

MEDUSA AO REVERSO:

UMA JORNADA ENTRE MITOS, PEDRAS E DANÇAS

“Medusa to Reverse: a journey between myths, stones and dances”

Kamilla Mesquita Oliveira*

Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes
Universidade Federal de Alagoas

RESUMO: O presente artigo é uma das amplificações acadêmicas resultantes de uma pesquisa de doutoramento em Artes da Cena pela UNICAMP, realizada pela própria autora. Trata-se de um relato crítico da vivência de um processo de criação em dança, no qual a intérprete-criadora investiga a partir da própria vivência corporal as relações intrínsecas entre corpo; mitologia e imagens escultóricas.

O trabalho cênico é intitulado poeticamente de Medusa ao Reverso, afinal um dos motes de criação trata, justamente, da imagem escultórica, mais especificamente obras da escultora francesa Camille Claudel, que, de forma poética, converge as esculturas (pedras) em movimento dançado (diversamente ao mito da Medusa que transforma corpos vivos em esculturas de pedras).

PALAVRAS-CHAVE: Processo de Criação; Dança; Mito; Imagem; Escultura.

ABSTRACT: This article is one of the academic amplifications resulting from a doctor research in Arts of the Scene by UNICAMP, conducted by the author herself. It is a critical account of the experience of a process of creation in dance, in which the interpreter-creator investigates from the body's own experience the intrinsic relations between body; mythology and sculptural images.

The scenic work is poetically entitled Medusa on Reverse, after all one of the motes of creation deals, precisely, with the sculptural image, more specifically works of the french sculptress Camille Claudel, which, poetically, converges the sculptures (stones) into a danced movement (in contrast to the myth of Medusa that transforms living bodies into stone sculptures).

KEYWORDS: Creation process; Dance; Myth; Image; Sculpture.

Descobrimos Mitos na Pedra

O meu entusiasmo de prática investigativa a partir de imagens escultóricas de Camille Claudel¹ é bem antigo e foi sendo potencializado com o tempo e com a percepção das constantes e intensas aparições de figuras míticas na obra da artista: sereias, ninfas, parcas, górgonas, deusas e heroínas. Tendo como exemplo o corpo flácido e carcomido da velha *Cloto*² que nos fala muito sobre a parca mítica; ou, ainda, o eixo corporal inclinado e titubeante de *A Fortuna*³ que nos revela as oscilações dessa deidade mítica do destino. A obra de Claudel é capaz de revelar, por meio de imagens corpóreas, verdadeiros mitos antropomorfizados - corpos femininos que nos falam de narrativas arcaicas por meio de suas musculaturas, posturas, peles e cabeleiras.

É como se a escultora, tal qual nas sociedades arcaicas, revivesse o mito por meio da sua obra. Isso instigou-me a revivê-los também em meu corpo; recitar os mitos por meio da minha dança.

Adentrando o Covil de Gorgô

É inegável o fascínio que esse mito exerce há muito tempo sobre mim e, embora esta investigação não se atenha a um único mito, mas abarca um panteão de deidades míticas recriadas

em formas escultóricas por Camille Claudel, ousou afirmar que Medusa, talvez pelo seu caráter metamorfoseante, seja de fato o 'Mito-Guia' desta investigação criativa.

Em uma das versões do mito conta-se que Medusa era uma das virgens sacerdotisas de Atena que lhe serviam em seu templo. Era uma jovem bela e casta, com longos cabelos sedosos que lhe caíam até a altura dos rins. Dedicava todos os seus dias aos serviços do templo da deusa guerreira. A castidade era inegavelmente uma virtude imprescindível para sua função, pois não era sacerdotisa de uma deusa qualquer, mas de uma das mais temidas, Atena, a deusa virgem e guerreira que se originara da cabeça de seu pai, Zeus. Atena concilia seus poderes femininos à racionalidade, bravura e assertividade, características estas relacionadas, em geral, ao sexo masculino. Mas em seu templo apenas as mulheres lhe serviam como sacerdotisas e, unicamente mulheres virgens, jamais maculadas por um ser masculino.

Certo dia, encantado pela beleza de Medusa, Poseidon, o deus dos mares, a estupra dentro do templo de Atena. A deusa virgem, raivosa com a consumação do ato sexual dentro de seu templo, resolve punir Medusa, afinal Poseidon é o deus dos raios, trovões e mares, extremamente másculo e sensual, caracterizado por sua imprevisível impulsividade, ou seja, jamais poderia culpá-lo por

não conter seus instintos e desejos. Mas Medusa, aos olhos de Atena, deveria ser punida, pois era muito bela e sedutora e isso atraiu Poseidon. De vítima, Medusa é tida como culpada e, como punição, é transformada em uma górgona para que nunca mais fosse sedutora aos olhos de qualquer homem ou deus.

Górgonas são seres aterrorizantes que vivem na escuridão. Etimologicamente, górgona vem do grego *Gorgóna* e sua forma mais antiga é Gorgó. Porém, a fonte do termo é o adjetivo “gorgós”, que significa “ímpetuoso, terrível, apavorante”⁴. Na mitologia grega, existe uma tríade de górgonas: três seres de caráter monstruoso, que vivem em total isolamento em uma escura gruta localizada no País das Hespérides.

(...). Eram três as Górgonas, porém só Medusa era mortal. Os três monstros – é interessante notar que às vezes elas são denominadas no masculino, às vezes no feminino – tinham a cabeça enrolada por serpentes venenosas, presas de javali, mãos de bronze e asas de ouro (que lhes permitia voar). Eram espantosas e temidas não só pelos homens, mas também pelos deuses, e Medusa tinha os olhos flamejantes e um olhar tão penetrante que petrificava quem a olhasse”. (MORGENSTERN, 2009, p. 68)

Embora haja variações em relação às descrições físicas de Medusa após sua metamorfose, todas elas ressaltam o caráter assustador de um corpo ao qual se reconhece como um corpo fe-

minino, porém horrendamente transmutado em um ser monstruoso.

(...) quaisquer que sejam as modalidades de distorção empregadas, a figura sistematicamente joga com as interferências entre o humano e o bestial, associados e misturados de diversas maneiras. A cabeça, ampliada, arredondada, evoca uma face leonina, os olhos são arregalados, o olhar, fixo e penetrante; a cabeleira é tratada como juba animal ou guarnecida de serpentes, as orelhas são aumentadas, deformadas, às vezes semelhantes às do boi; o crânio pode apresentar chifres, a boca, aberta num ricto, estira-se a ponto de cortar toda a largura do rosto, revelando as fileiras de dentes, com caninos de fera ou presas de javali; a língua, projetada para frente, salta fora da boca, o queixo é peludo ou barbudo, a pele, por vezes sulcada por rugas profundas (...). (MORGENSTERN, 2009, p.83)

Essa Medusa pós metamorfose tem sua origem, muito possivelmente, pela convivência constante com o corpo morto, uma vez que, na mitologia grega, ela é a corporificação da morte. Alguns dias após o falecimento, já em processo de putrefação, adquire características físicas próximas das de uma górgona: olhos assustadoramente arregalados, cabeça inchada, pele sulcada e repuxada deixando os dentes à mostra e a língua proeminentemente para fora da boca. Isso confirmaria a origem corporal dos mitos afirmada por Campbell e Keleman, que pode ser vislumbrada nas poéticas palavras de Campbell: “mitologia é uma canção, a canção da imaginação inspirada pelas energias do corpo” (CAMPBELL

apud KELEMAN, 2001, p. 17). Enfim, o corpo, ainda que morto, continua a inspirar a imaginação mítica humana.

Talvez essa relação entre a górgona e a imagem de um cadáver não faça tanto sentido para a sociedade atual, pois não convivemos comumente com corpos em putrefação. Entretanto, nos tempos antigos, a morte estava em toda parte e, em períodos de guerra e pestes, os cadáveres eram tantos que não havia tempo hábil ou profissionais especializados para o sepultamento de todos, sendo que os corpos vivos inevitavelmente conviviam e viam corpos mortos em deterioração. Essa visão da morte corporificada em uma figura humana muito possivelmente foi a fonte de inspiração para muitos mitos de diversos povos. Isso porque as características das górgonas gregas podem ser facilmente encontradas em outras mitologias. Deidades, demônios e monstros de olhos esbugalhados, dentes ameaçadores e línguas para fora são comuns em inúmeras culturas o que, por sua vez, demonstra ser esta uma imagem de caráter universal.

Todo ser humano, de qualquer tempo ou cultura, vivencia, de alguma maneira, um tipo de fascínio ou temor à morte, e esse impacto provocado na psique humana justifica a identificação com mitos como o de Medusa. Este oferece uma face mítica para a morte por meio de um corpo

humano que se transmuta. E, embora nunca tenha convivido com um cadáver em putrefação, essa imagem corporificada da morte me é pungente, como uma espécie de fascínio hereditário. De fato, o olhar da górgona capta de maneira sedutora e hipnotizante o meu. Porém, ao contrário do mito, não me paralisa, e sim me instiga o desejo de movimento – o desejo de recontar o mito por meio da minha dança. Nesse sentido, “[...] toda vez que um mito ou um conto popular é recontado, trata-se de uma nova criação. O momento de composição é a narração: um poema oral é composto não para, mas em apresentação” (WILLIS, 2007, p. 15).

No meu caso, não se trata da recriação de um poema oral, mas sim de um poema corporal, o qual reconta metaforicamente as narrativas já contadas que se fazem presentes em meu corpo.

Encontrando o Mito no Corpo

E como se dá esse poema corporal? Uma vez que histórias míticas teriam a experiência corporal como porta de entrada para o imaginário humano, em nossos próprios corpos poderíamos encontrar as bases da imaginação universal humana criadora dos mitos e, da mesma forma, poderíamos reencontrar a nós mesmos através dos mitos. A mitologia e o corpo estabeleceriam, portanto, uma via dupla de afetações mútuas, onde estrutura corporal e psique estariam dire-

tamente relacionados. Segundo Campbell, em sua obra *Mito e Transformação*, a formação de imagens na psique humana, relaciona-se diretamente com as experiências vivenciadas; o autor faz uma analogia entre o processo de formação de imagens pelos seres humanos e aquele vivenciado pelos animais, diferenciando, a priori, a chamada “reação estereotipada” do processo conhecido como “impressão”.

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

Campbell compara, portanto, a reação dos pintinhos à imagem do falcão ao que Jung chama de “arquétipo”, “um símbolo que libera energia relacionada a uma imagem coletiva” (CAMPBELL, 2008, p. 74). O falcão seria, dessa maneira, uma

espécie de “imagem coletiva” estampada no cérebro de toda a raça dos pintinhos, fazendo com que qualquer destes indivíduos pertencentes a essa raça, em contato com a imagem do falcão, tenha ativada a energia do medo e, como reação instintiva, a fuga.

Já no caso do patinho que sai do ovo e se apega a uma figura materna, não há uma imagem previamente estampada em seu cérebro. É a vivência, a experiência de proximidade e de proteção que lhe fará associar aquele outro ser à figura da mãe, não importando se este seja uma pata, uma galinha ou mesmo um ser humano. É a vivência da experiência que realiza no patinho o processo de “impressão” da imagem materna, à qual ele irá se apegar para sempre. A partir de então, toda vez que se deparar com a imagem desse primeiro ser que lhe propiciou proteção, esta liberará a energia relativa ao vínculo com o materno.

Mas como se daria, na espécie humana, esse processo de formação de “imagens arquetípicas”? Seria pela via da “reação estereotipada” (já previamente estampada no cérebro humano)? Ou pela da “impressão”? Verificou-se, por meio de estudos psicológicos e neurológicos, que não existe nenhuma imagem liberadora inata (“reação estereotipada”) de grande significação na psique humana, portanto, é o fator da “impressão” o predominante. Entretanto, se o cérebro humano

não possui essas “estampas” prévias de imagens liberadoras de determinadas energias, como se explicariam os símbolos universais presentes nas mitologias e religiões?

Se o predominante na construção de imagens na psique humana é o processo de “impressão” e se o mesmo resulta da experiência vivida, é possível inferir que haja um conjunto constante de experiências que quase todos os seres humanos compartilham. “Essas experiências universais trazem à luz os temas elementares, os temas imutáveis das culturas mundiais” (CAMPBELL, 2008, p. 75).

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

Do Corpo à Pedra; da Pedra ao Corpo

Os arquétipos universais não seriam, segundo Carl Gustav Jung, passíveis de se tornarem totalmente conscientes, e neste sentido o que faz a ponte entre consciente e inconsciente são as imagens arquetípicas. Essas imagens funcionam como a ponta de um *iceberg* – é o que vemos, nos alertando da existência de um *iceberg* à nossa frente. Mas há, além daquela ponta, uma imensidão de gelo submersa que não podemos ver ao certo nem precisar suas dimensões, mas sabemos de sua existência, pois nos é sinalizada por aquela ponta visível.

As imagens claudelianas funcionam no meu processo criativo como essa ponta de *iceberg* - a possibilidade de uma ponte entre o consciente e o inconsciente via imagem visual. Afinal, meu corpo já fora, ao longo das minhas vivências humanas, imprimindo as mais diversas imagens mítica. Dessa maneira, meus olhos captam as imagens visuais e despertam em mim minhas impressões míticas, fazendo do meu corpo um ser nômade entre espirais infindas que desenha minha dança em um constante fora-dentro – dentro-fora.

Ao longo das minhas experiências laboratoriais, fui percebendo que não danço apenas o que vejo; danço algo que se encontra um pouco além da visão, mas que está muito mais, talvez, na

maneira como capturo as imagens. Obviamente os olhos são a porta de entrada, mas chega um momento em que não apenas meus olhos estão absorvendo as imagens, mas também minhas mãos, minha coluna, minha bacia, minhas escápulas, enfim, todo o corpo.

É justamente esse processo vivenciado, essa aventura criativa, de reconhecer, por meio do meu olhar, nos corpos das esculturas cladelianas, a origem corporal de narrativas universais, e recontar com meu próprio corpo, por meio da minha dança, essas narrativas indelévels que me disponho a compartilhar agora: esse contínuo e mítico recontar de histórias.

Medusa ao Reverso: recontando o recontar de histórias

Início minha pesquisa povoada por inúmeras imagens visuais e míticas⁵. Porém não pretendo partir exclusivamente das *imagens externas*. Mas de onde partir então? O que haveria de mais verdadeiro e concreto à disposição do que o meu corpo? Seria, o corpo, a ponte de relações entre as imagens escultóricas e as imagens míticas? Lanço-me à prática, entusiasmada pelo desejo de dançar não apenas as imagens iconográficas das esculturas, mas também o invisível existente em cada uma delas – as narrativas míticas que ressoam dessas imagens e reverberam em mim.

O corpo se apresenta como um objeto de estudo extremamente complexo repleto de camadas e pontos de vista possíveis. Então, na busca por um termo que revele o corpo que trata a minha pesquisa, retomo um vocábulo de origens arcaicas: soma.

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

Creio que o termo *soma* nomeia com justiça o corpo ao qual me refiro e que se faz permeável às imagens visuais e míticas que o rodeiam. Meu interesse não está na relação corpo-imagem, corpo-mitologia ou, ainda, imagem-mitologia; mas na indissociável integração de todos esses elementos que têm o corpo vivido, o soma. É interessante destacar um caráter curioso em relação ao termo *soma*, que é, provavelmente, anterior à etimologia grega da palavra. Refiro-me à sua origem sânscrita.

Apesar de o termo somática ter sido inspirado nas

palavras gregas descritas acima, a palavra *soma* tem origem na bebida sagrada relatada no *Rig Veda* (Griffith, 1896, p. 368-420), com o significado de inspiração ou força motivadora, correspondendo justamente ao que Laban (1950) denominou de *Antrieb*, ímpeto ou impulso interno (traduzido para *effort* em inglês, mas não com o sentido de esforço, e sim de expressividade ou dinâmica expressiva): Soma, na tradição védica, portanto, representa essencialmente um estimulante mental não físico e um impulso. A força motivadora para o intelecto e também a reserva de conhecimento científico de buscas que são fonte de capacidade como uma facilitadora de ações para a prosperidade da sociedade (Hindu Revolution, 2011, s.p., tradução nossa). Nessa tradição cultural milenar, *soma* é também uma divindade e uma bebida responsável pela imortalidade, além de uma substância constitutiva de todos os seres viventes. (FERNANDES, 2015, p. 14)

Esse amplo sentido do termo *soma*, remetendo a uma divindade e, também, a uma bebida sagrada que adentra o corpo e lhe propicia a inspiração, vem ao encontro de meu entusiasmo investigativo. O ato de beber, simbolicamente, traria algo de fora para dentro; e essa inspiração que adentra o corpo o impulsiona à expressão (de dentro para fora) de algo. E na decisão de colocar o meu corpo como protagonista deste processo, faço uma escolha metodológica de conduzir minhas vivências laboratoriais a partir de elementos de uma abordagem somática de dança com a qual já tenho intimidade vivencial há quase dez anos – a Técnica Klaus Vianna⁶.

Este processo criativo parte, assim, da vi-

vência laboratorial dos temas corporais da Técnica Klaus Vianna. Embora haja o inegável *entusiasmo de prática* impulsionado pelas imagens escultóricas e suas *invisibilidades míticas*, mantenho corpo como protagonista deste estudo. Sendo assim, as vivências dos temas corporais da técnica mencionada acabaram funcionando, primeiramente, como estímulos, portas de entrada de um estado de criação em dança, e, em segundo lugar, como *âncoras*⁷ para que não me perdesse puramente no fascínio das imagens externas, mas continuasse atenta à escuta do corpo e o que este tinha a dizer neste processo de criação.

É importante ressaltar que sempre adentrava a sala de trabalho, focada nessa escuta do corpo, guiada pela exploração laboratorial de determinado tema corporal da técnica. Mas a própria vivência do movimento, aguçava-me a lembrança das imagens iconográficas, que por sua vez, guiavam-me à memória das narrativas míticas; e passo então, além de escutar o corpo, dar vazão por meio dele próprio à expressão de tal escuta. Coloco-me a recontar os mitos por meio da minha dança neste trânsito de imagens, memórias e vivências.

Proponho-me então, à partilha de uma breve cartografia do processo vivenciado, mencionando as imagens iconográficas na ordem em que as mesmas foram surgindo ao longo do

processo de criação. Acompanhadas de uma breve descrição dos temas corporais que impulsionaram a recriação de tais imagens, e suas ressonâncias míticas dentro do processo.

A Sereia Musicista

As mãos relaxadas no chão são pequenas conchas marítimas.

Elas contêm algo. Talvez algum segredo. Ou o murmúrio do mar.

Dessas conchinhas nasce um dedilhado dos dedos que se articulam, empurram o chão e toda a mão ondula – as conchinhas viram ondas.

E esse movimento se expande para o antebraço que descola do chão.

As 'conchas-ondas-mãos' ganham altura; até que, de súbito, uma onda vinda da região torácica se rebenta e leva o tronco em extensão para trás – surge a Sereia que, com seu uivo tenebroso, mira de maneira invertida e ébria os humanos que a miram.

Até que findo o uivo, a Sereia torna-se novamente concha e gira sobre a areia...ou seria um torvelinho de água dentro do mar? (Diário de Criação, dia 11 de junho de 2014)

A primeira imagem claudeliana que habita o processo é a *Tocadora de Flauta*, que surge ao longo dos laboratórios ancorados temas corporais Presença e Articulações. Essa busca por um estado de presença talvez tenha influenciado minha escolha inicial de deitar-me no chão, expandir os braços e simplesmente tentar abrir-me para mim mesma e para o que o meu corpo ansiava por dizer. Lembro-me que no primeiro laboratório

permaneci quase o tempo inteiro nessa postura, percebendo uma sutil e potente dança que acontecia dentro de mim – a movimentação das costelas, do diafragma, um ínfimo movimento das narinas, suaves movimentos peristálticos – e que, aos poucos, a partir dessa dança interna de vísceras e pulmões, sutis movimentos articulares foram surgindo.

Através destas articulações, num crescente, com cada pequena parte influenciando o fluxo de outra e mais outra, que fui construindo essas primeiras movimentações – dedos, punhos, antebraços. Até que aquele movimento das costelas, antes sutil, se revelou como uma grande onda emergindo da região do esterno, e o ar, que antes era apenas uma respiração basal, fugia dos pulmões na forma de um assobio um tanto uivante, triste e, talvez, um tanto atemorizante. O som me remeteu imediatamente ao toque uivante da flauta de Lígia – uma das três sereias⁸ da mitologia grega –, além de me fazer lembrar, também, da *Tocadora de Flauta*⁹ (1904).

A *Tocadora de Flauta*, uma das últimas obras de Camille – sua preferida, segundo Blot – reflete o estilo da artista em sua plenitude e alcança a harmonia da perfeição. Sereia. Ainda uma vez as ressonâncias míticas inspiram o tema: uma flautista, de canto medusante, serve de pretexto para a expressão de um desejo. É preciso se perguntar por que perdura o jogo da sedução. Por que ainda a inspiração mitológica se reencontra nessa escultura com uma espantosa constância? Qual

é, pois esta misteriosa alquimia que preside à presença desta mulher musicista? (CHAPELLE, 1998, p. 160)

Ainda que esse assovio aparecesse concomitantemente ao movimento parcial do crânio, ao longo de todo o processo, esse uivo de sereia reapareceu de diferentes maneiras, tornando-se um som constante, quase como uma paisagem sonora que embalava a minha dança e, inegavelmente, a potencializava.



Figura 01. Montagem Artística de Igor Capelatto a partir de Escultura de Camille Claudel (A Tocadora de Flauta) e Cena de Medusa ao Reverso

Esses assobios ganharam tamanha importância dentro do processo que, em determinado ponto, começaram a ser adotados como uma espécie de rito prévio para os laboratórios criativos. É como se assobiando antes de dançar eu evocasse a inspiração da mãe das sereias, Terpsícore, que vi-

nha atender ao chamado, similar ao de suas filhas.

Curiosamente, já após muito tempo de utilização desses uivos, deparei-me com um dado mítico anteriormente desconhecido por mim: a relação intrínseca entre o som da flauta e as górgonas.

À Atena creditava-se ainda a invenção do torno de cerâmica, dos primeiros vasos e da flauta. Adorava o som do instrumento, o qual dizem ter sido inspirado pelas vozes queixosas das outras górgonas após a morte de Medusa, embora outro relato alegasse que a flauta imitava o lúgubre ruído sibilante feito por Medusa enquanto sua garganta era cortada. (WILLIS, 2007, p. 136)

Sim, minha sereia, de fato, possui um canto medusante que permeia todas as cenas, como se sempre se ouvisse esses queixumes de górgona. Mas, ao longo do processo, passei a associar o uivo com outros movimentos articulares, em especial os movimentos parciais dos metacarpos e falanges, que, em um primeiro momento, faziam alusão ao dedilhado de uma flauta. Entretanto, ao longo dos laboratórios, esse dedilhado foi tomando também a função de abertura do espaço, o qual estava aberto para a entrada de mais uma das deidades, Aurora.

Aurora e seus Dedos Cor-de-Rosa

Sentadinha em posição bem infantil e insistentemente

mirando o infinito.

Talvez seja a imensidão da noite ainda por abrir.

Aurora brinca com seu peso, um tanto descontroladamente, querendo ocupar os espaços.

Talvez sejam seus raios querendo adentrar todos os cantos.

Iluminar as sombras.

Até que desiste, exausta, na diagonal funda.

Aurora uiva abrindo espaço com seus dedos cor-de-rosa.

E saltita numa brincadeira infantil buscando aquele infinito.

Tenta alcançá-lo; mas tomba.

Então, entrega-se ao chão.

Mas logo mira novamente o infinito e tenta alcançá-lo, agora também com os pezinhos.

Aí o infinito muda de lugar.

Ela tenta alcançar.

Gira. Dança pelo espaço.

Parece alcançá-lo e trazê-lo para dentro de si.

Então, ela cerra seus olhinhos infantis. [...]

(Diário de Criação, dia 11 de junho de 2014)

Ainda *ancorada* nos temas corporais Presença e Articulações somados à exploração do tema corporal Peso, a imagem de Aurora adentra o processo, inicialmente pela via do seu olhar infantil que passa a habitar o meu. E aos poucos, é como se ela transmutasse o articular dos metacarpos – antes alusivos ao toque da flauta da sereia – nos dedos cor-de-rosa da deusa das manhãs. Percebo, portanto, que conviviam em meu corpo a Aurora menina claudeliana e a *Aurora* mítica (Eos, na mitologia grega, cuja etimologia é “Leste, onde nasce a luz”¹⁰).

Na mitologia grega, Eos é tida como a irmã

de Hélios, o deus sol, e tem como função abrir-lhe o caminho todas as manhãs. Por estar ligada ao amanhecer, aos momentos primevos de céu roseado de cada dia, é bastante comum a relação que se estabelece entre ela e a infância, manhã da vida humana.

Entretanto, Eos não é uma deidade tão inocente. O mito trata de uma espécie de sereia celeste que, por causa de uma maldição de Afrodite, foi condenada a ser eternamente insaciável em relação ao amor e ao sexo. Está permanentemente apaixonada e sedenta por novos parceiros sexuais, raptando jovens rapazes para torná-los seus amantes. Assim como o canto das sereias trazem os rapazes para as funduras aquáticas, Aurora, com seus dedos rosados, os captura para as profundezas do firmamento celestial. Não por acaso, a minha Aurora também uiva um canto falaz e sedutor.

Ora sedutora, ora em plena meninice, Aurora vai costurando o espaço como se perseguindo o infinito. Por vezes entregando seu peso aos prazeres da gravidade e por outras desafiando essa força em uma instigante transmutação do peso em leveza, algo encantador no trabalho com esse tema corporal, pois somente quando temos total consciência de nosso peso é que conseguimos de fato controlá-lo, trazendo a sensação de extrema leveza.

E assim, como uma menina, leve e celestial, ou a favor da gravidade, ou ainda utilizando o peso do corpo para impulsões e projeções no espaço, vou permeando-o em um fluxo contínuo, que vai se tornando vertiginoso: danço por algum tempo essa vertigem até que, em um dado momento, retomo a movimentação leve. A partir da leveza, busco a altura, ergo os braços como uma criança que tenta alcançar e, talvez realmente alcançando algo, trago-o para dentro de mim. A menina cerra seus olhinhos infantis.



Figura 02 – Cena de Medusa ao Reverso.
Foto: Ivana Cubas.

Níobe - O Rochedo que Chora

Um feto – o corpo em posição fetal vai se arrastando pelo apoio ativo.

Cresce lateralmente. Ganha a verticalidade. E aos poucos, transmuta-se em Níobe Ferida.

Talvez seja a criatura perdida transmutando-se em seu criador.

A mão esquerda de Níobe ondula.

E como a Sereia uivante, ela também mira invertida e ébria os humanos atrás de si.

Até que a gravidade a sugue para o solo; e ela transmuta-se novamente em feto.

Agora é o criador novamente como criatura [...]

(Diário de Criação, dia 11 de junho de 2014)

O tema corporal Articulações (mais precisamente o movimento parcial da mão esquerda ondulando solitária), propiciou-me a entrada de mais uma das heroínas claudelianas ao processo. Trata-se de uma figura feminina de seios e ventre inchados, prestes a cair no vazio, condenada a verter lágrimas eternamente: *Níobe Ferida*.

Níobe, orgulhosa de sua prole de sete filhos e sete filhas, dizia-se superior a Leto, que só tivera dois: Apolo e Ártemis. Irritada e humilhada, a mãe dos gêmeos pediu-lhes que a vingassem. Com suas flechas certeiras, Apolo matou os meninos e Ártemis, as meninas. [...] A infeliz mãe, desesperada de dor e em prantos, refugiou-se no monte Sípilo. Reino de seu pai Tântalo, onde os imortais a transformaram num rochedo, que, no entanto, continua a derramar lágrimas. Do rochedo de Níobe, por isso mesmo corre uma fonte – “rochedo donde escorriam lágrimas intermináveis” (BRANDÃO, 1991, p. 175)

Níobe é a última obra de Camille Claudel e simboliza uma metamorfose escultórica dentro de uma metamorfose mítica. Mais uma vez, as mudanças de forma me fascinam e o trabalho com as articulações propiciou-me transitar pelas transformações de um corpo de sereia, para um de menina e para outro de amante, que se transmuta em rochedo e continua poeticamente se transformando ao longo da minha dança. Esta vai, aos poucos, recontando e entrelaçando todas essas histórias.



Figura 03 – Montagem Artística de Igor Capelatto a partir de escultura de Camille Cladel (Niobe Ferida) e Cena de Medusa ao Reverso

O Gato – a Face Animalesca

Que animal seria esse?

Tenho me convencido cada vez mais que seja um Gato.

Um Gato, por vezes, com devir tigre. Mas parece-me um felino.

Ora Sinuoso; Ora Raivoso; Arisco e sensual.

Ele rosna. E balança. Recua veloz. Recua lentamente.

Avança lento e sinuoso. Ataca.

E se entrega passivamente ao chão.

Apoia-se. Esfrega-se. Lambe-se.

E aos poucos se entrega.

O crânio apoia-se... As mãos (ou seriam patas?)

(Diário de Criação, dia 18 de junho de 2014)

Grata e animalesca surpresa foram os labo-

ratórios *ancorados* no tema corporal Apoios. Este abrange a exploração das possibilidades de apoio do corpo no solo ou em outra superfície, como uma parede, por exemplo, bem como o apoio sobre segmentos corporais próprios do indivíduo (como o apoio da mão sobre a perna) ou sobre outras pessoas. Além disso, a utilização desses apoios pode se dar de duas maneiras: passiva, quando não utilizamos pressão na superfície de contato, e ativa, quando, ao contrário, pressionamos a superfície, ativando a musculatura.

Ao longo dos laboratórios de investigação desse tema, foi ficando cada vez mais frequente para mim a postura de quadrupedia, que por sua vez, reverberava em mim a necessidade de emissão de um som gutural, como um rosnado ou um rugido animalesco. Desde o início, tinha a certeza de se tratar de um bicho, um inevitável devir animal que rondava o meu movimento, embora não tivesse clareza de que animal seria esse.

Todavia, nesse período de laboratório, tive um sonho. Na realidade, uma repetição de um sonho já recorrente, com pequenas variações, mas com algo que sempre se repetia: gatos. Havia sempre muitos desses animais adentrando minha casa, alguns pela porta outros pelas janelas, mas eram sempre muitos e, embora tivessem a aparência pequenina e simpática de simples gatinhos, seus olhos eram sempre flamejantes e ameaçadores e

os sons que emitiam eram mais próximos dos de um felino de grande porte, como um tigre ou um leão. Eu sabia que eram gatos, mas nem por isso deixavam de ser assustadores. No sonho, sempre tentava barrar-lhes a entrada fechando as janelas, mas eram muitos e extremamente ariscos e sempre entravam em uma espécie de matilha felina de invasores. Entravam rugindo e me fitando e só... nada mais. Era sempre nesse ponto que eu acordava.

Ao ter novamente esse sonho, coincidentemente (ou sincronicamente) no período deste processo laboratorial, convenci-me de que era um desses gatos que surgia em meu processo criativo, sendo inútil tentar fechar as janelas, pois, fatalmente, ele entraria. Preferi, então, dar-lhe as boas-vindas. E foi com o trabalho de apoio ativo das mãos e dos pés contra o chão que esse gato onírico tomou forma criativa na cena, embora, de alguma maneira, ele já habitasse o meu inconsciente.

Apesar de já conhecer a obra claudeliana *O Gato*, confesso que nunca lhe havia dado muita atenção, isso porque as figuras antropomórficas, em sua maioria de corpos femininos esculpidos em audaciosas posturas, sempre foram mais atraentes ao meu olhar. Entretanto, os laboratórios, a recorrência do sonho e o som rosnado que insistia em escapar da minha garganta, inevitavelmente,

fizeram com que voltasse a minha atenção para *O Gato*.

Sabe-se que, após a ruptura com Rodin, Camille vivia com muitos gatos. Trata-se da única escultura animalista da artista, além da *Cachorra Faminta*. E tanto esta como *O Gato* situam-se sem dúvida no período dos “esboços do natural” feitos enquanto trabalhava no ateliê do Boulevard d’Italie 113, a partir de 1893. [...]. Na obra de Camille, são essas figuras animalistas, tocantes por sua fatura moderna, que se revelam inteiramente como embriaguez do tato e prazer da proximidade imediata. (CHAPELLE, 1998, p. 128)

Esse devir animalesco sem dúvida foi predominante nessa cena, sendo revisitado em outros momentos coreográficos. Entretanto, credito, inegavelmente, esse caráter animalesco à imagem onírica do gato e, também, ao próprio mito de Medusa e sua metamorfose de mulher em ser bestial. Afinal, algo que muito me impressionava em meus sonhos era o olhar rubro, arregalado e penetrante daqueles gatos ameaçadores.

Quando estou em quatro apoios rugindo, sinto-me um animal ameaçador, talvez pelo fato de ser também ameaçado. Sei que minha cabeça pode ser valiosa e cobiçada pelo seu poder de petrificação, então, talvez, precise atacar para não ser atacado. Curiosamente, em algumas descrições da metamorfose de Medusa, é atribuído ao ser bestial algumas características felinas, tais como rugido ameaçador, garras e, embora a descrição mais comum seja de uma cabeleira de serpentes, em

outras é mencionada uma espécie de juba felina.



Figura 04 - Cena de Medusa ao Reverso
Foto: Ivana Cubas.

Trata-se, inegavelmente, de uma via de mão dupla: o corpo trouxe à tona esse bicho, mas a imagem do bicho, seja ela iconográfica onírica, mítica ou até mesmo cinestésica (pelo meu movimento), potencializou a minha apropriação da movimentação e do estado animalesco na criação.

A Grande Vaga

Ao longo dos laboratórios *ancorados* pelo tema corporal Resistência, fui presenteada pela breve (embora densa) presença da *Onda* claudeliana e, mais especificamente, uma de suas banhistas. Um corpo que vou construindo gradual e densamente: a mão esquerda se apoia no joelho esquerdo; o osso púbis é exageradamente direcionado para cima, levando à curvatura côncava da coluna vertebral; o crânio foge a essa lógica, direcionando-se para cima; e a mão direita, trêmula, busca alcançar algo – talvez a mão de uma de suas irmãs banhistas –, mas permanece

absorta pelo vazio. Esse corpo denso e um tanto trêmulo empurra com resistência o chão e o ar que lhe rodeiam e, de uma maneira coxa, realiza uma caminhada em diagonal. Com uma densidade oceânica, como se emergisse mesmo das fundas águas, essa densa e manca sereia percorre uma breve, porém marcante, trajetória dentro desta criação. Dela emanam os sons aquáticos, mas não das águas fluidas e superficiais e sim das profundas e obscuras, nas quais qualquer micro movimento precisa deslocar toneladas aquáticas.

Resistir para atravessar antes que a onda se rebente e qualquer fuga se torne vã, como poeticamente se refere Paul Claudel à obra de sua irmã:

Vai abater-se... Não! Diz a pequena figura nua abaixo, já curvada sobre as pernas, que chama e que espera. Espere que eu esteja completa, deixe-me o tempo de ter comigo minhas irmãs, que possamos estar juntas, estas duas irmãs tão parecidas, e que não são nada mais que eu mesma. (CHAPELLE, 1998, p. 136)



Figura 05 – Cena de Medusa ao Reverso
Foto: Fábio Minagawa

Essa banhista e sua densidade oceânica revelaram-me novamente o estado de presença inerente ao trabalho de resistência. Mover-me como se atravessando as águas marítimas trouxe mais densidade ao meu movimento e mais verdade à criação.

Saída de suas funduras, A Onda tem a água por origem e continua a ser expressão dela. Ela cria o espaço – um espaço que tem todas as características de um espaço aquático. Não é o envoltório anônimo da imensidão em torno das coisas, ele tem o corpo de um fluido. Como a água, ele resiste; como a água, constringe a forma; como a água ele a contém: limita sem fraqueza sua expansão, exerce uma pressão sobre ela, modula seus avanços, transmite a cada relevo a aparência de que o mar poderia unir sua superfície e polir seus vazios. [...] O vazio é uma presença. (CHAPELLE, 1998, p. 140)

Ofélia e os Dedos da Morte

Curiosamente, ao longo dos laboratórios ancorados pelo tema corporal Oposições, o processo se faz habitado por outro busto – outro rosto repleto de sons e olhares – Hamadriade ou Ofélia – intitulado destas duas maneiras pela autora Camille Claudel.

As hamadriades são ninfas cujo destino dependia de certas árvores com as quais elas nasciam e morriam. Eram de rara beleza e, ao anoitecer, dançavam ao redor das árvores às quais eram consagradas¹¹. Esses seres híbridos, meio árvores meio mulheres, levaram-me a uma fatal relação

com a personagem shakespeariana Ofélia, que também é um dos títulos dados à obra *Hamadriade* pela própria Camille Claudel, assídua leitora do dramaturgo inglês.

A Ofélia da obra *Hamlet* tem uma aura mítica que eu ousaria afirmar ser um misto de hamadriade e sereia. Afinal, na busca de alcançar aos ramos do salgueiro, já com a cabeça enfeitada de flores, resvala nas águas homicidas e, ao invés de se debater e relutar, aceita de maneira passiva e enamorada aquele novo meio; agrega-se às águas e solta pelos ares seu canto de sereia, seu canto de morte, ainda que seja a própria morte.

Fragmentos do texto shakespeariano narrando a morte de Ofélia passam a habitar as cenas. O texto havia surgido como uma necessidade em dado momento do processo, porém, durante um longo tempo, fui seduzida pela beleza daqueles versos, deixando que se sobrepusessem ao meu corpo. Foi desafiador reencontrar a consonância do texto com o movimento, deixando que as palavras saíssem não somente das cordas vocais, mas também dos meus pés, das minhas vísceras, das minhas capelas floridas, dos meus dedos-da-morte.

A Morte de Ofélia

(Adaptação da paráfrase de autoria de Machado de Assis)

Junto ao Plácido rio, que entre margens de relva

murmura e serpenteia.

Havia o sombrio e melancólico tronco de um salgueiro.

*Alí, a triste **Ofélia** foi sentar-se um dia.*

Enchiam-lhe o regaço umas capelas de várias flores belas por suas mãos tecidas

*Pálidas Margaridas, e essas outras flores, as quais dá feio nome o povo rude – **Dedos da Morte**.*

O olhar celeste alevantado aos ramos do salgueiro quis alí pendurar sua oferenda peregrina;

Quando, rompendo o apoio escasso, a pálida menina resvalou;

*Foram com ela os seus **Dedos da Morte** e as margaridas. [...]*

(Diário de Criação, dia 26 de agosto de 2014)



Figura 07- Cena de Medusa ao Reverso

Foto: Ivana Cubas.

A Iminente Queda da Fortuna

*Hoje, depois da queda da **Fortuna**, o uivo da **Sereia** e os **dedos da morte** foram aos poucos me trazendo de volta ao nível médio. Então os dedos vão se enroscando nos cabelos, que são fios dispersos suados e lambidos, mas que aos poucos vão se unindo em um grosso e longo fio. Esse grande fio que emerge do alto do meu crânio vai aos poucos me levando para uma extensão e, num pequeno giro em torção nesse eixo alterado, ressurge efemeramente **Fortuna**. Mas, como se a diagonal funda a tragasse, todo o corpo e cabelos vão se enrolando quase como um “torno ao reverso”. No torno de argila o vórtex de movimento centrípeto e o suave toque das mãos do ceramista fazem emergir formas do barro, mas naquele momento é como se o vórtex tragasse para baixo e para a deformidade o meu corpo e aquele grande fio que vira um emaranhado disforme no topo do crânio.*

O corpo então se reconstrói no seu próprio eixo e os pés e joelhos assumem o controle impondo uma percussão que vai aos poucos, a solavancos quase ritualísticos,

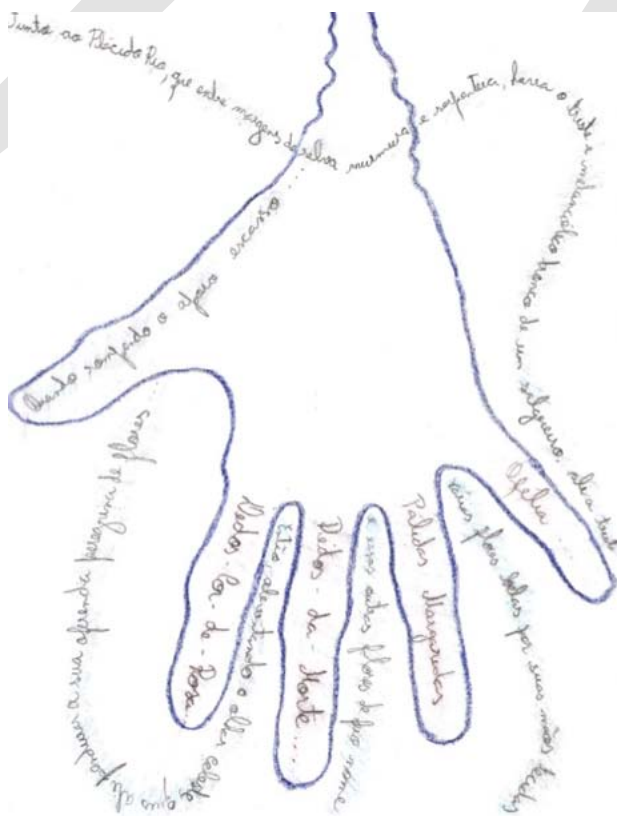


Figura 06 – Diário de Criação – 24 de Setembro de 2014

levando o meu corpo simetricamente para o outro extremo da diagonal. Chegando ali, aquele corpo forte, denso, em prontidão, ruga como um felino (agora bípede e antropomorfizado) prestes a dar um bote. (Diário de Criação, dia 15 de outubro de 2014)

Ancorada nos laboratórios do tema corporal Eixo Global, eis que me surge uma deidade de eixo extremamente desafiante – *A Fortuna*: a deusa cega e ébria do destino, com um eixo titubeante, prestes a resvalar-se, precariamente equilibrada sobre apenas um dos pés que, por sua vez, se apoia sobre um dos mais conhecidos símbolos míticos, a Roda da Fortuna.



Figura 8- Montagem Artística de Igor Capelatto a partir de Escultura de Camille Claudel (*A Fortune*) e *Cena de Medusa ao Reverso*

Na Idade Média, uma imagem que ocorre em muitos contextos é a roda da fortuna. Ali está o centro da roda e ali está o aro que gira. Se você se amarra no aro da roda da fortuna, você estará

sempre subindo ou descendo. Mas se você ficar no centro, você estará sempre no mesmo lugar. (MOYERS, 1988, s/p)

É quase impossível e mesmo estagnador estar no centro dessa roda. O movimento giratório não cessa e estamos todos sujeitos às suas variações e aos caprichos dessa deusa que, na mitologia grega, recebe o nome de Tique, que significa “o acaso”, “a sorte”, “o fado bom ou mal”. Era representada portando uma cornucópia e um timão, que simbolizavam a distribuição de bens e a coordenação da vida dos homens. Também era, geralmente, cega ou tinha a vista tapada (como a moderna imagem da justiça), pois distribuía seus desígnios aleatoriamente.

A Fortuna claudeliana carrega em si muitos desses símbolos: tem os olhos vendados, carrega em uma das mãos um saco de moedas e sob um dos pés a mítica Roda da Fortuna. Todavia, o que mais me estimula nessa obra claudeliana específica e em outras de suas deidades é o intrigante eixo deslocado, revelador desse exato momento que precede a inevitável queda.

[...] o braço direito da *Fortuna* estende em toda sua envergadura esta oblíqua de fuga, que esconde em altura humana as longas plumas do vôo do drapeado. [...]. Seu vôo oblíquo repousa sobre um centro de gravidade deslocado. Todas as heroínas de Camille Claudel são concebidas em equilíbrio precário, a ponto de despençar. Se Rodin esculpiu *O Homem que Cai*,

Camille foi a escultora da mulher que está prestes a cair. (CHAPELLE, 1998, p. 70)

De fato, em minha sequência coreográfica, a Fortuna atinge o máximo de sua expansão em vôo oblíquo para, em seguida, despencar a favor da gravidade. No girar da Roda da Fortuna, ela própria se encontra na parte baixa, da qual, aos poucos, emerge com um devir sereia em um longo assobio. Surge, então, Aurora que suspende seus vários dedos cor-de-rosa no ar (os vinte dedos, das mãos e dos pés) assumindo, de súbito, uma postura animalésca de cócoras e, em meio a rosnados e sibilos, as mãos vão tecendo com os cabelos um prolongamento ascendente do eixo, um longo fio de cabelos torcidos e sustentados acima do crânio.

Esse fio que demarca meu eixo centralmente, passa a conduzir as próximas movimentações, levando o corpo para o nível alto e, em seguida, para uma extensão da coluna. A partir desse movimento, uma torção faz ressurgir por um breve momento a Fortuna, prestes a despencar, em uma tentativa de sustentar seu vôo oblíquo a partir desse eixo diagonal formado por seus cabelos.

Esse mesmo “eixo inclinado de cabelos” vai, então, conduzindo-me para a diagonal funda, retomando o alinhamento das três esferas somado à expansão vertical desse fio torcido de cabelos. Nesse momento, passo a entoar uma nova sono-

ridade que adentra o processo, um cantarolar. Na verdade, não passa de uma breve vocalização melodiosa de uma canção, já velha conhecida minha, mas que ressurge em um dos laboratórios de criação. Trata-se de uma canção chamada *Sereia*. Talvez seja a irmã cantora da sereia claudeliana que adentra o processo.

Findo o canto, inicio uma torção e quando atinjo o limite máximo desse movimento, adquiro uma nova postura de forma abrupta através de um pequeno salto com qualidade de um ataque, de um bote, que nomeei como *atque da gógona*. Nesses pequenos botes, a sensação é de que a própria Medusa vai descontroladamente petrificando tudo e a todos que encontra ao seu redor com seu rugido felino e seu olhar paralisante.

Depois de vários ataques, Medusa é, finalmente, decapitada. Impulsionada pelo peso do crânio para trás de si, cai no chão, transmutando-se novamente em sereia que entoa seus três últimos uivos antes de desmanchar-se no chão. Fecha-se, assim, um ciclo que se inicia e finaliza por esse vento sonoro que ressoa do meu próprio corpo.

Então, novamente, essa menina, agora sereia-górgona, resvala novamente nas águas, deixando nos ares três longos uivos, um para cada uma das três sereias... e todas viram espumas do mar. (Diário de Criação, dia 28 de outubro de 2014)



Figura 9 – Cena de Medusa ao Reverso
Foto: Ivana Cubas.

Descobrimo-me como Heroína de uma Jornada Artística

Ao me embrenhar na aventura deste estudo, conforme já mencionado na introdução, fui guiada pelo entusiasmo, fascínio e encantamento por obras escultóricas de cunho mítico. Abracei esse entusiasmo sem saber ao certo quais seriam os rumos da pesquisa, sem ter clareza de seus objetivos e hipóteses. Entretanto, confiei na prática e me permiti ser por ela conduzida, tal qual um herói mítico que recebe um chamado, arrebatado pelo desejo de conquistar a cabeça de uma górgona, de beijar os lábios de uma princesa adormecida ou de buscar um graal sagrado. Ele não sabe ao certo como será o caminho, mas a ele se lança, apesar das possíveis crises e temores.

Vi-me guiada pelo fascínio de possíveis descobertas que não conseguia vislumbrar exatamente, mas estavam lá me aguardando e me entusiasmando a continuar na busca.

O começo de um mundo mítico ou de uma tradição mítica é um arrebatamento – algo que arranca o indivíduo de si mesmo, leva-o além de si, além dos padrões racionais. É a partir de arrebatamentos assim que civilizações são construídas. Basta olhar para os seus monumentos para ver que são as coisas mais loucas que a humanidade já imaginou. Vejam as pirâmides. Tentem entendê-las do ponto de vista dos meios e objetivos racionais ou das necessidades econômicas; imaginem o que significou construir coisas tão imensas numa sociedade com a tecnologia do Egito, que é o mesmo que dizer praticamente nenhuma. As catedrais, os grandes templos do mundo ou da obra de qualquer artista que tenha dado a vida para criar coisas assim – tudo isso é resultado do arrebatamento mítico [...] (CAMPBELL, 2008, p. 115)

Não comparo aqui a minha jornada criativa à monumentos de civilizações arcaicas ou algo do gênero, mas colecionei ao longo do processo, resultados significantes deste arrebatamento criativo. Auxiliada por diversos e indispensáveis colaboradores, criei o trabalho coreográfico *Medusa ao Reverso*; realizei diversas apresentações cênicas dessa obra; escrevi muitas páginas de diários de criação; coletei imagens de vídeo; inúmeras imagens fotográficas; diversos estudos de imagens; além de ressonâncias acadêmicas tais como uma tese de doutoramento e artigos. Nestes dados simbólicos encontram-se as minhas descobertas como artista e pesquisadora ao longo desta jornada heróico-criativa.

Dentre essas descobertas, talvez aquela que guie todas as demais seja a confirmação de que

no corpo e nas vivências corporais estaria a fonte mítica. “Mito e corpo. A Mente cria o mito, não a partir de seus programas racionais, mas em resposta a sugestões do corpo em relação àquilo de que ele necessita” (CAMPBELL apud KELEMAN, 2001, p. 61). Nossos corpos inspiram a criação de imagens e histórias das quais nós mesmos necessitamos. Há necessidades cosmológicas, sociológicas e psicológicas para a existência das iconografias e das narrativas que embalam a existência da humanidade há tantas gerações.

O corpo humano é uma síntese do universo. Não sou eu quem diz, nem tal coisa foi dita apenas no século XX. Mas sabemos que no corpo todas as relações, todas as proporções universais estão de alguma forma contidas – e é precisamente essa infinidade de atributos, funções e possibilidades que faz do corpo um verdadeiro mistério. (VIANNA, 2005, p.115)

Contudo, o mais fascinante, e que pôde ser vivenciado e partilhado ao longo desta pesquisa, é que o mesmo corpo fonte dos mitos pode ser concomitantemente a ponte de reencontro com essas imagens e histórias dentro de um contexto de criação em dança.

E agora, ao fim (se é que acabou mesmo) deste processo, sinto-me como heroína de uma jornada mítica percorrida por entre os mistérios do corpo em criação, e do prazer da partilha sensível desta minha jornada, seja por meio das

apresentações cênicas de Medusa ao Reverso, pela conversa com os pares, ou mesmo por essa escrita que também não deixa de ser uma maneira de exercer o infindável recontar das histórias.

NOTAS

¹ Camille Claudel nasceu em 08 de dezembro de 1864 em Tardenois, França; desde muito jovem já demonstrava genial talento para a arte da escultura. Em 1881, a família mudou-se para Paris, Camille tinha 17 anos. Algum tempo depois, tornou-se aluna de Rodin, sendo a primeira mulher a quem o escultor deu aulas. Deste contato entre mestre e aprendiz, nasceu um relacionamento amoroso, no qual Camille e Rodin influenciam um ao outro no desenvolvimento de seus estilos, por cerca de 15 anos. Com o término do relacionamento com Rodin, frustrada em sua relação amorosa, Camille enfrentou sérias dificuldades como artista, pelo fato de ser mulher em uma sociedade em um meio artístico essencialmente machista. Com o passar do tempo, foi desenvolvendo um distúrbio, o qual seria diagnosticado pela medicina contemporânea como psicose paranoide (caracterizada por alucinações persecutórias). Ela acreditava ser vítima de um complô para destruí-la, cujo autor seria Rodin. Camille produziu intensamente, mas destruiu várias de suas obras, imaginando que Rodin ou um de seus comparsas as roubariam. Logo após a morte do pai, Camille foi internada pela mãe, em 10 de março de 1913, no Hospital Psiquiátrico de Ville-Evrard e, no ano seguinte, transferida para o Montdevergues Asylum, onde permaneceu por muitos anos, deixando de produzir artisticamente. Camille Claudel morreu em 19 de outubro de 1943. (WAHBA, 2002)

² Cloto: “Cloto, no mito, é a figura emblemática do destino. As três Moiras, filhas da noite, dispõem da vida. Cloto é aquela que fia o destino, ordena o tempo. Ela mostra o começo da vida, seu percurso e seu fim, recolhe o passado para desenhar o futuro, expõe um devir sem esperança.” (CHAPELLE- 1998, p.122). Cloto Camille Claudel Gesso 89,9 x 49,3 x 43 cm. Museu Rodin, Paris, França.

³ A Fortuna: “A Fortuna é a divindade que distribui, a seu bel-prazer, os bens e os males, tanto aos indivíduos quanto às nações. Para figurar essa condição representavam-na cega, com um pé sobre uma roda que gira e o outro no ar.” (PUGLIESE – 2005, p. 106); A Fortuna. Camille Claudel. Bronze 48 x 35 x 17,5 cm Coleção Particular.

⁴ BRANDÃO, J. Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega. Petrópolis: Vozes, 1991.

⁵ Indiscutivelmente, tenho muito material de inspiração. Mas percebo, até mesmo por experiências anteriores, que corro um sério risco em pautar minha investigação criativa unicamente nessas imagens aparentemente externas. Corro o risco de uma imitação vazia de posturas escultóricas ou ainda de uma recitação mimética de narrativas míticas sem fazer-me estar de fato imersa no universo mítico.

⁶ A Técnica Klaus Vianna faz parte da Escola Vianna, uma escola de pensamento sobre o corpo, que tem como base o trabalho de pesquisa desenvolvido por Angel e Klaus Vianna há mais de 50 anos e, de diferentes formas, tem continuidade no trabalho de um grande número de pesquisadores. A pesquisa dos Vianna ficou conhecida como um trabalho de consciência corporal, e hoje pode ser entendida como arte do corpo e educação somática. Na sua prática, o movimento é trabalhado com base no conceito de soma, que reconhece a unidade corpo-mente e se apoia nas relações em rede que estão presentes

no funcionamento do corpo, entre seus diversos sistemas e do corpo com o ambiente. A atenção e a escuta são desenvolvidas na construção de um movimento consciente, sem ignorar a conexão entre os conteúdos conscientes e inconscientes na produção de movimento e comunicação (MILLER & NEVES, 2013, p. 01).

Desde 2008, venho vivenciando a sistematização da Técnica Klaus Vianna, tendo a Professora Doutora Jussara Miller como mestra nessa abordagem técnica no Salão do Movimento (vide: <http://salaodomovimento.art.br/>) em Campinas, SP. Levando-se em consideração todo esse histórico vivencial, não teria como negar tantos anos de contato com a técnica e desprezá-la neste momento. Pelo contrário, a intimidade que foi sendo construída com os seus elementos dotou-me, agora, de um arsenal maior de possibilidades de exploração do movimento dançado por meio dessas, digamos, ferramentas já bem conhecidas.

⁷ O termo “âncora” é uma das terminologias presentes na sistematização da Técnica Klaus Vianna, referindo-se à perspectiva integrada de estudo técnico e criativo do corpo. Desta maneira, segundo Miller (2012, p. 133), “O enfoque criativo está no uso dos temas corporais que o próprio corpo estrutural pode oferecer como âncora da criação e recriação da cena dançada (...) O objetivo é tornar permeável o ensinamento técnico em sala de aula para que ele vigore em um trabalho estético, ancorado na ideia de indivisibilidade do organismo humano, o soma” (Grifo nosso).

⁸ São três as sereias, “[...] hábeis músicas e cantoras: Partênopo dedilhava a lira; Leucósia cantava e Lígia tocava flauta” (BRANDÃO, 1991, p. 376).

⁹ A Tocadora de Flauta claudeliana não possui a cauda de peixe, mas emana de si uma inegável qualidade de sereia e, em algumas cartas de Camille Claudel, ela se refere a

essa obra através deste nome. É de maneira antropomorfizada (com pernas humanas) que a artista reconta o mito dessas sedutoras filhas de Terpsícore. Em uma das versões do mito, conta-se que as sereias são filhas da Musa da Dança com o rio Arquelôo. São seres híbridos que herdaram a fluidez aquática do pai e a feminilidade sedutora da mãe; sedução perversa, visto serem capazes de atrair qualquer homem que lhes ouça para a morte.

¹⁰ BRANDÃO, J. Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega. Petrópolis: Vozes, 1991.

¹¹ CHAPELLE, 1998, p. 134.

R REFERÊNCIAS

BRANDÃO, J. Dicionário Mítico Etimológico da Mitologia Grega. Petrópolis: Vozes, 1991.

CAMPBELL, J. Mito e Transformação. São Paulo: Ágora, 2008.

CAMPBELL, J.; MOYERS, B. Joseph Campbell e o Poder do Mito. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHAPELLE, R.M.P. Camille Claudel: esculturas, desenhos e pinturas. Belo Horizonte: Edições, 1998.

FERNANDES, C. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. Rev Bras Estudos Presença, Rio Grande do Sul, v. 5, p. 9-38, 2015.

KELEMAN, S. Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campbell. São Paulo: Summus, 2001.

MILLER, J. A Escuta do Corpo: Sistematização da Técnica Klaus Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

_____. Qual é o Corpo que Dança? Dança e Educação Somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

MILLER, J.; NEVES, N. Técnica Klaus Vianna: consciência em movimento. ILINX – Revista do LUME, n.3, 2013.

MORGENSTERN, A. Perseu, Medusa & Camille Claudel: Sobre a Experiência de Captura Estética. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PUGLIESE, Márcio. São Paulo: Madras, 2005.
VIANNA, K. A Dança. São Paulo: Summus, 2005.

WAHBA, L.L. Camille Claudel: Criação e Loucura. São Paulo: Rosa dos Ventos, 2002.

WILLIS, R. Mitologias. São Paulo: Publifolha, 2007.

* KAMILLA MESQUITA OLIVEIRA tem graduação em Dança pela UNICAMP; Mestrado em Artes Cênicas e Doutorado em Artes da Cena pela mesma instituição. Docente do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas - UFAL.

Artigo submetido em: 08/01/2017
Aprovado em: 13/07/2017