dramatist ‘freely unfolds images beyond the bounds of reality’ (Dilthey, G.S., VI, 1924:137). The artist tries to penetrate the very essence of the Erlebnis. In so doing he allows free access to the depths where ‘life grasps life’(TURNER, 1982:15).<sup>84</sup>

Antes de entrar em contato com a obra de Dilthey, Turner já compartilhava da noção de que “estruturas de experiência” são unidades fundamentais no estudo da ação

---

<sup>81</sup> Kant argumentou que os dados da experiência são ‘amorfos’. Dilthey não concordou. Ele admitiu que qualquer fato distinguível, tanto uma formação natural ou organismo, ou uma instituição cultural, ou um evento mental, contém certas relações formais que podem ser analisadas. Dilthey denominou estes de ‘categorias formais’: unidade e multiplicidade, semelhança e diferença, todo e parte, gradação, e conceitos elementares similares. [...] Mas, os dados da experiência são ‘instintos com formas’, e o trabalho do pensamento é apreender sobre o ‘sistema estrutural’ implícito em cada distinguível *Erlebnis* ou unidade da experiência, quer seja um caso amoroso ou um célebre fato histórico como o caso *Dreyfus* – ou um drama social. (Tradução nossa).

<sup>82</sup> “Por trás da visão de mundo de Dilthey está o fato básico do ser humano total (‘homem vivo’ de Lawrence) ligado com o meio-ambiente, percebendo, pensando, sentindo, desejando”. (Tradução nossa).

<sup>83</sup> “[...] uma experiência não é nunca completada até que ela seja “expressa”, que é, até que seja comunicada em termos inteligíveis para os outros, linguisticamente ou de outra forma.”(Tradução nossa).

<sup>84</sup> É neste momento que o poeta, artista, ou dramaturgo ‘revela imagens livremente que estão além das fronteiras da realidade’ (Dilthey, G.S., VI, 1924:137). O artista tenta penetrar na profunda essência da *Erlebnis*. Fazendo isto ele permite o livre acesso às profundezas onde a ‘vida apreende a vida’. (Tradução nossa).

humana. Estas estruturas triádicas, cognição, afetividade e volição, contribuem para a “forma” da performance (TURNER, 1982:55).

Dilthey (1976:161) wrote that ‘reality only exist for us in the facts of consciousness given by inner experience’. What comes first is the experience. The anthropology of experience deals with how individuals actually experience their culture, that is, how events are received by consciousness. By experience we mean not just sense data, cognition, or, in Dilthey’s phrase, ‘the diluted juice of reason’, but also feelings and expectations. As Fernandez points out, experience comes to us not just verbally but also in images and impressions (BRUNER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:4-5).<sup>85</sup>

Turner se distingue de Dewey através da discordância de um ponto fundamental: “Dewey (2010) held that works of art, including theatrical works, are ‘celebrations, recognizes as such, of ordinary experience’”(TURNER:1986:34).<sup>86</sup> Turner discorda, pois a experiência estética não se equivale à experiência cotidiana, a experiência estética é expressa através da experiência articulada.

There is a dichotomy here which Wilhelm Dilthey (1976 [1914]:210) immediately seized upon in his distinction between mere ‘experience’ and ‘an experience’. Mere experience is simply the passive endurance and acceptance of events. *An* experience, like a rock in a zen sand garden, stands out from the evenness of passing hours and years and forms what Dilthey called a ‘structure of experience’(TURNER, 1986:35, grifo do autor).<sup>87</sup>

Dilthey transmite a idéia de que a experiência ocorre através da expressão, ou seja, de sua comunicação, sendo que, o ser humano possui a necessidade de comunicar o que foi apreendido através da experiência. Enquanto a simples “experiência” é recebida pela consciência enquanto experiência individual, o fluxo temporal; “*a* experiência” é a articulação de experiências inter-subjetivas, as quais possuem um início e um final, transformando-se

---

<sup>85</sup> Dilthey (1976:161) escreveu que ‘realidade somente existe para nós através dos fatos da consciência dados pela experiência íntima’. O que vem primeiro é a experiência. A antropologia da experiência lida com o modo pelo qual os indivíduos realmente experienciam sua cultura, ou seja, como eventos são recebidos pela consciência. Por experiência queremos transmitir não somente o sentido, o dado, a cognição, ou, em uma frase de Dilthey, ‘o suco diluído da razão’, mas também sentimentos e expectativas. Como Fernandez apontou, experiência nos atinge não somente através da forma verbal, mas também através de imagens e impressões. (Tradução nossa).

<sup>86</sup> “Dewey (2010) aponta que obras de arte, incluindo apresentações teatrais, são ‘celebrações, reconhecidas tais como, a experiência cotidiana’”. (Tradução nossa).

<sup>87</sup> Existe uma dicotomia sobre a qual Wilhelm Dilthey (1976 [1914]:210) dedicou a sua atenção, a distinção entre a simples ‘experiência’ e ‘a experiência’. A experiência simples é nada mais do que a tolerância passiva e aceitação dos eventos. *A* experiência, assim como a rocha no jardim zen, destaca se da uniformidade da passagem das horas e dos anos formando o que Dilthey denominou como ‘estrutura de experiência’. (Tradução nossa).



através de sua expressão (BRUNER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:6). “The arts depend on this urge to confession or declamation. The hard-won meanings should be said, painted, danced, dramatized, put into circulation” (TURNER, 1986:37).<sup>88</sup>

Works of art are vastly unlike many expressions of political experience, which lie under the power of selfish or partisan interests, and hence suppress, distort, or counterfeit the products of authentic experience. Artists have no motive for deceit or concealment, but strive to find the perfect expressive form for their experience. As Wilfred Owen wrote: ‘The true poet must be Truthful’. In some way they have an innocent prehension of that strange liminal space – in all of us, [...] (TURNER, 1982:15).<sup>89</sup>

Enquanto o político vive na estrutura, o artista tem acesso ao espaço liminóide, espaço este que inclusive é compartilhado pela humanidade. Por isso a experiência estética não deve ser justaposta a experiência ordinária do dia a dia, da estrutura. Ela pertence ao espaço liminóide da arte.

A interação entre experiência e sua expressão é um dos importantes tópicos da antropologia da experiência, segundo Edward Bruner (1986). O autor afirma que a expressão também estrutura a experiência, como ocorre com as obras de arte, definindo e iluminando a experiência interna de quem entra em contato. “As we well know, some texts (e.g., Hamlet), are more intense, complex, and revealing than everyday experience and thereby enrich and clarify that experience” (BRUNER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:6).<sup>90</sup>

Peter Richard Rohden questiona o que “distingue uma personagem no palco de uma pessoa *real*? Obviamente o fato de que aquela está frente a nós como um todo plenamente articulado. [...] O que chamamos de ‘ilusão dramática’ é, portanto, o fenômeno paradoxal de sabermos mais sobre os processos mentais de um Hamlet do que sobre nossa própria vida interior” (GEISLER (Org.), 1926 *apud* LANGER, 2011:323, grifo do autor).

E assim se configura o arco hermenêutico da experiência segundo Dilthey:

<sup>88</sup> “A arte depende da urgência de ser confessada e declamada. Os significados mais difíceis deveriam ser ditos, pintados, dançados, dramatizados, colocados em circulação”. (Tradução nossa).

<sup>89</sup> Obras de arte são muito diferentes das expressões da experiência política, estas últimas baseadas no poder, no egoísmo ou nos interesses partidários, e, portanto, a autêntica experiência é suprimida, distorcida ou falsificada. Por outro lado, os artistas não têm nenhum motivo para fraudes ou dissimulações, ao contrário, lutam para encontrar a forma perfeita de expressão para a sua experiência. Como Wilfred Owen escreveu: ‘O verdadeiro poeta deve ser verdadeiro’. De algum modo eles têm uma compreensão inocente daquele estranho espaço liminal – presente em todos nós, [...]. (Tradução nossa).

<sup>90</sup> “Como sabemos, alguns textos (e.g., Hamlet), são mais intensos, complexos, e reveladores do que a experiência cotidiana e enriquecem e iluminam aquela experiência”. (Tradução nossa).

That experience structures expressions and expressions structure experience was for Dilthey a hermeneutic circle, something to be worked through: 'Our knowledge of what is given in experience is extended through the interpretation of the objectifications of life and their interpretation, in turn, is only made possible by plumbing the depths of subjective experience' (DILTHEY, 1976 *apud* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:6).<sup>91</sup>

No estudo da inter-relação entre experiência e expressão, Bruner enfatiza que:

The critical distinction here is between reality (what is really out there, whatever that may be), experience (how that reality presents itself to consciousness), and expressions (how individual experience is framed and articulated). In a life history, as I have indicated elsewhere (BRUNER 1984:7), the distinction is between life as lived (reality), life as experienced (experience), and life as told (expression) (BRUNER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:6).<sup>92</sup>

Bruner oferece importante chave ao fornecer o exemplo da história de vida, com a diferenciação da vida como vivida, da vida como experienciada, e da vida como expressada. Ao realizar a objetivação da história de vida através da expressão, necessita-se dos dois anteriores: o informante necessita viver e também necessita experienciar aquela vida pela auto-reflexão feita através de sua consciência. Na expressão da experiência ocorre a sua objetivação, sendo que, para que ela se torne inteligível, faz-se necessário que ela esteja minimamente articulada, facilitando a sua recepção. Através desta perspectiva analítica, as obras de arte podem ser concebidas como expressões articuladas através das quais a experiência se torna inteligível. Assim, quando esta expressão é ativada através de sua performance, ela não é simplesmente uma objetivação estática, pelo contrário, possui um dinamismo que influi sobre quem com ela entra em contato.

In this perspective an expression is never an isolated, static text. Instead, it always involves a processual activity, a verb form, an action rooted in a social situation with real persons in a particular culture in a given historical era. A ritual must be enacted, a myth recited, a narrative told, a novel read, a drama performed, for these enactments, recitals, tellings, readings, and performances are what make the text transformative and enable us to re-experience our culture's heritage. Expressions are constitutive and shaping, not as abstract texts but in the activity that actualizes the text. It is in this sense that texts must be performed to be experienced, and what is constitutive is in the production. We deal here with performed texts, recognizing

---

<sup>91</sup> O fato de que a experiência estrutura expressão e de que a expressão estrutura experiência era para Dilthey um círculo hermenêutico, algo a ser trabalhado: 'Nosso conhecimento do que é dado na experiência é estendido através da interpretação das objetivações da vida e de suas interpretações, enquanto que, somente são possíveis através do mergulho sob as profundezas da experiência subjetiva'. (Tradução nossa).

<sup>92</sup> A distinção fundamental a ser feita é entre a realidade (o que está lá, o que quer que seja), experiência (como aquela realidade é apresentada para a consciência), e as expressões (como a experiência individual é articulada). Como o autor indicou em outro momento ao tratar sobre a história de vida, a distinção está entre a vida como vivida (realidade), vida como experienciada (experiência) e vida contada (expressão). (Tradução nossa).

that the anthropology of performance is part of the anthropology of experience (BRUNER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:7).<sup>93</sup>

Assim, “[...] expressions or performed texts, structured units of experience, such as stories or dramas, are socially constructed units of meaning”(BRUNER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:7).<sup>94</sup> Inclui-se nestes exemplos a apresentação de dança contemporânea, o objeto de estudo em questão do presente trabalho.

Para Victor Turner, enquanto que a experiência cotidiana é regida através do modo indicativo, ou seja, daquilo do que “é”, a experiência estética como a que ocorre em um espetáculo de dança possui é conduzida por outro tempo verbal. A segunda experiência é regida pelo modo subjuntivo, ou seja, do “como se”, do “possível”, da possibilidade. Percebe-se na nova antítese formada pelo modo indicativo e pelo o modo subjuntivo a mesma correlação existente entre estrutura e *communitas*. Segundo Turner, o modo indicativo é próprio da estrutura, enquanto o modo subjuntivo é a condição para a existência do sentimento de *communitas*. O modo do subjuntivo está presente na experiência estética criado a partir da expressão ou *performance* do *brancoemMim*, agindo sobre o público com que entra em contato. Refere-se tanto a percepção estética quanto como o acesso ao imaginário, para se restringir somente nestes dois níveis analíticos.

Para Turner “the fact that culture, like verbs in many if not all languages, has at least two “moods”, indicative and subjunctive, and that these, in any particular situation, are almost hopelessly intermingled”(TURNER, 1987:41).<sup>95</sup>

[...] the subjunctive mood as well as the reflexive voice. Just as the subjunctive mood of a verb is used to express supposition, desire, hypothesis, or possibility, rather than stating actual facts, so do liminality and the phenomena of liminality dissolve all factual and commonsense systems into their components and “play”

<sup>93</sup> Nesta perspectiva a expressão não está nunca isolada, como é o texto estático. Pelo contrário, ela sempre envolve uma atividade processual, uma forma verbal, uma ação situada em uma situação social com pessoas reais dentro de uma cultura particular em um específico tempo histórico. O ritual deve ser ativado, o mito proclamado, a narrativa contada, a novela lida, o drama performado, para estas ativações, proclamações, contos, leituras e performances façam do texto transformativo, nos possibilitando novamente a experiência de nossa herança cultural. Expressões são constitutivas e modeladoras, não como textos abstratos, mas sim através da atividade que atualiza o texto. É neste sentido que textos devem ser performados para serem experienciados, e o que é constituído está na produção. Nós estamos lidando com textos performados, reconhecendo que a antropologia da performance é parte da antropologia da experiência. (Tradução nossa).

<sup>94</sup> “[...] expressões ou textos performados, unidades estruturadas de experiência, tais como histórias ou dramas, são unidades de significação socialmente construídas.” (Tradução nossa).

<sup>95</sup> Para Turner “a cultura assim como os verbos em várias senão em todas as línguas, possuem dois “modos”, o indicativo e o subjuntivo, e eles estão, em qualquer situação particular, quase sempre inter-relacionados.” (Tradução nossa).

with them in ways never found in nature or in custom, at least at the level of direct perception. (TURNER, 1987:25).<sup>96</sup>

O modo subjetivo é o tempo verbal da possibilidade, portanto, as certezas são abandonadas para que em seu lugar haja somente a incerteza. Entretanto, a dúvida tem o seu lado positivo, ao permitir a reflexão sobre aquela questão. O modo subjetivo próprio da liminaridade permite ao indivíduo a experiência de uma situação *sui generis*, podendo aquele caos inicial ter desdobramentos benéficos.

I sometimes talk about the liminal phase being dominantly in the subjunctive mood of culture, the mood of maybe, might be, as if, hypothesis, fantasy, conjecture, desire – depending on which of the trinity of cognition, affect, and conation is situationally dominant. Ordinary life is in the indicative mood, where we expect the invariant operation of cause and effect, or rationality and commonsense. Liminality can perhaps be described as a fructile chaos, a storehouse of possibilities, not a random assemblage but a striving after new forms and structures, a gestation process, a fetation of modes appropriate to postliminal existence (TURNER, 1986:42).<sup>97</sup>

Turner através desta distinção verbal diferencia a estrutura e antiestrutura. O espaço liminar é o da indeterminação. “Indeterminacy is, sot to speak, in the ‘subjunctive mood’, since it is that which is not yet settled, concluded, and known. It is all that may be, might be, could be, perhaps even should be. It is that which terrifies in the breach and crisis phases of a social drama”(TURNER, 1982:76-77).<sup>98</sup> Segundo Turner, a experiência estética que ocorre no espaço poético - liminóide é *sui generis*, podendo desdobrar-se no sentimento de *communitas*. Propõe-se através deste capítulo a identificação dos estados de *communitas* presentes durante o espetáculo de dança contemporânea, a partir dos dados obtidos pelas entrevistas. Turner (2008:274) indica que as experiências de *communitas* são “correlatos

<sup>96</sup> [...] o modo subjuntivo se associa a voz reflexiva. Da mesma forma que o tempo verbal, ele expresa suposição, desejo, hipóteses, ou possibilidade, ao invés de apontar para fatos. Aliás, a liminaridade e o fenômeno da liminaridade dissolve todos os fatos e o sistema do senso comum e brinca com eles de maneira nunca encontrada na natureza ou no costume, pelo menos no nível da percepção direta. (Tradução nossa).

<sup>97</sup> Eu algumas vezes falo na fase liminar sendo dominante nos modos subjuntivos da cultura, o modo do talvez, do pode ser, do como se, da hipótese, fantasia, conjectura, desejo – dependendo em qual parte da trindade da cognição, afetividade e conotação é momentaneamente dominante. Vida cotidiana está no modo indicativo, onde nós esperamos as operações sem variações de causa e efeito, ou da racionalidade ou do senso comum. Liminaridade pode talvez ser descrita como o caos fértil, um depósito de possibilidades, não uma ligação aleatória mas um esforço gerativo de novas formas e estruturas, um processo fértil, gestação de modos apropriados para a existência pós-liminar. (Tradução nossa).

<sup>98</sup> “Indeterminação é, assim, o modo subjuntivo, aquilo que ainda não está estabelecido, concluído, conhecido. É tudo o que pode ser, do que poderia ser, da possibilidade, do talvez, mesmo do que deveria ser. Ele é o que provoca o medo durante a fase da ruptura e da crise do drama social”. (Tradução nossa).

subjetivos de constelações de símbolos e metáforas objetivamente indicativas de antiestrutura”.

Ao dar continuidade com a análise dos efeitos da *performance* sobre o público, poderia-se perguntar se ela promove transformações em seus participantes? Ao referir à transformação, não se trata das mesmas mudanças observadas em ritos de agregação como é o casamento, ou em ritos de aflição, tal como Victor Turner (2005) descreveu através dos ritos de puberdade que passam os jovens Ndembu, que alteram o seu status social, atingindo a vida adulta.

O que é, por exemplo, uma crise de vida? Resumidamente, trata-se de um ponto importante no desenvolvimento físico ou social do indivíduo, como o nascimento, a puberdade ou a morte. Nas sociedades mais simples do mundo, e também em muitas sociedades "civilizadas" existe uma série de cerimônias ou rituais destinados a marcar a transição de uma fase da vida ou do status social para outra. Nós, por exemplo, temos o batismo e as cerimônias de formatura: o primeiro para indicar a chegada de uma nova personalidade social à cena humana: as segundas para celebrar o resultado bem-sucedido de um longo e freqüentemente árduo processo de aprendizado e o lançamento de um novo trabalhador. Estas cerimônias de "crise" não dizem respeito apenas ao indivíduo que ocupa o lugar central nelas, mas também marcam mudanças nas relações de todas as pessoas ligadas a ele por laços de sangue, casamento, dinheiro, controle político e muitas outras formas. [...] Qualquer que seja a sociedade na qual vivemos, estamos ligados uns aos outros, e nossos "grandes momentos" são "grandes momentos" para os outros também (TURNER, 2005:35-36).

O acesso ao modo subjuntivo presente no espetáculo *brancoemMim* provoca reflexões no público. Como ocorre na prática? Será que a performance artística provoca transformações no público? Este tipo de evento aonde os participantes vão de livre e espontânea vontade, denominado por Turner de liminóide, precisa ser melhor resenhado.

“Contrarily, I see the ‘liminoid’ as an independent and critical source – like the liminoid ‘works’ of Marx, written in the secluded space of the British Museum Library [...]” (TURNER, 1982:32).<sup>99</sup> O liminóide contém a mesma oposição em relação à estrutura, possuindo o caráter contestador, reflexivo, e transgressor, que ao mesmo tempo é essencial para o bom funcionamento da estrutura, lhe sendo complementar neste sentido. Percebe-se que o termo liminóide ocorre em um contexto específico, ou seja, as sociedades onde a revolução industrial aconteceu. Neste novo contexto, a esfera da arte na sociedade moderna se associa ao liminóide.

---

<sup>99</sup> “Contrariamente, eu vejo o ‘liminóide’ como uma fonte independente e crítica – como o ‘trabalho’ liminóide de Marx, escrito no recluso espaço da biblioteca do Museu Britânico [...]”. (Tradução nossa).

Liminoid phenomena, on the other hand, are often parts of social critiques or even revolutionary manifestos – books, plays, paintings, films, etc., exposing the injustices, inefficiencies, and immoralities of the mainstream economic and political structures and organizations (TURNER, 1982:54-55).<sup>100</sup>

A diferença entre liminaridade e estrutura já está claro. O que precisa ser diferenciado é o liminóide da liminaridade. O liminóide nas sociedades industriais se associa as formas simbólicas presentes nos gêneros do lazer.

Optation pervades the liminoid phenomenon, obligation the liminal. One is all play and choice, an entertainment, the other is a matter of deep seriousness, even dread, it is demanding, compulsory, though, indeed, fear provokes nervous laughter from the women (who, if touched by the *makishi*, are believed to contract leprosy, become sterile, or go mad!) (TURNER, 1982:43).<sup>101</sup>

O liminar é obrigatório, possui uma seriedade que caso não seja realizado podem ocorrer sanções negativas. “But for most people the liminoid is still felt to be freer than the liminal, a matter of choice, not obligation”(TURNER, 1982:55).<sup>102</sup> O liminóide “[...] is a genre of leisure enjoyment, not an obligatory ritual, it is play-separated-from-work, not play-and-work ludergy as a binary system of man’s ‘serious’ communal endeavor”(TURNER, 1982:43).<sup>103</sup>

In the so-called ‘high culture’ of complex societies, liminoid is not only removed from a *rite de passage* context, it is also ‘individualized.’ The solitary artist *creates* the liminoid phenomena, the collectivity *experiences* collective liminal symbols(TURNER, 1982:52, grifos do autor).<sup>104</sup>

---

<sup>100</sup> Fenômeno liminóide, do outro lado, é geralmente partes de críticas sociais ou mesmo de manifestos revolucionários – livros, jogos, peças, figuras, filmes, etc. expondo injustiças, ineficiências, e imoralidades da corrente principal das estruturas e organizações econômicas e políticas. (Tradução nossa).

<sup>101</sup> Escolha permeia o fenômeno liminóide, enquanto que obrigação perpassa o liminar. Um é todo jogo e escolha, o outro é uma questão de seriedade profunda, mesmo assustador, está demandando, compulsoriamente, embora, certamente provoca medo como ocorre com as risadas nervosas das mulheres (que, caso tocadas pelo *makishi*, acreditam que irão contrair lepra, ou se tornarão estéreis, podendo ficar loucas!) (Tradução nossa).

<sup>102</sup> “Mas para a maioria das pessoas o liminóide é ainda sentido ser mais solto do que o liminar, uma questão de escolha, não de obrigação.” (Tradução nossa).

<sup>103</sup> “[...] é um gênero de fruição do lazer, não um ritual obrigatório, é um jogo-separado-do-trabalho, não um jogo-e-trabalho, um sistema binário de esforço sério dos homens comunais.” (Tradução nossa).

x

<sup>104</sup> Na chamada ‘alta cultura’ das sociedades complexas, liminóide não é somente removido do contexto do *rite de passage*, é também ‘individualizado’. O artista solitário *cria* o fenômeno liminóide, por outro lado, a coletividade *experiencia* símbolos coletivos liminares. (Tradução nossa).

O liminóide pertence ao entretenimento, estando também associado ao jogo. Enquanto “one *works* at the liminal, one *plays* with the liminoid”(TURNER, 1982:55, grifo do autor).<sup>105</sup> A própria distinção entre trabalho e jogo permite a manutenção da díade objetivo-subjetivo.

For ‘work’ is held to be the realm of the rational adaptation of means to ends, of ‘objectivity’, while ‘play’ is thought of as divorced from this essentially ‘objective’ realm, and, in so far as it is its inverse, it is ‘subjective’, free from external constraints, where any and every combination of variable can be ‘played’ with (TURNER, 1982:34).<sup>106</sup>

Dumazedier negou a visão de que o lazer existiu em todas as sociedades ao longo do tempo. Nas sociedades tradicionais “[...] work and play alike formed part of the ritual by which men sought communion with the ancestral spirits. Religious festivals embodied both work and play”(DUMAZEDIER, 1968 *apud* TURNER, 1982:34).<sup>107</sup> Portanto, lazer se caracteriza como fenômeno urbano. Mas, segundo Turner, o lazer se associou mais ao trabalho do que ao jogo e ao lúdico na sociedade moderna. “Thus, we have a *serious* division of *labor* in the *entertainment* business, acting, dancing, singing, art, writing, composing, etc., becoming professionalized ‘vocations.’ Educacional institutions prepared actors, dancers, singers, painters, and authors for their ‘careers’(TURNER, 1982:39, grifos do autor).<sup>108</sup>

Roger Caillois (1979) desdobra o conceito de “jogo” através de sua proposta de classificação do termo em suas diferentes nuances. O pesquisador francês define dois pólos como se fossem as duas extremidades de um arco de possibilidades para todos os tipos existentes de jogos: *paidia* e *ludus*. Entre estes dois extremos, quatro ramificações foram concebidas: *agon* (competição, esportes), *alea* (jogos de azar, roleta, loteria), *mimicry* (simulação, mascarados, teatro) e *ilinx* (brincar com fogo). O *agon* que é o jogo com regras se associa ao apolíneo enquanto que o *ilinx* que é a própria faceta de Dionísio, o próprio

<sup>105</sup> Enquanto “um *trabalha* no liminar, o outro *joga* com o liminóide.” (Tradução nossa).

<sup>106</sup> O ‘trabalho’ se associa ao reino da adaptação racional dos meios aos fins, da própria ‘objetividade’, enquanto que o ‘jogo’ é pensado como algo divorciado deste reino ‘objetivo’, e do modo como ele é o seu inverso, ele é ‘subjetivo’, livre das restrições externas, onde qualquer e cada combinação de variáveis podem ser ‘jogadas’. (Tradução nossa).

<sup>107</sup> “[...] trabalho e jogo juntos formavam parte do ritual através do qual o homem buscava a comunhão com os espíritos ancestrais. Festivais religiosos englobavam tanto trabalho e jogo.” (Tradução nossa).

<sup>108</sup> “Assim, nós temos uma *séria* divisão do *trabalho* no *entretenimento* comercial, na atuação dramática, na dança, no canto, na arte, na literatura, na composição, etc., tornando-se ‘vocações’ profissionais. Instituições educacionais preparam os atores, bailarinos, cantores, pintores e escritores para as suas ‘carreiras’. (Tradução nossa).

turbilhão caótico. *Ilinx* “consists of an attempt momentarily to destroy stability of perception and inflict a kind of voluptuous panic upon an otherwise lucid mind”(CAILLOIS, 1979 *apud* TURNER, 1987:126).<sup>109</sup> Enquanto que o “ritual says ‘let us believe’, while plays says, ‘this is make believe’”(TURNER, 1987:142).<sup>110</sup>

Caillois sees an evolutionary development, as civilization advances in rationality from the unholy combination of mimicry and *ilinx*, which characterize the game and other cultural performances of societies he calls ‘primitive’ or ‘Dionysian’, which are ruled ‘by masks and possession’ – to the rational sweetness and light of *agon plus alea*, represented by such ‘civilized’ societies as the Incas, Assyrians, Chinese, and Romans. [...] which moves from structure to antistructure and back again to transformed structure; from hierarchy to equality; from indicative mood to subjunctive mood; from unity to multiplicity; from the person to the individual; from systems of status roles to *communitas*, the I-thou relationship, and Buber’s ‘essential We’ as against society regarded as ‘It’(TURNER, 1987:127-128).<sup>111</sup>

O jogo fornece a chave do fenômeno liminóide, o “fazer acreditar”, em oposição à seriedade do ritual. O liminóide se associa a *paidia* através da articulação entre *mimicry* e *ilinx*, fazendo parte do modo subjuntivo e relacionado com a *communitas*. Outro ponto necessário que precisa ser esclarecido em Turner é sobre sua concepção do termo performance.

I find it useful, because I like to think of ritual essentially as *performance*, *enactment*, not primarily as rules or rubrics. The rules ‘frame’ the ritual process, but the ritual process transcends its frame. A river needs banks or it will be a dangerous flood, but banks without a river epitomize aridity. The term ‘performance’ is, of course, derived from Old English *parfounir*, literally ‘to furnish completely or thoroughly’. To perform is thus to bring something about, to consummate something, or to ‘carry out’ a play, order, or project. But in the ‘carrying out’, I hold, something new may be generated. The performance transforms itself. True, as I said, the rules may ‘frame’ the performance, but the ‘flow’ of action and interaction within that frame may conduce to hitherto unprecedented insights and even generate new symbols and meanings, which may be incorporated into subsequent performances (TURNER, 1982:79).<sup>112</sup>

<sup>109</sup> *Ilinx* “consiste em um atentado momentâneo que visa à destruição da estabilidade da percepção, inflingindo o pânico sobre a mente lúcida”. (Tradução nossa).

<sup>110</sup> Enquanto o “ritual diz ‘vamos acreditar’, jogo por outro lado fala, ‘isto é fazer acreditar’”. (Tradução nossa).

<sup>111</sup> Caillois percebe um desenvolvimento evolucionista, assim como a civilização avança na racionalidade partindo da combinação profana entre *mimicry* e *ilinx*, os quais caracterizam o jogo e outras performances culturais de sociedades chamadas de ‘primitivas’ ou ‘Dionisíacas’, as quais são regidas ‘por máscaras e pela possessão’ – por outro lado, para a doçura racional e luz do *agon* juntamente com a *Alea*, representados pelas sociedades ‘civilizadas’ como os incas, assírios, chineses e romanos. [...] os quais se movem da estrutura para a antiestrutura, voltando novamente para a estrutura transformada; da hierarquia para a igualdade; da pessoa para o indivíduo; dos sistemas de papéis sociais para a *communitas*, a relação Eu-Tu, e a noção de Buber do ‘Nós’ contra a sociedade vista como ‘Ele’. (Tradução nossa).



Percebe-se a existência de regras que determinam e influenciam a performance, mas ao mesmo tempo ela as transcende. Turner enfatiza o caráter ativo da performance, o que ela faz, realiza, desempenha, não simplesmente as suas regras. “[...] *performance* does not necessarily have the structuralist implication of manifesting *form*, but rather the processual sense of ‘bringing to completion’ or ‘accomplishing’”(TURNER, 1982:91, grifos do autor).<sup>113</sup> Turner não concebe a performance somente como estrutura abstrata, é uma estrutura que se é gerada através das oposições dialéticas dos processos, ganhando forma à medida que ela transcorre.

Performances are never amorphous or openended, they have diachronic structure, a beginning, a sequence of overlapping but isolable phases, and an end. But their structure is not that of an abstract system; it is generated out of the dialectical oppositions of processes and of levels of process (TURNER, 1987:80).<sup>114</sup>

Segundo o autor, “a cyclical ritual is a frame within which members of a given group strive to see their own reality in new ways and to generate a language, verbal or nonverbal, which enables them to talk about what they normally talk”(TURNER, 1987:103).<sup>115</sup> Os rituais e performances são articulações de diferentes fases que lhes estruturam. Em apresentações artísticas, as narrativas “are placed in such ‘as if’ frames, in order to move from the subjunctive mood of ‘it may have happened like this or that’ to the quasi indicative mood of ‘these would appear to be the facts, m’lud’”(TURNER, 1987:105).<sup>116</sup>

<sup>112</sup> Eu achei útil, porque eu gosto de pensar o ritual essencialmente como *performance*, *ativação*, não somente como regras ou rubricas. As regras ‘enquadram’ o processo ritual, mas o processo ritual transcende este enquadramento. O rio precisa das margens ou então poderá ocorrer o seu transbordamento, mas as margens sem o rio torna se índice da aridez, como ocorre em épocas de seca. O termo ‘performance’ é, claro, derivado do antigo inglês *parfounir*, que significa literalmente ‘realizar todo o percurso’. Performar é trazer algo sobre, consumir algo, ou ‘realizar’ uma apresentação, ordem, ou projeto. Mas durante o processo de ‘realização’, eu afirmo, as regras podem ‘moldar’ a performance, mas o ‘fluxo’ da ação e da interação presente no enquadramento pode conduzir para novos desdobramentos gerando novas idéias, novos símbolos e significados, os quais podem ser incorporados em futuras performances. (Tradução nossa).

<sup>113</sup> “[...] *performance* não necessariamente possui implicações estruturalistas em relação à manifestação da *forma*, mas certamente possui o sentido processual da busca para se chegar à uma ‘conclusão’ ou ‘consumação’”. (Tradução nossa).

<sup>114</sup> Performances não são nunca amorfas ou abertas, elas possuem uma estrutura diacrônica, um começo, uma sequência de sobreposições, mas sempre têm fases que são passíveis de serem delimitadas e um fim. Mas a sua estrutura não a mesma de um sistema abstrato; sendo suscitada através das oposições dialéticas dos processos e dos níveis dos processos. (Tradução nossa).

<sup>115</sup> Segundo o autor, “um ritual cíclico é um quadro dentro do qual os membros de um certo grupo almejam ver a sua própria realidade através de um novo prisma suscitando uma linguagem, verbal ou não verbal, lhes possibilitando o diálogo sobre o que eles normalmente conversam.” (Tradução nossa).

<sup>116</sup> Em apresentações artísticas, as narrativas “são postas em quadros imaginários onde o ‘como se’ é possível, para que seja transposto do modo subjuntivo do ‘aquilo poderia ter acontecido’ para um quase modo indicativo

Nestas apresentações, as fases são conduzidas pelo modo subjuntivo, dentro daquele espaço liminóide.

But, still within the liminal frame, new subjunctive, even ludic, structures are then generated, with their own grammars and lexica of roles and relationships. These are imaginative creations, whether attributed to individuals or 'traditions'. These become the many performative genres we have discussed. They are also within what Gregory Bateson has called 'the play frame', which is one for the frames found in liminality (TURNER, 1987:107).<sup>117</sup>

No modo subjuntivo da apresentação artística, que transcorre à partir do espaço liminóide, o jogo suspende as regras. A expressão artística, ou seja, a articulação de experiências que é comunicada durante o espetáculo, possui uma unidade estruturada que ganha forma ao longo da apresentação, sendo que, ao mesmo tempo que ela possui a forma pré-estruturada, ela somente adquire forma no momento da apresentação, ou seja, ela ocorre a partir de uma relação dialética de sua forma processual, que inclusive pode ocorrer variações.

Bruce Kapferer (1991) compartilha os referenciais teóricos de Turner em sua pesquisa sobre os rituais de cura no Sri Lanka. Este estudo de caso funciona como a aplicação da teoria de Victor Turner sobre um ritual performático que envolve música, dança e drama, contando também com a participação do público. Kapferer aborda a relação entre experiência e expressão, ou seja, através de sua análise do ritual de cura cingalês, demonstra como as palavras, as melodias e os movimentos atuam sobre os participantes ao longo das diferentes fases de sua estrutura performática.

Kapferer [...] starts with the problematic of phenomenology: how individuals transcend their aloneness in the world and come to share lived experience. 'I do not experience your experience', he tells us, [...] 'I experience my experience of you'. We act as if we do share experiential worlds; the question is what are the mechanisms we use to accomplish the sharing. Kapferer's answer is the same as Dilthey's and Turner's: we transcend individual experience through participation in cultural expressions. But we no longer assume that there is a spontaneous sharing which emerges automatically whenever people find themselves in aggregations and participate together in performance. Kapferer's contribution is to take ritual, in this case Sinhalese exorcism, and to analyze it in ways that give us insight into the processes of sharing and the establishment of meaning (BRUNER in TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:21).<sup>118</sup>

---

'isto é semelhante aos fatos, me iluda'". (Tradução nossa).

<sup>117</sup> Mas ainda dentro do quadro liminar, novos modos subjuntivos, mesmo lúdicos, estruturas são suscitadas, com suas próprias gramáticas e regras lexicais e relações. Estas são criações imaginativas, mesmo atribuídas aos indivíduos ou 'tradições'. Isto é o que são os muitos gêneros performáticos que temos discutido. Eles também estão dentro do que Gregory Bateson denominou 'o quadro lúdico', o qual é um dos quadros encontrados na liminaridade. (Tradução nossa).

O antropólogo australiano nota que aquele ritual adquire uma forma complexa, de maneira semelhante à de uma ópera, envolvendo dança, teatro, música, narrativa, ou seja, diferentes modos de linguagem entrelaçados na mesma expressão ritualística. “Each mode has its own structural properties, and one is not reducible to the other; nor does one mode replicate any other”(BRUNER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:21).<sup>119</sup> Ocorre a inter-relação dinâmica entre as diferentes artes, sendo que, cada forma artística objetifica a experiência através de seu próprio modo, “[...] each has different reflexive properties, and in a complex ritual, each mode may become more prominent at a particular time in the progression of the performance”(BRUNER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:21).<sup>120</sup>

Kapferer sees performance as critical in the analysis of meaning and experience, although he goes beyond performance as the mere enactment of a text. For him, the text consist of the structural principles ordering the rite and the rules governing the syntagmatic progression of ritual events, but *it does not exist independently of the audience to the enactment of that text*. We cannot, in Kapferer’s view, deal with the enactment to the neglect of the structural properties in the text. Thus, ‘*performance* constitutes a unity of text and enactment, neither being reducible to the other’. Performance, then, is the ‘structuring of structure’, in the sense that the performance does the structuring of the structure in the text. To generalize thus far from Kapferer and the other papers, we are not dealing with culture as text but rather with culture as the performance of text – and, I would add, with their re-performance and retellings (BRUNER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:22, grifo meu).<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Kapferer [...] aborda a problemática da fenomenologia: como indivíduos transcendem a sua solidão no mundo e compartilham experiências vivas. ‘Eu não experiencio a sua experiência’, ele conta [...] ‘eu experiencio minha experiência de você’. Nós atuamos como se nós compartilhássemos mundos experienciais; a questão é, quais são os mecanismos que utilizamos para possibilitar esta comunhão. A resposta de Kapferer é a mesma de Dilthey e Turner: nós transcendemos a experiência individual através da participação em expressões culturais. Mas nós não assumimos que existe uma comunhão espontânea que emerge automaticamente quando as pessoas se encontram unidas através de sua participação na performance. A contribuição de Kapferer está em sua abordagem do ritual, no caso o exorcismo no Sri Lanka, o analisando de modo que nos possibilita *insights* acerca do processo de comunhão e de seus significados. (Tradução nossa).

<sup>119</sup> “Cada modo tem a sua própria propriedade estrutural, não sendo um reduzível ao outro, e cada modo não replica o outro.” (Tradução nossa).

<sup>120</sup> “[...] cada um possui diferentes propriedades reflexivas, e em um ritual complexo, cada modo pode vir a ser preponderante em determinada fase do desenvolvimento da performance.” (Tradução nossa).

<sup>121</sup> Kapferer percebe a importância da performance na análise do significado e da experiência, sendo que ele utiliza o termo performance como o texto que se é ativado. Para ele, o texto consiste em princípios estruturais que ordenam o rito e regras que governam a progressão sintagmática dos eventos rituais, mas *ele não existe independentemente da audiência para a ativação daquele texto*. Não se pode, na visão de Kapferer, lidar com a ativação e ao mesmo tempo negar as propriedades estruturais do texto. Portanto, ‘*performance* consiste em unidade do texto e sua ativação, nenhum sendo reduzível ao outro’. Performance, portanto, é a ‘estruturação da estrutura’, no sentido de que performance realiza a estruturação da estrutura do texto. Para generalizar não apenas com o trabalho de Kapferer, mas também com os outros artigos, nós não estamos lidando com cultura como texto, mas pelo contrário, a cultura como a performance do texto – e, eu incluiria, com sua re-formatização e sua re-apresentação. (Tradução nossa).

Kapferer articula hermenêutica e fenomenologia em sua análise.

In my usage, 'performance' constitutes a unity of text and enactment, neither being reducible to the other. More properly, it is what certain philosophers of aesthetic experience refers to as the Work, irreducible to its performances and yet graspable only through them or, rather, in them (KAPFERER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:192).<sup>122</sup>

A abordagem estruturalista a qual Kapferer se refere, e a estruturalista figurativa à qual se recorreu no capítulo anterior são necessárias, mas precisam ser articuladas a outras teorias para o estudo do evento como *performance*, de seus efeitos sobre quem com ele entra em contato. Por isto que a experiência estética tal como retratada pela fenomenologia de Mikel Dufrenne precisa ser anexada.

The work has the initiative. And forbids any subjectivism. Far from the works existing in us we exist in the work [...]. The ideas it suggests, the feelings I awakens, the concrete images – *Anshichten*, as Ingarden calls them – which nourish its meanings vary with each spectator. But they vary like perspectives which converge at the same point, like intentions which aim at the same object. All these views only display or exfoliate its possibilities [...] (DUFRENNE, 1973 *apud* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:193).<sup>123</sup>

Segundo Kapferer,

Performance always intends an audience, and in ritual this might include supernatural as well as those from the mundane world – performers, ritual subjects, and spectators, among others. The media of performance, whether music, dance, drama, or a particular combination of these, for example, have certain structural properties which, when realized in performance, order in specific ways those engaged to the performance. The directionality of performance and the media of performance are structuring of the ritual context; together they constitute meaning of the ritual, variously enable the communication of its meaning, and create the possibility of the mutual involvement of participants in the one experience, or else distance them and lead to their reflection on experience perhaps from a structured perspective outside the immediacy of the experience (KAPFERER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:192-193).<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Em minha utilização, 'performance' constitui em uma unidade de texto e sua ativação, nenhum sendo reduzível ao outro. Mas especificamente, é o que certos filósofos da experiência estética referem como a Obra, irreduzível à sua própria performance e ainda assimilada somente através dela ou, portanto, nela. (Tradução nossa).

<sup>123</sup> A obra tem a iniciativa. E proíbe se qualquer subjetivismo. Longe das obras existirem em nós, nós existimos na obra [...]. As idéias que elas sugerem, os sentimentos que eu desperto, as imagens concretas – *Anshichten*, como Ingarden as denominou – as quais preenchem seus significados variam em cada espectador. Mas elas variam como diferentes perspectivas que se convergem para o mesmo ponto, como diferentes intenções que visam o mesmo objeto. Todas estas visões somente demonstram ou esfoliam suas as possibilidades [...]. (Tradução nossa).

A forma dramática, a dança, a música, a liturgia, possuem cada uma suas propriedades estruturais próprias que, durante a performance, influenciam na experiência daqueles com quem entram em contato. As diferentes mídias estruturam o contexto performático em suas diferentes fases, contribuindo para a construção da significação e possibilitando a comunhão através do envolvimento mútuo existente. Isto ocorre principalmente durante a ação reparadora, fase que permite a auto reflexão bem como a comunhão através do sentimento de *communitas*.

Segundo Kapferer torna-se essencial a análise de dois aspectos da *performance*: primeiramente, a estruturação do ponto de vista daqueles que participam do evento, e também a estruturação do contexto constituidor da própria performance, ou seja, a sua *forma* que é constituída ao longo da apresentação. No espetáculo *brancoemMim*, esta forma é constituída através dos diferentes quadros que se entrelaçam ao longo daquela estrutura dramática. Ela é constituída principalmente pela dança, também existindo alguns elementos dramáticos.

“Although I have distinguished analytically the structuring of standpoint within performance from the medium of performance, both are closely related in anyone observed performance”(KAPFERER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:194-195).<sup>125</sup> Estes dois aspectos que se entrelaçam (estrutura performática e diferentes perspectivas dos indivíduos) são essenciais para o entendimento do modo como as performances estabelecem e transformam os significados e as experiências de seus participantes. Percebe-se a importância dos diferentes pontos de vista de quem participa do evento, assim como os diferentes contextos da estrutura performática aos quais estão relacionados. No capítulo anterior foi enfatizado estas diferenças dentro da estrutura dramática geral de o *brancoemMim*, sendo que, algumas cenas possuem seu ritmo associado à tragédia enquanto outras se associam ao ritmo cômico.

O *brancoemMim* possui diferentes ritmos que estão inter-relacionados, e que, ao longo da apresentação estabelecerão a forma do espetáculo: dança, ritmo trágico, ritmo

---

<sup>124</sup> A performance sempre tem como alvo um público, e no ritual isto pode incluir tanto aspectos sobrenaturais como os assuntos do cotidiano. As mídias da performance, tanto música, dança, drama, ou alguma combinação particular destas, por exemplo, possuem certamente propriedades estruturais as quais, quando performadas, ordenam em maneiras específicas aqueles que estão engajados na performance. A direcionalidade da performance e a sua mídia estruturam o contexto ritual; elas juntas constituem o significado do ritual, possibilitando a ativação da transmissão de seu significado, e criando a possibilidade do envolvimento mútuo dos participantes em uma experiência, ou mesmo os distanciam, lhes permitindo a sua reflexão acerca daquela experiência, talvez a partir de uma perspectiva estruturada externa da experiência imediata. (Tradução nossa).

<sup>125</sup> “Apesar de se ter distinguido analiticamente a estruturação do ponto de vista de dentro da performance da mídia utilizada na performance, ambos estão intimamente relacionados em qualquer performance observada”. (Tradução nossa).

cômico. Kapferer fornece a importante chave para o estudo deste tipo de performance ao enfocar a relação existente entre público e ritual, entre expressão e experiência. Por outro lado, transpondo para o caso de o *brancoemMim*, o presente capítulo visa a análise da estrutura performática da obra, constituída através do complexo entrelaçamento dos diferentes quadros e dos diferentes ritmos dramáticos constituidoras da ocupação performática, bem como a sua recepção. A intrigante inter-relação entre obra e público através da dinâmica relação estabelecida no Memorial de Minas Gerais será detalhada a seguir, em suas diferentes nuances.

Observou-se dois tipos principais de interação entre artista e público. O primeiro seria aquele onde o espectador contempla a obra, em sua individualidade, observando o artista. Este primeiro padrão foi verificado em todas as cenas, menos uma em especial: a *Noivinha*, quadro onde ocorre o segundo tipo de interação observada. Ela é a personagem que estabelece grande relação com quem está a sua volta, fazendo com que o público se divirta e ria. Do nosso ponto de vista, o desempenho cômico, o riso, faz com que a realidade seja novamente tornada cônica. O ritmo cômico cria o estado de reflexão, provocando no público um momento de maior consciência da realidade permitindo que seja refletida a própria experiência. De alguma forma a alegria provoca esta volta a realidade, que se opõe aos estados contemplativos, do fantasioso e do onírico provocado pelas demais cenas. Na dramatização da *Noivinha* é possível perceber uma maior interação no público entre si, e entre este e a artista. Nela é que se observa com maior intensidade o que Turner denominou de sentimento de *communitas*.

#### **4.2 A relação entre artista e público**

A seguir serão recapitulados os principais pontos levantados até então na sessão anterior. Primeiramente se observou o deslocamento efetuado pelo presente capítulo ao se embasar sobre o espetáculo como performance, ou seja, enfatizando a dimensão da *parole*, e não a da *langue* como foi feito no capítulo anterior. Entretanto, o presente capítulo não é auto-suficiente em relação à Mitocrítica. Para a análise da *práxis* do evento faz-se necessário o conhecimento de sua estrutura, estando ambas inter-relacionadas.

Optou-se em realizar a análise deste capítulo seguindo a teoria de Victor Turner sobre performance. A partir de seu conceito de drama social, percebe-se a influência de autores como Dilthey e Dewey, para quem a vida era vista como pulsante e rítmica, constituída pelo entrelaçamento de quebras e reuniões sucessivas. Turner enfatiza o conflito e a tensão existente nestas relações. O isomorfismo existente entre vida biológica, vida social e a arte está articulado no conceito de drama social. Turner enfatiza a terceira fase desta unidade temporal, a ação reparadora.

Dewey transmite a idéia que a experiência estética é igual a experiência ordinária. Turner discorda, evocando o conceito de experiência de Dilthey, *Erlebnis*. A experiência estética não é uma mera experiência, é *a* experiência. Turner relaciona a quinta fase da *erlebnis*, a sua comunicação com a terceira fase do drama social, podendo ter como resultado a articulação de experiências inter-subjetivas, a comunhão ou o sentimento de *communitas*. O espaço do espetáculo é um dos locais da sociedade pós-industrial onde se observa com maior volúpia este sentimento. Os espaços liminóides operam no tempo verbal do subjuntivo, a expressão da possibilidade, do talvez, do “como se”. Os fenômenos liminóides também estão relacionados ao jogo, principalmente com sua faceta dionisíaca.

Kapferer que adota a teoria de Turner, realiza sua pesquisa sobre o ritual de cura cingalês, que possui diversos elementos estéticos e a presença do público. Sua abordagem sobre este ritual não leva em conta somente a cultura como texto, mas a cultura como a performance do texto, ou seja, as relações entre a expressão articulada de experiências constituidoras da estrutura performática do ritual e a experiência da pessoa enferma e do público. O foco recai sobre a estrutura da performance do ritual, ou seja, a análise do evento como *parole*. Ao transpor para o *brancoemMim*, observa-se que a estrutura performática adquire sua forma somente ao término da apresentação, pois somente neste momento se poderá visualizar a forma criada pela obra. Outra questão importante levantada pela sessão está na descrição da inter-relação dinâmica existente entre a estrutura performática e a sua recepção pelo público, ou seja, as diferentes perspectivas daqueles que a experienciam. Em outras palavras, como acontece a inter-relação entre a *performance* realizada pelos artistas e o público? “The way a text reaches its audience is no less an important dimension of its structure”(KAPFERER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:192).<sup>126</sup>

Assim como Turner, Kapferer questiona-se ao estudar as performances que contém elementos estéticas seria possível a comunhão da mesma experiência por diferentes

---

<sup>126</sup> “O modo como o texto alcança a audiência não é uma dimensão menos importante do que a sua estrutura.” (Tradução nossa).

consciências. Indicou-se que esta comunhão é observada principalmente na fase da ação reparadora da performance, o momento liminar do *betwixt and between*, fase esta onde as pessoas podem experimentar o sentimento de *communitas*.

A estrutura da performance possui diferentes quadros que se articulam em uma unidade dramática ao longo da apresentação. Esta linha norteadora do espetáculo influencia os diferentes pontos de vista daqueles que a assistem e vice-versa, pois o público também influencia a obra. Estes dois aspectos, a estrutura da performance e as diferentes perspectivas da platéia, se inter cruzam, havendo a inter-relação entre a expressão performática e as experiências individuais. Cada cena da obra que faz parte do *brancoemMim* relaciona-se de maneira peculiar em relação a perspectiva de quem a observa. Observa-se que de todos os quadros constituidores do *brancoemMim*, a cena da *Noivinha* é a que mais se aproxima do sentimento de *communitas*, ou seja, a comunhão da mesma experiência.

Para o estudo do *brancoemMim* torna-se capital o estudo da inter-relação existente entre os diferentes pontos de vista dos participantes do evento e os diferentes contextos dentro da estrutura performática. Como estes diferentes ritmos que constituem a unidade dramática da obra se relacionam com as experiências individuais do público?

## 4.2.1 Homens

### 4.2.1.1 Artista

Novamente na análise da representação dos Homens, adota-se a perspectiva do bailarino Alex Silva. Serão reveladas suas intenções e seus cuidados em relação a sua personagem. Entretanto, observa-se a discrepância entre as intenções do intérprete e aquelas que apontamos no segundo capítulo, como se tem a seguir com o relato do próprio bailarino. “A minha intenção era de trazer esse olhar para um *corpo* se movendo nesse lugar da dança, mas ao mesmo tempo, era um *corpo* que não era uma significação do que habita no imaginário quando a gente fala assim”(SILVA, 2014). Nota-se que a “significação que habita no imaginário” não era o seu fio condutor. Quando utilizei o termo *personagem*, ele sentiu certo incômodo. Percebe-se que o conceito de personagem não era o bastante, sendo o *corpo* para o bailarino o elemento preponderante.



ALEX SILVA. Prefiro falar de *persona*, pois do radical *persona* ela origina essas outras coisas, *personagem*, *pessoal*, *pessoa*, então ali, não tinha um limite muito claro, eu acho que eram estas questões misturadas. Porque (...) o *personagem* *limitaria*, e ele [*persona*] não *limitaria*.

Nota-se através desta preocupação um fazer artístico profundo, em que a *personagem* já não é o bastante, pois ela *limitaria*.

ALEX SILVA. Neste sentido eu acho que as coisas se fundem. É lógico que era uma *personagem*, mas não nesse *sentido clássico da construção da personagem*, dessa formatação bem clara, ali tinha uma questão do real, do trazer a discussão, a ação toma mesmo o lugar do discurso, é *atuação* e *processo* ao mesmo tempo. [...] O *discurso tem que estar no corpo*, de uma maneira real, verossímil, [...] tem uma situação instável. *Não é um produto pronto*.

Por discurso o bailarino está se referindo “as questões que estariam alojadas no corpo de acordo com o que segue o caminho da obra”(SILVA, 2014). Este era o motivador do bailarino. Enquanto que *personagem* supõe representação ou uma narrativa; *persona*, *corpo*, supõe uma ação discursiva potencial, um discurso aberto a interpretações, não fechado num código. *Pensamento* e *Corpo* juntos. Ou seja, “é atuação e processo. A pré construção é a vivência, [quando] você está processando todas aquelas intenções, sejam de idéias, pensamentos, e do pensamento do corpo, você está processando ela em tempo real”(SILVA, 2014). A pré-construção se elabora durante os ensaios, sendo o momento para a realização das experimentações. Pensa-se que o bailarino recorre ao termo *pensamento do corpo* como forma de negação do pensamento cartesiano que prima pela distinção *corpo* e *mente*, *res cogitans* e *res extensa*, a soberania do *cogito*, assim como apontado por Merleau-Ponty (2011). Esta atitude crítica de resistência ao dualismo cartesiano, à separação entre *mente* e *corpo* reflete a sua motivação inicial de que o discurso tinha que ser *corpo*, e não com que simbolismos este *corpo* poderia vir a se expressar. Em seguida, Alex explica a relação com o elemento sobre o qual dançou, a terra.

ALEX SILVA. A terra inclusive foi uma proposição minha. [...] A terra era um elemento importante, ao mesmo tempo que ela era um obstáculo, ela também era a mediadora, mas ela também não era o motivo de ficar assim, mexendo com a terra. Era um encontro com a terra, [...] ela me dava um chão, que naturalmente provocaria um jeito de se organizar, ali, naquele lugar.

A terra era a atmosfera na qual ele se articulava, sendo importante mediador e influenciador na criação, sendo ao mesmo tempo obstáculo. Entretanto, ela não era a sua principal motivação, não era a sua pergunta inicial.

ALEX SILVA. Teve a escolha de ser a terra, e a partir dela esse corpo se organiza e ela também desestabiliza esse corpo, porque é diferente, você pisa diferente, assim, pisar no reto, a terra já ia fazer naturalmente o corpo articular e desarticular de um outro jeito, por exemplo, então nesse sentido tinha interferência.

A interferência física daquele elemento sob o corpo do artista lhe possibilitava a realização de outros movimentos, outras articulações, que em outro espaço não ocorreria. O piso onde o bailarino dançava era como o próprio mandala, arenoso, poroso, porém não era árido, era um terreno fértil. O pisar sobre aquela terra provocava outras possibilidades de movimento, outras associações musculares surgiam a partir daquela interação.

ALEX SILVA. Um objetivo de construção [...] foi a questão da articulação. Aí eu fiquei pensando no homem articular. O modular do corpo. [...] A questão da articulação remete a fisicalidade, “pensar em articular, os ossos”. [...] O articular veio como performar em vários níveis, com essa textura da terra que mudaria esse jeito de articular, na vertical e na horizontal. [...] É real isso, no sentido de pegar isso como um verbo assim, articular.

Este trabalho de *articular* o corpo, oscilando no plano baixo, médio, alto, aquele corpo ágil, dinâmico, indócil, vigoroso. Era um corpo transgressor, não era submisso, ele buscava a articulação fugindo da rigidez, do corpo regrado.

ALEX SILVA. [...] foi para um lugar instável, de desafio, sabe, teve isso assim, foi desafiador nesse sentido, tinha uma questão de resistência, então quando eu falo de política, é nesse sentido.

LUIS ROBERTO. Uma dança como uma forma de resistência?

ALEX SILVA. Tinha uma questão ali de dançar até atingir uma exaustão, e sustentar esse lugar, ou não abandonar esse lugar, então pura e simplesmente eu já vejo aí uma questão política. [...] É, assim, naturalmente, a exaustão fazia com que eu me retirasse, porque era impossível eu ficar sustentando aquele lugar, o tempo todo, então naturalmente eu ia ter que sair, mas ao invés de simplesmente abandonar, ou mesmo abandonando, a idéia era perseguir, e ficar o máximo na resistência possível, resistência física, e de habitar aquele lugar. E de ver o que que aquilo poderia suscitar assim, no público.

Além de articular, outro verbo importante para Alex era *resistir*. O corpo articulado que resiste no espaço, era essa a intenção, o objetivo era ocupar o local com o corpo articulado que resiste fisicamente até o seu limite. Dançar até a exaustão, como política de resistência, a política da dança como forma de resistência.

ALEX SILVA. O corpo está nessa situação de pergunta, utilizando todo o potencial que ele tem, do inventário que está nele, das experiências que você teve, então tinha, de ser usado, trazer a potência do seu corpo, das fontes de onde você bebe,

foi interessante porque até acordou lugares que estavam um tanto quanto adormecidos,

Este processo possibilitou Alex revisitar lugares que estavam adormecidos, de fontes que lhe eram importantes. Será que essa visitação não passa por arquétipos, figuras do imaginário assim como as apontadas no segundo capítulo?

ALEX SILVA. O que pode o corpo? Passando por todos esses lugares que eu te falei, do inventário, dessa figura do Nijinsky, esse passeio que de alguma maneira que acaba sendo histórico, esse pensar sobre a obra, ou o que ela está pedindo, o que eu dialogo com os outros personagens, aonde vai ser necessário, e é importante ela servir como contraponto, mais no sentido de complementar, [...] inclusive não era são uma questão de ser autoral e nem biográfico, [...] [buscava-se] *transcender* com isso. Então eu não estava ali são fazendo o que o meu desejo dizia. Para que fosse feito tinha essa media o, com essas questões, o que pode um corpo? Com o espaço, com aquele contexto, com aquele lugar, aquelas pessoas e aquele público que ia passar por ali, se locomovendo.

O que pode um corpo? Era essa pergunta motivadora de Alex, além do espaço, e do público. E não o que o seu desejo dizia. Este *lugar onde o biográfico não basta, buscando transcender*, será que não implicaria a tentativa de voltar às origens, beber destas fontes do imaginário humano? Encontra-se um sinal de que a cria o artística do bailarino percorre trajetórias complexas e profundas.

ALEX SILVA. Porque eu acho que ao tratar daquilo, daquela maneira, daqueles assuntos, o autobiográfico está inserido. Então, ele não precisa ser o que conduz a pesquisa. [...] Na dança contemporânea teve um momento em que tudo era muito autobiográfico, sempre é interessante, mas eu digo que ele não pode ser o que conduz porque você vai parar nos limites e nos desejos, porque às vezes dramaturgicamente para a obra você tem que fazer o que está para além do seu desejo pessoal. No nosso caso, a gente estava se propondo discutir um assunto, então não podia me ater a uma são, no que era do meu desejo pessoal, embora isso norteia, mas chega uma hora que ele atravessa uma fronteira que aí eu acho que tem mais haver com o ser artista, buscar uma pesquisa, você vai ser desestabilizado por ela, você vai ter as suas hipóteses, depois você vai, ser desconstruído, e talvez voltar na pergunta inicial, ou não, ou você vai reafirmar as suas hipóteses, então é mais nesse lugar.

A preocupa o de não permanecer somente no seu biográfico norteou o processo de pesquisa do bailarino. Com estes depoimentos do fazer artístico destes artistas também busca-se revelar diferentes formas de cria o dentro da própria companhia. No momento da performance, Alex Silva tinha que estar bastante concentrado:

ALEX SILVA. Uma vez que eu entro naquele lugar, tem que ser um nível de entrega e um estar inteiro ali, que no meu caso. Eu acho que tem [também] performance que enquanto ele [artista] está sendo analisado, ele também analisa o

público. No meu caso ali, eu acho que não teve espaço para isso não. Me senti bem, me senti inteiro, me senti cansado.

Durante sua performance ele estava completamente imerso no trabalho, caso perdesse o seu foco poderia por tudo a perder, não atingindo sua proposta que seria alcançar o estado que se associa ao inflamado. Mas a *persona* de Alex contou com o fato de que o espaço onde ocorria a ação não era acessível ao público, havendo uma separação espacial, o que não ocorre em outras cenas. Alex Silva transmite a sua percepção durante sua dramatização.

“Em termos de pensamento não se passa muito, eu acho que você habita um estado, porque na medida que você perde a crença, ou se ela tem picos de descrença, [...]. Eu vou falar, não é essa palavra, mas é como se você está inflamado de determinadas coisas, você está inflamado das situações que você pesquisou, elas vão fazer você chegar naquele estado para você mover, e de acordo com o seu roteiro, [...] do roteiro maior, você faz uma transição para o outro. Então por exemplo, se do estado articular eu vou para algo mais denso, mais lento, então eu preparo uma transição ali”. Alex com a fala a seguir esmiúça o seu estado de performance, vê-se abaixo a continuação de sua explicação. “Eu usei esses termos [crença], não é? Eu vou falar um outro até a gente entender. É como se a gente estivesse incorporado, porque tem coisas ali, que depois você vai, por exemplo, teve um dia que eu machuquei, mas eu só fui sentir depois que eu sai de lá, então na hora rola mesmo, tem um entorpecimento, eu não estou falando de um jeito, [...] é uma coisa real assim mesmo, é um estado cênico, assim, que eu percebo isso quando eu vejo um artista, quando ele está habitando esse lugar, percebo assim quando ele oscila, e o que eu estou querendo dizer é que a gente não precisa ser especialista para enxergar isso, então esses momentos que você pode se ausentar, ou, a crença ou a descrença, quando essa energia cai, em outro jeito de falar, as pessoas lêem isso” (SILVA, 2014).

Foi esta a percepção de Alex durante a sua performance. Percebe-se que é um estado bastante intenso, de grande entrega. Infere-se que seu trabalho de preparação para o *brancoemMim* envolveu, com a retomada de fontes antigas que estariam quase esquecidas, como ele relatou, um intenso processo de criação. O fazer artístico em dança envolve várias técnicas, inclusive este trabalho, pensamos, com os arquétipos.

#### 4.2.1.2 Público

O público notou o ser quadrúpede durante a apresentação, havendo a variação do o animal percebido de acordo com o entrevistado.

ISADORA. A relação do corpo, do animal, lagarto, do macaco, com a terra. Eu acho que esses dois são os momentos menos angustiantes do *brancoemMim*. [...] Às vezes ele é um macaco, às vezes ele é um jacaré, um lagarto, um bicho, ele é um corpo que tem uma relação muito próxima com a terra, de intimidade, assim eu vejo ele ali, como se a terra fizesse parte dele, e ele fosse daquele habitat, então isso é menos sofrido do que as outras situações.

Para Isadora esta cena era menos sofrida em relação às outras, aquela situação com a terra, a movimentação mais dinâmica.

ISADORA. Isso é muito Nijinsky. Essa mão assim, oh, a mão, é Nijinsky. Ali ele já está íntimo na terra. A terra é lugar dele mesmo. Às vezes eu acho que ele é uma coisa de macaco assim. Olha, o lagarto, o animal, um corpo animalesco, mesmo. Quatro apoios. Está vendo o movimento de cabeça, de pescoço, é o animal.

Ao referir à Nijinsky, Isadora comenta a movimentação feita pelo bailarino sobre a terra que, segundo ela, teria uma forte inspiração no Fauno do célebre coreógrafo. Conforme se verificou, Nijinsky foi uma das inspirações do bailarino Alex Silva.

ISADORA. Por causa da dinâmica. Que ela é uma cena que tem muita dinâmica, muito, sobe, sobe, sobe, desce, e vai, vira. Eu gosto disso, eu acho que com um bailarino assim, e eu bailarina, eu gosto de ver isso, quero ver o corpo mexer. Que coisa gente, é o bicho homem. É o bicho homem, e o que angustia, o que tem de angústia nessa cena é o espaço limitado, que parece essa situação de jardim zoológico, de animal enjaulado, assim, que você chega a um limite que só pode vir para cá, não tem alternativa.

O círculo sobre o qual o bailarino estava inserido, o círculo composto de terra arenosa, era também a sua “prisão”. Parecia que algo não o permitia escapar, ele estava ali, preso naquele círculo. Percebe-se também a mesma imagem do cárcere com Catarina (2014): “parece uma caixa. Um caixão, uma jaula, não sei. Mas eles tem um limite deles, era um círculo, de terra, eles entram, uma vez que eles entram, essa transformação que eu chamei de boi é só ali dentro”. Em seguida, Isadora (2014) continua: “Eu me senti tocada pelo Alex. Me sinto tocada por essas coisas, que eu senti assim, de identidade animal, primitiva, relação com a terra, esse atavismo, a relação do espaço angustiante, claustrofóbico, ou confinado, confinado num espaço, isso eu senti muito”. O atavismo percebido por Isadora remete ao sentimento de ligação com o primitivo, o retorno às origens. Deste modo, a autoctonia do homem é evidenciada no quadro, exprimindo a experiência primitiva que une os homens à terra.

VITÓRIA. Tem vida, tem atitude, e a terra, e a cor, a sujeira, assim dizendo da roupa ali, é uma coisa que te traduz vida, é uma coisa que te traduz vida, porque

mesmo que rastejando, está à procura, não se entrega, sabe, não se entrega, então isso é muito bom. Isso daí mexeu comigo, tirei exemplos demais, identifiquei atitudes demais ali, [...]. É marrom. Aquele pó. É barro, é origem. Que eu falei, ali é barro mesmo. É um animal.

Nota-se através deste último depoimento de Vitória a associação da cena com certa vitalidade, ou seja, imagens relacionadas com o simbolismo do sol, da luz, da vida. Também a associação com o elemento terra remete à origem, ao associar o simbolismo deste elemento como a “mãe terra”. A seguir, Rita aponta para outro aspecto da performance:

RITA. Era um tónus de bailarino, um corpo preparado. Não é um corpo brincando na terra, é um corpo que sabe o que está fazendo. É um corpo que sabe exatamente o que está fazendo, onde ele quer ir, onde ele põe a força, onde tira a força, [...] É um corpo que tem tónus, que tem presença. Que te emociona pelo movimento. Ali não me veio nenhuma história na cabeça, me veio só assim, observar a beleza do corpo executando o movimento.

Rita analisa os movimentos corporais do bailarino, o trabalho das articulações, o aspecto corporal. Catarina também fala sobre este aspecto.

CATARINA. E eles conseguiam fazer uma movimentação tão complexa, então foi muito lindo assim, neles, o que fiquei observando foi muito isso. Da qualidade do movimento deles, como eles conseguem controlar o corpo, pensar em cada ‘musculosinho’ do corpo mexendo, e cada parte do corpo era muito expressivo, sabe, do jeito que ele colocava a mão no chão, ele vinha com muito cuidado, a mão assim, dobrando as mãos, os dedos, para depois por a mão, desenhava no chão e fazia uns desenhos na terra. [...] Eles desenhavam na terra, passavam a mão, então ali, aquele chão, que no início, não sei se foi impressão minha, ele estava mais circular, aí ele conseguiu fazer uma das linhas, eles rodavam na terra, mexia, apagava tudo, aí de repente, desenhava alguma coisa, e apagava tudo.

O relato de Catarina, do homem desenhando sobre a terra, se associa à “fase” trabalhadora em busca da verticalidade pelo homem. Os desenhos sobre a terra são passíveis de serem feitos a partir da liberação das mãos, para executar as diversas funções em interação com o meio ambiente. Durante a dramatização esta interação com o terreno fazia com que o formato do solo se modificasse, alterando aqueles aspirais contidos na terra. Continua-se com o relato de Catarina sobre o duo sobre a terra.

CATARINA. Essa cena da terra me lembra o Cordel, do boi, da hora do boi que ele luta lá. Para mim é o boi, a menina fecha o olho, aí ela está andando, e o boi vem para atacar-la, e ele tem essa movimentação no chão assim, muito forte, inclusive eu acho que é o Alex. Por isso que eu chamo de boi, eu estou falando boi, e eu nem tinha te falado, não é! [...] Eu chamo de boi, mas eu acho que ele podia ser qualquer bicho ali. Tinha alguns momentos nessa terra, esse negócio de enraizar, de chão, essa coisa mais de, a palavra ainda vai vir, ela é mais selvagem, suja mesmo,[...].

Aquela ação na terra a lembrou imediatamente do boi do espetáculo *Coreografia de Cordel*. O boi do *Coreografia de Cordel* é uma imagem marcante que influenciou Catarina a continuar percebendo na movimentação do mesmo bailarino no novo trabalho traços teriomórficos, como se fosse algo que ele trouxesse consigo, o homem-boi. “A dança do boi, mais enérgica sim. [...] para mim a cena do boi aconteceu só ali mesmo, só naquele momento. Ali se transforma, ali é uma outra energia”(CATARINA, 2014). A transformação em boi somente ocorria naquele círculo de terra, era lá que ele surgia. Catarina também associou a cena com o seu trabalho como arte educadora, ao enfatizar a importância de seus alunos terem contato com a terra.

CATARINA. Para mim é muito forte a relação do homem com a natureza. Eu trabalho com educação infantil, valorizamos muito o contato com a terra, então quando eu vejo isso, eu já penso assim, como precisamos repensar essa relação com a cidade, não é, porque, a cidade é, é difícil você ir a um local que tenha terra. É difícil você falar assim, eu vou lá sujar o meu pé. Sabe, a gente também tem em muitos lugares, não aqui, como se tivesse em um parque das Mangabeiras mais próximo, uma pracinha, aqui com terra, que a gente pudesse sentar e descansar. Falar, ah, eu tenho uma hora de almoço, eu quero sentar aqui na terra e ficar aqui um pouco. E a gente não pode fazer isso, é difícil, não é. Em Belo Horizonte não se tem muito espaço para isso.

Catarina também explicou que a importância do boi em sua vida, pois ele “tem uma referência muito positiva com o folclore, então quando eu lembro do Cordel, e lembro do boi, aí eu fico mais feliz”(CATARINA, 2014). Ela continua: “da terra, quatro patas, e me lembra do Cordel, então eu falo, acabou. Aí bloqueou, eu não vejo mais nada agora, eu vejo boi, Dadier é boi, Alex é boi, tudo é boi, está em pé, mas é boi do mesmo jeito, entendeu?” (CATARINA, 2014).

Leonora complementa: “Não é orgânico isso? Porque você interagindo com a mãe terra. É orgânico nesse sentido, você faz parte desse contexto mineral, isso eu senti muito”(LEONORA, 2014). Ela enfatiza o simbolismo presente na interação com o elemento da terra.

LEONORA. Então eu acho que é isso, mas como tudo é orgânico, tudo volta, tudo volta para a terra. Aquele que começou rastejando, para mim aquele da terra é o processo evolutivo do ser humano, física, o homem que vai redescobrir as suas potencialidades, processo evolutivo, ele primeiro, então está a terra ali, aí ele consegue ficar em pé, consegue se apropriar desta postura da verticalidade.

Através do relato de Leonora voltamos para nossa interpretação inicial, apresentada no segundo capítulo, associada ao processo evolutivo humano. Para ela aquele

quadro remete à luta pela verticalidade do Homem, o ficar de pé, a luta pela ascensão. A imagem produzida por Alex Silva leva consigo o forte apelo à dominante postural, pertencente ao Regime Diurno do Imaginário. Continua-se agora com o vôo do pássaro diurno que estava no elevador.

## 4.2.2 Ícaro

### 4.2.2.1 Artista

O *brancoemMim* foi uma criação que utilizou da proposta *site specific*, onde o espaço influencia a concepção do bailarino. Isto está evidente neste quadro, conforme foi apresentado no capítulo um. Durante a apresentação, Lucas Medeiros conta que:

LUCAS MEDEIROS. As pessoas pegavam, entre aspas, carona comigo no elevador, antes delas saírem, elas agradeciam, como se eu tivesse feito alguma coisa para deslocar-las para o andar que queriam, [...] como se eu tivesse feito realmente o deslocamento delas.

Durante a apresentação várias pessoas entravam no elevador para se deslocarem. O bailarino dependia delas para que o elevador subisse ou descesse, mas eram elas que agradeciam, como se ele estivesse sendo o motivador da ação.

### 4.2.2.2 Público

Agora se irão analisar as impressões do público sobre esta ação.

ISADORA. O pássaro engaiolado dentro do elevador, que não sai dali, e o movimento dele que não leva para lugar nenhum, que aquilo ali também é um ciclo que não tem fim, o movimento dele não consegue, não consegue sair daquele ciclo, é uma coisa que vai se repetindo, se repetindo, se repetindo.



Assim como os *Homens* para Isadora, o *Ícaro* também se encontrava preso no elevador. Era um ciclo repetitivo, que não progredia. Por mais que se subia, sempre voltava para baixo, o homem pássaro não conseguia sair daquele ciclo, na sua tentativa de alçar vôo.

Klaus entrou no elevador, ficando próximo ao *Ícaro*: “você sentia o vento, o ventinho dele pegando em você”(KLAUS, 2014). Ele continua ao dizer que:

KLAUS. Em sentimento, eu senti uma vontade de voar. Uma vontade de voar, de conseguir fazer isso possível no nosso corpo. A gente vendo o elevador subindo, e descendo, numa movimentação tão fluida assim, parecia que se você também fizesse aquilo, você também conseguiria subir e descer. Só que não era assim.

Ao passo que este segundo relato traz o devaneio do vôo, percebe-se que a iminência da queda logo o interrompe, ocorrendo a oposição entre a subida e a queda, crescendo e decrescendo, como um ciclo infinito que não evoluiu. Outra foi a experiência de Vitória:

VITÓRIA. Era. Era um pássaro gigantesco, pré-histórico, que impulsionava o elevador, eu fui nessa toada o tempo inteiro. Quase que eu subi e desci com ele várias vezes nas asas dele. Então as asas dele eram super poderosas que impulsionavam o elevador, [...].

Neste outro devaneio percebe-se a tendência para a ascensão, o pássaro agora é gigantesco, um ser mitológico, pré-histórico, com grande força nas asas, provocando o deslocamento do maquinário. Com Vitória o pássaro mesmo caindo, tem a vontade de subir ampliada, ele sobe, cai porque quer, e sobe novamente, sendo a força motriz daquele maquinário. E ela continua:

VITÓRIA. Como se fosse uma liberdade. Mas uma prisão ao mesmo tempo. Porque ele estava preso dentro do elevador, ele fazia força para sair, a força era tão grande, ele tinha as asas que levantavam, que movimentavam o elevador, mas uma certa aflição, porque ele estava preso. Era um quadrado. Aí me passou essas duas coisas, ao mesmo tempo, que eu queria subir, subir, subir, ele voltava, aquele impulso, ahhh, voltou ali, está preso, sabe, então é uma luta também, olha aí.

Bem, o devaneio da ascensão teve seu vôo interrompido. Vitória lembra a queda, fazendo a rememoração daquela prisão quadrada, que por mais que subisse, ela voltava. Rafael narra sua experiência de estar dentro do elevador juntamente com aquele pássaro. Ele conta como foi este encontro no elevador e sua percepção sobre o trabalho corporal do bailarino.

RAFAEL. Ah, eu lembro que tinha uma coisa bastante, os professores de dança contemporânea sempre falam, ar, ar, ar, busca o ar, e era uma coreografia bastante aerada, digamos assim. E tinha muito dessa respiração, dessa ascensão do elevador, quanto ele também respirava para descer, e essa movimentação era muito, sincrônica com o movimento do elevador, [...].

Rafael enfatiza a importância da respiração para o Ícaro. “A respiração é o exemplo mais perfeito de ritmo fisiológico: à medida que soltamos o ar que inspiramos, estabelecemos uma necessidade corpórea de oxigênio que é a motivação e, portanto, o início real, da nova inspiração”(LANGER, 2011:134). A utilização deste elemento pelo bailarino é essencial para as imagens do voo e da queda, da subida e da descida. Naquela cena, mesmo com as imagens da descida fulminante, não é o miasma que predomina. É o ar, é areada até mesmo nos mínimos detalhes corporais, é o ar que o bailarino busca tanto na subida quanto na descida, o ar é o que rege este módulo. Mais uma vez percebe-se que, mesmo ao descer, ele sobe, e é através deste ímpeto que a dominante ascensional se sobrepõe. É a subida que este ser busca.

RAFAEL. Mesmo na ascensão ele tinha um recolhimento. Ele ia fazendo os movimentos e para descer também, tanto que ele fazia os mergulhos com essa questão de extensão e contração, e aí isso sempre remete a uma coisa aérea para mim. Na dança, é muito importante a respiração nesses momentos que você faz a expansão e depois a contração. É muito bacana, e ele soube usar isso muito bem. E sentir a respiração dele, era muito legal.

“O pulsar do coração ilustra a mesma continuidade funcional: a diástole prepara a sístole, e vice-versa”(LANGER, 2011:134). Continuemos com o relato da experiência de Rafael com o Ícaro no elevador.

RAFAEL. E eu acho que corporalmente, eu acho que eu gostei muito de estar no elevador, porque você sente a ascensão do elevador pela máquina do elevador, você sabe que é pela máquina do elevador, mas ao mesmo tempo, você vê o movimento dele, a gente acompanhava o movimento dele, e parecia que era parte da força motriz do elevador, então, essa sensação corporal de subida, que a gente sente, dentro do elevador, vendo o bailarino, dentro do elevador, era muito bacana, era como se fosse uma personificação do movimento, do que estávamos sentindo. Porque sentimos, ao entrar no elevador, essa aceleração para cima e para baixo.

Rafael conseguiu perceber naquela imagem do bailarino que dançava no elevador a própria imagem da personificação do movimento do subir e do descer.

RAFAEL. Não seria capaz de reproduzir não, mas tinha umas coisas, que pareciam que eram, quando ele ia para cima, tinha aquela coisa da asa. E quando ele ia para baixo, fazia mais um mergulho, [...] um batimento de asas e um mergulho. Mas ele modificava, algumas vezes ele ia para um lado, ia para o outro, ao invés de fazer o batimento da asa, só vertical. Literalmente, perpendicular ao solo, ele fazia uns

movimentos laterais. Que eu percebi. Eu acho que corporalmente foi uma parte muito interessante, estar no elevador, e ter esta personificação do movimento mesmo, do que você sente na aceleração para cima e para baixo, tendo uma certa ilustração daquilo. Acho que talvez essa seria a palavra, uma ilustração do sentimento de ir para cima e ir para baixo.

Rafael sintetiza esta cena com estas palavras: o sentimento de ir para cima e ir para baixo, sentimento este personificado pelo bailarino. Esta imagem retrata a antítese entre o subir e o cair. Subir ou cair, oposição que exemplifica o diaretismo presente no Regime Diurno. Na imagem criada por *Ícaro*, não a interpretamos como um ciclo, mas como dois pares em constante oposição, subir e descer. Esta mesma operação lógica que separa, rege a racionalidade cartesiana, em sua ânsia classificatória. Mais uma vez percebe-se a influência da dominante postural sobre as imagens diurnas. A imagem concentra-se no eixo vertical, sendo que, as suas duas direções, subida e descida, não se complementam, opondo-se. A lógica aqui não é do “e”, é do “ou”. No Regime Diurno, o herói é aquele que separa, que corta a cabeça do monstro. Mas como a proposta da sessão é para que não se atenha somente à imaginação do entrevistado, mas também à sua percepção, volta-se novamente para o relato de Rafael com a sua experiência no elevador:

RAFAEL. Eram movimentos diferentes, para cima e para baixo, definitivamente, porque a sensação também é diferente, eu acho que a maior diferença da sensação corporal é que parece paradoxal, mas quando você desce, você tem uma sensação de leveza maior. Porque é como se o chão fosse, tendendo a sair, e quando você sobe, que era uma movimentação mais fluida, mais para cima, de ascensão mesmo, é o momento que o chão empurra o seu pé, então é uma sensação de maior peso. Acho que esta é a principal diferença desta questão do peso mesmo. Entre subida e descer.

O movimento de subida do elevador é o movimento que se tem maior peso, pois ao ir contra a gravidade, despende-se uma força maior para que o mesmo possa subir. Ao passo que para descer, o elevador despende uma força menor que a anterior, pois na descida o elevador tem a gravidade a seu favor. Por outro lado, ao subir através do elevador, é quando a movimentação de *Ícaro* se mostra mais leve, ao passo que, quando desce, é mais densa, não tendo a mesma fluidez do movimento anterior. É a esta contradição que Rafael se refere, ou seja, o atrito entre o “espaço físico” e o “espaço poético”.

“Eu acho que existe uma certa dicotomia sim. Entre o movimento que ele fazia, e o movimento que eu sentia, que é essa coisa de quando está ascendendo parece que seu peso é maior, e ao mesmo tempo é mais leve e quando descia era o contrário. Mas esta aparente dicotomia não era necessariamente uma quebra, era assim, contrária, era como se fosse uma coisa complementar. Não senti assim uma contradição entre uma coisa e outra”. Portanto, Rafael interpretou esta ambigüidade

como complementar, não como contraditória. “É muito uma reinvenção dessa coisa que você faz no dia a dia, todos os dias, que é entrar no elevador. Acho que é o mais emblemático, talvez dessa coisa entre cotidiano e apresentação propriamente dita, de outras experiências” (RAFAEL, 2014).

Durante aquela performance o espaço transformou-se literalmente. O elevador já não era simplesmente máquina para se deslocar entre os andares. Durante o *brancoemMim* ele se transformou em portal entre os planos, fazendo o itinerário entre o céu e a terra. Mesmo com a oposição entre a ascensão e a queda, tem-se a prevalência da primeira. O guia que fazia o transporte dos passageiros já não era Caronte, é o pássaro, o pássaro solar, portanto, era uma viagem com ênfase ascendente.

CATARINA. Ele subia e descia, para mim ele estava conduzindo o pessoal do elevador. Ele que conduzia, que a força era dele ali. E o pessoal nem percebeu, sabe! Mas era ele quem levava o elevador para cima e para baixo, naquele momento ali. [...] Aí pode até pensar em um anjo que vai do céu ao inferno. [...] Ele sobe e desce. Mas de certa maneira, o elevador vai para baixo da terra, ali também, não é?

Catarina além de enxergar o boi, viu também o anjo! Entretanto, ela mesma reconhece que para esta cena a imagem do pássaro era mais forte. “A cena me lembra pássaro, me veio muito forte isso, não veio anjo, veio pássaro na minha mente, [...] por causa desta coisa do vôo, eu acho que das asas principalmente, me veio mais pássaro do que anjo, para mim” (CATARINA, 2014). Hermes é “el conductor de las almas: con su caduceo transforma a los muertos en vivos, siendo guía, iniciador y civilizador (inventor de la lira y del lenguaje)”(GARAGALZA, 1990:36).<sup>127</sup> E a sonhadora continua:

CATARINA. E o Lucas com esse movimento subindo, quando ele projeta assim, o peito para subir, e eu fiquei olhando, falei, gente, o que é isso? Como é que ele consegue fazer isso? E é uma coisa tão simples, dava para ver assim, o peito dele enchendo igual a um pombo para poder subir, era muito lindo.

Por outro lado, Leonora novamente relata sobre o que esta cena lhe provocou:

LEONORA. Provoca a nossa crença no limite. A crença de que somos limitados, eu quero, mas eu não acredito que eu posso, e no fato de eu não acreditar que eu posso, eu não realizo. Aí, vou até no limite, no limite que eu estabeleci. E o seguinte, mesmo que eu creia que eu posso, o externo me convida a acreditar no oposto, então eu lembro do *Fernão Capelo Gaivota*, você assistiu? [...] O mito da caverna, Platão, existe algo mais, e eu convido o outro a sair da caverna, mas eles não vão porque estão acomodados naquela zona de conforto do limite. *Fernão Capelo Gaivota*, eu posso voar mais alto, porque a profundidade do vazio, da altitude,

<sup>127</sup> Hermes é “o condutor das almas: com seu caduceu transforma os mortos em vivos, sendo guia, iniciador e civilizador (inventor da lira e da linguagem)”. (Tradução nossa).

eu vou ver o mundo diferente, mais alto. Aí todo mundo diz: “mas que isso, gaivota não voa alto!” E ele aí solitário nessa busca, e solitário naquela alegria da conquista, porque o outro não vai.

Leonora, ao evocar a história de *Fernão Capelo Gaivota*, propõe uma leitura intersemiótica para nosso trabalho. Esta obra está fortemente associada à cena do Ícaro, através da ação areada provocada pela busca do vôo.

## 4.2.3 Willis

### 4.2.3.1 Artista

Sobre a ação das *Willis* recorre-se ao relato da bailarina Mariângela Caramati, que compartilha a sua experiência de dançar o *brancoemMim*.

MARIÂNGELA CARAMATI. É praticamente um exercício de meditação, que você está tão dentro, que você consegue expandir a sua cinesfera, e consegue perceber, porque não olhamos para cima. Nosso olhar era sempre baixo, então só enxergávamos praticamente os pés. Então isso altera a sensibilidade, você abre outros campos de observação.

As *Willis* são fadas noturnas que carregam consigo certa melancolia, deslocando-se próximas ao público. Como dito pela bailarina, o seu olhar estava voltado para baixo, portanto, não era um olhar penetrante, desafiante, era um olhar que escapava, que desviava.

MARIÂNGELA CARAMATI. Porque os arquétipos, da forma que eu entendo, vamos trabalhando com o inconsciente, o inconsciente seu e coletivo, consegue fazer uma conexão e estamos impregnados destas coisas todas, eu acredito assim [que] isto tem uma força, uma potência, sobre nós, então entrar em contato com isso é libertador, no sentido que você vai trabalhando, reconhecendo, acolhendo, porque tem coisas que você não quer nem ver, não é! E eu acho que estamos imbuídos de tudo, não somos somente bons, somente mal. Eu acredito nessa integração mesmo.

Percebe-se com o relato o caráter mais subjetivo do intenso trabalho pessoal, que envolve inclusive a utilização dos arquétipos. Neste sentido, é importante para o trabalho da bailarina este lugar da pesquisa destas fontes.

MARIÂNGELA CARAMATI. Eu acho que é como você vai lidando com as coisas, como você vai agindo diante da situação que vai mexendo mais com este lugar aqui

ou dando mais potência para aquele lado ali, ou luz para ali, ou sombra acolá, e como vamos nos defendendo com a vida. Vai-se formando como pessoa, por exemplo, o trabalho da Graziela trabalha muito com isso, você acessa esses lugares do inconsciente, às vezes você não quer, que você nega, que você nem sabe, e este inconsciente abre o contato com outro inconsciente que é o do ser humano, é de todos nós, não é de você, de mim, porque você lida de uma forma, e eu de outra, mas é, a dor, o sofrimento, o medo, agora, o que te faz angustiar, o que me angustia, aí entra na singularidade de cada um.

Mariângela faz referência ao trabalho de Graziela Rodrigues, o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, que proporciona ao bailarino ferramentas para o trabalho com o seu próprio inconsciente, e a partir disto, o acesso ao inconsciente que é compartilhado por toda humanidade, as imagens arquetípicas.

MARIÂNGELA CARAMATI. Porque o julgamento atravessa, e quando ele atravessa, ele corta o processo, você não consegue conectar com essas outras coisas que estão no inconsciente, onde a arte captura, porque eu acho que a arte é uma captura, eu não acho que [não se trata de nós] neste tipo de trabalho, eu acho que a criação não é minha, [...]. É lógico que tem tudo de mim, somos um filtro assim, mas eu não escolho, e tudo o que já vivi. [...] Eu acho que somos mais escolhidos, e sem misticismo, coisa de conexão mesmo, a coisa se manifesta, é uma manifestação, é a gente como filtro que faz conexão com o que tem a ver com o inconsciente em mim. O que é do todo, sabe, assim, então deixe eu ver o que é isso aqui, filtrado pela Mariângela aparece. As vezes não é uma coisa agradável, pelo contrário, eu não escolho, eu observo, eu sinto, e eu acho que isso ajuda a trabalhar nossos processos, de verdade a liberar essas coisas que estão impregnadas, da dança, do ser humano, não é só da dança, da humanidade. Milhões de anos que pairam. Pelo menos eu sinto assim. E esse processo sai, mas você tem que acolher, eu quero fazer isso, porque eu acho que a gente entra com o nosso desejo, com o nosso julgamento, que isso é isso, que isso é aquilo, e não é, não pode ter, se não você não faz esse mergulho mesmo. E é difícil mesmo, as vezes você se acovarda mesmo, como vou lidar com minha covardia, como vou esperar para ver se vem outra coisa, ou de na hora que eu estou indo para o mental, tentar falar, não, vai, sabe, espera.

Nesta fala de Mariângela, de profunda sinceridade, percebe-se que o trabalho de conexão com o nível arquetípico requer grande entrega através do árduo processo de pesquisa. A entrevista de Mariângela foi uma verdadeira dádiva, que me confiou um processo tão íntimo, que compartilho com a certeza de que é inspirador saber que os processos de criação da arte envolvem processos tão profundos e complexos. Mariângela continua o relato de suas percepções:

MARIÂNGELA CARAMATI. Eu penso em sensações. Que é essa coisa que passa, como o vento que passa, essa proximidade igual que eu te falei, esse deixar-se contemplar, o silêncio, que eu acho que isso passa, esse lugar, eu acho que você atinge a energia do outro, eu acho que é mais esse lugar da percepção, de abrir um pouco a percepção do outro também, porque eu acho que quando você consegue abrir a percepção do outro também é nossa, isso vai vindo na sua cinesfera, e isto de alguma forma, eu acho que está mais nesse campo, do sutil, não é do visível, ou

do entendimento, é dessa oh, não sei o que isso pode causar no corpo de outra pessoa.

A bailarina percebe durante o espetáculo da presença do outro, do público, mesmo quando não olha diretamente, conforme foi relatado. Durante o espetáculo é este o nível das percepções que predominam, ocorrendo esta interação energética entre artista e público. Mariângela prossegue ao transmitir a idéia de que mesmo não tendo uma interação direta com o público, não fica fechada em si mesma.

MARIÂNGELA CARAMATI. Não, pelo contrário, é aberto. É aberto. É um estado tão, que a potência dele é enorme da ação ou da expansão. Mas que é muito aqui, mas que não é fechado. Porque tem essa tendência que fecha. Não é a meditação neste sentido, é meditação no sentido de abrir as percepções, e nesta abertura de percepção eu observo e sou observada. [...] é muito difícil. Mas é possível, tem momentos que a gente já consegue. A gente é ótimo! Os agentes aqui. As várias Mariângelas. Mas é um exercício maravilhoso.

Mariângela refere ao processo pessoal de percepção. Este estado de meditação que abre as percepções, é para ela o seu estado de performance, ela observa e é observada por ela mesma. E ela conclui:

MARIÂNGELA CARAMATI. Tem muito da Graziela também, quando você está buscando os corpos, que nem o trabalho dos corpos, é este o lugar, você conseguir, por que você não pode estar inconsciente daquele lugar. Não é uma viagem, não é um lugar. Pelo contrário, a consciência tem que estar presente. Para você lidar com o inconsciente, por que às vezes a gente tem a ilusão de achar que o inconsciente é uma coisa e, tem energias que nós não temos controle mesmo, mas como você está consciente disso e pode dialogar com isso, não deixar aquilo te dominar, então eu falo observar e observador neste sentido, porque eu tenho que estar observando o que está acontecendo, que sensação que está vindo no meu corpo por eu estar fazendo isso, você vai me trazendo uma angústia, onde eu estou tocando. Você é uma tristeza, e é através do corpo, começa por uma sensação, nossa, eu estou triste e o corpo vai. Porque está ligado, a dança é maravilhosa por causa disso. É uma coisa só, as emoções estão todas no músculo. O osso é antigo, tanto de coisa que tem lá nele. Essa coisa que a gente lida com a energia, eu acho que a dança é uma ferramenta maravilhosa para o ser humano abrir as percepções para o mundo. Então esse observado e observador é mais ou menos isso.

Este estado de observar e observador é a sua ferramenta de trabalho corporal utilizado em seu processo de pesquisa que conforme ela reitera, necessita de que o bailarino esteja consciente para que consiga lidar com o inconsciente. Esta pesquisa profunda que envolve os arquétipos é uma das ferramentas que os bailarinos utilizam em suas criações artísticas.

#### 4.2.3.2 Público

As *Willis* são fadas noturnas, espíritos, que propiciam imagens do vôo da noite. Mas agora o vôo é diferente, é o vôo sob a lua. Isadora explica a origem das *Willis* segundo o balé romântico que as inspirou.

ISADORA. A Giselle, a Giselle é um fantasma mesmo. Ela já esta morta nessa situação, quando ela está de branco ela já morreu, já virou espírito. E é engraçado, porque a Giselle morre louca. Ela enlouquece e morre. Então além de ser um espírito, é um espírito louco.

Giselle é o nome do balé a qual pertence estes seres, as *Willis*. Isadora explica uma diferença que é fundamental dentro do balé romântico: a existência de dois planos, o terreno e o onírico.

ISADORA. O plano terrestre, onde você tem uma cena dramaturgica, com personagens, personagens humanos, assim, a camponesa, o príncipe, a mãe do príncipe, a mãe da camponesa, aquela situação prosaica, de pessoas humanas. Num segundo ato, geralmente, é uma situação sobrenatural, onde os elementos dançantes não são do plano terreno, são fadas, tem bruxa, tem elementais, tem seres que não são tangíveis. Então a idéia é de mostrar dois mundos separados. Um mundo intangível, e um mundo real, palpável, das relações humanas.

Giselle, no plano terrestre é uma jovem camponesa, sendo que, neste outro plano sobrenatural ela se transforma em uma *Willi*. Isadora sintetiza a narrativa do balé romântico Giselle da seguinte forma:

ISADORA. Ela é uma camponesa, cria uma situação de amor com um conde, uma pessoa de outra classe social, com quem não se poderia casar. Ele inclusive já estava prometido de casar com uma nobre, mas os dois se apaixonam, e criam uma situação impossível por causa desta diferença de classe social. Ela enlouquece e ela morre. No segundo ato, aparecem muitos espíritos de mulheres que faleceram na situação de virgindade. São as *Willis*. Então as *Willis* são figuras que morreram virgens antes do casamento, e a Giselle, como estava nesta situação que queria ter um relacionamento com um conde e morreu, ela também se transforma em uma *Willi*. E esse mundo de *Willis*, são espectros, fantasmas. Esse mundo tem uma rainha, a Mirta, que comanda aquele séquito de mulheres, elas entram, dançam em roda ...

As *Willis* interpretadas no balé clássico fazem uso da sapatilha de pontas e do tutu romântico. Isadora novamente explica sobre a importância dos dois elementos para a caracterização das personagens.



ISADORA. A sapatilha de pontas que a bailarina usa foi desenvolvida no início do século XIX, pela primeira vez, pela Marie Taglioni, para falar de uma mulher que não está no chão, que está em um plano um pouquinho acima do chão. Então ela flutua pelo espaço. Ela não está enraizada. Ela está flutuante. A saia branca romântica, conhecemos como tutu romântico, é aquela grande saia que vai até o meio da canela, com várias camadas de *tulling*, sendo ela elaborada de forma a dar uma idéia diáfana, de leveza, de flutuação mesmo, para demonstrar uma mulher que não é do plano terreno, que não é mais a camponesa.

Entretanto, a utilização destes elementos na apresentação do *brancoemMim* foram um tanto quanto diferentes ao seu uso tradicional, igual ao dos autênticos balés brancos do período do romantismo. Vejamos estas releituras contemporâneas novamente através do relato de Isadora.

ISADORA. Então eu vejo as *Willis* chupando pirulito, tem essa hora lá, é a iconoclastia, é pegar um ícone e quebrar-lo, eu aqui estou sendo iconoclasta, estou demolindo tudo que tem entorno dessa figura mítica. Eu estou lá de pirulito na boca. Então é uma maneira de fazer a transposição dos séculos, do tempo, tirar a coisa do tempo circunscrito, do espaço circunscrito, e jogar em um outro espaço e em um outro tempo, no presente, assim eu vejo.

No *brancoemMim* a imagem clássica das *Willis* é transformada a partir desta releitura feita pela CDPA, onde as bailarinas podem degustar um pirulito durante a apresentação, o que seria um absurdo no balé original. As bailarinas continuam usando o tutu romântico, entretanto, as sapatilhas de pontas não mais são utilizadas. As bailarinas dançam com os pés desnudos. Sobre a movimentação das *Willis*, Klaus relata que:

KLAUS. Tinha um padrão um pouco de repetição, um movimento que se repetia várias vezes ao longo da trajetória dessa cena, por exemplo, [...] sempre faziam *couru* que é uma andadilha do balé clássico, [...] *Couru* ou *bourrée* é a mesma coisa. Elas faziam isso, e paravam um pouco. Faziam isso, e paravam, e faziam uma pose clássica, por exemplo. Passava um pouco e elas estavam novamente fazendo, paravam em uma outra pose. As poses eram poses clássicas mesmo, pose de balé clássico. Um *coup des bras*, primeira posição, terceira posição, cabeça inclinada, o tronco ereto, inclinado também, pés *en dehors*.

Em relação ao figurino, Douglas esclarece alguns pontos.

DOUGLAS. Eu acho que eles usaram bem na roupa, branca, e uma roupa que tem movimento, e não é uma coisa muito, a dramaticidade está mais no que eles fazem. Quando está na roupa, é o conjunto. Não era uma coisa tão fluida, mas também não era aquela coisa ajustada demais. Era um meio termo. E o que me faz pensar na dramaticidade assim, é o conjunto de tudo, é desde a maquiagem, a forma que elas se movem, e o olhar para baixo, não olhando para você diretamente, um olhar para baixo.

E Vitória descreve uma parte importante deste quadro: “aquelas noivinhas também eram umas maripozinhas por ali. Não é, tatatatatatatat, de repente você não sabia como que estava muito a sensação, se elas estavam aflitas, ou se estavam felizes, de repente uma caia, plaft, lá no saguão, de repente”(VITÓRIA, 2014). Quando caiam, criavam imagens relacionadas com imagens nictomórficas, imagens noturnas, imagens eufemizadas característico das estruturas místicas. Segundo Isadora (2014), “era a postura que as moças eram enterradas dentro do caixão. O braço aqui, a perna assim também, então é a idéia, esse pano de filó tampando o rosto, é a idéia de defunto mesmo”.

No primeiro capítulo foi sugerido que as imagens instauradas pelas *Willis* eram eufemizações da morte, a morte nestas imagens sendo eufemizadas através de belas bailarinas deitadas como se estivessem no sono profundo, em repouso. Ao ser vista através desta perspectiva a morte não teria uma afeição tão negativa, sendo possível sua admiração. As *Willis*, através dos gestos fúnebres realçariam ainda mais esta ligação, sendo a antífrase da morte.

“Uma das tristezas maiores que eu achei, foi uma daquelas três das *Willis*, a outra, a cisne, eu respeitei a tristeza dela. Eu até quis chorar junto. As outras [*Willis*] eu quis ajudar”(VITÓRIA, 2014). De maneira similar, Catarina (2014) relata que este quadro “[...] remete a morte. Para mim eu olhei, falei, é morte. É cadáver, mesmo [...]. E elas ainda com aquela roupa, estavam com o véu, assim, tampando suas caras. Parecia um corpo deitado num caixão. Sentimento de morte, dava a sensação de morbidez”. Em relação à mesma cena, Douglas transmite a idéia de que “as dançarinas, deitavam no chão, e faziam uma posição meio de velório, meio fúnebre. [...] A roupa branca, que para mim, é de sofrimento sempre”(DOUGLAS, 2014).

Era esta a atmosfera que envolvia as bailarinas captadas pelo público. Entretanto, através destes depoimentos, percebe-se que os aspectos negativos associados à morte continuam prevalecendo, mesmo sendo nestas imagens a morte eufemizada.

#### 4.2.4 Cisne

##### 4.2.4.1 Artista

Retorna-se à análise do quadro que transcorre inicialmente no pequeno teatro do memorial, a cena do *Cisne*, embebido sob a bacia semântica das águas profundas e das “águas

pesadas”. Cristina Rangel explica sobre a criação de sua personagem que teve origem no espetáculo *Se eu pudesse entrar na sua vida*.

CRISTINA RANGEL. Esta personagem surgiu no processo de criação do *Se eu pudesse entrar na sua vida*, e que a Sônia Mota era a diretora. Ela nos propôs um momento de interiorização, de fazer um processo, cada um em separado, cada um na sua, e fazer um trabalho de busca, e também, relacionado com a nossa história, com a história dos quarenta anos da companhia. Na minha história o cisne é uma fonte inspiradora. A música de *A Morte do Cisne* também me emocionava muito. [...] Começou ali, e estreei, dancei várias vezes, varias versões inclusive, porque eu tinha a idéia desse cisne se transformar.

Este quadro no *brancoemMim* foi transformado pela influência do pequeno teatro. Na proposta *site-specific*, o espaço influencia a criação artística. A seguir, Rangel compartilha os seus sentimentos durante a última apresentação daquele trabalho.

CRISTINA RANGEL. Na última vez eu chorei, de cair lágrimas. [...] Era como se eu estivesse dizendo adeus ao teatro. Era como se eu fosse a personagem. Que eu deixava de ser a personagem, parecia que eu estava representando a mim mesma. Nesse dia na vitrine que eu vi aquele menino tentando voar, aquilo foi me dando, as lágrimas caíam. Porque parecia vida real.

Ela se refere ao momento quando o cisne sai do teatro, desce as escadas e vê o *Ícaro* tentando voar já na terra. Este momento provocou uma grande emoção na bailarina, confundindo a personagem com sua vida real. Em relação aos sentimentos suscitados por aquela cena, ela conta que: “era mais de tristeza, sim. Mas também tinha uma coisa de alívio, depois quando saía. Tinha uma transformação boa, porque era também como se você tivesse deixado uma carga” (RANGEL, 2014).

A personagem do *Cisne* passa pela transformação, tornando-se mulher, sendo que, também se desloca para o plano terrestre, do real. Cristina Rangel continua ao discorrer sobre a bacia semântica na qual aquela composição se encontrava embebida.

CRISTINA RANGEL. Tem a tristeza da personagem, tristeza tanto de *O Lago do Cisne*, como de *A Morte do Cisne*, elas são umas sofredoras, e tem a tristeza da bailarina de deixar de fazer a personagem. Ou de parar de viver esse mundo. Então juntou as três tristezas, e é vivenciar isso que eu acho um privilégio. Você vivenciar essa situação. Aí você sai daquilo, procura uma outra coisa e se transforma, e se sente mais aliviado. Mas agora, no último dia eu chorava sem parar. Eu saí de lá assim, para morrer. [...] Porque a gente não cria do nada, a gente cria do que está dentro da gente. E normalmente dentro desse processo de criação você trás suas coisas, as suas histórias. [...] Eu não sofri dores, nem nada, mas é a expressão da dor mesmo.

Ao dizer que sua dança é a expressão da dor, associa-se o relato da bailarina com “uma curiosa circunstância” apontada por Susanne Langer:

[...] a saber, que os peritos realmente bons – coreógrafos, dançarinos, estetas e historiadores – embora afirme explicitamente a tese do sintoma-emotivo, implicitamente ou de qualquer processo específico. Ninguém, que eu saiba, jamais sustentou que a Pavlova ao interpretar uma vida lentamente declinante na *Morte do Cisne* alcançava melhor êxito no seu desempenho quando ela na realidade se sentia débil ou doente, ou quando se propôs a levar Mary Wigman ao estado de ânimo adequado às suas trágicas *Danças Noturnas*, dando-lhe uma notícia terrível alguns minutos antes de ela entrar no palco (LANGER, 2011:185-186).

A autora conclui que “é o *sentimento imaginado* que governa a dança, não condições emocionais reais”. Sendo que “ele é *movimento real*, mas *auto-expressão virtual*”(LANGER, 2011:186, grifos da autora).

O quadro do *Cisne* encontra-se embebido na tristeza, na dor, na angústia, associando-se às “águas pesadas” do devaneio de Edgard Allan Poe (BACHELARD, 2013a). Percebe-se com os relatos da bailarina que a obra e a vida pessoal da artista se misturam, entrecruzando-se, não sendo possível a sua distinção.

#### 4.2.4.2 Público

Por onde o *Cisne* transita, inclusive ao descer as escadarias, ele deixa o seu rastro. Isadora nota que “onde ela passa, ela é o *Cisne*, ele vai deixando as penas caírem pelo caminho”(ISADORA, 2014).

ISADORA. Na performance *brancoemMim*, a Cristina Rangel usa esse cisne agonizante, para falar dessa coisa da morte, a passagem da vida para a morte, então assim, essa idéia das penas que vão caindo, da bailarina que está ali no palco, dançando repetidamente a seqüência, e ela repete a seqüência a exaustão, e a música faz um *ritornelo*, recomeça a música, está fazendo um *looping*, a gravação não para, a música repete, repete, fazendo um *looping*, e ela vai repetindo a cena a exaustão, assim, até, como se fosse secar e chegar no final, na morte, mesmo.

Com a viva descrição de Isadora, pode-se ter uma melhor compreensão da ação do *Cisne* no *brancoemMim*. O *Cisne* agonizante aprisionado sobre o palco, que quase morre, mas quando seria o momento da despedida há o retorno da música, como se sua vida se prolongasse por mais alguns minutos, continuando com sua angústia que transparecia em suas

asas trêmulas e em suas pernas que se alongavam. Este é o momento do suspiro final do cisne na coreografia de Ana Pavlova. Momento este que era repetido à exaustão na coreografia de Cristina Rangel, ao recomeçar a música novamente.

“É o final da cena do cisne, que foi feito para Ana Pavlova, em 1905, que ela dança com aqueles braços maravilhosos, e no final, ela está aqui, o pescoço do cisne, no final ela não agüenta mais sustentar a vida, ela tenta respirar, ela não agüenta mais, aí ela cai. [...] As asas se batendo, se debatendo. Aí desce o pescoço, e ela termina no chão, com a perna na frente, e os dois braços sobre eles. Aí morre o cisne”. O *Cisne do brancoemMim* transmite a dor benevolente à alma, a dor que alivia e acrescenta. “Sabe uma coisa que eu escrevi e depois fiquei rindo, depois eu achei engraçado, foi caracterizar o palco como um local de aprisionamento. É onde a Rangel dança ali, porque eu coloquei o aprisionamento, as raízes, a vidraça, a gaiola, e o palco como espaço limite que trás um pouco essa sensação, essa sensação de você estar confinada ali. Ela ali, aquela luz forte, o foco em cima, parecia mesmo que ela não conseguia mesmo sair daquela situação, a música fazendo um *looping* repetindo, e ela ia repetindo também”. Por isto esta cena, segundo Isadora: “[...] é muito aprisionador[a], porque, não deixa ela sair, não deixa ela ficar livre. Quando ela acha que está no final, volta a música, tem que dançar mais um pouquinho. Vai mais uma vez”(ISADORA, 2014).

A proposição de Isadora permite, mais uma vez, atestar o caráter místico desta imagem, sua ligação com a morte que está próxima. O pássaro está preso sobre o palco, com a música repetindo. A cada nova seqüência o sofrimento continua. O *Cisne* quase morto, mas continuando ainda com um pouco da chama da vida que lhe resta.

ISADORA. Eu acho que essa reflexão da angústia de não terminar, do aprisionamento, o aprisionamento do espaço, aquele espaço do palco, que eu estou ali, eu não consigo me livrar daquilo, e acho que, um pouco da angústia da passagem para a morte, que já é próprio do personagem cisne mesmo, só tem esse sofrimento, da angústia, da morte, [...].

Portanto, assim como as *Willis*, compreende-se a forte ligação que a personagem do *Cisne no brancoemMim* possui com as imagens noturnas de caráter místico. Continua-se com as impressões suscitadas pela música.

KLAUS. A música parece que é uma despedida mesmo, se você a ouvir, parece que tem alguma coisa que está acontecendo que já está acabando, e a coreografia também é um pouco assim, ela começa ali, ela desenvolve, e depois é uma partida. É um adeus, ela sai andando. [...] Quase uma saudade, misturada com uma dorzinha.

A música também reflete este lúgubre lago sob o qual o *Cisne* está envolto, águas lânguidas e oleosas. A música composta por Camile Saint-Saëns, chama-se O Cisne. Esta pequena peça faz parte da obra O Carnaval dos Animais. Conforme Isadora explicou,

Fokine pediu a autorização à Saint-Saëns para que pudesse utilizar-la em sua coreografia *A Morte do Cisne* que seria interpretada por Ana Pavlova.

KLAUS. Para mim era um monumento, uma coisa que estava ali, apresentada, linda, maravilhosa, mas quase que intocável. Embora estivesse tão próximo, ainda eu consegui ver uma caixa mesmo, ela dentro de uma caixa, dentro de uma coisa que ela estava ali.

O *Cisne* dançava sobre o palco da Casa da Ópera, portanto, havia certo distanciamento em relação ao público, contribuindo para a percepção de Klaus como uma imagem quase intangível. Para ele, era um momento de respeito onde se deveria fazer silêncio. A bailarina dentro da “caixa”, aprisionada sobre o palco, são características do drama. Continua-se com o relato de Vitória.

VITÓRIA. Assisti, e senti uma angústia. Uma angústia muito grande. Quase chorei. Quase chorei. Uma angústia, olhei aquele palco, assim, pequenininho, parecia que não estava cabendo ela ali, a sensação é que não cabia aquela emoção, aquela aflição dela também, eu quase chorei, quase chorei [...].

A cena do *Cisne* dentro do teatro provocou no público angústia, tristeza, sendo ampliada pela atmosfera claustrofóbica propiciada pelo espaço. A dramatização era como uma bolha dentro do espetáculo, um mundo particular, que tinha relações com os outros, porém, aquele quadro naquele espaço transmitia uma sensação *sui generis*. O pequeno teatro também promovia a rememoração da relação mais tradicional entre artista e público, sendo que este, quando a artista abandonava o palco, a ovacionava com aplausos.

LEONORA. [...] o *brancoemMim*, mas este branco que eles mostraram é permeado de dor. Porque nas várias nuances que eles apresentaram, a dor estava presente, e muito escancarada. Então apresentou *A Morte do Cisne*, então a beleza, aquela bailarina ela conseguiu transmitir, eu fiquei impressionada, com a leveza da dor, a grandeza da dor, que seria, como se fosse assim, a alma esquecida de si, então aquela dor ali, a dor da morte, porque isso remete a morte, não é? Dentro da nossa, principalmente aqui no ocidente, dentro da nossa estrutura mental, emocional, a morte é perda, a morte é choro, não é? Mas a morte é bela porque ela é uma passagem, e ali, naquela coisa da morte do cisne, quando ela estava dançando, ela conseguia mostrar essa grandeza da alma, que [lhe] está inerente. A música é espetacular. A performance dela, a técnica dela é incrível, e a angústia dela era a minha angústia também.

Através do relato de Leonora percebe-se o princípio antifráscico a pleno vapor! Assim como a cena das *Willis*, o quadro do *Cisne* se associa à morte de maneira eufemizada. Continua-se com o relato de Leonora, pois ela aponta um importante elemento da cena. “Esse

pano me remeteu a essa coisa orgânica, ela dentro, o cisne dentro do cenário da natureza, o pano faz parte daquilo, o pano representa o cenário onde naturalmente o cisne vive, que é o lago[...]”(LEONORA, 2014). Leonora identifica o lago, com o qual a bailarina estabelece importante relação. Conforme já dito no capítulo anterior, estas águas se associam às profundas águas noturnas das estruturas místicas. Uma água colorida, espessa, densa, que convida ao repouso. Mas esta já é uma interpretação nossa. Leonora continua com seu relato ao referir ao momento em que o *Cisne* abandona o teatro e desce as escadarias.

LEONORA. Mas não acabou porque vai para o outro lado, vai para um outro aspecto da manifestação da vida, então ela não levou o pano com ela só porque acabou o cenário, não era isso, porque aquilo ali fazia parte do contexto, do que ela estava vivendo e representando, então eu acho interessante isso, porque ela vai e leva junto, ou seja, ela morre, mas aquilo ela vive, aquela coisa que é orgânica, aquela relação dela com a natureza, vai junto, não fica, não tem essa coisa do (...), está junto, ele continua aqui, mas está junto.

Leonora sublinha que por onde o *Cisne* passa, o lago está unido, não sendo ele um simples complemento. Ele está intrinsecamente ligado a este pássaro lunar, segundo Leonora, na vida ou na morte, não teria como separar o *Cisne* de seu lago, do seu contexto, daquela relação orgânica vivenciada que os constituem.

## 4.2.5 Lina Lapertosa

### 4.2.5.1 Artista

A bailarina *pierrot* também se associa às imagens do Regime Noturno, uma vez que proporciona a meta-liminaridade ao espetáculo, ou seja, a liminaridade da liminaridade, que alcança o seu auge na sala “Espetáculo Mineiro” do memorial através do estado de viscosidade e pela “invisibilidade” ressaltada. A proposição inicial era que *Lina Lapertosa* se deslocasse pelo memorial de maneira que a ambigüidade da personagem fosse mantida, ou seja, ela era a artista, mas ao mesmo tempo era público.

LINA LAPERTOSA. Eu acho que, pelo tanto ano que eu danço, eu acho que eu acabo pensando que eu sou uma peça de museu, sabe. Então eu acho que somente estando de pés, andando, eles vão ver este meu físico, este meu corpo, tem toda uma história, então eu acho que conta a história de uma bailarina, uma bailarina não, uma, mas eu, Lina, com quarenta anos de profissão, que é possível, acho legal

para as pessoas verem que é possível dançar tanto tempo, que eu construí uma carreira, que eu tenho uma memória no físico. Minha batata, meu músculo aqui do braço, as costas.

LUIS ROBERTO. E o que você quis passar neste espetáculo com sua dança?

LINA LAPERTOSA. Eu acho que eu quis mostrar do jeito que eu sou. Eu sou mais simples, eu não sou de representar, eu sou aberta. O povo sabe o que eu estou sentido, eu choro na hora que eu estou com vontade, [...] uma pessoa normal no meio do público, no meio de quem estava vindo assistir, e ao mesmo tempo, uma bailarina. Eu quis mostrar que bailarina é gente comum. Normal, igual a qualquer um.

A bailarina percorria algumas salas no primeiro andar, como a sala dedicada a João Guimarães Rosa e a Carlos Drummond de Andrade, sempre observando as obras que estavam ao seu redor. Também parava ao lado de uma obra, e colocava ao seu lado sua placa com sua identificação. As pessoas que passavam às vezes notavam que ela estava fazendo parte da apresentação, mas outros não a percebiam.

Ela subia as escadas batendo os pés, talvez em uma tentativa para que notassem a sua presença. Mas não adiantava muito. Nos demais andares ela continuava visitando as salas, observando as obras, e os vídeos. No último andar ela ficava um bom tempo na sala que projetava vídeos de grupos ligados as artes performáticas de Minas Gerais. Esta sala era escura, iluminada somente pela projeção do vídeo em uma grande tela. *Lina Lapertosa* sentava em um dos degraus da pequena arquibancada e colocava ao seu lado sua placa. E lá permanecia, imóvel, observando o documentário que era projetado. De tempos em tempos, entravam e saíam pessoas da sala que não notavam a sua presença. Ficar ali, naquela sala, escura, sentada, sem que as pessoas notassem sua presença, me fez pensar em uma sensação de invisibilidade.

*Lina Lapertosa* ocupou principalmente nesta sala o espaço marginal, periférico, que por sua vez gerou o estado de invisibilidade associado ao espaço liminóide, no sentido estrito do termo. Estes atributos muito se assemelham com uma fase dos ritos de passagem como foi estudado por Victor Turner (2005). Seguindo Van Gennep (2011), Turner define três fases dos ritos. A pré liminar, a liminar, e a pós liminar. A fase liminar, que é a fase intermediária, é definida pelo antropólogo como um momento que traz consigo um caráter muito forte de ambigüidade. Portanto, associa-se esta liminaridade com o mesmo estado que a personagem *Lina Lapertosa* estabelece em o *brancoemMim*. Ela é liminar, é liminóide, pois Turner utiliza este termo em relação a estes fenômenos na moderna sociedade pós-industrial.

Escrevi algures (1967:93-111) a respeito dos símbolos de liminaridade que indicam a invisibilidade estrutural dos novíços submetidos a rituais de crise de vida – por



exemplo, quando são segregados das esferas da vida diária, quando se disfarçam com máscaras e corantes ou se tornam mudos pela imposição das regras do silêncio (TURNER, 2013:157).

Transpondo este mesmo princípio de liminaridade para o espetáculo, pensa-se que, *Lina Lapertosa* se aproxima devido a esta quase invisibilidade, principalmente dentro da sala. A personagem também possui o caráter relacionado à viscosidade. Bachelard (2013a) em uma importante obra, descreve este estado que se assimila ao trabalho entre a terra e a água, a mistura viscosa que constituidora do lodo primordial, o estado argiloso em que ela pode ser moldada. Esta figura se associa à pesada atmosfera noturna do rio descrita por Joseph Conrad:

Eu estava com os ombros apoiados nos destroços do meu vapor, içado para a margem como a carcaça de um grande animal aquático. O cheiro de lodo, de *lodo primordial*, por Júpiter!, penetrava em minhas narinas, o grande silêncio primordial da floresta estava diante de meus olhos; havia manchas de luz nas águas escuras. A lua tinha espalhado sobre tudo uma fina camada de prata – sobre a mata cerrada, sobre o lodo, sobre a parede de vegetação emaranhada, que chegava a ser mais alta que a parede de um templo, sobre o grande rio que eu via cintilar através de uma brecha escura – fluindo vastamente, sem murmúrio (CONRAD, 2002:54, grifo meu).

Neste sentido, o aspecto liminar de *Lina Lapertosa* contempla tanto a terra como a água, os dois elementos mais passivos que possibilita a melhor visualização deste estado viscoso sob o qual a bailarina encontra-se fortemente ligada, mas que ao mesmo tempo é difícil de ser percebido pelo público. A personagem se associa ao simbolismo da liminaridade, o “lodo original”, o moldar a argila, ao estado viscoso.

#### 4.2.5.2 Público

A invisibilidade a qual se refere, proposta por *Lina Lapertosa* pode ser sentida em alguns momentos específicos, em alguns meandros por onde ela passa ao longo da apresentação. Tal estado não ocorre em todos os momentos de sua trajetória cênica. Se verá a seguir as impressões do público em relação à *Lina Lapertosa* no *brancoemMim*.

CATARINA. A Lina ficou. Eu só a vi no final. A Lina era uma exposição, não era, estava com uma plaquinha, não sei se eu li a placa. Eu estava inclusive indo embora, eu estava escrevendo quando eu a vi, já tinha acabado o espetáculo, e eu estava preenchendo o questionário, e eu vi a Lina passando, aí eu falei, nossa, olha a Lina aqui! E ela passava com a placa, e muita gente nem percebeu que ela estava

ali, eu provavelmente nem perceberia se eu não conhecesse a Lina dos outros espetáculos, [...].

Vejamos a percepção de Klaus:

KLAUS. Lina Lapertosa, ela não dançou, ela não se movimentou com dança. Mas ela estava com uma placa escrito com o seu nome escrito, algo meio biológico, assim, origem, filo, [...] e eu gostei muito de ver, para mim, foi uma das que me fez caminhar pelo espaço, porque eu vi que ela estava parada, ela estava com uma roupa branca, uma placa na mão, e uma sapatilha na outra. E ela andava pelo espaço, e ficava ali parada, só isso. No começo ela estava na porta. Então eu cheguei e a vi, e ela me cumprimentou, depois ela ia andando, aí eu ia atrás dela. Mas ela ia para uma outra cena, que não era ela, era uma outra cena, e a partir dela, eu fui assim, caminhando. Uma cena tinha uma conexão com a outra de alguma forma. As cenas estavam conectadas.

Uma pequena correção a ser feita na fala de Klaus é que *Lina Lapertosa* não segurava as pontas em suas mãos, ela as utilizava. Ela e a *Noivinha* eram as únicas personagens que estavam com sapatos. Todas as outras personagens estavam descalças. *Lina Lapertosa* usava sapatilha de pontas, mas não dançava, não através de movimentos. Caminhava pelo espaço e às vezes ficava parada. Klaus também neste pequeno trecho transmite a idéia de como foi a interação da personagem com o público. Ela o cumprimentou, e depois saiu, fazendo com que Klaus a seguisse. Portanto a interação desta personagem era sutil, podia interagir diretamente com o público, porém o fazia de forma delicada e discreta. Rita interpretou a cena como uma provocação sutil. Era uma interação que atraía pelo seu silêncio, um convidar com leveza, que estava naquele espaço e não precisava atrair o outro, porque já naturalmente atraía.

“Na cena da Lina, eu me senti bem próximo dela. Falando assim, de energia. Eu acho que ela com aquela placa te convidava a se aproximar dela, para ler aquilo, e a expressão dela que era neutra, [...]”(KLAUS, 2014). Por um momento Klaus a seguiu, e isto fez com que ele entrasse em contato com outras cenas. Também se vê que, ao se deslocar por entre as margens das várias cenas, a bailarina *pierrot* contribuía para a sua ligação. Este elemento de mediação está visível na fala do entrevistado.

KLAUS. Isso foi uma das relações que eu achei, entre as cenas. Porque elas eram muito coesas. Especialmente falando. Uma era aqui, outra era ali. E a outra era lá. Isso era muito bom. Embora algumas vezes, elas se trançavam, mas ainda assim, era muito definido.

LUIS ROBERTO. Qual, por exemplo, você conseguiu ver este entrançamento?

KLAUS. A cena da Lina, a cena da Livia, que é aquela noiva.

Portanto, segundo o relato de Klaus, as cenas eram bem coesas. Mas em alguns momentos, elas trançavam entre si. As personagens que conseguiam fazer este deslocamento por entre os diferentes quadros eram *Lina Lapertosa* e a *Noivinha*, que segundo a nossa interpretação, possuíam atributos associados à ação mediadora.

“A Lina Lapertosa. Passei por ela algumas vezes também. E aí era muito bacana, essa história científica que ela assumiu, de ser uma, sei lá, como uma peça de museu, morfológico, porque ela tinha lá espécie, o nome. Muito bacana isso. Foi muito legal. E ela não precisou fazer nada,[...]” Lina estava naquele espaço como se fosse também uma obra do memorial. Uma obra viva, que transitava por aquelas salas. “A representação da Lina era a mais assim, eu acho que ela também me remeteu a maturidade, igual à Andrea, porque tem toda a história dela, e ela assumiu aquela história de forma muito bonita. Como se fosse uma peça do museu. Daí a pouco talvez tenha mesmo uma estátua da Lina Lapertosa ali em algum lugar, e vai ser bem parecido com essa personagem do *brancoemMim*”(RAFAEL, 2014).

Observa-se que Lina Lapertosa é percebida pelas diferentes gerações como uma importante bailarina sendo uma referência.

CATARINA. A Lina é uma peça de museu lá dentro, é uma preciosidade, uma raridade. Que está há muito tempo. É um monumento histórico lá. E ela é. E ela é linda demais. É até bom essa idéia de museu, olha, deixa ela lá, não sei se até ela já saiu. Ela é a companhia. Acho que ela é referência de muitas outras bailarinas, muitas meninas que chegam novinhas, é muito forte lá dentro. Eu até fiquei surpresa porque ela eu só vi no final e eu vi só um pouquinho passando, e eu falei: ‘nossa, eu ia ficar sem ver a Lina!’ [...] Ela é médica e trabalha com dança na companhia há muito tempo. [...] É bonito, é um exemplo.

## 4.2.6 Noivinha

### 4.2.6.1 Artista

Para Livia Espírito Santo o buquê e os sapatos eram imprescindíveis para que pudesse ensaiar a sua personagem, a *Noivinha*. Outro importante elemento que por sua ausência, lhe dificultava os ensaios, era o público. O buquê compunha com seu vestido de noiva, não sendo o primeiro feito de flores, mas de *tulling*. Os sapatos enfatizavam a agitação da personagem, pois ela não conseguia manter-se ereta sem que houvesse oscilações, desequilibrando, simulando quedas. E a característica principal que a distinguiu das demais personagens era a utilização da fala.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. O texto tinha uma pequena estrutura, só para não me perder, igual a um roteiro, [...] mas o que era o texto no dia dependia do público, dependia do espetáculo, dependia do tempo que eu tinha para fazer a cena, dependia do colega de trabalho, dependia de várias coisas, dependia de mim.

O texto que Livia criou permitia o estabelecimento da forte interação com o público. Ela também era a personagem do *brancoemMim* que mais estabelecia ligação com quem passasse em sua direção. Muitas pessoas inclusive a evitavam com medo de serem mais um de seus possíveis alvos. A *Noivinha* também era toda ambígua, trazendo as contradições, questionamentos, provocações: “e das contraposições, até aí estava essa intenção de deslocar as idéias do lugar comum”(ESPÍRITO SANTO, 2014). Percebe-se que apesar da ausência de linearidade em seu texto não seria indício de falta de uma estrutura, de forma similar ao que Turner (2013) propõe, ao transmitir a idéia de que na própria fase liminar caracterizada como ambígua não existiria a ausência estrutural. Victor Turner apontou para a presença do cômico na terceira fase do drama social sendo que o estado de desordem não implicaria a falta de estrutura.

A desordem da reversão pode mesmo dar uma cômica vivacidade a este ponto de vista ritual. Se a liminaridade dos ritos de crises da vida pode ser comparada à comédia, porquanto ambas implicam zombarias e inversão, mas não destruição das regras estruturais dos fervorosos adeptos delas (TURNER, 2013:183).

A *Noivinha* apesar de sua aparente contradição, atua fortemente na apresentação, colaborando efetivamente para a realização da performance como um todo.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. No *brancoemMim* eu trouxe mais o assunto dança porque eu queria [...] trazer mais para o real. De sair desse lugar da fantasia, desse lugar que a dança é sempre bela, sendo vista sempre nos seus momentos bons. Era trazer a dança mais como processo, com as suas angústias, com as suas expectativas, trazer a dança no sentido do ofício, do trabalho.

E em sua fala existia o caráter denunciativo, ao revelar que para se dançar, assim como que para compor uma música ou pintar um quadro, teria-se que despender um grande trabalho. A obra não nascia de repente, havia um longo processo para a sua criação. Neste sentido a técnica estaria “oculta”, sendo acessado pelo público somente o produto final da obra. A *Noivinha* queria arrancar este véu. O *clown*, segundo Starobinski:

[...] será o elemento privilegiado para a elaboração de um auto-retrato travestido, graças a uma forma singular de identificação, que permitirá aos artistas interpretarem-se a si mesmos de modo descentrado e paródico, e assim colocarem a

questão da situação do artista e da definição da arte na sociedade (STAROBINSKI, 1969 *apud* CARVALHO, 1999:5).

A artista revela a sua fala, sendo que, este novo texto surgiu a partir da segunda temporada de o *brancoemMim*:

“Você acha que Beethoven não trabalhava? Que Chopin nasceu tocando piano. Que Tchaikovsky compôs ‘O Quebra-Nozes’ em uma noite, sentado num bar, tomando vodca? Você acha que Van Gogh era impressionado, que Monet era romântico, no sentido de sair desse lugar do estereótipo”. A intenção da artista com o roteiro era demonstrar que “o que eu faço é trabalho, isto aqui, demanda dedicação, demanda um tempo, é uma área do conhecimento também, é um trabalho” (ESPÍRITO SANTO, 2014).

Esta proposta que se contrapõe com os demais quadros da apresentação possui a conotação crítica que é incisiva sobre a própria arte. Percebe-se o estado particular que esta ação produz sobre a trama, denotando maior reflexão sobre aquela experiência.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. Você acha que artista não sente fome? Aí comecei a trazer uma fala que é desse trazer para essa real. Você acha que artista não sente fome, que não precisa descansar? E saia desse lugar, não estou aqui só para ser vista. [...] Mas não olha, suplicando alguma coisa, é trazer a idéia para o real, olha, você acha que é uma luz divina que me faz criar, [...] reforçando esse lugar do trabalho, não é para olhar a dança bonita, é para olhar atrás do que se está vendo, a idéia é de um olhar que antecede a obra, a idéia da *Noivinha* sempre foi essa, de trazer a idéia de um olhar que antecede a obra, a expressão artística.

Com as falas de sua personagem, Livia Espírito Santo tinha como objetivo a percepção por parte do público de que aquele trabalho era somente o resultado final, que para chegar a aquele resultado havia se despendido muitas horas de discussão, ensaios, remanejamentos e ajustes finais. A bailarina fornece novos elementos que contribuem para a caracterização da *Noivinha*:

LIVIA ESPÍRITO SANTO. A idéia do *brancoemMim* era como se as *Willis* [...] era como se fossem fantasmas, [...] [estão] num plano de uma fantasia, e a *Noivinha* vem para um real, por isso que ela tem cor de pele, não é pintada de branco.

As *Willis* possuíam tons pálidos, as fadas nictomórficas estariam no plano do etéreo, enquanto que a *Noivinha* estaria viva, estabelecida no plano terreno. Entretanto, a noiva poderia realizar a transposição por entre os diferentes planos, pois a sua *persona* liminar tinha tal capacidade de mediação. Ao mesmo tempo ela não se associava aos mesmos elementos românticos presentes nas *Willis*, a *Noivinha* era diferente...

LIVIA ESPÍRITO SANTO. Então eram pessoas para casar (*Willis*), e a *Noivinha* está ali de noiva, [...] só que a minha personagem não fica nessa assim coisa singela, de um morrer de amor. A *Noivinha* não morria de amor. [...] o casamento não é no sentido entre pessoas, é casamento entre aquilo que você escolhe, são escolhas. [...] As *Willis* estão em um plano que não é o nosso, o plano do real, elas tinham que passar a imagem de que estavam ali como um vulto, como um fantasma, então não estabelece relação com o público, e se estabelecer, é um olho meio, aquele olho que vê nada, passa o olhar, mas não [se] está vendo. É um olho que não enxerga, e a *Noivinha* não, é um olhar que olha e que reconhece. [...] De fato ela olha, enxerga, vê, e reconhece, e questiona, e propõe, [...] por isso ela é do real.

Os questionamentos da *Noivinha* causavam no público reações variadas. Mas a maioria ria. Às vezes nem era uma situação engraçada, era trágica, mas as pessoas riam.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. É, as pessoas riem, quando você fala de uma coisa pesada, já percebeu?

LUIS ROBERTO. E essa coisa de provocar as pessoas, fazer com que elas interajam, e que às vezes até rirem, era proposital?

LIVIA ESPÍRITO SANTO. Ah, foi se tornando. Não era motriz assim, não era para ser cômico não, ficou, não era para ser bem humorado assim não, ficou também.

A *Noivinha* é a personagem que se assemelha ao *clown*, ao bufão, também pelo fato de provocar o riso nas pessoas. “É, todos os temas, quando eles saíam do estereótipo, eles são pesados, porque você trás para uma realidade que as pessoas ainda não tem familiaridade”(ESPÍRITO SANTO, 2014). Ao mesmo tempo este *Arlequim Trimegisto* possui grande potência, pois ela não é singela, busca a ascensão, assim como o salto do *clown* acrobata. Penso que a *Noivinha* desempenhava a função de trazer o público para o real, mas no sentido de que, enquanto as outras figuras dramáticas faziam com que as pessoas experimentassem uma fruição estética, a *Noivinha* estava lá para provocar. Ela era o próprio contra-ponto da totalidade do espetáculo.

LUIS ROBERTO. Mas esse ponto de quebrar, de provocar, de seduzir.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. Isso não só na fala. Mas isso também fisicamente. Pode perceber que não tem movimentação que ela vai fluida até o fim. Não é para ser início, meio e fim. Tem hora que é início, meio e acabou. Meio e fim. Fim, início. Início. Início. Início de novo. Fica assim.

A *Noivinha* se associava à temporalidade cíclica. Mas o seu ritmo cíclico não era estável, estava aberto para as possibilidades, era incerto. Ela gostava de agitar provocando o

desenvolvimento do ciclo. Neste sentido, penso que ela contribui para a trajetória ascendente do espetáculo, impulsionando a sua dinâmica.

LIVIA ESPÍRITO SANTO. [...] você não precisa falar do real, pode trabalhar com essas possibilidades do real, e eu acho que esse trabalho é muito isso. A *Noivinha* é muito isso, ela não está falando de uma realidade, ela está falando de possibilidades de uma realidade que passa na sua cabeça, do outro, eu acho que isso é legal, ela brinca com as possibilidades. De olhar para uma realidade.

E a *Noivinha* contribui para que este espaço liminóide possa assim se configurar, trazendo os contrapontos, os questionamentos, pois, através da justaposição das várias possibilidades, a *Noivinha* faz com que o público se questione, às vezes até ria por causa de suas incoerências, afinal de contas, ela é a própria figura da ambigüidade. “Por isso eu falei que a *Noivinha* é insurreita de si mesma, porque ela se coloca em revolução, ela sempre está em conflito, ela sempre está questionando padrão, desestabilizar, para mostrar outro, e o ciclo continua” (ESPÍRITO SANTO, 2014).

O ciclo próprio da *Noivinha* integrante do *brancoemMim* se associa ao ritmo cômico, uma das grandes formas dramáticas. “Na comédia, a figura corrente do bufão é um recurso óbvio para a construção do ritmo da comédia, isto é, a imagem da *Fortuna*”(LANGER, 2011:358, grifo meu). A fortuna, “aquilo que o mundo há de trazer, e que o homem há de colher ou perder, encontrar ou escapar”(LANGER, 2011:366). Esta figura caricata produz na peça o efeito *betwixt and between*, a agitação através da justaposição dos diferentes quadros, fornecendo e enfatizando a tensão ao enredo, podendo resultar em efeitos benéficos ou maléficos. A forma dramática da comédia não necessariamente precisa provocar o riso. Mas ele é uma importante característica deste gênero. Segundo Langer, os “risos” estão associados ao problema estético da piada na comédia:

Em virtude de a comédia abstrair e reencarnar para nossa percepção o movimento e ritmo de viver, ela realça nosso sentimento vital, de modo muito semelhante à maneira pela qual a apresentação de espaço na pintura realça nossa consciência do espaço visual. A vida virtual no palco não é difusa e apenas semi-sentida, como a vida real usualmente é: a vida virtual, sempre movendo-se visivelmente em direção ao futuro, é intensificada, acelerada, exagerada; a exibição de vitalidade cresce até um ponto de ruptura, até alegria e risos. Rimos no teatro de pequenos incidentes e gracejos que dificilmente mereceriam uma risadinha fora do palco. Não é por tais razões psicológicas que vamos lá para sermos entretidos, nem por elas é que somos forçados pelas regras de polidez a escondermos nossa hilaridade, mas essas tolices de que rimos são na realidade mais engraçadas *onde elas ocorrem* do que o seriam em outro lugar; elas *são empregadas* na peça, e não simplesmente introduzidas casualmente. Ocorrem onde a tensão do diálogo ou outra ação atinge um ponto alto. Da mesma forma como o pensamento irrompe no discurso – que a onda quebra em espuma – a vitalidade irrompe em humor (LANGER, 2011:358, grifos da autora).

A *Noivinha* dita o ritmo cômico à encenação. Com sua intervenção a trama ganha ímpeto, uma ascendência associada ao salto do Arlequim acrobata. Esta trajetória crescente própria do ritmo cômico ascende até chegar ao vértice de intensidade, até o ponto de ruptura, provocando os risos. Este quadro específico provoca no público a maior atenção ao ritmo de viver, realçando a percepção através do sentimento vital, o sentimento de *communitas*. “O humor é o esplendor do drama, uma repentina intensificação de ritmo vital”(LANGER, 2011:358).

Inferese-se que a bailarina provoca através de sua ação o maior momento de reflexão do espetáculo. Enquanto “a tragédia atinge a alma, a comédia atinge a razão”(informação verbal).<sup>128</sup> “Reflexivity tends to inhibit flow, for it articulates experience. [...] To establish such a musical relation, the liminal reflexivity of the redressive phase is necessary if crisis is to be rendered meaningful. Crises are ‘like a chaos of harmonies and discords’”(TURNER, 1982:76).<sup>129</sup> Este ponto é fundamental para a análise da performance. A terceira fase do drama social, a ação reparadora, provoca a reflexão daqueles que se encontram nela imersos para que seja articulada a experiência, em significados. Neste momento o público consegue objetificar aquela experiência e refletir sobre ela.

A peculiaridade desta cena frente às demais nos faz supor que ela foi utilizada propositalmente pela direção para determinada finalidade, como por exemplo, uma melhor articulação entre as cenas. Este quadro prepara o desfecho do espetáculo, através daquela grande interação entre artista e público pelo contínuo jogo dionisíaco.

Foi a partir desta figura, da *Noivinha*, que consegui chegar a fazer a Mitocrítica da apresentação, pois ela como elemento *Trickster*, a própria incoerência, me alertou para a possibilidade da existência de outras *dramatis personae* que também desempenhassem funções mediadoras, como se realiza com o andrógono e o messias. Mas, além disso, a importância da *Noivinha* continua. Pelo fato de ela interagir diretamente com o público, chegando a provocar o efeito caricato, com os risos, a *Noivinha* possibilita a experimentação de outra interação entre a obra e o público. Ela faz com que o público, interagindo com a artista, e até mesmo com outras pessoas do público, crie um estado diferente, que possibilita maior intercâmbio entre as pessoas. Um estado de quase efervescência, de maior ligação entre

<sup>128</sup> Juca de Oliveira em entrevista no programa “Roda Viva” exibido no dia quatro de ago. de 2014.

<sup>129</sup> “Reflexividade tende a inibir o fluxo, pois ela articula a experiência. [...] Para estabelecer tal relação musical, a reflexividade liminar da fase reparadora é necessária se a crise possuir um significado. Crises são ‘como o caos de harmonias e dissonâncias’”. (Tradução nossa).



as pessoas, aquilo que Turner denominou de *communitas*. A articulação da experiência intersubjetiva é feita através da comunhão. “When even two people believe that they experience unity, all people are felt by those two, even if only for a flash, to be one. Feeling generalizes more readily than thought, it would seem!”(TURNER, 1982:47).<sup>130</sup>

Is there any of us Who has not known this moment when compatible people-friends, congeners-obtain a flash of lucid mutual understanding on the existential level, when they feel that all problems, not just their problems, could be resolved, whether emotional or cognitive, if only the group which is felt (in the first person) as ‘essentially us’ could sustain its intersubjective illumination. This illumination may succumb to the dry light of next day’s disjunction, the application of singular and personal reason to the ‘glory’ of communal understanding. But when the mood, style, or ‘fit’ of spontaneous *communitas* is upon us, we place a high value on personal honesty, openness, and lack of pretensions or pretentiousness. We feel that it is important to relate directly to another person as he presents himself in the here-and-now, to understand him in a sympathetic (not an empathetic-which implies some withholding, some non-giving of the self) way, free from the culturally defined encumbrances of his role, status, reputation, class, caste, sex or other structural niche. Individuals who interact with one another in the mode of spontaneous *communitas* become totally absorbed into a single synchronized, fluid event. Their ‘gut’ understanding of synchronicity in these situations opens them to the understanding of such cultural forms – derived typically today from literate transmission of world culture, directly or in translation – as Eucharistic union and the I Ching, which stresses the mutual mystical participation (to cite Levy-Bruhl) of all contemporary events, if one only had a mechanism to lay hold of the ‘meaning’ underlying their ‘coincidence’(TURNER, 1982:48).<sup>131</sup>

O sentimento de *communitas* estimulado pela fase cômica do espetáculo, traz o público de volta para a realidade através do contraponto, operando como potencializador. Ao ajuntar as várias faces do espetáculo, uma face cômica, outra trágica, outra mais épica, o espetáculo caminha para uma quase catarse, para seu ápice, o desenvolvimento da grande

<sup>130</sup> “Mesmo quando duas pessoas acreditam que experienciam a unidade, todas as pessoas são sentidas por aquelas duas, mesmo se somente por um breve clarão, sendo um. Sentimento generaliza mais prontamente do que o pensamento, parece!” (Tradução nossa).

<sup>131</sup> Não existe alguém que não conheceu este momento quando pessoas compatíveis – amigos, congêneres – obtêm um clarão de entendimento mutuo lúcido no nível existencial, quando eles sentem que todos os problemas, não apenas os seus problemas, poderiam ser resolvidos, quer emocional ou cognitivo, se somente o grupo o qual é sentido (na primeira pessoa) como ‘essencialmente nós’ poderia sustentar a sua iluminação intersubjetiva. Esta iluminação poderia se sucumbir através dos efeitos da luz seca da próxima separação, a aplicação da razão singular e pessoal para a ‘glória’ do entendimento comunal. Mas quando o humor, estilo, ou ‘ajuste’ da *communitas* espontânea está sobre nós, colocamos um alto valor sobre a honestidade pessoal, sobre a receptividade, e sobre a falta de pretensões. Nós sentimos a importância de se relacionar diretamente com outras pessoas no aqui e no agora, para melhor lhe entender em um caminho compreensivo (não empático – o qual implica algumas retratações, alguns não dados pelo eu), livre dos gravames culturais de seus papéis, status, reputação, classe, casta, sexo ou outros nichos estruturais. Os indivíduos que interagem com o outro no modo da *communitas* espontânea se tornam totalmente absorvidos em um único e fluido evento sincronizado. O seu entendimento ‘visceral’ da sincronicidade nestas situações lhes abrem para o entendimento destas formas culturais – derivado tipicamente hoje da transmissão literal da cultura mundial – diretamente ou na tradução – como uma união eucarística e o I Ching, o qual sublinha a mútua participação mística (para citar Levy-Bruhl) de todos os eventos contemporâneos, se somente se tem tal mecanismo para perseguir o ‘significado’ subjacente a sua ‘coincidência’. (Tradução nossa).

obra. Enfim, por trás da *Noivinha* existem vários aspectos que influem ativamente no espetáculo. Ela é uma personagem singular que inflama a apresentação como um todo. Por isso a *Noivinha*, que como sua irmã mais velha, encarna também este estado da ambigüidade. Estado que se constela em torno dos elementos fogo e terra, havendo a predominância do primeiro elemento. A *Noivinha* é ambígua, mas não é viscosa. Ela não se relaciona com a fase em que a argila é preparada e moldada, pois através da introdução do fogo ela se associa à fase da criação do vaso de cerâmica onde o pote alcança a resplandecente textura depois de sair da fornalha. É o auge do estado *betwixt and between*, sendo que no espetáculo é tal estado específico que propicia o sentimento de *communitas*. “William Blake said a similar thing using the metaphor of heat: ‘Fire finds it own form’. This is not dead structure, but living form; Isadora Duncan, not classical ballet”(TURNER, 1987:133).<sup>132</sup>

#### 4.2.6.2 Público

Agora, se irão analisar as impressões do público em relação à *Noivinha*. O objetivo da sessão é a apreensão de sua perspectiva, para que se tenha assim a possibilidade de se traçar uma contraposição. Conforme se viu, esta figura dramática estabelece grande interação provocada, e provocativa, pelo uso, e até de modo acentuado, da palavra, sendo a sua alocação muito significativa por oposição às demais silenciosas personagens do espetáculo.

KLAUS. E ela era assim, ela ia pelo espaço, ia andando, ia chamando as pessoas: “vem para cá, casa comigo”. Isso era um convite a ir visitar os espaços. E ela era uma cena que tinha um espaço próprio, mas também ela conseguia caminhar pelos outros espaços, mas sem interferir muito nas outras cenas.

Klaus já nos havia dito anteriormente sobre esta capacidade mediadora tanto da *Noivinha* como de *Lina Lapertosa*. Nossa análise interpretativa do espetáculo se baseia muito neste papel mediador da estrutura representada encenado pela *Noivinha*, que ganha um ímpeto ainda maior na medida em que ela transita não pelas margens do espaço da representação, mas pelo centro do universo imaginário. Ela consegue literalmente entrar e sair das cenas, ela

---

<sup>132</sup> “William Blake disse algo parecido ao utilizar a metáfora do calor: ‘O fogo encontra a sua própria forma’. Isto não é estrutura morta, mas forma viva, Isadora Duncan, não balé clássico.” (Tradução nossa).

detêm esta habilidade de transitar livremente pelos diferentes cenários, possibilitando uma maior conexão entre elas.

KLAUS. A cena da noiva falante que é muito alegre. [...] Alegre assim, excitante. Exaltante. Talvez pelo tom de voz que a Livia usava. Uma voz “Quer casar comigo” [estridente], uma voz assim, e ela é engraçada. [...] Então ela passava assim para gente como uma comédia. Nem era muito feliz. Eram histórias meio trágicas. Uma mulher, pedindo para eu casar com ela, desesperada para ter alguém do lado, e ninguém queria, ninguém falava, eu quero, ela ficava querendo alguém, oferecia muitas coisas e mesmo assim, as pessoas às vezes não estavam nem aí, era meia frustrada assim, ela perguntando, quer casar comigo, eu vou fazer isso, vou te dar aquilo, e tem um pouquinho de drama, uma dramaturgia para a tristeza, ela ainda conseguiu que isso virasse algo engraçado. Virar uma comédia, isso foi muito bom, foi uma cena que meio que levou o público para um outro estado do espetáculo.

A estridência contida na voz da *Noivinha* naturalmente chama atenção do público. Tanto é que, mesmo não sendo vista, as pessoas percebem sua presença através de sua voz que ressoava histriônica por aquele espaço liminóide, com seus aspectos *betwixt and between*. Apesar de ser uma representação trágica, uma noiva desesperada querendo encontrar um par por entre o público, a situação se torna engraçada, provocando o riso nas pessoas. É importante notar que esta maior estridência da voz da *Noivinha* foi observada na primeira temporada da apresentação que ocorreu em novembro de 2013, sendo que, Klaus foi ao espetáculo nesta oportunidade. Durante a segunda temporada o texto da *Noivinha* sofreu algumas alterações, como se percebe no relato da própria bailarina. Segue-se com as informações fornecidas por Klaus em relação a sua percepção sobre a *Noivinha*.

KLAUS. Nessa cena em especial, ela conseguiu sair desse lugar do erudito, foi para um lugar da comédia, um lugar da alegria, onde cabia o riso, onde cabia a interação, direta mesmo com quem estava assistindo. [...] Direta mesmo. [...] Quando toca na pessoa literalmente. [...] A cena da Livia era a que mais te tocava, ela chegava a tocar na gente assim, com a cena, era a mais próxima do público, geral assim, tanto do público com ela, quanto do público entre si.

A interação da *Noivinha* era intensa com o público. Para Klaus, outras personagens estavam envoltas em uma atmosfera mais erudita, o que provocava nas pessoas um maior respeito e distanciamento, como ocorreu com a cena do *Cisne*. Mas para ele a *Noivinha* não se caracterizava por esta separação, ela tocava literalmente nas pessoas, encurtava a distância, que ocorria junto ao fato da *Noivinha* ser bem humorada, ser cômica, histriônica. Aquela situação não era engraçada, mas as pessoas riam.

Este tipo de interação provocou inclusive uma maior troca de olhares, gestos e diálogos entre as próprias pessoas do público. Segundo Klaus, era quase um jogo para ver quem segurava a batata quente, o casamento com a noiva.

KLAUS. Porque cada hora as pessoas falavam assim: ah, olha lá, casa com ela você! Tinha uma troca entre a platéia, para poder interagir com a noiva. Ah, olha lá, ela quer você, fulana! Ela está te chamando para casar com ela, vai lá! Tinha essa troca, assim, e entre o público também. E entre o público também, e era legal. Ela chegou tão próximo que isso dissipou tanto dela para o público, tanto do público para ele mesmo.

Durante esta parte da apresentação, pelo seu caráter cômico, pode-se dizer que se cria um estado único, *sui generis*, na interação entre artista e o público, e entre os assistentes ao espetáculo, como se fosse um clima de festa, de excitação, de descontração. Entendemos esta situação como sendo o estado de *communitas* apontado por Turner para todas as situações de liminaridade, circunstância de maior aproximação entre as pessoas que participam do evento, certamente um estado predominante nesta cena. Segundo Martin Buber,

A comunidade consiste em uma multidão de pessoas que não estão mais lado a lado (e, acrescente-se, acima e abaixo), mas umas com as outras. E esta multidão, embora se movimente na direção de um objetivo, experimenta, no entanto, por toda parte uma virada para os outros, o enfrentamento dinâmico com os outros, uma fluência do Eu para o Tu. A comunidade existe onde a comunidade acontece (BUBER, 1961 *apud* TURNER, 2013:123).

O sentimento de *communitas* existente na cena da Noivinha é um estado de união, onde a solidão e a sociedade deixam de serem antíteses (TURNER, 2008:189). Outra visão a seguir com o relato de Vitória:

VITÓRIA. Uma carência, porque, você quer casar comigo. Uma fragilidade, uma oferta, uma loucura, que ela era meio desvairada. [...] Não é só graça para você achar, os desvairados que você trombava na vida. Às vezes pode até lhe parecer engraçado, porque as crianças principalmente ficaram atraídas porque foi engraçado, descontraído, tinha até hora que eu ficava com medo dela machucar. Porque ela desequilibrava tão bem naquele salto. [...] Ela terrena, nesse plano mais nosso mesmo, e a confusão dos relacionamentos, das carências, da procura, da oferta, e a gente levando um problema como uma coisa engraçada, um problema. Às vezes ela até entrava numa neura mesmo, ela falava várias vezes, rapidinho assim, então assim, é um problema, às vezes isso incomoda, porque você não vai ajudar a resolver, mas também não é para você ficar rindo.

Já Vitória enfatizou o caráter trágico da situação da *Noivinha*, não devendo ser tomada simplesmente como comédia. Vitória percebeu nesta personagem uma figura mais terrena, com seus conflitos, carências, procuras, uma personagem que se desequilibra

perigosamente em seus saltos. “Ela estava se mostrando desequilibrada, no seu próprio salto, mas de relações desequilibradas. O desequilíbrio do salto era o dela. E as pessoas ao invés de analisar o desequilíbrio ali, achavam engraçado, e isto acontece conosco” (VITÓRIA, 2014). Vitória critica abertamente das pessoas rirem sem indulgência, com visão superficial da *Noivinha*, pois eles não reparavam na forte e trágica significação da personagem desequilibrada. Sobre as oscilações da fala e da movimentação da *Noivinha*, Vitor comenta a relação destes elementos.

VITOR. Ela vem com falas engraçadas, e a dança dela, era feita com movimentos mais improvisados, de acordo com a sua fala. Eu acho que sua dança era feita dentro de uma conversa mesmo. Com movimentos dentro de uma conversa, um pouco histérica, [...] movimentos históricos. “Ah, se você casar comigo, você vai ser muito feliz”, movimentos mais aconchegantes, acolhedores, e momentos que ela falava: “ah, não, você vai se dar mal”, movimentos mais históricos, [...] espasmos, enfim, explosivos, assim, mas sempre dentro de um gestual muito cotidiano, assim, numa conversa mesmo. [...] um momento de descontração, eu acho que é isso. [...] Ela talvez seja a que traz uma reflexão maior sobre a vida, do que os bailarinos lá embaixo. Traz uma reflexão mais forte. [...] Então, nessa histeria do querer casar ela ia para um lado, ela ia para outro, ela dizia, depois ela contradizia.

Caio interpretou aquela situação como caricata no sentido de uma loucura causada por um objetivo não alcançado. Neste sentido, segundo ele, evidencia a pressão social que impele as pessoas a se casar e quando não obtém êxito, poderia gerar este lado negativo com situações de loucura. Catarina preferiu ir assistir as outras cenas a ficar perto da *Noivinha* devido à grande interação proposta pela personagem. Jean interagiu com a *Noivinha*, aceitando o convite de casamento. Quando a *Noivinha* chegou perto de Fernanda, as duas se encararam.

Para Leonora a maioria das pessoas reagia à cena com espanto, vergonha, acanhamento. Para ela o convite da *Noivinha* provocava nas pessoas um riso acanhado, como se elas preferissem não ter aquela interação. Leonora aponta que nas artes performáticas existem trabalhos onde:

LEONORA. Você dá o seu tom. Você faz parte do quebra cabeça. Você não é só espectador. Você é coadjuvante, vamos dizer assim. Ali não era isso. Mas ao mesmo tempo está te convidando para participar. Olha, vamos participar dessa brincadeira porque ela é legal.

Ainda para Leonora a personagem da *Noivinha* não conseguia se desvencilhar da proposta que o espetáculo como um todo trazia, que, segundo ela, retratava:

LEONORA. O sujeito introspectivo voltado para a sua realidade interior na dor, porque quando têm aquelas três noivas juntas, cada uma esta na sua, a que interage com o espectador, é na loucura, que ela faz um tanto de perguntas, ela repete, e ela não dá oportunidade para que o outro interaja com ela, ela pergunta, se responde, ela não escuta, porque ela está focada nela, e se você responde de uma forma amigável, ela responde: ‘quer subir comigo?’ Quero. ‘Quando subir lá em cima eu vou te jogar’. É um convite, mas é um convite que poda. Você aí e eu aqui. Se você chegar perto eu te expulso.

Em alguns momentos a *Noivinha*, pode-se dizer que a ação era desta maneira. Mas não era bem assim. A *Noivinha* interagia sim com o público na medida em que ela utilizava o inesperado obtido através desta interação. Mesmo porque, quando se interage diretamente com o outro, nem sempre a reação de quem está na platéia é positiva, podendo gerar situações constrangedoras para o artista. Mas este é o risco deste tipo de interação performática, produzindo também, em sua maioria, contribuições do público que poderiam ser aproveitadas de maneira positiva pela bailarina. Sublinha-se que Leonara e Klaus identificaram o jogo ou a brincadeira nesta cena.

Like many Trickster figures in myths (or should these be ‘antimyths’, if myths are dominantly left-hemisphere speculations about causality?) play can deceive, betray, beguile, delude (another derivation of ludere ‘to play’), dupe, hoodwink, bamboozle, and gull - as that category of players known as “cardsharps” well know! (TURNER, 1987:168-169).<sup>133</sup>

O Arlequim Trismegisto joga com o público e com as outras personagens dentro do espaço liminóide do espetáculo. O jogo da *Noivinha* se associa a *paidia*, principalmente com o brincar com fogo proporcionado pelo *ilinx*. Para Gilbert Durand estes sentimentos super-determinam o Regime Noturno da imagem. Segundo Roger Caillois (1979), o jogo dionisíaco é como o turbilhão, um atentado contra a estabilidade da percepção, buscando desestabilizar a razão. Diferentemente do jogo regado do *agon*, o *ilinx* é próprio da antiestrutura, do espaço liminóide. Este jogo transgressor está associado ao modo subjuntivo, que lhe é próprio. Este tempo verbal é a própria expressão da possibilidade, do fazer acreditar, do “como se”, próprio do jogo, podendo gerar o sentimento de *communitas*.

Play is a light-winged, light-fingered skeptic, a Puck between the day world of Theseus and the night world of Oberon, putting into question the cherished assumptions of both hemispheres, both worlds. There is no sanctity in play; it is

<sup>133</sup> Como muitos *Tricksters* nos mitos (ou deveriam ser ‘anti-mitos’, se mitos são especulações predominantemente do hemisfério esquerdo cerebral sobre a causalidade) jogo pode falsificar, enganar, distrair, iludir (outra derivação do termo lúdico ‘jogar’), ludibriar, confundir, e enganar – assim como a categoria de jogadores de cartas conhecidos como “trapaceiros”! (Tradução nossa).

irreverent and is protected in the world of power struggles by its apparent irrelevance and clown's garb (TURNER, 1987:170).<sup>134</sup>

Douglas assim resume sua percepção sobre a cena da *Noivinha*:

DOUGLAS. No início da apresentação ela começa com as danças, mas até então era uma coisa cômica, começa a ser cômico, e depois a gente fica até meio assustado no decorrer da peça porque ela começa a enfatizar muito aquilo, começa a rasgar o véu, a oferecer demais, o casamento, oferecer muito os benefícios para aquilo, mas as vezes, um benefício, mas ao mesmo tempo, uma tortura. [...] Ainda mais quando ela começa a gritar [...] ela fala do casamento, se não casar com ela, ela vai fazer isso, ou aquilo. Às vezes soa até como um palavrão, mas até mistura com outra palavra. Aí dá uma duplicidade de palavras ali, e vai ficando uma coisa engraçada, mais ao mesmo tempo, mas no final da peça, vai ficando uma coisa assim, intensa demais.

A *Noivinha* utiliza muito de frases com duplo sentido, com trocadilhos, enfatizando palavras próprias da dança. Como apontou Rafael: “Eu te mostro o meu *cou, de-pied*.”<sup>135</sup> A utilização da homonímia enriquece o conteúdo semântico da frase, sendo que, neste caso, provoca o efeito cômico. Com a aproximação do final da apresentação, a cena da *Noivinha* fica mais intensa conforme relata Douglas, sendo que, a *Noivinha* fica completamente enlouquecida, como se estivesse em chamas. Este estado traduz a figura da *Noivinha*, como o salto do Arlequim acrobata por entre o círculo de fogo. A *Noivinha* é assim.

## 4.2.7 Velha

### 4.2.7.1 Artista

Neste momento o bailarino Ivan Sodré discorre sobre os enigmas provocados pela sua personagem. A *Velha* carrega em si o importante eixo estruturador da obra, o tempo. A passagem que efetua da morte para a vida, conforme foi analisada no capítulo anterior, faz com que ela seja vista como a *Senhora do Tempo*, aquela que consegue transitar entre as estações do ano, do inverno ao verão, revelando através de sua apresentação as diferentes temporalidades. Esta figura que caracteriza tão bem *o caráter cíclico das estruturas sintéticas do imaginário* carrega em si o feminino e o masculino. Mas um psicólogo poderia intervir e

<sup>134</sup> Jogo ao mesmo tempo em que é simbólico, denota certo empirismo cético, como Puck por entre o mundo diurno de Teseu e o mundo noturno de Oberon, colocando em questão os assuntos mais preciosos de ambos os hemisférios, dos dois mundos. Não há sacralidade no jogo; ele é irreverente e é protegido no mundo de lutas pelo poder através de sua aparente irrelevância e da ironia do palhaço. (Tradução nossa).

<sup>135</sup> Peito do pé. (Tradução nossa).

dizer, através de Jung, que todo homem traz em si a *anima*, feminina, e toda mulher carrega consigo o *animus* masculino.

Mas esse processo de individuação apela para elementos arquetípicos (inconsciente coletivo) que diferem, bem entendido, conforme o sexo que informa a libido: é assim que, no homem, a grande imagem mediadora que vem contrabalançar a consciência clara será a da *anima*, da Mulher etérea, élfica, enquanto, na mulher, é a imagem do *animus*, do “jovem primeiro”, herói de aventuras múltiplas, que vem equilibrar a consciência coletiva (DURAND, 1988:62).

Sim, concordamos, mas neste trabalho o bailarino transita a todo o momento entre estes dois estados, conseguindo trazer ao longo de seu percurso tanto a *anima* e o *animus*, não os misturando, operando por justaposição. Ivan explica como foi o seu trabalho corporal em relação à construção da *dramatis personae* em seu ciclo invernal, durante a fase anciã: “minha referência era a estrutura da coluna vertebral, e eu usava muito a respiração. [...] porque é através da respiração que eu ia abrindo espaços entre as minhas articulações”(SODRÉ, 2014). O trabalho de articulação corporal impulsionado pela respiração, juntamente com a coluna vertebral como referente foram os dois motivadores principais do bailarino. A *Velha*, em seu percurso, permanecia no plano médio, em uma posição arqueada. Sua movimentação era muito lenta, sendo que, ao longo do trajeto oscilava entre o plano alto e o plano médio, como se estas oscilações fossem como as de um eletrocardiograma.

IVAN SODRÉ. Ela nunca caminhava de forma linear, nunca com os dois pezinhos alinhados, sempre um pé para dentro, em uma posição mais em *dedans*, e outro abrindo mais em *dehors*. Mas ela tinha uma linearidade no ritmo. [...] Essas variações no tempo sempre no plano médio, entre o plano alto e médio. [...] O gráfico que fazia isso, como se fosse um eletrocardiograma, ela ficava o maior tempo no plano médio e às vezes ia para o plano alto e plano baixo.

Esta representação figural também trazia um forte trabalho de articulação dos pés, a maneira como pisava ao chão. A seguir, Ivan conta sobre um dos recursos técnicos que utilizou com esta personagem.

IVAN SODRÉ. Eu fiz há muito tempo atrás uma residência coreográfica com Linda Godrau que trabalhava com a relação com o objeto, ela trabalhava o estado de corpo de porosidade, de poroso, de poros, como a pele é porosa, como a coisa entra e sai. [...] Quando comecei com este trabalho, principalmente vestindo esses objetos, o tutu romântico, traz a história da dança, e ainda traz a história da dona do tutu.



Percebe-se que este objeto, o tutu romântico, influenciava diretamente o corpo do bailarino, conforme ele relata sobre o processo da porosidade, da influência do externo, no caso do objeto, sobre o interno, seu corpo, este último assimilando o primeiro e através deste processo a construção da *Velha* seria possível. Esta personagem retrata a própria dança, sendo que, neste momento, era a parte do ciclo onde se encontrava cansada. Para constituir a personagem a produção poderia ter adquirido um tutu no comércio, ou mandado confeccionar, pois afinal de contas, aquela roupa seria suficiente e influenciaria o corpo do bailarino. Mas não, o tutu pertencia a Sônia Mota. Com isto não se sugere que a intenção fosse fazer daquela personagem um espelho da dona da vestimenta. Não. Apenas atenta se para o fato de que o objeto mais representativo do papel não era um tutu romântico qualquer, mas uma peça com carga afetiva e histórica. O *hau* segundo Marcel Mauss (1974) explicaria esta relação entre pessoas e as coisas. Vejamos:

A propósito de *hau*, do espírito das coisas, e, em particular, da floresta, ou da caça que ela contém, Tamati Ranaipiri, um dos melhores informantes maori de R. Elsdon Best, dá-nos de maneira inteiramente causal, e sem nenhuma premeditação, a chave do problema. “Vou falar-lhe do *hau*... O *hau* não é o vento que sopra. Nada disso. Suponha que o senhor possui um artigo determinado (*taonga*), e que me dê esse artigo; o senhor o dá sem um preço fixo. Não fazemos negócio com isso. Ora, eu dou esse artigo a uma terceira pessoa que, depois de algum tempo, decide dar alguma coisa em pagamento (*utu*), presenteando-me com alguma coisa (*taonga*). Ora, esse *taonga* que ele me dá é o espírito (*hau*) de *taonga* que recebi do senhor e que dei a ele. Os *taonga* que recebi por esses *taonga* (vindos do senhor) tenho que devolver-lhe. Não seria justo (*tika*) de minha parte guardar esses *taonga* para mim, quer sejam desejáveis (*rawe*) ou desagradáveis (*kino*). Devo dá-los ao senhor, pois são um *hau* de *taonga* que o senhor me havia dado. Se eu conservasse esse segundo *taonga* para mim, isso poderia trazer-me um mal sério, até mesmo a morte. Tal é o *hau*, o *hau* da propriedade pessoal, o *hau* dos *taonga*, o *hau* da floresta. *Kati ena* (basta sobre o assunto)”(MAUSS, 1974:53-54).

O *hau* é o espírito da coisa, a alma e o poder das coisas inanimadas, que obriga que a dádiva retorne a sua origem, tendo-se assim a obrigatoriedade de seu retorno enfatizada por Mauss. A dádiva traduz o princípio da reciprocidade, princípio social que opera em todas as sociedades. Este mesmo princípio, acredito, ocorre com o empréstimo do tutu romântico de Sônia Mota para o bailarino Ivan Sodré no *brancoemMim*. O tutu romântico de Sônia Mota foi utilizado nesta apresentação, tendo o seu valor aumentado na medida em que foi posto em circulação, sendo que, após percorrer aquele itinerário, retornou para a sua portadora inicial, para que fosse bem guardado. Esperamos que ele seja posto novamente em circulação através da possibilidade de uma remontagem do espetáculo! Este tutu agora não pode ser visto como simples mercadoria, como simples figurino, pois ele possui um valor próximo ao que tinham

os *vaygu'a* entre os trobriandeses, sendo vistas como dádivas (MALINOWSKI, 1978). Continua-se com o relato do próprio Ivan para a melhor compreensão desta idéia:

IVAN SODRÉ. E essa peruca, eu deixei que essas imagens, esses objetos me dirigissem, porque quando você coloca o tutu, imediatamente você vai para uma coisa mais estereotipada, [...] vai fazer passos de balé, porque já te leva direto para aquele universo, mas como você consegue deixar que ao invés de você dirigir o objeto e se colocar sobre o objeto, como é que ele se coloca sobre você, como se ele dirigisse você. Então a coluna vertebral e a respiração foram lugares que eu utilizei para deixar que esse processo entrasse dentro de mim e depois saísse de mim. É quase um processo, é de fora para dentro, é do objeto para o meu corpo, e depois o meu corpo expressa isso.

A agência<sup>136</sup> que estes objetos exercem sobre o corpo do bailarino o estimula em sua criação artística. Verifica-se assim a importância da cabeleira e do tutu romântico em sua ação.

IVAN SODRÉ. Ela [a Velha] tinha um tempo muito linear, que era um tempo da construção da imagem, quanto tempo demora para você construir uma imagem, quanto tempo demora para a imagem se fixar, e quanto tempo demora para essa imagem se desfazer. Quanto tempo ela demora para construir-se, quanto tempo ela permanece, e quanto tempo ela se utiliza para desfazer-se.

Durante a apresentação o bailarino tem a percepção do que está ao seu redor bem como visualiza as imagens por ele mesmo criadas: “a primeira temporada, eu percebia um pouco da Pavlova, do Nijinsky, do cisne e de outras figuras, mas eram *an passant*, eu percebia que passava, mas eu não entrava nesses lugares” (SODRÉ, 2014).

Dentro do ciclo da personagem, a fase da *Velha*, que externamente era a figura feminina, com o tutu romântico e a cabeleira, foi concebida em termos de energia, pela *anima* de imagens como a de Ana Pavlova e das imagens do Cisne. Mas, ao mesmo tempo, o *animus* não deixaria de estar presente, como pode ser inferido através da imagem de Nijinsky, principalmente a do Fauno, conforme relatou o bailarino. Em seguida a *Velha* ia até a terra, se transformava no *Jovem* revigorado que trazia feições apolíneas. Sua movimentação também

<sup>136</sup> “Agency is attributable to those persons (and things, see below) who/which are seen as initiating causal sequences of a particular type, that is, events caused by acts of mind or will or intention, rather than the mere concatenation of physical events”(GELL, 1998:16). “Agência é atribuída àquelas pessoas ou coisas que são vistas como responsáveis pelo início de causas seqüenciais de um tipo particular, que são, eventos causados por atos da mente, desejo ou intenção, ao invés da mera concatenação de eventos físicos.” (Tradução nossa). E o autor completa: “From this point of view of the anthropology of art, as outlined in this work, there is an insensible transition between ‘works of art’ in artefact form and human beings: in terms of the positions they may occupy in the networks of human social agency, they may be regarded as almost entirely equivalent”(GELL, 1998:153). “Deste ponto de vista a antropologia da arte, assim como assinalada neste trabalho, existe uma sutil transição entre ‘obras de arte’ na forma de artefatos e seres humanos: em relação às posições que eles podem ocupar nas redes de agência social humana, eles podem ser vistos como quase equivalentes.” (Tradução nossa).

modificava, o ser envergado, encurvado, adquiria a verticalidade, e a sua proposta coreográfica foi amplificada em possibilidades, mas manteve-se a dualidade da *anima* e do *animus*. Sobre a segunda temporada, onde ocorreram algumas modificações em relação à sua personagem, o bailarino esclarece que:

IVAN SODRÉ. Na segunda [temporada] a idéia era que eu não só passasse por elas [pelas imagens], mas que eu as *visitasse* mesmo, então nós escolhemos algumas referências da dança contemporânea, começando com a Sônia, aí a gente foi ao Merce Cunningham, ao bolero de Ravel do Maurice Bèjart, fomos à Taglioni, a bailarina que é o *pas de quatre*, fomos ao Jiri Kylian, a Anne-Terese, Maguy Marin, passamos pelo Cordel, pela Pina Bausch, Win Vandekeybus”.

Na segunda temporada, principalmente quando aquele ser estava em seu ciclo jovem e apolíneo, o bailarino recriava imagens de importantes trabalhos de algumas referências da dança, traçando uma trajetória que percorria os vários andares do memorial. Por exemplo, ao promover a imagem de *Sarabande*, do coreógrafo Jiri Kylian, o bailarino transmite a idéia de que ela “tem uma coisa do homem, do vigor, da fragilidade, da fraqueza, da força, do amor, do afeto, da coragem, da solidão”(SODRÉ, 2014). Nesta imagem específica percebe-se a predominância de sentimentos associados ao *animus*, mas ao mesmo tempo, em outras imagens é a *anima* que dita o seu tom.

#### 4.2.7.2 Público

A *Velha* foi uma das personagens que mais intrigou o público, segundo as impressões que tive dos entrevistados. A *Velha*, este ser que condensa em uma única personagem a idade madura e a juventude, o masculino e o feminino, diferentes coreografias, estimulou a curiosidade do público.

ISADORA. Assim, ele trás essas muitas referências. Você vai assistindo, você vai vendo, é como se fosse uma colagem: isso aqui lembra Pina Bausch, isso aqui lembra o Bèjart, isso aqui lembra o Nijinsky. [...] A luz branca que traz vários elementos. Roxo, verde, azul, vermelho, amarelo, o espectro do arco-íris em uma pessoa, em um branco. Porque ali ele tem [...] vários personagens, e vários criadores coreógrafos, em uma pessoa só ali dançando na vidraça.

Esta é a personagem caleidoscópica, aquela que contempla os contrários, sem os anular. Isadora associou a personagem à luz branca, que contém todas demais cores, sendo mais um indício de sua capacidade sintética. “É, olha, se você pensar na idéia da luz, que é

prismática, mas é condensada, o feixe branco, é isso, é síntese. A idéia dele pegar vários personagens e colocar no corpo dele, é síntese. E ele fazer esse binômio, jovem velho também é uma síntese”(ISADORA, 2014). O *Jovem* e a *Velha*, o masculino e o feminino, é realmente uma personagem enigmática.

ISADORA. Então, no que eu escrevi de metamorfose, eu tinha pensado na metamorfose do tempo, a transformação da passagem da *Velha* para o corpo jovem [...]. Ele começa o balé com uma caracterização de personagem velho, movimentação de personagem velho, peso, dificuldade de locomoção, lentidão no gesto, tudo isso caracterizando uma pessoa de idade madura, aos poucos ele vai tirando essa caracterização como se estivesse saindo de um casulo, um casulo de fios, de cabelo, de saia, de roupa, ele está saindo desse casulo, e vai se transformando em um corpo muito jovem, e aí ele assume esse corpo jovem, eu pensei nessa metamorfose, da saída do velho para incorporar o jovem [...].

Isadora levanta este aspecto central da personagem, sua passagem do corpo velho para o corpo jovem, e acrescenta sua rica descrição sobre o processo metamórfico, como se aqueles fios da cabeleira e a vestimenta formassem o casulo, que se transformaria no ser jovial. Ela mesma utiliza a expressão *metamorfose temporal* para denominar tal processo, sendo esta realmente a maior característica da personagem, aquela que se relaciona ao tempo. O processo que da morte se nutre a vida. Para Rita esta imagem também remete ao peso da passagem do tempo, conseguindo a libertação deste peso ao se transformar. Tal transformação é visualizada por Isadora de maneira singular, sendo descrita a seguir, remetendo à síntese metamórfica que contém elementos masculinos e femininos.

ISADORA. Ele já não é mais aquele corpo áspero, de casca de muitos anos, de coisa depositada. Coisa sedimentada, que vai ganhando aquela consistência crespa. Nada, ele é um corpo lustroso, lisinho, polido, todo, desenhado, definido, não tem mais aquela coisa cheia de crosta. Imagina uma rocha que fica dentro do mar, que vai enchendo de crosta, vai agarrando aquela coisa, a *Velha* é um pouco isso, ela está cheia de casca, de crosta, de coisa, que vai grudando e que vai dando uma consistência pesada, e difícil de movimentar, quando ela se livra daquilo, ela é outra coisa, ela é lisinha, desenhada, musculatura toda a mostra, e o movimento dela deixa de ser só peso. Passa a ter fluência, leveza dentro da mesma fluência, dentro de uma dinâmica, não é uma dinâmica acelerada, mas ele começa a passar uma sensação de leveza. Eu penso muito num transito invertido, porque o caminho natural da vida é passar da juventude para a velhice, e essa personagem faz o caminho inverso, ela passa da velhice para a condição de jovialidade, de vitalidade.<sup>137</sup>

A bela imagem oferecida por Isadora fornece uma rica caracterização da condição da personagem em suas diferentes fases. Aquele corpo inicial repleto de sedimentos,

<sup>137</sup> A descrição de Isadora lembra o mito trobriandês do rejuvenescimento dos espíritos em Baloma, um exemplo do imaginário arquetípico representado pela *Velha*.

uma densa crosta que se formou com o tempo, a longa cabeleira, o tutu maltrapilho, sendo um peso, a movimentação rígida, ao passo que, ao se libertar daquele fardo adquire novamente a fluidez, a leveza dinâmica.

Enquanto que, para Isadora, a imagem da *Velha* lhe ocasionava uma profunda curiosidade e ao mesmo tempo um pouco de medo, a imagem do *Jovem* não lhe causava este receio inicial. A *Velha* era um enigma para muitas pessoas do público, uma incógnita. Tentavam descobrir se era homem ou mulher, aguçando a sua curiosidade, procurando através dos detalhes uma possível pista para a solução daquele mistério.

FERNANDA. Tanto é que eu vi que era homem, eu não tive certeza em nenhum momento que era homem, pela musculatura. [...] Pelo movimento, o movimento tão bonito, depois ela falou, é mãe, é homem. Aí a gente olhou bem o braço, mas o rosto não vimos. [...] É, víamos que era, mas não sabíamos ao certo, não tínhamos certeza, mais por causa da musculatura.

Klaus continua referindo a *Velha*:

KLAUS. Eu gostei muito, porque, ela fazia com quem estava vendo, quisesse ver ela fazendo alguma coisa a mais do que ela fazia, ela estabelecia um lugar para ficar, e aquilo já era a cena dela, ela não precisava ficar fazendo movimentos de dança conhecidos, tipo *arabesque*, ela ficava ali, fazendo pouquíssimas coisas, e ela estava dançando da forma dela. Para mim, era um pouco mesmo remetendo a morte. Parecia que ela não estava se apresentando. Parecia que ela estava ali, fazendo o que ela sempre fez. Ela sentiu a necessidade de se deslocar, de andar, de ter o cabelo como ela tinha. Não era uma apresentação. Era uma coisa dentro, para ela mesma.

A movimentação da *Velha* inspirou não somente Klaus, mais várias outras pessoas as quais eu entrevistei. A dança minimalista estava latente naquele corpo. Caio enfatiza o caráter rígido de sua movimentação:

CAIO. Eu achei que a própria forma da personagem andar, os movimentos um pouco mais retesados, aquela coisa mais retesada passou a idéia de ser um fantasma, de um morto, alguma coisa nesse sentido. Quando a gente fica assustado com alguma situação, a tendência natural é você ficar com o corpo um pouco mais travado, ou então, quando uma pessoa falece, o corpo fica um pouco mais duro, fica mais retesado. [...] o corpo da gente fica mais rígido, então o jeito dela, do ator, apesar de estar fazendo, eu acho que um fantasma, uma mulher, aquela forma mais rígida de andar ali, eu acho que tem um elemento ligado a fantasmas, ou a morte.

Referindo se a fase jovem, Vitória conta sobre uma experiência peculiar que ocorreu na escadaria:

VITÓRIA. Ele vinha, descia, e eu subia. Quando passamos um pelo outro ele sorriu para mim. Eu achei fantástico, por assim, ele estava em uma, ele estava tão concentrado, tão compenetrado, lá na personagem, e ele sorriu para mim, é fantástico. Ele percebeu o meu encantamento.

Leonora ao observar a *Velha*, experimentou um pesar, pena em relação aquela personagem. “Ela me tocou bastante, porque é uma coisa da decrepitude, que não se revela, porque, o cabelo dela, o tempo inteiro, ela não se revela, e aquilo que te remete ao feio, que ninguém quer ver”(LEONORA, 2014). Através da contribuição de Leonara, associa-se a fase madura da personagem com a questão da incompletude, da ausência, da falta, próprio da condição humana marcada pela finitude. Por outro lado, Leonora atenta para a importância do retorno da personagem para a terra, remetendo a unidade, a inter-relação entre o homem e o ambiente que o envolve.

LEONORA. Veja como é orgânico, volta para a terra. [...] é esse final dele ter deixado ali e que eu acho que fecha mesmo essa questão da unidade, aquilo que é um espetáculo orgânico, orgânico no sentido de que, ele contempla os outros aspectos da manifestação da vida, o próprio planeta terra, essa dificuldade da inteiração do homem consigo próprio, com o ambiente e com o agente externo. Agente externo que é o ambiente que é o outro sujeito.

De alguma forma, este último relato estabelece o paralelo com a viagem da *Velha* ao mundo subterrâneo, o retorno ao ventre da terra, podendo revigorar-se, retornando como o *Jovem*. A *Velha* gerou um grande fascínio no público através de seus atributos sintéticos. Assim como a arara possui uma plumagem multicolor, ela também condensa os diferentes tons. Ao mesmo tempo é ela que conduz o ritmo trágico para a obra.

O ritmo trágico, que é o padrão de uma vida que cresce, floresce e declina, é abstraído ao ser transferido dessa atividade natural à esfera de uma ação caracteristicamente humana, onde é exemplificado em crescimento mental e emocional, amadurecimento e renúncia final de poder. Nessa renúncia encontra-se o verdadeiro “heroísmo” do herói – a visão de vida como realizada, isto é, da vida em sua totalidade, a sensação de cumprimento que o ergue acima de sua derrota (LANGER, 2011:370).

Enquanto que o ritmo cômico se expressa através da fortuna, o ritmo trágico está associado ao fado que já estava premeditado deste o início através da previsão oracular. O fado oracular se associa a tradição grega do Oráculo, sendo o destino trágico aquele que o homem carrega e que dele exigirá o mundo, sendo este o seu fado (LANGER, 2011). A *Velha* encontra-se profundamente articulada com a tragédia, sendo que,

A restauração da grande ordem moral através do sofrimento é encarada como o Fado que ele precisa cumprir. Ele tem de ser imperfeito para romper a lei moral, mas fundamentalmente bom, isto é, lutando por perfeição, a fim de atingir a salvação moral no sacrifício, renúncia, morte (LANGER, 2011:372).

Aquele ser cumpre o seu destino ao passar pela fenda da terra, retornando revigorado, liberto do peso que antes carregava. “Mas crescimento, eflorescência e exaustão – o protótipo do Fado – não é aquilo sobre o qual é a peça; é apenas como é o movimento da ação”(LANGER, 1991:374). No *brancoemMim* está ordem encontra-se invertida, mas obtém o mesmo resultado através da unidade temporal regida pela Senhora do Tempo.

## 4.2.8 Mulher-Árvore

### 4.2.8.1 Artista

A *Mulher-Árvore*, criação coreográfica de Andrea Faria, também foi performado no espetáculo *brancoemMim* pela bailarina Claudia Lobo. O processo de criação da movimentação desta personagem teve influência do butô, técnica japonesa de dança contemporânea, a partir do *workshop* que Andrea fez com o bailarino Tadashi Endo.

ANDREA FARIA. Eu nunca tinha pesquisado butô, nunca tinha feito nada de dança butô, mas quando eu comecei a trabalhar com esse movimento retorcido, com essas formas mais disformes [...] a beleza delas está justamente na tortuosidade, no ser retorcido, dos galhos, que crescem em todas as direções. [...] eu vi isso muito no trabalho com o Tadashi. [...] Ele falava assim, cada um tem o seu butô, de cada um buscar o seu butô. Qual é o seu butô? Qual é a sua história? Qual é o seu pé ali nos seus antepassados, na sua história, nas suas memórias? [...] Aquela questão do caminhar sob os antepassados. Ele falava isso. Esse chão onde pisamos, quantas pessoas já não pisaram.

Os bailarinos do butô muitas vezes têm seus corpos pintados de branco, assim como aquela árvore. “Até chegar nessa árvore, como do *brancoemMim*, que foi só os galhos brancos. [A idéia era] deixar com o mínimo de informação, para não rebuscar demais”(FARIA, 2014). A bailarina também queria com este trabalho evocar sentimentos de paz e serenidade. Esta árvore branca vagava lentamente por aqueles espaços, a árvore errante.

ANDREA FARIA. Acho que o *brancoemMim* reforçou muito a escuta. Porque eu não podia estar sozinha ‘ensimesmada’, solitária, angustiada, em mim, e esquecer o resto. Então é uma escolha, silencioso, delicado, mas tem uma escuta com tudo o

que está acontecendo na minha volta. Tinha que observar o movimento da árvore, observar os movimentos das pessoas, eu tinha que hora me esgueirar por entre as frestas, passar por entre as pessoas, tem uma delicadeza.

Ela caminhava abrindo frestas pelo público, esgueirando-se. A trajetória da personagem demandava que a bailarina estivesse atenta para o que ocorresse ao seu redor, pois, ao deslocar através do público, ela deveria fazê-lo com segurança.

ANDREA FARIA. Ele é um trabalho onde a verticalidade está presente, mas onde tem uma coluna e o centro. Eles são os elementos centrais nesse trabalho. Coluna e centro. Então os braços, nessa versão do *brancoemMim* tomaram um pouco a forma de galhos dessa árvore, para dar um pouco essa idéia de que eu sou uma criatura árvore, eu sou uma mulher árvore, eu não estou carregando uma árvore. [...] Então a minha coluna tem que estar paralela com a haste desta árvore, com o seu tronco. É um pouco essa negociação: eu e árvore, árvore e eu. Uma coisa só. [...] Fazer com que essa criatura que caminha enrolada seja também uma árvore que caminha. Eu caminho e levo a árvore, não é a idéia. Eu caminho árvore, sendo árvore.

Para Andrea ela era a própria árvore, como em uma simbiose. O eixo corporal era ressaltado, pois envolvia o trabalho da coluna e do centro. Os braços se misturavam por entre os galhos, transformando em novas ramificações. A *Mulher-Árvore* envolta do alvo tecido se assemelha a uma escultura feita em mármore. Nas tradicionais artes cênicas japonesas os sentimentos mais delicados a serem expressos têm correlação com as diversas partes do corpo, de acordo com sua ordem de importância: dedos, mãos, braços. Na gestualidade japonesa, os dedos são o domínio em que a expressão é confiada, os seus movimentos curtos e silenciosos são o que melhor expressa as mais delicadas emoções do coração feminino. Através dos movimentos sutis dos dedos são onde se encontram a maior sensibilidade gestual japonesa (TADA, 2009). A *Mulher-Árvore* estabelece um paralelo com esta tradição, pois seus galhos secos bem como os movimentos dos braços, mãos e dedos são suaves e silenciosos.

ANDREA FARIA. Experimentamos os momentos que eu distanciava da árvore como, os momentos que eu descolava da árvore, [...] sem perder a minha conexão com ela, mantendo o meu eixo da coluna ligado ao tronco da árvore. Como se estivessem trabalhando paralelos, como se estivessem trabalhando muito harmônicos. [...] Como se eu mantivesse enrolando.

Conforme o relato da bailarina, era importante o seu trabalho corporal da coluna, uma vez que, mantendo-a em paralelo com o tronco da árvore, lhe permitia que o eixo fosse mantido. Revela-se assim uma das estratégias para que a simbiose entre mulher e árvore ocorresse. Ao mesmo tempo, sua movimentação prossegue respeitando o eixo,



harmoniosamente, na forma cíclica, no constante “encaracolamento”. O movimento circular não perde a referência do eixo, harmoniosamente traça a trajetória ascendente, a própria materialização do processo de funcionamento da estrutura sintética na versão progressista. A *Mulher-Árvore* rege a síntese total do espetáculo, fazendo com que aquele eixo céu-terra fosse mantido através do esforço pela ascensão, harmonizando os diferentes quadros do espetáculo com o trabalho da síntese progressista. Esta síntese preserva as peculiaridades dos diferentes quadros, fazendo com que haja o estabelecimento de uma narrativa mítica única, resultando-se em o *brancoemMim*.

ANDREA FARIA. Quando eu estava ensinando para Cláudia, veio muito forte a questão do rastro. Que essa criatura que caminha, árvore, deixa um rastro. É como se ela sempre deixasse um, eu falei do sulcar a terra, é como se ela sempre deixasse alguma coisa, o caminho por onde ela percorreu. [...] Mas é como se ela se esgueirasse, é um movimento de se esgueirar por entre, então tem essa coisa dos braços que entram por dentro dos galhos, que se misturam com os galhos, que viram galhos. [...] Ao caminhar fazemos o caminho, você caminha e você está deixando as suas pegadas.

Os rastros se associam ao caminho percorrido ao longo do mandala, articulando os diferentes quadros do *brancoemMim* para que o eixo céu-terra se estabeleça e também para que a narrativa mítica ocorra. A *Mulher-Árvore* cumpre este importante papel, regendo toda a dramaturgia do espetáculo.

#### 4.2.8.2 Público

Agora o foco recai sobre a percepção que o público teve em relação à cena da *Mulher-Árvore*, questionando sobre o tipo de interação ocorrido, os sentimentos suscitados por aquela imagem e os entendimentos em relação a este quadro de o *brancoemMim*.

KLAUS. Plasticamente, era a figura mais bonita, mais simétrica, porque branco. [...] Não que tinha a mesma medida, mas que era muito coerente, ela inteira. [...] Tão reta, com aquele galho, com aquela inclinação de cabeça, com aquele jeito de andar, era meio uma estátua, andando. Você via uma inclinação de cabeça, um jeito de olhar, que era lento.

Ao começar o espetáculo, a árvore é a primeira personagem que surge do jardim. A *Mulher-Árvore* caminha rente às grandes paredes metálicas de tom ferrugem, sendo este detalhe enfatizado por Rafael.

RAFAEL. E ela passeando pelo jardim [...] e aquele ornamento dela foi muito importante para a sua cena. Para a construção dela. [...] Porque eu acho que ela conseguiu de certa forma, usar aquele ornamento como uma forma de extensão do corpo dela. [...] Que aquilo é realmente como um braço dela, uma perna dela.

Douglas também enfatizou o fato das paredes amplificarem seus movimentos, a cor dos cabelos da bailarina compunha com aquele espaço.

RAFAEL. A árvore do *brancoemMim*, a árvore da Andrea não era um *fardo*. Sabe, era uma extensão, era como se ela carregasse uma parte da história daquela personagem ali, naquela ornamentação. E por isso que eu acho que é uma continuação do corpo dela. Ela usou aquela árvore como uma continuação do corpo dela. Como se a história fosse construída, de certa forma fosse movimentada como aquela árvore, formada como aquela árvore, uma árvore branca, diga-se de passagem. (Grifo nosso).

A árvore de Andrea, o ornamento que segurava, possuía galhos secos. A árvore enfatiza o eixo ascensional, sendo esta evidência vista no objeto. A representação da árvore utilizada pela bailarina na apresentação valoriza seus galhos, ou seja, a parte superior da planta, sua parte aérea. No plano inferior, onde estariam as raízes, ela está oculta, não está presente. Por isto, mesmo na ornamentação que representa a árvore utilizada no espetáculo, a ênfase recai sobre a parte superior da mesma, sendo mais um fator que salienta a caráter ascensional da árvore.

A conexão com sua parte inferior, as raízes, foi percebida por Catarina quando a bailarina se deslocava pelo jardim, “ela foi saindo devagarzinho, pisando em ovos, e ela fechava o pesinho, sentia onde ela ia pisar, depois transferia [o seu peso]”(CATARINA). Os pés se movimentavam como se estivessem abrindo sulcos por entre a terra, deslocando-se. Catarina completa: “o pé no chão é equilíbrio, e eu observei o pé da árvore, me dava essa sensação, os dedos abertos, contemporâneo trabalha muito os dedos do pé aberto, [...] para termos equilíbrio”. Continua-se com a sua experiência:

CATARINA. É muito fluido, eu acho que essa árvore me deixou em uma situação de calma, de paz, nesse dia a dia que eu estou, nessa ansiedade que eu estou, corre para cá, corre para lá, não tem tempo para parar. Lá eu parei, para ver uma árvore andando, lentamente, a mulher, se relacionando com o galho...

Catarina experimentou a sensação de tranquilidade e paz ao observar a ação da bailarina. Pode-se inferir que esta representação teve um efeito terapêutico para Catarina, uma vez que lhe propiciou um momento de pausa. De maneira similar, Leonora percebeu os movimentos feitos pela bailarina como que em câmera lenta, movimentos sutis, quase que imperceptíveis, que convidavam para um momento meditativo. Para Douglas, outro aspecto que transmitia a serenidade da árvore era sua vestimenta, que jogada ao ombro, transmitia a mesma sensação de tranquilidade.

Este quadro teve um significado especial para Vitória. No dia em que foi assistir, quem estava interpretando a *Mulher-Árvore* não era Andrea Faria, era a bailarina Cláudia Lobo. Vendo aquela *Mulher-Árvore*, Vitória lembrou-se de uma poesia que sua mãe havia feito quando ainda era mocinha. Para Vitória, aquela árvore sem folhas e toda branca lhe provocou uma sensação de gelo, logo associando com uma estátua.

VITÓRIA. Mas o gelo que eu quis dizer nem foi essa questão, foi uma coisa mais fria. Uma emoção mais fria, um distanciamento, mas eu tenho certeza que se eu observar, este distanciamento vai ser diminuído. Comecei a observar, aí foi quebrando, e eu já fui associando a árvore com a fase, ela estava sem folhas.

Para Vitória aquela árvore estava no inverno, e ela acreditou que como sendo apenas uma fase, aqueles galhos secos iriam brotar. E ao mesmo tempo Vitória notou que aquela árvore tinha “uma dificuldade de tirar o pé do chão, uma movimentação, são as raízes. Ela movimentava, ela subia as escadas, tinha um movimento lindo, que você sente a raiz, arrancando”(VITÓRIA, 2014). Com a imagem da árvore, Vitória fez a associação com a imagem do gelo, não pelo estado sólido, mas pela frieza daquele estado. Mas através da observação contínua ao longo do espetáculo ela percebeu este gelo derreter.

“É porque eu comecei a analisar inclusive como árvore. Eu falei, árvore tem a capacidade de brotar. De renascer. [...] Tem épocas que a gente está seco, tem épocas que a gente está frio, primeiro eu tinha me emocionado com a árvore pela minha mãe. Então primeiro eu tive aquela sensação de aconchego, de coincidência, com a árvore, porque eu associei com a poesia da minha mãe. Eu achava bonita, mas só pensava assim comigo: porque será que ela se referia a uma árvore branca?” A mãe de Vitória havia feito esta poesia a mais de trinta anos atrás. “Então eu comecei a observar, quando ela passou pertinho de mim, que os galinhos branquinhos assim, a folha chamava a atenção, mas eu falei, não tem nenhuma folha. É tudo branco. Aí eu senti gelo, a árvore congelada, eu olhei para a Cláudia, tudo branco. Eu falei, parece uma estátua, é uma estatua, é uma pessoa que congelou, senti uma frieza, uma estátua que eu falei antes, grega, linda, que congelou, mas eu pensei assim: a árvore pode brotar, eu vou observar naquela capacidade dela ali, vou continuar olhando. Nós modificamos, às vezes estamos frios, às vezes amanhã não estamos mais. Eu comecei a observar, e comecei a enxergar só como se fosse uma outra qualidade de árvore que não tivesse mesmo folhas. Eu falei assim: de repente não é só uma etapa para ela, uma fase, um ciclo,

não é só o inverno, de repente ela é assim. E ela é bonita assim. De repente é um outro mundo, eu não estava em outro mundo? De repente é um outro mundo e a árvore é branca, e sem folha”(VITÓRIA, 2014).

Vitória associou a *Mulher-Árvore* ao poema de sua mãe quando ela a observava em sua subida pela escada. “Eu olhei bem pertinho, que eu olhei para aqueles galhos, e eu falei assim, uma árvore branca, é essa”(VITÓRIA, 2014).

“Como ela passou bem pertinho de mim, e eu observei bem os galhos, sem folhas, me veio a sensação da frieza. Do gelo, de um certo incômodo, [...] Tem uma hora que ela faz assim com o pé, a coisa mais linda. Você enxerga uma raiz desgrudando mesmo, com uma certa resistência. [...] Mas de repente, também, ela pode ser assim. Às vezes uma qualidade que eu não conheço”. Segundo Vitória, a *Mulher-Árvore* queria subir, e por isso ela estava arrancando as raízes. “[...] ela queria sair, ela queria subir. E por isso que ela está arrancando as raízes. Ela quer liberdade, que o passarinho do outro lado também estava querendo. Só que ele é um passarinho, todo o sinônimo de liberdade. Ele é completamente diferente de uma árvore que é presa, no solo. [...] Você não tem limites, uma árvore se movimenta, e um passarinho fica na caixa”(VITÓRIA, 2014).

Abaixo segue a poesia a qual Vitória referencia, de autoria de sua mãe. A importância desta poesia para nossa compreensão dos sentidos suscitados pela dança é que coloca um jogo inter-semiótico em ação provocado pela performance, essencial para nossa análise, uma vez que ela influenciou diretamente a interpretação de Vitória sobre sua experiência no espetáculo *brancoemMim*.

### Árvore branca

Eu, árvore branca  
De galhos estendidos ao léu  
Esperando soprar em mim  
A brisa vinda do céu.

Eu, árvore branca  
De galhos desnudos,  
Esperando a primavera,  
Me cobrir de flores e de frutos.

Eu árvore branca,  
Nas noites mornas de verão,  
Esperando o pássaro cantante,  
Consolar o meu coração.

Eu árvore branca,  
De galhos acolhedores,  
Deixando cair aos meus pés,  
Milhões de sementes de amores.

“O devaneio vegetal é o mais lento, o mais repousado, o mais repousante dos devaneios. Dêem-nos o jardim e o prado, a ribanceira e a floresta, e reviveremos as nossas primeiras venturas”(BACHELARD, 2001:208). Este devaneio calmo, à vontade, traz a tranqüilidade para o sonhador. Bachelard ao analisar a página rilkiana encontrou a própria *imagem de movimento*, aquele movimento vegetante, próprio daquela verticalidade segura. O sonhador ao encostar junto à árvore experimenta a doce troca com o cosmos. Enfatiza-se a primeira estrofe do poema da mãe de Vitória, em especial o verso “de galhos estendidos ao léu”. Esta imagem poderia ser associada ao movimento primitivo, o embalo. O vento que nela sopra, ajuda a embalar os possíveis germes de vida que lá estariam, assim como o *embalo dos cimos* do *Diário* de Maurice Guérin.

Estamos em maio, as flores das árvores murcharam, os frutos que aspiram a energia vital na ponta dos ramos estão em pleno viço. Então ‘uma geração inumerável acha-se atualmente suspensa nos ramos de todas as árvores [...]. Todos esses germes, incalculáveis em seu número e diversidade, estão ali suspensos entre o céu e a terra no berço, entregues ao vento que tem o encargo de embalar essas criaturas’ (GUÉRIN, [1921?] *apud* BACHELARD, 2001:218).

Este deixar-se embalar ao léu, se associa ao embalo materno, o embalo primitivo do berço. É também na árvore onde ocorre o embalo do ninho, que dá a felicidade ao pássaro. Viu-se no capítulo anterior que, segundo o simbolismo da asa que se associa ao pássaro, também se relaciona com as imagens de vôo, imagens ascensionais, influenciando fortemente o arquétipo da árvore, em sua trajetória ascendente. A imagem cósmica do arquétipo da árvore reflete o eixo do mundo, mantendo a forte conexão céu – terra. Do mesmo modo, a referência terrena é mantida pela *Mulher-Árvore* com suas imagens de enraizamento, durante o seu deslocamento. Ao longo dos diferentes relatos do público, se verificou que esta é uma referência importante desta figura, os pés que caminham abrindo sulcos. Ao mesmo tempo, a sua trajetória ascendente reflete a outra forte conexão com o céu, com o vento, com a brisa, com a trajetória progressista que esta imagem não para de proporcionar.

### 4.3 Performance como experiência

Assim como nos rituais de cura descritos por Kapferer (1991), o *brancoemMim* utiliza de várias linguagens ao tecer sua trama: dança, forma dramática, música no pequeno

teatro. Identificou-se dentro da forma dramática dois ritmos principais: o ritmo cômico e o ritmo trágico. Todas estas formas são diferentes linguagens presentes na expressão e na comunicação do *brancoemMim*. Segundo Bruner (1986), cada linguagem possui a sua peculiaridade, a sua própria propriedade estrutural, não sendo uma reduzível a outra. Ao longo da apresentação de o *brancoemMim* ocorre o entrelaçamento entre as diferentes linguagens, através de uma relação dinâmica. Cada modo expressivo objetifica a experiência a sua própria maneira, sendo que, cada um possui diferentes propriedades reflexivas. Em uma apresentação complexa como é o caso do espetáculo, cada linguagem pode vir a possuir maior proeminência em uma determinada fase do crescimento da trama dramatúrgica.

Neste capítulo enfatizou-se o papel do ritmo cômico na trama da apresentação, pois segundo Turner a comédia é proeminente na ação reparadora desempenhando o importante papel para o desenvolvimento de sua unidade temporal. A comédia joga através da justaposição, da inconsistência e da contradição, a própria ação transgressora que queima qualquer ordem existente. O ritmo cômico gera grande reflexão pois “drama is ‘quintessentially reflexive’, since persons are enjoined to adopt perspectives different than their own subjective standpoints and to reflect on these new perspectives”(BRUNER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:22).<sup>138</sup> Este é o ponto fundamental para nossa análise, pois durante o ritmo cômico do *brancoemMim* as pessoas comungam a experiência inter-subjetiva: o sentimento de *communitas*. A linguagem da dança também provoca reflexão à sua própria maneira, mas a atividade cômica é mais incisiva.

However, this ability to reflect on music and dance in the act of experiencing it requires, I would suggest, some capacity for individuals to disengage themselves from the experience while it is being experienced. It is largely only when the music or dance stops, or in some way interrupts its own flow and movement, that reflection and the treatment of experience as an object – a vital element of all reflection – becomes fully possible. Musical and dance form, as revealed in performance, are constitutive of subjective experience; they mold all subjective experience to their form (KAPFERER *in* TURNER; BRUNER (Ed.), 1986:198).<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> “Teatro é ‘essencialmente reflexivo’, sendo as pessoas convidadas a adotarem diferentes perspectivas que ultrapassam o seu ponto de vista particular, sendo estimuladas a refletir a partir desta nova perspectiva.” (Tradução nossa).

<sup>139</sup> Entretanto, esta habilidade de reflexão sobre a música e a dança enquanto são experienciadas requer, eu sugeriria, a capacidade para que os indivíduos se ‘separem’ ‘externalizem’ de si mesmos de sua própria experiência enquanto ela está sendo experienciada. É somente quando a música e a dança param, interrompendo de alguma forma o seu fluxo e seu movimento, que a reflexão e o tratamento da experiência como um objeto – um elemento vital de toda reflexão – se torna possível. Música e dança, assim como reveladas na performance, são constituídos de experiência subjetiva; elas moldam toda experiência subjetiva através de sua própria maneira. (Tradução nossa).

Na dança e na música as pessoas conseguem objetificar aquela experiência através da reflexão principalmente quando o fluxo de imagens ou de sons é interrompido. Na comédia, ação dramática que tem como objetivo a própria reflexão, a objetificação da experiência ocorre durante toda sua ação, favorecendo a criação da experiência inter-subjetiva.

Segundo Langer, o drama ocidental é dividido entre comédia e tragédia, sendo que “as duas formas são perfeitamente capazes de combinações variadas, incorporando elementos de uma na outra”(LANGER, 2011:347).

O fato de que os dois grandes ritmos, cômico e trágico, são radicalmente distintos não significa que sejam os opostos um do outro, ou mesmo formas incompatíveis. A tragédia pode estar solidamente baseada em uma subestrutura cômica e, contudo, ser pura tragédia (LANGER, 2011:377).

Transpondo para a dramaturgia do *brancoemMim*, percebe-se em duas personagens quase que a personificação destes ritmos para a obra. Aponta-se novamente a importância da *Novinha* e da *Velha* para a sua formatação, a primeira condutora do ritmo cômico e a segunda regente do ritmo trágico.

É necessária para alcançar e manter a “forma em suspenso” que é ainda mais importante no drama trágico do que no cômico, porque a solução de uma comédia, não assinalando um término absoluto, precisa apenas restaurar um equilíbrio, mas no final trágico precisa recapitular toda a ação para ser o cumprimento visível de um destino que estava implícito no início (LANGER, 2011:371).

Enquanto a contribuição da *Noivinha* através do ritmo cômico restaura um equilíbrio, a *Velha* com sua grande capacidade sintética cumpre o seu destino que estava desde o começo traçado.

A estrutura performática do *brancoemMim* transcorre da seguinte maneira. A ruptura é criada pelos diferentes quadros que se interlaçam ao longo do *brancoemMim*, instaurando o espaço poético em suas diferentes constelações simbólicas próprias do dia ou da noite. Com o fluir da apresentação nota-se o crescimento da crise e das tensões existentes entre os diversos quadros. O momento trágico da crise está na viagem cosmológica da *Velha* ao reino subterrâneo, sendo o seu fado. A cena da *Noivinha* através do ritmo cômico atua como a terceira fase do drama social, a ação reparadora. Esta fase joga através da justaposição dos diferentes quadros, o jogo dionisíaco do *ilinx*, provocando o turbilhão que desestabiliza tudo o que está ordenado, criando o estado de ambigüidade, da suspensão de todas as regras. A reflexão é provocada, sendo o riso o sinal da inconsistência que a razão percebe, sendo

compartilhado por todos que presenciam aquela ação aumentando a relação de intersubjetividade *da* experiência, o sentimento de *communitas*. Por um breve momento a experiência é compartilhada por todos sendo derrubadas todas as fronteiras e limites, próximo ao clarão de entendimento mútuo que Martin Buber (2001) denominou como relação Eu-Tu. Quando a voz histriônica da noiva atinge o grau mais elevado de estridência é similar ao bárbaro urro do guerreiro que empunha o afiado gládio reluzente<sup>140</sup> em direção ao adversário. Assim como a guerra, a ação reparadora perpassa todo aquele memorial, o memorial da própria dança. Terminada a ‘batalha’, a reagregação ocorre quando a árvore é instalada na vitrine localizada no vértice da escadaria. Este momento é o clímax da ação iniciada por aqueles que estavam sobre a terra, sendo este o último ato do drama social estruturante do *brancoemMim*.

Continua-se, nesta sessão, a comentar algumas percepções por parte do público em relação ao espetáculo. A volta à origem é valorizado por Vitória, que segundo ela, é um dos benefícios do *brancoemMim*.

VITÓRIA. Porque são coisas que nos remetem a origem, ao próprio tempo, as coisas feitas assim, mais lenta, a calma, a terra, você volta a origem, você fica mais próximo do verdadeiro, e isso que eu acho que tem valor, isso que é bonito, isso que toca as pessoas,

É possível a associação desta impressão de Vitória com o fato de que ao assistir ao espetáculo ela teve esta experiência estética. Ao mesmo tempo, a possibilidade da vivência de outro espaço, o espaço poético como diria Bachelard (2008).

VITÓRIA. [a árvore] se aproxima mais ao imaginário, ao sonhador, ao espiritual, quem sabe, que me levou pertinho do Nijinsky. Então, misturou os planos. Misturou os mundos. Por isso que eu não sabia onde eu estava. Misturou as épocas. Sabe, misturou personagens. Imagina, mulher que é árvore, homem que é animal, isso tem, mas isso é tão visível? Homem que é uma velha, que é um pássaro [...].

Pode-se inferir que, a partir do seu relato, Vitória teve uma experiência estética estimulante, significativa e revigorante.

VITÓRIA. Eu me senti alimentada. [...] Viva. Sabe quando você mexe, remexe, mexe, remexe. Aí quando você fala que mexeu, remexeu tanto que você sabe que está pulsando, está pulsando, estou viva! Estou reagindo. Você sente mesmo o sangue correr. Então, sai viva. Revigorante. Apesar de passar por vários estados,

<sup>140</sup> A arma do *Trickster* não seria o gládio, seria a rede mágica. Esta personagem pertence ao Regime Noturno, portanto não opera através da separação. O gládio foi mantido por opção estilística por se aproximar da imagem da dança pírrica.



inclusive pela morte. Pelo gelo, pelo calor da terra, pela energia da terra, e pelo gelo da estátua, da árvore, seja o que for. Pela busca de liberdade do passarinho. Sofrimento do cisne.

Segundo a própria Vitória, ao sair do espetáculo ela era uma pessoa modificada. Vitória continua o relato sobre sua percepção pessoal após sair do espetáculo.

VITÓRIA. Nossa, muito mais ampla. Mais completa, acreditando que eu estou no caminho certo. Agradecida por ainda existirem pessoas assim. Com talento, com disposição, com disponibilidade, com afeto. Porque ali foi uma doação, eles doaram tudo ali, eles doaram tudo, desde a própria figura, que foi o objeto usado para a doação, mas eles doaram tudo, então eu saí tocada, eu nem saberia que sou faladeira, porque achei que nem ia ter palavras para te falar isso, porque fui tocada, foi uma experiência, incrível, completa.

Percebe-se o entusiasmo em sua fala. Rafael já tem outra percepção.

RAFAEL. E também tem sempre uma questão que é meio inominável da arte assim, você não assiste a um espetáculo para ser uma pessoa melhor, ou eu estou com uma dúvida, não é uma cartomante, não, você não vai ao teatro dizendo assim, eu quero a resposta para alguma coisa, mas ao mesmo tempo que a gente busca essa resposta, essa resposta vem de certa forma.

Para Rafael a arte ajuda na busca de respostas mesmo sendo de forma inesperada. Ao assistir alguma manifestação artística, seja musical, teatral, dança, pictórica, geralmente a partir do simples contato com a obra, abre-se para o espectador um leque de possibilidades, de novas conexões, de novas reflexões.

RAFAEL. [...] talvez eu tenha sido a única pessoa que tenha entrado naquele elevador e que percebeu que talvez o movimento de ascensão fosse mais leve, e o movimento de descida fosse mais pesado, mas é uma percepção minha. Mas essas interpretações, esse exercício interpretativo, que você é obrigado a fazer enquanto você assiste a um espetáculo artístico, faz com que você viva mais assim, vivenciem mais essas interpretações, que você tem que ter no dia a dia também. [...] E estas interpretações diárias me remetem muito a essa importância da arte. Ela te dá uma capacidade interpretativa muito maior.

Em relação à interação entre artista e público durante o espetáculo, Rita teve a seguinte percepção do espetáculo como um todo.

RITA. Desta questão espacial, agora a questão da interação, no *brancoemMim* especificamente, mantém esta interação que é a mesma que você tem do distanciamento do palco, eu senti exatamente isto: o artista está lá e nós estamos aqui, a gente entra, vai embora, tchau, [...] é apenas assim, uma sensação. [...] Eu acho que eu senti uma sensação de que eu queria mais. De que aquilo tudo é muito bonito, os bailarinos são muito bonitos, e as cenas são muito bonitas, mas eu acredito que é interessante essa coisa da interação que a dança contemporânea

propõe, e eu queria ter tido isso lá e eu não tive. Então a sensação de que me estava faltando alguma coisa [...].

Passemos agora para a experiência de Catarina, que contrapõe à opinião de Rita sobre a relação entre artista e público durante o espetáculo.

CATARINA. Mas te coloca em uma situação de atividade, te tira da passividade, atividade nesse sentido de estar mais ativo diante de um espetáculo. [...] E eu acho que aguça a curiosidade, nos deixa mais curioso, nos deixa mais ativo, e exercita não é! Em espetáculo de dança a gente vai ficar sentado, vamos andar! E nada impedia ninguém de dançar, e ninguém dançando, mas nada impede, se quisesse dançar, porque não. Nesse lugar é um risco que eles estão ainda correndo.

Catarina aponta que o espetáculo cumpre sua função de uma proposta contemporânea onde o público, ao deixar a comodidade e passividade da poltrona do teatro, automaticamente tomaria uma postura mais ativa em relação à apresentação, mesmo que a proposta não seja de uma grande interação a ponto de alterar-lo. Neste sentido, o espetáculo faz com que o público abandone sua posição passiva, fazendo com que ele construa sua própria experiência do espetáculo, que será assim única para cada espectador, pois dependerá de suas escolhas sobre o que observar durante o momento que lá estiver, bem como de sua individualidade, de sua história pessoal, suas memórias, lembranças, conhecimentos, questionamentos, buscas. Continua-se com o relato de Catarina sobre as possíveis transformações que o espetáculo poderia ter influenciado em sua vida.

CATARINA. De fato não, de curso de vida não. De repente, eu saí de lá, e falei, eu preciso ser arquiteta. Não, não mudou assim não. Mas no sentido de acrescentar alguma coisa, eu entrei lá, e sai com uma vivência diferente, então, acrescenta alguma coisa. Nesse sentido transforma a vida, não sei se transforma, ele acrescenta alguma coisa na minha vida. Agrega mais alguma coisa na minha vida.

A vivência de Catarina durante o *brancoemMim* acrescentou à sua vida novas reflexões. Catarina vai com certa frequência a apresentações artísticas com seus amigos, como transparece no trecho a seguir:

CATARINA. Porque a gente vai, e tem essa coisa de ir freqüente, mas tem a questão da, não forçar a barra, talvez dessa espiritualidade, você precisa se alimentar desses espetáculos, assim, vivemos disso, entendeu? Quando eles vão para os espetáculos eles experimentam, acho que eles são da minha classe, assim, nós somos da classe dos predadores, [...] a gente vai lá, mas não queremos destruir não, nós somos parasitas. Do tipo dos parasitas, a gente vai, e fica ali, se alimenta de cá, se alimenta de lá, e à medida que também pudermos contribuir com eles, tanto que já estamos contribuindo, estamos ali como público.

Este relato se assemelha com a experiência de Vitória, que, para ela, saiu do espetáculo revigorada. Continua-se com Catarina.

“Então também precisamos nos alimentar, porque eu acho que é uma questão de vida, não só para o trabalho, mas você sai renovado, você sai, nossa, que bom. Eu até falo assim: Jesus amado, eu nunca mais venho ver esse negócio. Tem uns que saímos assim. Tem espetáculo que você fala, nossa, não gostei não. Mas você passa por uma experiência, e este tipo de experiência é o nosso alimento. É um alimento de inspiração”. Este *alimento de inspiração* faz com que Catarina continue indo assistir a espetáculos, sendo esta sua motivação. “No sentido de que vamos buscando alguma coisa, e me alimento daquilo e saio feliz, saio tranquilo. Saio incomodado, às vezes vamos atrás do incomodo, não é? Que será que isso vai dar hoje? Da surpresa, da descoberta, não é não?”(CATARINA, 2014).

E voltando para a experiência de assistir o espetáculo *brancoemMim* onde o público tem que se deslocar pelo espaço, Catarina diz que “lá não estamos dançando. Mas por dentro você está, não deixa de, ali por dentro você está dançando, você está, se inspirando, se alimentando, pensando, incomodando de algum jeito, e pensando sobre aquilo, e se transformando por dentro”(CATARINA, 2014).

No momento em que ela assiste não dança fisicamente, mas dança mentalmente, espiritualmente, no plano das idéias, no plano do imaginário. Assim, a experiência de ir assistir ao espetáculo de dança não exige que o público também dance, embora se tenham outros casos onde isso ocorra. Mas a proposta do *brancoemMim* não era este o objetivo. O fato é que o espectador dança mentalmente, no sentido de que ele está assistindo aquela apresentação, e através deste contato, ele de certa forma também dança no plano das idéias. Ao prosseguir com a experiência de Leonora, encontram-se mais referências sobre este ponto. O espetáculo lhe trouxe alegria pois Belo Horizonte, segundo ela, tinha essa carência de locais para apresentar a arte ao público, e com um público carente da possibilidade de frequentar grandes espetáculos como este, sendo que, na Europa é comum ter estes eventos em profusão.

LEONORA. É como se eu tivesse condenada nessa encarnação, a não manifestar, eu sinto o meu espírito bailando, mas ele não tem essa suavidade externa dos movimentos, o ritmo, a harmonia, então, quando eu vejo isso, é como se ele estivesse liberando o meu espírito, como se ele estivesse dançando ali. Um negócio assim, é mágico. É demais. Eu fico muito feliz assim.

Cada um dança a sua maneira e de acordo com suas possibilidades. Mas esta maneira de dançar que Leonora experimentou, que podemos supor, uma grande maioria experimenta, é riquíssima. A experiência de assistir a um espetáculo de dança envolve tanto a

percepção quanto os entendimentos, as sensibilidades do ser humano, por isto é uma expressão artística tão rica e potente.

LEONORA. Eles fizeram a relação do homem, uma coisa me vem, é a questão da dualidade, para mim, o que tocou foi isso também. O que me remeteu. A essa dor, quando eu falo essa dor do homem, é a dor da dualidade, porque é preto ou branco, é bom ou ruim, é cheio ou vazio, e o que todos nós buscamos e eu acho que eles representam ali é a completude, aquilo que me completa. Então por exemplo, o homem, ele e o universo são uma coisa só. Entendo isso, uma coisa única. O que é real é a unidade. [...] e eu acho que ali, que naquelas performances, eu vi isso, essa tentativa de você se unir, de você mesclar com o reino mineral, quando eles estão rastejando ali naquela terra, com o reino vegetal, quando ela está ali com aquela árvore seca, que é uma árvore seca.

Verifica-se nesta interpretação de Leonora a manifestação de um pensamento e uma experiência anti-cartesiana. Para Leonora, o importante não é a separação, é a união. Ela estaria mais próxima a uma filosofia que, na linguagem da arquetipologia transcendental de Durand não se limita ao Regime Diurno da imagem, integrando também o Regime Noturno. Por outro lado, através do relato de Douglas, percebe-se que o seu envolvimento com a arte lhe possibilitou outra percepção sobre o mundo.

“Porque para mim é uma coisa fundamental e depois que eu me envolvi mais com a arte, passei a ser mais sensitivo, parar para observar alguma coisa, dentro de um ônibus, parar para ver um sol, [...] ou mesmo na minha cidade, eu passei a ver beleza onde pessoas não viam beleza. [...] Levarei mais para este aspecto, ser mais sensitivo, ter mais sensibilidade na vida, assim”. Ele identificou ao longo do espetáculo várias sensações, bem como diferentes formas dramáticas. “Na hora a gente tem um sentimento, [...] a vida é tão corrida [...] mas se fosse por mim eu continuaria vivendo aquilo. Aquele surrealismo, aquela coisa meio cômica, mas ao mesmo tempo dramática, por mim eu queria a arte sempre”(DOUGLAS, 2014).

A experiência de assistir expressões artísticas é percebida da seguinte maneira por Charles Morgan em seu artigo da coletânea editada por Macan:

Todo frequentador de teatro torna-se cômico de vez em quando, da existência no teatro de uma suprema unidade, um poder misterioso, uma ilusão transcendente e urgente que, por assim dizer, flutua acima da ação do palco e acima do espectador,... dotando-o de uma visão, uma sensação de translação e êxtase, estranhas ao conhecimento que ele comumente tem de si mesmo. A esperança dessa ilusão é a excitação, e experimentá-la é a recompensa mais alta da frequentação do teatro. [...] Repetidas vezes ficamos desapontados. [...] Mas, de vez em quando, a esperança de um frequentador persistente, ou parte dela, é realizada. A ordem de sua experiência é sempre a mesma – um choque, e depois do choque uma quietude interior, e dessa quietude uma influência emergente que o transmuda. Transmuda a *ele* – não a suas opiniões. Esse grande impacto não é nem uma persuasão do intelecto, nem uma sedução dos sentidos. [...] É o movimento envolvente do drama inteiro sobre a alma do homem. Rendemos-nos e somos modificados (MACAN, 1933 *apud* LANGER, 2011:413-414).

Segundo Geertz (1978), assistir a apresentações artísticas que se expressam através de um vocabulário de sentimentos contribui para que o indivíduo seja estimulado a utilizar a emoção para fins cognitivos, ou seja, permite a educação sentimental.

Mas o poeta [em oposição ao historiador], diz Aristóteles, nunca faz qualquer declaração real, e nunca, certamente, declarações particulares ou específicas. O trabalho do poeta não é contar o que aconteceu, mas o que está acontecendo: não aquilo que ocorreu, mas a espécie de coisa que sempre está ocorrendo. Ele fornece o acontecimento típico, repetido, ou universal, como o chama Aristóteles. Você não iria assistir a *MacBeth* para aprender a história da Escócia – você vai para saber como se sente um homem depois que ganha um reino e perde sua alma. Quando você encontra um tipo de pessoa como o Micawber, em Dickens, você não imagina que deva ter existido um homem que Dickens conheceu que fosse exatamente assim: você sente que existe um pouco de Micawber em quase todas as pessoas que você conhece, inclusive você mesmo. Nossas impressões sobre a vida humana são colhidas uma a uma e permanecem, para a maioria de nós, frouxas e desorganizadas. Entretanto, encontramos constantemente na literatura coisas que subitamente coordenam e trazem a foco uma grande quantidade dessas impressões, e isso é parte daquilo que Aristóteles queria dizer com o acontecimento humano típico e universal (FRYE, 1963 *apud* GEERTZ, 1978:318).

Segundo Geertz (1978), o “acontecimento humano paradigmático” que pode ser lido em obras como *MacBeth* ou assistidos em apresentações de dança permitem que o indivíduo a partir desta educação sentimental tenha o acesso à dimensão de sua própria subjetividade. Esta subjetividade não existe propriamente até que assim seja organizada desta forma. Para o autor, as formas de arte originam e regeneram a própria subjetividade que se propõem a exhibir, como se tratassem de categorias *a priori* da afetividade. Neste sentido, Geertz transmite a idéia de que expressões artísticas não são simples reflexos de sensibilidades preexistentes e representadas analogicamente, são agentes que contribuem para a criação e manutenção desta sensibilidade. “É dessa forma, colorindo a experiência com a luz que elas projetam, em vez de qualquer efeito material que possam ter, que as artes desempenham seu papel, como artes, na vida social”(GEERTZ, 1978:319).

#### 4.4 Um visitante inusitado

Agora se irá tratar da perspectiva de Jean sobre o *brancoemMim*. Jean desde o começo da entrevista deixou bem claro que sua interpretação seria no sentido filosófico. Ele

gostou muito da apresentação, achou esteticamente bela e a considerou como um ótimo entretenimento, mas que ao mesmo tempo lhe fez lembrar sobre as questões relacionadas ao vazio. Inclusive naquela época em que ele assistiu a apresentação, estava fazendo um trabalho sobre o filme *O Sétimo Selo* (O SÉTIMO, 2013). Para Jean havia sido ótimo, porque ao chegar em casa começou a escrevê-lo. “Então foi *O Mito de Sísifo, O Ser e o Nada, Náusea, Ingman Bergman*, e o espetáculo, eu fiz o meu trabalho sobre *O Sétimo Selo*. Então para mim foi maravilhoso, eu escrevo a caneta e depois digito”(JEAN, 2014).

JEAN. Como se, como em *O Sétimo Selo*, não sei se você já assistiu, do Ingman Bergman, um homem faz um desafio para a morte. Porque ele acha que a morte vem buscar-lo. E antes dele morrer ele quer procurar um sentido para a vida. E ele passa o tempo todo procurando um sentido para a vida. Ele vive infeliz, em busca desse sentido. Seu escudeiro já descobre que a vida não tem sentido, os únicos felizes nesse filme é a companhia de teatro que para eles não importa se a vida tem sentido ou não, ou não tem, eles vivem no lúdico, na ingenuidade. Dá para entender assim, que o segredo para a felicidade seria a ignorância. É como se só os ignorantes pudessem ser felizes.

Por enquanto vamos continuar com a interpretação de Jean, e em seguida, iremos voltar a este filme. Jean interpretou da seguinte maneira o momento iconoclasta em que as *Willis* tiram o pirulito de suas vestimentas:

JEAN. As *Willis*, aquelas três senhoras, que pegam o pirulito. É como se tentasse pegar um doce para a vida. Então você percebe que elas estão meio “catatônicas”. [...] Elas estão ali num estado meio, como eu iria dizer, meio nada. E a partir de quando elas pegam o pirulito, elas começam a se movimentar, seria como que se o movimento para a vida dependesse de algum artifício. No caso ali era o açúcar. Como se fosse açúcar.

E Jean continua a descrever o momento em que as *Willis* seguem a *Noivinha* que passa com seu longo véu, saindo do teatro onde o *Cisne* estava:

JEAN. Você sempre precisa de um sentido. E elas vão atrás da *Noivinha*, como se a *Noivinha* representasse o ser, a verdade, a felicidade. No momento que elas vão atrás da noiva, elas vêem que a noiva também não passa de um vazio. [...] Uma nova vida, o casamento é uma nova vida. [...] Como se isso fosse trazer uma nova vida. Uma solução para essa vida sem graça das outras três. Como se você for reparar, [...] aquela que está no canto da escada, à direita, ela não segue esse sentido. Porque ela já viu que a vida não tem sentido. Então ela não vai em busca de um sentido, ela continua vivendo, [...] Repara que sobe a noiva, e vão as três atrás dela, como se elas estivessem procurando um sentido para a vida. A outra já percebe que não há sentido para a vida.

Esta outra era o *Cisne* que desce a escadaria. Continua-se com a interpretação de Jean sobre o *Cisne*.

JEAN. Ela prefere não descobrir sentido para a vida. O sentido da vida dela seria o que? Descer. O movimento do homem na terra seria, ele gira em círculo, essa volta em círculos, seria como a própria vida, você está sempre, em busca de um sentido, para chegar ao mesmo lugar. A terra representa ali o sólido. O sólido é porque o físico, se eu fico distante do físico, eu fico puro. A minha roupa continua branca. Eu continuo puro.

Percebe-se na interpretação de Jean sobre a terra como o elemento sólido embasado de uma teoria aristotélica. Ele associa a pureza com o não movimento, o branco, enquanto que, em oposição, o impuro seria o movimento, o sujar-se na terra. Ele associou a *Mulher-Árvore* com este estado puro, pois seus movimentos eram lentos, e o estado impuro com a movimentação dinâmica dos *Homens*.

JEAN. A vida é o que, a vida é uma coisa sem sentido. Branca. [...] Ou você vive na pureza, num ascetismo da pureza. Ou você se suja. [...] porque se você não se sujar, você vai virar o que? Um vazio muito maior do que o próprio vazio. Você vai voltar para aquele próprio vazio. Então a busca do sentido, é exatamente isto, você vai se sujar. Você se sujar, porém, você vai andar em círculo, e vai perceber que você sempre volta para aquele mesmo lugar. Por mais que você tenta progredir, você acaba voltando para o mesmo lugar, aquele círculo ali. Ele começa a rodar em círculo, [...]. Roda, roda. [...] E quando ele não está em movimento, ele está saindo do mundo físico.

Jean se refere à cena dos *Homens*. Eles estavam dentro do círculo de terra, e por mais que tentassem sair, tentassem progredir, eles voltariam para o mesmo lugar. Mas a busca de sentido pelos *Homens* estava destinada ao fracasso, porque por mais que eles tentassem, voltariam para o mesmo lugar, pois o que eles iriam encontrar seria o vazio. Já o branco, a pureza, para esta interpretação, seria o próprio vazio, sendo visto como um estado inevitável.

JEAN. É como se você não tivesse saída. A vida você simplesmente você está aqui, porque procuramos dar este sentido. E esse sentido é se sujar. É o que eu entendi do espetáculo, o *brancoemMim* seria essa essência do homem, e o homem está sempre tentando sair desse círculo, e acaba com um eterno retorno, que Nietzsche dizia. Você está sempre voltando, voltando, voltando para a mesma, você vê que criou se o foguete, a televisão e com certeza você volta para aquela mesma angústia, aquela mesma *nonsense*. Você compra um *notebook* hoje, e você está feliz. Daqui a pouco você está sentindo um vazio novamente.

Na interpretação de Jean o ciclo expressa um aspecto sem esperança, porque sempre se associa ao retorno para o mesmo lugar. Novamente a cena dos *Homens* é mencionada.

JEAN. O rapaz tem uma hora que ele está olhando para o céu, é como se você procura resposta no além. Você começa a procurar, você não acha resposta nenhuma, então você sabe que aqui você não vai ter resposta. Então é melhor eu me apegar ao mundo imaginário, ou da fé, porque esse mundo é do jeito que eu quero. [...] o Homem está em busca de alguma coisa, ele quer respostas, porque essa resposta vai te completar, vai completar esse vazio, *que é o branco em mim*. [...] Você veio do nada e vai para o nada, e você vê ali, que também, tem hora, que é como se a loucura fosse a resposta. Os homens na terra estão ali, e tem uma mulher louca, gritando, como se somente a loucura conseguisse tirar você desse estado de angústia, [...] Aí eu preciso preencher de novo esse vazio, é uma busca constante e colorir esse branco em mim. [...] A outra [Cisne] preferiu o baixo. Porque o alto ela viu que era um vazio. Que era pior do que o baixo.

*A Mulher-Árvore* com seus galhos secos era, para ele, o vazio, sem movimento, e também aquela que não havia dado nenhum fruto. Jean resume o espetáculo como a busca do preenchimento do vazio.

JEAN. O *brancoemMim* é o vazio. Embora as trevas seja o vazio. Mas ali é como se o branco fosse o vazio que dava a falsa impressão de que você estava em algum lugar. E já as trevas te mostra que você é o vazio real mesmo. Sincero. E o branco como se fosse o vazio, não nesse sentido, um vazio enganador. Ele está te dando uma impressão de que existe alguma coisa.

Jean para exemplificar esta idéia, referiu a um de seus poemas: “Que sempre que eu caminho pela escuridão aparece uma lâmpada falsa para me iluminar”. Quando escreve ele gosta de trabalhar com o lado da dor, da angústia, do vazio.

JEAN. Então eu vi, ali, existencialismo. Total. Para mim, todo aquele espetáculo vai em busca de um sentido. A base dele é essa. O próprio nome significa para mim isso. O que nossa essência, tanto que o mim é um maiúsculo, a essência. O branco é simplesmente, o significado da essência.

A interpretação de Jean contribui para com nosso trabalho pois ela é um bom contraponto. Ao evocar o filme *O Sétimo Selo*, Jean apontou para o fato da busca de sentido do homem, no caso o cavaleiro templário, que desafia a própria Morte para uma partida de xadrez, como a forma de representar um dos maiores dilemas da humanidade, a busca de respostas pela sua existência. Ao longo do filme esta busca de sentido se revela frustrada, não encontrando o herói sua resposta. O ator retratado nesta obra que pertence à trupe teatral está repleto de visões, sendo interpretado por Jean como “inocente” ou “ignorante”, pelo fato de preencher o seu “vazio” através do imaginário, não possuindo a mesma postura crítica do cavaleiro templário. Entretanto, o ator consegue salvar sua família através da visão da partida do jogo de xadrez entre o cavaleiro e a morte, escapando do triste fim. No último quadro do filme, o ator tem a terrível visão da dança macabra.



A interpretação de Jean carrega consigo a visão negativa e depreciativa sobre a imagem, similar ao que Gilbert Durand aponta: “O pensamento ocidental e especialmente a filosofia francesa têm por constante tradição desvalorizar ontologicamente a imagem e psicologicamente a função da imaginação, “fomentadora de erros e falsidades”(DURAND, 2012:21). Está é a posição de um filósofo como Jean Paul Sartre em relação ao imaginário, conforme indica Durand:

Donde resulta, imediatamente, uma terceira característica: a consciência imaginante “concebe o seu objeto como um nada”; o “não-ser” seria a categoria da imagem, o que explica a sua última característica, ou seja, a sua espontaneidade; a imaginação bebe o obstáculo que a opacidade do real percebido constitui, e a vacuidade total da consciência corresponde a uma total espontaneidade. [...] o método fenomenológico, sejam subentendidas pelo *leitmotiv* da “degradação do saber que a imagem representa. Sem cessar, aparecem sob a pena do psicólogo atributos e qualificações degradantes: a imagem é uma “sombra de objeto” ou então “nem sequer é um mundo do irreal”, a imagem não é mais que um “objeto fantasma”, “sem conseqüências”; todas as qualidades da imaginação são apenas “nada”; os objetos imaginários são “duvidosos”; “vida factícia, coalhada, esfriada, escolástica, que, para a maior parte das pessoas, é somente o que lhes resta, é ela precisamente que um esquizofrênico deseja...”(DURAND, 2012:23).

Este é o pensamento de Sartre o qual Durand está a criticar. O filósofo francês desqualifica as imagens a meras operações ilógicas que obstruem a percepção do real, sendo que, nesta visão, a imagem é meramente um empecilho. Durand afirma que o mérito incontestável de Sartre foi o seu esforço de descrição do funcionamento específico da imaginação e de distingui-la do comportamento perceptivo ou mnésico. Entretanto, a crítica de Durand a Sartre foi que ao escrever um livro sobre o imaginário, este autor sequer consultou a sua fonte primária que é a poesia e a morfologia das religiões. “A obra que Sartre consagra a *L’imaginaire* poderia muito bem intitular-se “Consciência-da-imagem-em-Jean-Paul-Sartre”(DURAND, 2012:25).

Para poder “viver diretamente as imagens”, é ainda necessário que a imaginação seja suficientemente humilde para se dignar encher de imagens. Porque se se recusa essa primordial humildade, esse originário abandono ao fenômeno das imagens, nunca se produzirá – por falta de elemento indutor – essa “ressonância” que é o próprio princípio de todo o trabalho fenomenológico. Em Sartre, uma psicologia introspectiva muito rapidamente leva a melhor sobre a disciplina fenomenológica, sobre a vontade de submeter à “experiência da consciência” o patrimônio imaginário da humanidade (DURAND, 2012:25-26).

Para Durand, uma das fontes do erro da análise destes outros autores foi pela confusão de alguns termos, como a associação da palavra e da imagem.

O grande mal entendido da psicologia da imaginação é, afinal, para os sucessores de Husserl e mesmo de Bérégson, o terem confundido, através do vocabulário mal elaborado do associacionismo, a imagem com a palavra. [...] para Sartre a imagem nem sequer é, como para Husserl, um “enchimento” necessário do signo arbitrário, ela não passa de um signo degradado (DURAND, 2012:28-29).

O ponto central para Durand é que a imagem, diferentemente da palavra, não é um signo arbitrário, sendo sempre símbolo, portanto, sua significação não deveria ser buscada fora da significação simbólica.

Mas é capital que notemos que na linguagem, se a escolha do signo é insignificante porque este último é arbitrário, já não acontece o mesmo no domínio da imaginação em que a imagem – por mais degradada que possa ser concebida – é ela mesma portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária. [...] O *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo (DURAND, 2012:29).

Segundo Durand, a causa para o mal entendido em relação ao imaginário foi o fato destes estudiosos terem falhado na definição da imagem como símbolo. “E, se Sartre bem vê que há uma diferença entre o signo convencional, ‘não posicional’ e que não ‘dá o objeto’, e a imagem, erra por ver nela apenas uma degradação do saber, uma apresentação de um quase-objeto, remetendo-a assim à insignificância”(DURAND, 2012:29). Ao longo deste trabalho apontamos para o fato de que “no símbolo constitutivo da imagem há homogeneidade do significante e do significado no seio de um dinamismo organizador”(DURAND, 2012:29), diferindo assim a imagem do signo meramente arbitrário.

Aqui nos encontramos bem no cerne do mecanismo do símbolo, cujo funcionamento essencial – em oposição à alegoria – é um recondução instauradora em direção a um ser que se manifesta apenas e através dessa imagem singular. A fenomenologia dinâmica e “amplificadora” de Bachelard difere totalmente da fenomenologia estática e nihilista de um Sartre, por exemplo. Este – fiel a Husserl – coloca “entre parênteses” o conteúdo imaginativo, acreditando que consegue salientar, nesse vazio, o sentido do imaginário. Bachelard, mais próximo de Hegel, que define a fenomenologia como “ciência da experiência da consciência”, estabelece, ao contrário, a plenitude das imagens: o imaginário confunde-se então com o dinamismo criador, a amplificação “poética” de cada imagem concreta (DURAND, 1988:68).

Um filme que retrataria a atmosfera sob a qual o *brancoemMim* se instalou seria a obra de Win Wenders, *Asas do Desejo* (ASAS, 2013). Percebe-se esta ligação através do depoimento da bailarina Cristina Rangel.

CRISTINA RANGEL. Eu descia as escadas, [...]. A idéia era descer, e a Sônia tinha essa idéia de que eu ali, realmente, entrava em contato com o mundo. Porque até ali eu era o *Cisne*. Eu não olhava para nada, para ninguém. E quando eu chegava lá, eu olhava, aí eu via as coisas, e essa era a idéia. [...] Era como se fosse um anjo caído. Um anjo caído, a Sônia falava muito daquele filme, *Asas do Desejo*, sabe? Que o anjo cai. Você já viu esse filme? Ela falava muito desse filme. [...] Então virou essa coisa do anjo, como se tivesse caído na terra. Era o artista que estava lá, naquele lugar, fechado, protegido, das memórias, das histórias, das coreografias, e sai de lá, e vê o mundo e, desce, vira gente. Come um bombom, olha as pessoas. E vai embora.

Nesta cena, o *Cisne* após sair do teatro, desce as escadas e se transforma na *Mulher*. Sônia Mota instigou a bailarina para que a sua “mudança de plano” fosse próxima ao do anjo retratado no filme, que também se transforma em uma figura terrena. Percebe-se através deste jogo inter-semiótico que nos propõe para uma hermenêutica do espetáculo, uma inspiração para o *brancoemMim*. Ao perguntar para Sônia Mota se o espetáculo tinha ligações com o filme *Asas do Desejo*, ela assim me respondeu:

Em princípio eu diria que não, mas se pensarmos bem tem vários aspectos que coincidem, que eu diria então: tem a ver sim. Sobretudo no ponto em que o filme trata da materialização do espírito e no silêncio que existe nestas duas obras (MOTA, 2014c).

Depois de constatar a possibilidade de que este filme melhor representaria a visão da companhia, pode-se fazer uma breve consideração sobre ele. O filme de 1987 é ambientado em Berlim, portanto, filmado antes da queda do muro, em seu lado ocidental. Ele retrata a perspectiva de um anjo em sua missão de consolar os habitantes da cidade. Os anjos conseguem ouvir os pensamentos dos habitantes e com um toque sobre seus ombros os confortam para amenizar suas angústias. Somente as crianças percebem a sua presença, os adultos não. Um recurso utilizado no filme é a apresentação de imagens em preto e branco para denotar a perspectiva dos anjos, enquanto que as imagens coloridas referiam à perspectiva dos humanos, do “plano terreno”.

Ao longo do enredo este anjo se apaixona por uma trapezista de circo e opta em abandonar sua condição etérea à favor da vida terrena. As cenas são ambientadas em vários espaços, sendo que, dois ambientes especiais merecem a nossa atenção. O primeiro é o próprio circo, local de trabalho da artista que foi a responsável pela decisão do anjo de transformação. E o segundo ambiente é a biblioteca central da cidade. Nesta fortaleza da intelectualidade é onde um batalhão de anjos faz plantão, sendo lá o local onde mais se tem necessidade de seus cuidados. A imagem dos diversos anjos espalhados pelo recinto, aparando as pessoas em seu momento de leitura é revelador do universo que o filme materializa. “Na

consciência clara e viril do racionalista, no rigor do trabalho da inteligência científica, de repente, a alma desce e “interpela”, como o anjo feminino, como o mediador que consola”(DURAND, 1988:70).

A alma aparece, assim, como o anjo dos limites que protege a consciência dos extravios em direção ao angelismo da objetividade, à alienação desumanizadora. O anjo é, de algum modo, transcendental; a consciência que se calca na objetividade perde todo meio de transcendência e, querendo ser o anjo, se luciferiza (DURAND, 1988:71-72).

Os anjos e a angelologia são apontados por Durand como o simbolismo que foi deixado de lado pela preponderância da ciência moderna.

Esses anjos, encontrados em outras tradições orientais, são o próprio critério de uma ontologia simbólica, como demonstrou Henry Corbin. Eles são símbolos da própria função simbólica que é – como eles – mediadora entre a transcendência do significado e o mundo manifesto dos signos concretos, encarnados, que através dela se tornam símbolos (DURAND, 1988:29).

O anjo é o grande símbolo que contempla este caráter de mediação. Bachelard (2001) afirmou em algum lugar que a verdadeira imagem do vôo não está nos devaneios dos vôos dos pássaros, mas sim, no vôo dos anjos. Lembremos que no filme *Asas do Desejo* somente as crianças conseguem perceber a sua presença. Este estado de inocência, própria da infância, assim é retratado por Durand:

Hierofania e, ao mesmo tempo, escatologia: as imagens, os símbolos nos devolvem essa estado de inocência no qual, como exprime magnificamente Paul Ricouer, “entramos na simbólica quando temos a morte atrás de nós e a infância à nossa frente”. A infância aparece em Gaston Bachelard, mais ontologicamente que a própria *anima*, como o símbolo dos símbolos: “Verdadeiro arquétipo, o arquétipo da felicidade simples”(DURAND, 1988:72).

Para Turner (1987:130), a criança é o epítome da antiestrutura. Este importante arquétipo representa o próprio imaginário, pois “a imaginação simbólica é dinamicamente negação vital, negação do nada da morte e do tempo”(DURAND, 1988:99). Percebem-se assim através deste filme, *Asas do Desejo*, algumas chaves importantes para compreender as visões que o ator de *O Sétimo Selo* possuía.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Infelizmente não se puderam mencionar em maiores detalhes as outras obras acompanhadas durante o período de pesquisa de campo na Companhia de Dança Palácio das Artes. Mas vejo que, apesar de ter tido que fazer uma escolha, o *brancoemMim* possibilitou a ilustração da CDPA. Através de diferentes formas simbólicas articuladas de sentimento, o *brancoemMim* foi concebido e criado, sendo instaurado no espaço liminóide do Memorial da Dança.

A partir da Mitocrítica, a compreensão do espetáculo ocorre através da junção de símbolos, arquétipos e esquemas. Os feixes de significações se entrelaçam mutuamente e de maneira dinâmica, onde os diferentes elementos simbólicos se significam mutuamente em um constante vaivém parte-todo-parte. Ao deslocar do estruturalismo figurativo para a performance do drama social do espetáculo, verificou-se a relação entre expressão e experiência. Como o evento ocorre na prática, a inter-relação entre a estrutura da apresentação, seus diferentes quadros, suas diferentes fases e o público, nota-se que apesar das regras enquadrarem o espetáculo, a performance as transcende. Ao modo de Victor Turner, durante a apresentação do *brancoemMim* sublinhou-se o papel da ação reparadora, fase que prevalece a relação inter-subjetiva através da comunhão *da* experiência.

A complexidade semântica própria do branco no espetáculo produz uma perspectiva múltipla. Em os *Homens* e no *Ícaro* a cor se associa ao Regime Diurno, ou seja, ao luminoso, o solar, o puro, o real, o masculino, o vertical. Este branco é incolor, reduzindo-se a poucas brancuras azuladas ou douradas. Em oposição a este branco próprio da divindade uranina, observa-se outro branco permeado de dor. O branco segundo Antíoco de Atenas tem seu simbolismo ocidental associado à água, estando este elemento representado no espetáculo pelo *Cisne*, que se encontra embebido pela pesada atmosfera noturna do lago. Assim como a imponente ave aquática, as *Willis* habitam o mesmo reino, tendo a lua como regente. O branco destas fadas nictomórficas se associa ao etéreo, à ausência de cor, à aparição, ao fantasma. No Regime Noturno, o branco tem outras possibilidades cromáticas, adquirindo a riqueza do prisma e das pedras preciosas. A *Velha*, a Senhora do Tempo, aquela que guarda vários mistérios, como a pedra filosofal, o Santo Graal, possui também o branco que é a própria síntese, aquele que contém todas as outras cores, todo o “espectro do arco-íris em uma pessoa, em um branco”(ISADORA, 2014).

ISADORA. O branco, cor, luz, que condensam as outras, para mim ele tem uma idéia de coisa aberta, tem uma idéia de espaço livre, de lacuna, de vazio, de luz, uma luz que condensam todas as outras, ou seja, tem tudo contido nela, como é o vazio que não tem nada contido, então é uma coisa ambígua, tanto pode ter tudo em si, condensado, como pode não ter nada, ter o vazio, ter a lacuna, ter o intervalo, ser o espaço livre, como lacuna, espaço, intervalo, isso tudo tem uma relação temporal e espacial, tanto de intervalo de tempo, como intervalo da memória, como a coisa espacial, aberta, vazia, ou, sem nenhum preenchimento. É assim que eu vejo o branco, uma coisa que pode ter tudo, como uma luz, como um feixe de luz, que contém todo o espectro, todas as luzes, como uma coisa que não tem nada, que é vazia, que é um espaço que vai ser preenchido, que é o espaço em branco.

Viu-se que a *communitas* pode adquirir a tonalidade branca associada ao vazio, como ocorre com o espaço livre presente na roda, “os raios da roda e o cubo (isto é, o bloco central da roda que segura o eixo e os raios) ao qual estão presos não teriam utilidade se não fosse o buraco, a abertura, o vazio do centro”(TURNER, 2013:123). Esta qualidade do branco também está presente na apresentação através da meta-liminaridade.

Como é efetuada a relação entre a apresentação e o público? Catarina fornece uma importante chave para este processo. “E esse filtro aqui é toda a minha vida, então o que sai é meu, é outra obra, é a minha visão para a obra que eu construí em cima daquela, do *brancoemMim*. Esse é o *brancoemMim* em Catarina” (CATARINA, 2014). O *brancoemMim* em Catarina ocorre através do encontro entre expressão e experiência. A expressão artística como articulação de experiências relaciona-se dialeticamente com o *brancoemMim*, ou seja, como aquela realidade é apresentada para a sua consciência, ocorrendo a objetificação da experiência do espetáculo para a informante, que lhe será única. Isadora também refere a este processo.

ISADORA. O *emMim*, já é outra reflexão que eu faço, porque a companhia denomina na primeira pessoa o trabalho, em mim, *brancoemMim*. Então, não é a primeira vez que a companhia fala numa performance na primeira pessoa, *Se eu pudesse entrar na sua vida*, também é falando na primeira pessoa. Ou *Se eu pudesse*, *emMim* joga toda a performance para o indivíduo, para o indivíduo do bailarino, o indivíduo do espectador, do público, então ela não pensa muito no coletivo. Ela trata muito do específico. Do universo do indivíduo. Então é o que é para cada pessoa, o que é o branco para cada pessoa, o que pode ser o vazio para um, e pode ser o preenchimento para outro, a condensação de feixe de luz, de várias cores para outra pessoa, pode ser o lapso de memória, não sei de nada, não lembro de nada, mas pode ser a referência do final do túnel. Uma luz no fim do túnel, ali. *emMim*, como eu coloquei por escrito lá, ela abrange todas as pessoas presentes, artistas e público, criando situações de identificação individualmente. E como é um por um, isso é que forma o coletivo, a performance que diz respeito a cada pessoa individualmente, ela acaba abrangendo a cada um, a todos, por ser um por um.

Por outro lado, Sônia Mota transmite a idéia de que o motivo principal do *emMim* seria pela sua crença da existência de “um branco dentro de todos nós e o *Mim* maiúsculo representa esse *Nós* em geral”(MOTA, 2014b).

Na Grécia o ionismo heracliteano realiza ampla classificação através da divisão entre a guerra e a paz, ou com Empédocles, o amor e o ódio, ou o caso chinês com o *yin* e o *yang* (DURKHEIM; MAUSS, 2006:441). Outras possíveis díades são re-feitas com o Regime Diurno e o Regime Noturno segundo Durand, ou Estrutura e Antiestrutura, se a inspiração fosse turneriana. Durkheim e Mauss (2006) apontam que na Índia as coisas, assim como os deuses, são repartidas entre os três mundos do céu, da atmosfera e da terra. Em Durand tem-se a tríade com a subdivisão do Regime Noturno entre Estruturas Místicas e Estruturas Sintéticas. Prosseguindo com Turner, a contínua relação cíclica entre Estrutura e Antiestrutura poderia resultar na *Societas*. As hermenêuticas de Durand e Turner possuem pontos de contatos, que me leva a pensar em uma relação quase metonímica, de contigüidade entre ambas.

O primeiro ponto de contato entre elas, que também é o fator fundamental para que exista este entrelaçamento, é o compartilhamento da mesma noção de símbolo. Assim como Ricoeur (2009) apontou, o símbolo está vinculado ao cosmos. O ponto de contato destas duas hermenêuticas está neste caráter irreduzível do símbolo, ou seja, “a capacidade de falar funda-se na capacidade que o cosmos tem de significar, por conseguinte, *a lógica do sentido deriva da estrutura real do universo sagrado*”(RICOEUR, 2009:88-89, grifo meu). Os símbolos “mergulham as suas raízes nas constelações duradouras *da vida, do sentimento e do universo*, e porque tem uma tão incrível *estabilidade*, levam-nos a pensar que um símbolo nunca morre, apenas se transforma”(RICOEUR, 2009:91, grifos meu). Inclui-se também Susanne Langer entre os teóricos que compartilham a mesma tradição de que “*o caráter sagrado da natureza revela-se no seu dizer-se simbólico. A revelação fundamenta o dizer, e não inversamente*”(RICOEUR, 2009:89-90, grifos meus). A autora representa a hermenêutica instauradora de Cassirer, que contribuiu para o estudo da “consciência mítica”. Mas será outro neokantiano que irá fundamentar a fantástica transcendental durandiana: Gastón Bachelard.

Segundo Bachelard, a cosmologia simbólica é formada pelos quatro elementos, fogo, água, ar e terra e todos os seus derivados poéticos, sendo neste reino que o imaginário enxerta diretamente na sensação. Não se trata do conceptualismo aristotélico que parte dos quatro elementos construídos através da combinação do úmido, do seco, do frio e do quente, mas sim do devaneio que possui os elementos como ponto inicial e se amplifica não somente através das quatro sensações, mas sim por todas as sensações e relações de sensações

possíveis como o volátil, o leve, o pesado, o espesso, o claro, o baixo, o alto. É destas imagens que a fenomenologia reconstrói um mundo que contempla todas as atitudes humanas. “A cosmologia não é do domínio da ciência, mas da poética filosófica: ela não é “visão” do mundo, mas expressão do homem, do sujeito humano no mundo”(DURAND, 1988:69). O imaginário mistura-se com o dinamismo criador, a própria amplificação “poética” das imagens concretas. Esta é a razão para que a fenomenologia dinâmica e “amplificadora” de Bachelard ser totalmente diferente da fenomenologia estática e niilista de Sartre, representante da tradição filosófica de Husserl. Bachelard se aproxima de Hegel, para quem a fenomenologia é a “ciência da experiência da consciência”. Próxima a esta concepção está a hermenêutica de Dilthey com sua *Erlebnis*, conceito fundamental para Victor Turner. Para Dilthey a unidade da experiência é um composto triádico, sendo estes “instintos com formas” constituídos pela cognição, afeto e volição. Ele também distingue a mera experiência concebida pela consciência individual “*da experiência*”, a própria articulação de experiências inter-subjetivas com um início e fim se transformando através da expressão. Segundo Turner as formas performáticas são expressas através da articulação de experiências, sendo esta comunicação essencial para Dilthey. “*A experiência seria, segundo Langer na expressão artística, não um simples arranjo de materiais no padrão esteticamente agradável, seria o próprio resultado deste arranjo, literalmente algo que o artista faz e não algo que ele encontra. A “arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano”*(LANGER, 2011:42). A expressão artística, a experiência, é composta através do “símbolo articulado do sentimento”(LANGER, 2011:52).

Durand (1988), seguindo Bachelard, concebe o espaço como a “condição *a priori*” de toda intuição das imagens, como o lugar da imaginação, enquanto reserva infinita da eternidade, se apresentando como anti-destino empenhado na eufemização do tempo. Segundo Garagalza (1990), o espaço poético constitutivo da fantástica transcendental durandiana parte deste primeiro pressuposto, onde os símbolos estariam fora da cronometragem existencial constituindo um mundo onde o tempo está embalsamado, absorvido pelo espaço. Na fantástica transcendental durandiana os símbolos e arquétipos formam as constelações em um espaço isotópico. O isomorfismo e as cadeias não serão suficientes para a descrição espacial, não buscando somente os feixes de relações, mas os feixes de significações que possibilitarão a realização da compreensão hermenêutica. Esta proposta tem como objetivo estabelecer o ponto de convergência entre ciência e poética iniciado pela fenomenologia bachelarina.



O Imaginário durandiano é dividido em dois regimes: Regime Diurno e Regime Noturno. O Regime Diurno conduzido pelo princípio da ruptura, enquanto o Regime Noturno é regido pelo princípio da ligação e da síntese. Durand ao referir as concepções de jogo proposta por Callois (1979), disse que o Regime Diurno é influenciado pela coerção social, pelas regras lúdicas, pelos jogos agonísticos e aleatórios. Já o Regime Noturno é super-determinado pelos sentimentos “maternos”, pela *paidia*, pelo *ilinx*, podendo estar associado ao *mimicry*. Esta proposta hermenêutica durandiana que realiza a Mitocrítica pode ser relacionada analogicamente à hermenêutica turneriana que analisa a performance de expressões culturais. Para Turner, a Estrutura assim como o Regime Diurno para Durand é o domínio do jogo racional próprio do *agon* e da *alea*, ou seja, o jogo composto de regras tanto como ocorre nos esportes ou nos jogos de azar. Já a Antiestrutura associada ao Regime Noturno nos termos de Durand, se observa o predomínio da *mimicry* e da *ilinx* através dos jogos dionisiacos conduzidos pelas máscaras e possessões. A oposição entre Estrutura e Antiestrutura pode-se desdobrar através do modo *indicativo* e do modo *subjuntivo*, ou dos sistemas de papéis sociais e *communitas*.

Depois de se traçar a analogia existente entre Regime Diurno / Regime Noturno e Estrutura / Antiestrutura, pode-se voltar a atenção para as duas operações semânticas que predominam no Regime Diurno e na Estrutura Mística. O Regime Diurno é conduzido pela antítese, pela separação, pelo princípio classificatório, articulando-se com a dominante postural. No *brancoemMim* verificou-se este princípio semântico em duas personagens: *Homens* e *Ícaro*. No primeiro ocorre a separação, ou seja, a oposição entre a imagem teriomórfica e a luta pela verticalização. Associou-se a primeira ao simbolismo do Touro e a segunda ao complexo de Atlas. Com *Ícaro* ocorre a oposição entre a ascensão e a queda catamórfica, prevalecendo a primeira. A sobre-determinação ascensional verificada neste quadro é associada ao simbolismo do pássaro e da asa. A Estrutura Mística do Regime Noturno é conduzida por outra operação semântica de eufemização, a antífrase, sendo que, a queda se transforma em suave descida, o próprio espaço poético do repouso e da intimidade. Também não se busca mais a separação, mas a união, a mistura, ou seja, o princípio da ligação. As etéreas *Willis* realizam o triste vôo lunar através da pesada atmosfera noturna. O *Cisne* encontra-se embebido na bacia semântica das profundas águas do lúgubre lago Estínfalo. Ambos os quadros estabelecem a imagem do repouso, a intimidade própria da dominante digestiva. *Lina Lapertosa* também se associa a esta bacia semântica das águas lânguidas e oleosas, através da mistura viscosa do “lodo original”. As estratégias do Regime Diurno e das Estruturas Místicas apesar de *sui generis* almejam o mesmo efeito: a luta contra

o tempo. O espaço poético onde o tempo é embalsamado ora se materializa no gládio desferido pelo herói uraniano sobre o monstro ctônico, ou através do laço mágico da feiticeira que aprisiona a fera com o intuito de domá-la. Estas diferentes “estratégias” encontram-se em uma intrínseca relação assim como o dia e a noite, ou então se preferir, a Estrutura e a Antiestrutura.

Ao se realizar o deslocamento para a próxima estrutura do Imaginário, também se desloca o foco da análise do espaço para o tempo. Segundo Durand (2012), as Estruturas Sintéticas do Imaginário realizam a mediação entre o Regime Diurno e as Estruturas Místicas, assim como as três personagens realizam a mediação dos diferentes quadros do *brancoemMim*. Cada membro desta tríade conduz uma diferente temporalidade ao longo da apresentação. Estas personagens se agrupam em torno dos arquétipos do “denário” e do “pau”, sendo que, as Estruturas Sintéticas possuem quatro estruturas temporais bem demarcadas. A primeira é a estrutura da harmonização que possui o gesto erótico como dominante psicofisiológica, organizando as imagens como um grande universo musical. Esta estrutura temporal tem a astrobiologia como suporte. A segunda estrutura é a dialética que conserva os contrários através da harmonia cósmica. Devido à condução desta estrutura o sistema tem o *drama* como modelo, adquirindo a forma do Filho Mítico. A estrutura histórica é a terceira, aquela que através da hipotipose aniquila a fatalidade da cronologia. Esta estrutura está embricado à noção de síntese, pois ela somente é pensada em relação a um devir. A última estrutura é a do progressismo parcial ou total. Ela é iniciada com o estilo revolucionário que “suspende” a estrutura histórica inaugurando a estrutura progressista. O messianismo judeu é uma possível variante, sendo esta estrutura a expressão do próprio processo alquímico: a aceleração do tempo para que possa perfazer-lo e dominá-lo (DURAND, 2012:354-355).

Por outro lado, o drama social de Victor Turner é uma ferramenta analítica que possibilita a criação de uma estrutural temporal e não atemporal. As quatro fases constituidoras são: ruptura, havendo uma crise crescente, para que depois se tenha a ação corretiva que poderia desencadear na reintegração. Nota-se a ênfase do autor para situações de conflito social, ou seja, este modelo *dramático* possibilita a maior minúcia em termos de descrição do embate dialético que ocorre durante a segunda estrutura temporal do Imaginário, a estrutura dialética ou dramática. Esta fase é enfatizada no modelo temporal elaborado por Victor Turner, que realizou a analogia dos conflitos sociais com as situações de tensões dramáticas norteadoras do drama teatral.

Não estou defendendo uma visão cíclica e repetitiva do processo histórico humano. Estou, na verdade, sugerindo que a visão cíclica e repetitiva é apenas *uma* dentre várias alternativas processuais possíveis. No outro extremo, a história pode ser considerada uma sucessão de fases únicas e não repetidas, nas quais qualquer movimento para frente é o resultado de inspirações que nada devem ao passado. Entre esses pólos, vários níveis de acomodação mútua são possíveis. Sugeriria que o que temos considerado como os gêneros “sérios” de ação simbólica – ritual, mito, tragédia e comédia (no seu “nas-cimento”) – encontram-se profundamente implicados nas visões cíclicas e repetitivas do processo social [...] (TURNER, 2008:14, grifo meu).

Com a utilização conjunta dos dois “modelos temporais”, Estruturas Sintéticas e Drama Social, sendo que, o primeiro engloba o segundo, pode se realizar a análise temporal do *brancoemMim*, uma vez que o objeto estudado ocorre no espaço liminóide, sendo conduzido pelo tempo verbal do modo subjuntivo, modo este que também encontra-se intrinsecamente relacionado ao próprio Imaginário. Nota-se que durante o momento da apresentação estabeleceu-se o espaço poético-liminóide no Memorial de Minas Gerais. Durante o espetáculo ele deixou de ser o espaço da Estrutura, do modo indicativo, do poder do Estado e da política.<sup>141</sup>

Retornando à análise da temporalidade do Imaginário e do Liminóide, Durand afirmou que as Estruturas Sintéticas efetuam a mediação entre o Regime Diurno e as Estruturas Místicas. O Drama Social realiza o mesmo processo com a Estrutura e a Antiestrutura, “como se a estrutura, purgada e purificada pela *communitas*, fosse ostentada branca e brilhante outra vez, para iniciar um novo ciclo de tempo estrutural” (TURNER, 2013:166). Neste sentido, este processo dialético com sucessivas fases de Estrutura e Antiestrutura seria a própria sociedade (*societas*). Desta forma, a utilização conjunta de ambos modelos temporais possibilita uma maior compreensão do fenômeno mítico-performático. Percebe-se a contigüidade existente entre estes dois autores: Gilbert Durand e Victor Turner ao realizar a análise do *brancoemMim* através da realização de uma Mitocrítica bem como do estudo da Performance. Ambas abordagens contribuíram para o levantamento de diferentes aspectos, semânticos e semiológicos, que possibilitaram a realização de uma compreensão embasada nestas duas hermenêuticas instauradoras.

Muito bem, segue-se a análise das três Senhoras do Tempo, que assim como as Três Deusas, fiam os fios das vidas humanas, tecendo ora o seu Destino, ora a sua Fortuna, ou então a sua Esperança. Mas antes, vejamos alguns pontos que precisam ser levantados sobre as Estruturas Sintéticas da fantástica transcendental de Gilbert Durand. Esta constelação simbólica que gravita em torno do próprio tempo pode enfatizar o poder da infinita repetição

<sup>141</sup> Uma de suas salas recebe o nome de “Panteão da Política Mineira”.

dos ritmos temporais e o domínio cíclico do devir, como ocorre com a *Velha*, ou então o embate dramático que ocorre entre esta e a *Noivinha*. Pode-se também efetivar o deslocamento do foco para o papel da função genética e progressista do devir, como faz a *Mulher-Árvore*. Assim, por um lado, tem-se o movimento cíclico do próprio destino, e por outro, a ação ascendente da temporalidade progressista.

A *Velha* encarna na mesma figura tanto a estrutura da harmonização quanto a estrutura dialética, ou seja, as duas primeiras estruturas desta divisão do Regime Noturno que diz respeito ao tempo. Através da primeira temporalidade ocorre a harmonização dos contrários, efetivando a organização eficiente de suas diferenças. Da mesma forma que a estrutura musical no ocidente, a *Velha* alia o tema feminino e o tema masculino na mesma unidade, assim como a vigésima quinta sinfonia de Mozart, parte *Allegro*: a harmonização do ímpeto do *animus* com a suavidade da *anima*. Segundo Durand (2012), a metáfora musical contempla a imagem racionalizada carregada de afetividade, especialmente do ritmo sexual, sendo a dominante copulativa o reflexo dominante das Estruturas Sintéticas. A harmonia não é no sentido estrito do termo segundo a teoria musical, a utilização durandiana enfatiza a organização conveniente das diferenças e dos contrários. Através da conciliação dos contrários não se almeja outra coisa a não ser o domínio da fuga existencial do tempo, de maneira análoga ao pensamento musical busca o seu domínio, “num espaço nulo, que se chama o Tempo”(MICHEL, 1956 *apud* DURAND, 2012:348). A música sendo a fronteira da estrutura harmônica do Imaginário, manifesta a tendência de totalizar, organizando o conteúdo semântico do saber. Esta harmonização totalizadora equivale aquela que constitui os sistemas astrobiológicos que organizam os contrários sazonais ou biológicos, bem como a passagem do macrocosmo humano para o microcosmo. Este último processo tem como exemplo a roda zodiacal que conduz e influencia a conduta individual. Segundo Durand, a Estrutura Harmonizadora rege a organização dos sistemas através do recurso tanto da analogia, como o da correspondência perceptiva ou simbólica.

Ao mesmo tempo, ao transpor a fronteira desta estrutura para a seguinte, a Estrutura Dialética ou dramática, verifica-se outro *modus operandi* temporal. Esta segunda estrutura temporal do Imaginário enfatiza o contraste dramático, valorizando igualmente e reciprocamente as antíteses do tempo. Esta nova síntese coerente mantém as distinções, sendo os temas desenvolvidos pelo seu afrontamento, dinamicamente. O próprio drama é composto através da justaposição de movimentos vivos e lentos. Agora, o efeito sonoro não é simplesmente um casamento harmonioso, tem-se o diálogo através do processo dramático gerado pelas oscilações entre a guerra e a paz.

Assim, a *Velha* conduz o ritmo trágico da obra, ao passar da morte para a vida, apresentando em sua fase madura a renúncia final de poder, estando aí o seu heroísmo: a sensação do cumprimento do Fado se sobrepõe a derrota da morte. Após o retorno do “reino subterrâneo” o novo ser continua seu caminho para que novamente ocorra o crescimento mental e emocional da obra.

A restauração da grande ordem moral através do sofrimento é encarada como o Fado que ele precisa cumprir. Ele tem de ser imperfeito para romper a lei moral, mas fundamentalmente bom, isto é, lutando por perfeição, a fim de atingir a salvação moral no sacrifício, renúncia, morte (LANGER, 2011:372).

A *Velha* conduz a base temporal do espetáculo através da *estrutura harmonizante* e com o protótipo do Fado, a personificação da movimentação da ação, ou seja, o princípio de que à partir da exaustão ocorrerá o crescimento e a eflorescência, ditando assim o ritmo trágico à obra.

A estrutura dialética onde reside o caráter contrastante da mentalidade sintética, baseia-se no contraste dramático que repele toda e qualquer monotonia, desenvolvendo através do contínuo confronto. Além do contraste entre vida e morte, verão e inverno, tem-se o contraste entre o ritmo trágico e o cômico. Segundo Langer, estas duas formas dramáticas “são perfeitamente capazes de combinações variadas, incorporando elementos de uma na outra”(LANGER, 2011:347).

O fato de que os dois grandes ritmos, cômico e trágico, são radicalmente distintos não significa que sejam os opostos um do outro, ou mesmo formas incompatíveis. A tragédia pode estar solidamente baseada em uma subestrutura cômica e, contudo, ser pura tragédia (LANGER, 2011:377).

Esta forma contrastante constituidora da própria ossatura do drama teatral através de seus ritmos trágicos e cômicos não resultam em uma dicotomia, mas na unidade temporal pelo e através do encadeamento das imagens, dominando o tempo. Tem-se o eterno confronto entre a esperança humana e o tempo mortal.

A *imemorial* mitologia fornece o drama litúrgico do filho perseguido que morre e se salva, às vezes devido ao amor da mãe amante, estando a *Velha* associada a este simbolismo. Esta segunda estrutura temporal também visa o domínio sobre o tempo, através das imagens musicais ou teatrais o tempo é privado de seus poderes maléficos. A *Velha* com sua grande capacidade sintética cumpre o seu destino que estava desde o começo traçado com

sua morte e ressurreição, a *Noivinha* através do ritmo cômico contribui para o processo de restauração do equilíbrio através da ação reparadora despendida ao longo da peça.

A *Noivinha* através do recurso da comédia é a própria imagem da Fortuna, ou seja, “aquilo que o mundo há de trazer, e que o homem há de colher ou perder, encontrar ou escapar” (LANGER, 2011:366). O humor segundo a esteta é o esplendor do drama, a própria repentina intensificação do ritmo vital, tendo como natural resultado, os risos, como a erupção do vulcão quando atinge seu grau máximo de vitalidade. Este quadro em especial provoca grande reflexão através da inibição do fluxo, ocorrendo maior articulação da experiência através de sua objetivação. Segundo Turner, a reflexividade presente na fase da ação reparadora é necessária para que a crise seja significativa. As crises seriam similares a tensão existente entre a *consonância* e a *dissonância*, para utilizar novamente a metáfora musical. Nota-se que esta fase é especial para o antropólogo escocês pela existência de grande conflito e tensão, essencial para o desenvolvimento e resolução da trama da peça ou do ciclo dramático do processo social. A ação reparadora, ou seja, a terceira fase do drama social provoca grande reflexão do público, sendo a experiência articulada *significativamente*. A platéia objetifica aquela experiência o que possibilita a sua reflexão.

Este *Trickster*, assim como *Puck* que está entre o dia do mundo de Teseu e a noite do mundo de Oberon, provoca o efeito caricato, que conseqüentemente leva ao riso fazendo com que o público, interagindo com a artista, e até mesmo com outras pessoas da platéia, crie um estado diferente, que possibilita maior intercâmbio entre as pessoas. Um estado de quase efervescência, de maior ligação entre os presentes, aquilo que Turner denominou de sentimento de *communitas*. Nem sempre o efeito corporal do riso está associado à experiência de *communitas*. Entretanto, a partir do contexto particular de o *brancoemMim*, e especificamente no quadro da *Noivinha*, infere-se que o riso serve como sinal da existência da comunhão entre os diferentes indivíduos, sendo que, através daquele breve momento onde a estrutura performática atinge seu o grau máximo de vitalidade, o público e a artista experienciariam tal estado de comunhão, de forte ligação com a abolição de todas as fronteiras e separações.

A indeterminação da terceira fase não é a negação ou falta, ela é a possibilidade, a potência daquilo que pode vir a ser. O estado caótico desta fase revolucionária pode ser comparado à guerra ou insurgência, ao mesmo tempo se associa ao estado da ambigüidade, do *betwixt and between*. O ritmo cômico conduzido pela *Noivinha* ao longo da apresentação leva à ação reparadora que desempenha o importante papel para o desenvolvimento de sua unidade temporal dramática. A comédia joga através da justaposição, da inconsistência e da

contradição, a própria ação transgressora. O ritmo cômico gera grande reflexão sendo as pessoas convidadas a adotarem diferentes perspectivas, ultrapassando o seu ponto de vista particular, e são estimuladas a refletir a partir daquele novo ponto de vista. Este quadro cômico influencia a existência *da* experiência inter-subjetiva entre os que assistem, comungando *a* experiência, o sentimento de *communitas*. A relação entre a ação reparadora com a comunicação da *Erlebnis* tem como resultando a criação da unidade estruturada de experiência.

É necessária para alcançar e manter a “forma em suspenso” que é ainda mais importante no drama trágico do que no cômico, porque a solução de uma comédia, não assinalando um término absoluto, precisa apenas restaurar um equilíbrio, mas no final trágico precisa recapitular toda a ação para ser o cumprimento visível de um destino que estava implícito no início (LANGER, 2011:371).

O ritmo cômico através do crescimento da vitalidade da obra contribui para a restauração do equilíbrio, para a sua reparação, sem perder a relação dialética com o ritmo trágico conduzido pela *Velha*. Este intenso conflito alcança seu vértice como se fosse uma guerra, pois a *Noivinha* conduz a ação reparadora que perpassa por todo o memorial. O debater conflituoso entre os ritmos cômico e trágico ao longo do *drama social* do *brancoemMim* efetua a Estrutura Dialética do espetáculo. Esta Estrutura Dramática provoca a próxima estrutura temporal que busca a coerência dos contrastes provocados pela primeira.

Esta terceira faceta do tempo é denominada de Estrutura Histórica do Imaginário. Durand aponta que a história do progresso que possui dois expoentes em Marx e Hegel ou a história do declínio com Spengler resume-se na repetição das fases temporais constituidoras do ciclo. Para Hegel e Marx a história constitui em fases de teses e de antíteses. A concepção histórica em Spengler pode ser refletida em termos de “estações”, passando de vida e morte assim como a primavera e o inverno.

A repetição não passa de constantes históricas, sendo que, o pensamento histórico já não busca a suspensão do tempo como ocorre nas duas estruturas anteriores, concentrando-se no presente da narração, da hipotipose do passado. “Não deriva a “compreensão” em história do fato de que eu posso sempre moldar a minha reflexão presente e a trama da minha meditação pela lógica das décadas passadas?” (DURAND, 2012:351-352). Assim, para o autor, a analogia e a homologia mudam de nome e se chamam método comparativo. As repetições cíclicas das antíteses através da hipotipose não chegam a caracterizar a estrutura. Segundo Durand, o presente da narração não é suficiente para o Imaginário, sendo necessária a reflexão sobre os contraditórios ao mesmo tempo e sob a

mesma relação de uma síntese, para se chegar à compreensão. As diferentes sínteses históricas ocorrem de diferentes formas, existindo “estilos” de histórias, que segundo o autor, são “retiradas” destas Estruturas Sintéticas. Estes diferentes estilos históricos seriam resumidos por Dumézil em dois “casos” extremos: um estilo do eterno e imutável retorno do tipo hindu e um estilo de dinamização messiânica do tempo da epopéia romana. Por outro lado, sobre o desenvolvimento dos mitos, Lévi-Strauss fornece uma importante chave.<sup>142</sup> Enfim ao chegar à última estrutura temporal do Imaginário, a Estrutura Progressista ou Messiânica, caminha-se para a resolução final através do desfecho propiciado através desta última temporalidade estruturante dos ciclos anteriores. Somente assim a trama espacial e temporal de *brancoemMim* se completa, quando esta última fase realiza através da alquimia a síntese final da obra. Esta temporalidade possui seu semantismo associado à madeira que por sua vez contém as confinantes progressistas da árvore e do fogo.

*A Mulher-Árvore* conduz a conciliação entre os diferentes quadros constituidores da trama do espetáculo: dança, comédia, tragédia e demais estruturas diurnas ou noturnas, estruturais ou antiestruturais, em uma única unidade temporal, reintegrando aquela ação dramática no momento em que a árvore é colocada sobre a vitrine mais alta da escadaria. O hasteamento do mastro realiza a reintegração da obra, estabelecendo a conexão céu-terra sendo que, por aquele breve momento, passado, presente e futuro são um só. Com esta estrutura temporal ocorre a hipotipose futura: o futuro é presentificado, sendo dominado pela imaginação. Esta temporalidade é descrita por Michelet ao se referir à Revolução Francesa: “Nesse dia tudo era possível [...] o futuro foi presente [...] quer dizer, houve mais tempo, um relâmpago de eternidade”(MICHELET, 1889 *apud* DURAND, 2012:353).

Durand aponta que esta intuição progressista do tempo verifica-se com os Maias que através das seguidas peripécias e sucessivas encarnações cíclicas do Filho, obtém êxito em relação aos obstáculos conseguindo a instauração do Sol da “Quarta Idade”. O autor também verifica que o messianismo judeu e seu prolongamento cristão eclipsam o estilo indo-europeu da história. A convergência entre as lendas progressistas judaico-romanas e a moderna mitologia da revolução foi assegurada pela meditação alquímica.

<sup>142</sup> Segundo o etnólogo, “as camadas nunca são rigorosamente idênticas. Se o objetivo do mito é, de fato, fornecer um modelo lógico para resolver uma contradição (tarefa irrealizável quando a contradição é real), um número teoricamente infinito de camadas será gerado, cada uma delas ligeiramente diferente da que a precede. O mito irá desenvolver-se como uma espiral, até que o impulso intelectual que lhe deu origem se esgote. O *crescimento* do mito é, portanto, contínuo, por oposição à sua *estrutura*, sempre descontínua”(LÉVI-STRAUSS, 2008:247-248, grifo do autor). O desenvolvimento diacrônico do mito, ou seja, as seqüências, ocorre através da criação de infinitas camadas sendo cada uma ligeiramente diferente em relação à anterior. Esta análise não é feita no *brancoemMim*, uma vez que até o presente momento se teve acesso somente às suas primeiras duas temporadas, não existindo variações consideráveis entre elas.



Como escreve Eliade, com lucidez: ‘No desejo de se substituírem ao tempo, os alquimistas anteciparam o essencial da ideologia do mundo moderno’, porque o *opus alchymicum* parece ser acima de tudo um processo de aceleração do tempo e de domínio completo dessa aceleração (DURAND, 2012:354).

A alquimia traduz este princípio, pois ela “legou muito mais ao mundo moderno que uma química rudimentar: transmitiu-lhe a fé na transmutação da Natureza e a ambição de dominar o Tempo”(DURAND, 2012:354). Encontram-se na Estrutura Progressista a articulação entre a exaltação épica, a ambição messiânica e o sonho demiúrgico dos alquimistas. Esta estrutura seria como a fase cíclica última que acopla todos os demais ciclos temporais como se fossem “figuras”, realizando este processo último estruturante da obra. A *Mulher-Árvore* rege a temporalidade progressista e messiânica da apresentação, realizando a síntese de seus diferentes quadros possibilitando a sua compreensão como um todo.

A partir deste esforço sintético da obra, obtido através da utilização das hermenêuticas de Durand e Turner, visou-se a compreensão de seus meandros e detalhes que culminaram com o hasteamento do mastro. Pensa-se que, com o referencial teórico utilizado, obtém-se como resultado uma descrição detalhada do evento, ressaltando o seu conteúdo simbólico, afetivo e cognitivo, bem como as suas dimensões espaciais e temporais. Percebe-se que, não seria possível a análise de o *brancoemMim* a não ser através da abordagem conjunta tanto de sua estrutura quanto de sua prática. Desta maneira, a Mitocrítica do espetáculo funciona como suporte primeiro para a análise do evento como Performance, estando ambas inter-relacionadas. A primeira enfatiza a dimensão espacial, enquanto que a segunda se associa à temporalidade. A Mitocrítica forneceu a organização inicial para que as diversas objetivações de experiências dos artistas e do público se significassem mutuamente.

Segundo Lévi-Strauss, “[...] a arte se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur* [...]”(LÉVI-STRAUSS, 1989:38). O etnólogo continua ao transmitir a idéia de que: “nós diferenciamos o cientista e o *bricoleur* pelas funções inversas que, na ordem instrumental e final, eles atribuem ao fato e à estrutura, um criando fatos (mudar o mundo) através de estruturas, o outro criando estruturas através de fatos [...]”(LÉVI-STRAUSS, 1989:38). Por sua vez, a criação do *bricoleur* ocorre através do “modelo reduzido” que segundo o etnólogo, “[...] a questão que se coloca é saber se o modelo reduzido, que é também a ‘obra-prima’ do companheiro, não oferece, sempre e por toda parte, o tipo exato de obra de arte”(LÉVI-STRAUSS, 1989:38). Ao recorrer às proposições do

célebre etnólogo busca-se o último esforço sintético para o fechamento da dissertação. A etnografia do espetáculo de dança contemporânea *brancoemMim* analisou as estruturas criadas a partir dos corpos em movimento. Enquanto que a ciência, afirma Lévi-Strauss, trabalha em escala real, “a arte trabalha em escala reduzida, tendo como fim uma imagem homóloga do objeto”(LÉVI-STRAUSS, 1989:40), sendo que, como uma obra de arte que se utiliza da escala reduzida, infere-se que o *brancoemMim* contém elementos simbólicos que lhe transcendem. Através desta apresentação da Companhia de Dança Palácio das Artes, o Memorial não era somente de Minas Gerais, seria de toda a Humanidade, pois, observou-se forte homologia entre o *brancoemMim* e as estruturas antropológicas do imaginário.

## BIBLIOGRAFIA

D'AQUILI, Eugene *et al.*, *The Spectrum of Ritual*. New York: Columbia University Press, 1979 *apud* TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Ed.). *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

ARMITAGE, Merle (Org.). *Modern Dance*. New York: E. Weyhe, 1935 *apud* LANGER, Susanne. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AUGUSTO, Rosana van Langendonck. *Os Bastidores de uma Obra Coreográfica: a Sagração da Primavera*. 1996. 180 f. (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gastón. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Original publicado em 1943.

\_\_\_\_\_. *A Terra e os Devaneios do Repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Original publicado em 1948.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. Original publicado em 1938.

\_\_\_\_\_. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2013a. Original publicado em 1942.

\_\_\_\_\_. *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2013b. Original publicado em 1948.

BÉGUIN, A.. *Le revê chez les romantiques allemands et dans la pensée française moderne*. Marselha : Cahiers du Sud, 1937 *apud* DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BÈJART, M. *Um instante na vida do outro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979 *apud* AUGUSTO, Rosana van Langendonck. *Os Bastidores de uma Obra Coreográfica: a Sagração da Primavera*. 1996. 180 f. (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2000.

BUBER, Martin. *Between man and man*. Londres/Glasgow: Fontana Library, 1961 *apud* TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. *Eu e Tu*. São Paulo: Centauro, 2001.

BUNGE, Mario. *Institution and Science*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1964 *apud* TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: Ed. da Universidade Federal Fluminense, 2008.

CAILLOIS, Roger. *Man, Play, and Games*. New York: Schocken, 1979 *apud* TURNER, Victor. *Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O Trabalho do Antropólogo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

CARVALHO, José Carlos de Paula. *Mitocrítica e arte: trajetos a uma poética do imaginário*. Londrina: Ed. UEL, 1999.

CONRAD, Joseph. *Coração das Trevas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Original publicado em 1934.

DILTHEY, Wilhelm. *Gesammelte Schriften*. Stuttgart: Teubner; Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Vol. VII, 1927 *apud* TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

\_\_\_\_\_. *Dilthey: Selected Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976 *apud* TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Ed.). *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

DUFRENNE, Mikel. *The phenomenology of aesthetic experience*. Evanston, ILL.: Northwestern University Press, 1973 *apud* TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Ed.). *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

DUMAZEDIER, Jofre. "Leisure", in David Sills [Ed.], *Encyclopedia of the Social Sciences*. New York: Macmillan, 1968 *apud* TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

DURKHEIM, Émile; MAUSS, Marcel. Algumas formas primitivas de Classificação. In: MAUSS, Marcel. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 399-455. Original publicado em 1912.

ELIADE, Mircea. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Payot, 1951 *apud* DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *Forgerons et alchimistes*. Paris: Flammarion, 1956 *apud* DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010 *apud* DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FERRER, E. *Los lenguajes del color*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

FÌGOLI, Leonardo. *A Paisagem como Dimensão Simbólica do Espaço: O Mito e a Obra de Arte*. Recife: Anais da XXIV Reunião da ABA, 2004.

FRYE, Northrop Frye. *The educated imagination*. Toronto: CBC Enterprises, 1963 *apud* GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1978.

GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos – Hermenêutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos, 1990.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1978.

GEISSLER, Ewald. *Der Schauspieler*. Berlim: Bühnenvolksbundverlag, 1926 *apud* LANGER, Susanne. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GELL, Alfred. *Art and Agency: towards a theory of art in anthropology*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GUÉRIN, Maurice de. *Diário*, [1921?] *apud* BACHELARD, Gastón. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GUIMARÃES ROSA, João. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Original publicado em 1965.

HANNA, Judith. *The Performance-Audience Connection: emotion to metaphor in dance and society*. Austin: University of Texas Press, 1983.

HUGO, Victor. *Os Miseráveis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Original publicado em 1862.

HUNTER, Victoria. *Embodying the Site: the here and now in site-specific dance performance*. In: *NTQ* 21:4. Cambridge University Press, 2005.

JUNG, Carl G. *Psychological types*. London: Routledge & Kegan Paul, 1949 *apud* TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: Ed. da Universidade Federal Fluminense, 2005.

KAPFERER, Bruce. *A Celebration of Demons: exorcism and the aesthetics of healing in Sri Lanka*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.

KOPLowitz, [www.webbedfeats.org](http://www.webbedfeats.org), acessado em três de jun. de 2003 *apud* HUNTER, Victoria. *Embodying the Site: the here and now in site-specific dance performance*. In: *NTQ* 21:4. Cambridge University Press, 2005.

LAMARTINE, Alphonse de. *Les Confidences*. Paris: Michel Lévy frères, 1856 *apud* DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva, 2011. Original publicado em 1953.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Pairus, 1989. Original publicado em 1962.

\_\_\_\_\_. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Original publicado em 1958.

\_\_\_\_\_. *Antropologia Estrutural Dois*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Original publicado em 1973.

LOPES, Fernando. O Trapaceiro de Asgard. In: RODI, Robert. *Loki*. Barueri, SP: Panini Books, 2012.

MACAN, R. W. (Ed.). *Essays by diverse hands*. Atas da Royal Society of Literature. Vol. XII, London, 1933 *apud* LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva, 2011.

McDERMOTT, J. J. (Ed.). *The philosophy of John Dewey*. New York: Putnam's, 1981 *apud* TURNER, Victor; BRUNER, Edward (org.). *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Original publicado em 1922.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva*: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974, p. 39-184.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Original publicado em 1851.

MENCARELLI, Fernando Antonio; ALVARENGA, Arnaldo Leite de; MALETTA, Ernani de Castro; ROCHA, Maurílio Andrade. *Corpos Artísticos do Palácio das Artes: trajetória e movimentos*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Fundação Clóvis Salgado, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. Original publicado em 1945.

MICHEL, A. *Psychanalyse de la musique*. Paris : P. U. F., 1956 *apud* DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MICHELET, J. *Histoire de la révolution française*. Paris : Imprimerie Nationale, 1889 *apud* DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MODESTO, Ana Lúcia. *A fala e a fúria: o psicopata como imagem do mal no cinema*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008.

NOVALIS. *Schriften heraus gegeben Von Ludwig Tieck und Fr. Schlegel* (4 vol.). Baudry, 1840 *apud* DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PASTOUREAU, M. *Dicionário das cores do nosso tempo*. Lisboa: Etampa, 1997.

PERSHIGETTI, Simon. Site-Specific: the quay thing documented, Wrights and Sites, *Studies in Theatre and Performance*, Supplement, n. 5, aug, 2000 *apud* HUNTER, Victoria. *Embodying the Site: the here and now in site-specific dance performance*. In: *NTQ* 21:4. Cambridge University Press, 2005.

POE, Edgard Allan. *Histoires grotesques et sérieuses*. Paris: Michel Lévy frères, 1865 *apud* BACHELARD, Gastón. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2013a.

PRZYLUSKI, J. *La grande déesse*. Paris : Payot, 1950 *apud* DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2009.



RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Organização de Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

\_\_\_\_\_. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988 *apud* SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*; Organização de Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

\_\_\_\_\_. *Performance Studies: an introduction*. New York: Routledge, 2002 *apud* SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*; Organização de Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

STAROBINSKI, J. Mythe et Image. In *Circé I*. Paris: Lettres Modernes, 1969 *apud* CARVALHO, José Carlos de Paula. *Mitocrítica e arte: trajetos a uma poética do imaginário*. Londrina: Ed. UEL, 1999.

TADA, Michitaro. *A cultura gestual japonesa: manifestações modernas de uma cultura clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

\_\_\_\_\_. *Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

\_\_\_\_\_. *Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: Ed. da Universidade Federal Fluminense, 2005.

\_\_\_\_\_. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: Ed. da Universidade Federal Fluminense, 2008.

\_\_\_\_\_. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Ed.). *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 2011.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2012.

ZILOTY, A. *La découverte de Jean Van Eyck et l'évolution du procédé de la peinture à l'huile du Moyen-Âge à nos jours*. Paris : Floury, 1941 *apud* DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

## ENTREVISTAS

CATARINA. Belo Horizonte, Brasil, 14 maio de 2014. (121min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

DOUGLAS. Belo Horizonte, Brasil, 16 maio de 2014. (33 min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

ESPÍRITO SANTO, Livia. Belo Horizonte, Brasil, 17 maio 2014. (135min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

FARIA, Andrea. Belo Horizonte, Brasil, 8 maio 2014. (87min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

ISADORA. Belo Horizonte, Brasil, 4 maio 2014. (128min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

JEAN. Belo Horizonte, Brasil, 15 maio 2014. (59min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

KLAUS. Belo Horizonte, Brasil, 12 maio 2014. (75min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

LAPERTOSA, Lina. Belo Horizonte, Brasil, 24 nov. 2013. (45min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

LEONORA. Belo Horizonte, Brasil, 8 maio 2014. (106min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

MACHADO, Cristina. Belo Horizonte, Brasil, 24 de jun. 2014. (147min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

MOTA, Sônia. Belo Horizonte, Brasil, 23 fev. 2014a. (125min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

RAFAEL. Belo Horizonte, Brasil, 9 maio 2014. (75min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

RANGEL, Cristina. Belo Horizonte, Brasil, 15 maio 2014. (76min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

SILVA, Alex. Belo Horizonte, Brasil, 15 maio 2014. (79min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

SODRÉ, Ivan. Belo Horizonte, Brasil, 5 maio 2014. (99min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

VITÓRIA. Belo Horizonte, Brasil, 6 maio 2014. (107min.). Entrevista concedida a Luis Roberto Corrêa.

## FILMES

ASAS do desejo. Direção Wim Wenders. Produção: Wim Wenders; Anatole Dauman. Intérpretes: Bruno Ganz; Solveig Dommartin; Otto Sander; Peter Falk. Direção de fotografia: Henri Alekan. Música: Jürgen Knieper. [S.l.]: [s.n.], 2013. 1 DVD (127min), son., p&b / color., legendado. Original lançado em 1987.

O SÉTIMO selo. Direção Ingmar Bergman. Intérpretes: Gunnar Björnstrand, Bengt Ekerot, Nils Poppe, Max Von Sydow, Bibi Andersson, Ingá Gill. [S.l.]: [s.n.], 2013. 1 DVD (96min), son., p&b, legendado. Original lançado em 1956.

## MENSAGENS ELETRÔNICAS

MOTA, Sônia. *Re: Dívida* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [luisrobertocorrea@yahoo.com](mailto:luisrobertocorrea@yahoo.com) em 29 de jul. de 2014b.

\_\_\_\_\_. *Re: Perguntas* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [luisrobertocorrea@yahoo.com](mailto:luisrobertocorrea@yahoo.com) em 17 de jun. de 2014c.

## FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *brancoemMim*

ANO: 2013

DIREÇÃO E DRAMATURGIA: Sônia Mota e Cristina Machado

ASSISTENTES DE ENSAIOS: Rodrigo Giése, Beatriz Kuguimiya, Claudia Lobo, Cristiano Reis, Paulo Chamone e Maria Aline Corsi

CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DAS PERFORMANCES: Alex Silva, Andrea Faria, Ariane de Freitas, Beatriz Kuguimiya, Cláudia Lobo, Cristina Rangel, Dadier Aguilera, Ivan Sodré, Mariângela Caramati, Lina Lapertosa, Livia Espírito Santo, Lucas Medeiros, Peter Lavratti e Sônia Pedroso

FIGURINOS: Lucas Magalhães

EXECUÇÃO DE FIGURINOS: Shirlene Gomes, Neuzane Braga, Vânia Silva

BORDADOS: Marta Silva

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO DE FIGURINO: Nara Resende

ADEREÇARIA DA “MULHER ÁRVORE”: Carla Grossi

DESIGN DE CABELOS: Graciely Ferreira

PROJETO CENOTÉCNICO: Cássia Aveliz

CENOTECNIA: Prática Stands

COORDENAÇÃO TÉCNICA: Márcio Alves

GERENTE: Carina Woldaynsky

DESIGN GRÁFICO E PRODUÇÃO: A Casa Comunicação e Eventos

FOTOS: Paulo Lacerda