



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

NARANDA COSTA BORGES

**DANÇATAR:
UMA AUTOPOIESES DO FEMININO ATRAVÉS DA DANÇA**

Salvador
2011

NARANDA COSTA BORGES

**DANÇATAR:
UMA AUTOPOIESES DO FEMININO ATRAVÉS DA DANÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança/ Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Fernandes Lobato

Salvador
2011

B732 Borges, Naranda Costa.

Dançar: uma autopeises do feminino através da dança/ Naranda Costa
Borges . – Salvador, 2011.
128f. il.; 30 cm.

Orientador: Dr^a. Lúcia Fernandes Lobato

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da
Bahia, Escola de Dança e Escola de Teatro, 2011.

1. Dança 2. Imaginário Feminino. 3. Autopeises. I. Universidade
Federal da Bahia II. Lobato, Lúcia Fernandes. III. Título.

CDU : 793.3

**Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Lucidalva Ribeiro Gonçalves Pinheiro –
CRB5/1161.**



Serviço Público Federal
Universidade Federal da Bahia
Escola de Dança / Escola de Teatro
Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em Artes Cênicas

NARANDA COSTA BORGES

“DANÇATAR: UMA AUTOPOIESES DO FEMININO ATRAVÉS DA DANÇA”

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof. Dr. Lúcia Fernandes Lobato (Orientadora)



Prof. Dr. Eliana Silva Rodrigues (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. José Antonio Saja Ramos Neves dos Santos (FFCH/UFBA)

Salvador, 18 de agosto de 2011.

Às mulheres da minha vida: avós, tias, primas, amigas, madrinha, a minha orientadora de mestrado e especialmente, a minha Mãe querida.

AGRADECIMENTOS

A todos os seres visíveis e invisíveis que contribuíram para a elaboração dessa dissertação.

Aos meus guardiões, sempre atentos e infinitamente amorosos.

A todos os mestres que encontrei na vida e que me incentivaram e doaram generosamente o conhecimento e a atenção.

Em especial, a Profa. Dra. Lúcia Fernandes Lobato, minha querida orientadora, pelo incentivo, cuidado, carinho, pela confiança, cumplicidade, infinita paciência, dedicação sem tamanho, força e finalmente, pela alegria dos nossos encontros. Só a Deusa sabe o quanto a estimo.

A Profa. Dra. Eliana Rodrigues Silva, pelo incentivo, colaboração, extrema gentileza e alegria em participar de minha Banca.

Ao Prof. Dr. José Antonio Saja pelo incentivo, pela generosidade e entusiasmo com que partilha o conhecimento, pela alegria da presença em minha Banca.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio financeiro, sem o qual seria impossível a dedicação exclusiva e a realização desse mestrado.

A minha mãe pelo amor, onde tudo cabe.

Ao meu irmão e cunhada, pelo respeito, apoio e vibrações positivas.

A tia norma, pelo apoio incondicional de toda a vida.

A minha família, onde primeiro aprendo as lições mais importantes.

A Maria Fortunato, mestra e amiga.

A Liana Netto, pelo incentivo, apoio e conhecimento doados que muito contribuíram às pesquisas que antecederam e inspiraram o meu mestrado.

Aos meus amigos queridos, companheiros amorosos que dão sabor e cor a minha vida.

As minhas amigas, especialmente, Cláudia, Simone, Lene, Inês, Suzana, Carol, Rose, Maiana, Judite e Márcia, pelo respeito, incentivo, entusiasmo, pela confiança, cumplicidade, força e pelo amor da amizade. Vocês são as mais queridas amigas.

As mulheres que se disponibilizaram a participar dos laboratórios de dança que promovi e que antecederam a pesquisa para essa dissertação.

A dança, sempre.

A oportunidade desta vida, tão cheia de boas surpresas e lindos aprendizados, na qual posso realizar o meu poder/saber/realizar.

BORGES, Naranda Costa. **Dançatar**: uma autopoieses do feminino através da dança. 128f. 2011. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança/ Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

RESUMO

Esta dissertação, com base numa pesquisa observacional, apresenta uma proposta de Autopoieses Feminina a partir da Dança. É o resultado de estudos e laboratórios de corpo realizados pela autora com grupos de mulheres. O problema motivador da investigação foi a constatação da necessidade da autoconstrução feminina como resposta aos desafios e solicitações da contemporaneidade. A pesquisadora sustenta a hipótese que a Dança pode proporcionar à mulher encontrar seus rastros e suas identificações através de narrativas corporais necessárias para realização de sua autopoieses. Sua abordagem transdisciplinar se apoiou, principalmente, na Psicologia, na História Oral, na Filosofia, na Biologia através dos seguintes autores Humberto R. Maturana e Francisco J. Varela, Carl Gustav Jung, Jacques Derrida, Gilbert Durand, Michel Maffesoli, Zygmunt Bauman, David Le Breton e Mary Del Priore. Foram considerados pesquisadores da Dança como María Fux, Klauss Vianna e Ivaldo Bertazzo e ainda pesquisadores da área da Psicologia: Siegmund Hurwitz e Valéria Fabrizi Pires. Os argumentos partiram dos arquétipos das figuras mitológicas da Eva e da Lilith, apontadas como oposições assumidas e ressignificadas na figura da Santa Mãezinha desde o período colonial brasileiro. Ao final da dissertação são apresentados Princípios e Indicadores de uma Dança Autopoiética Feminina.

Palavras-chave: Dança. Imaginário Feminino. Autopoieses.

BORGES, Naranda Costa. Dançatar: a female self-poiesis through dance. 128f. 2011. Master Dissertation – Escola de Dança/ Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ABSTRACT

This dissertation, an observation-based research, proposes a Female Self-poiesis through Dance. This work results from studies and movement experiences carried out by the researcher with women groups. The motivation problem of this study is the need of female self-construction as an answer to the challenges and requests of contemporaneity. The hypothesis assumes that Dance has a potential way of reveal that allows the woman to find your traces and identifications through your body-narratives needed to accomplish her self-poiesis. Its transdisciplinarity approach is grounded on Psychology, Oral Tradition, Philosophy, Biology through the following authors: Humberto R. Maturana and Francisco J. Varela, Carl Gustav Jung, Jacques Derrida, Gilbert Durand, Michel Maffesoli, Zygmunt Bauman, David Le Breton and Mary Del Priore. Dance researchers as such as Maria Fux, Klauss Vianna and Ivaldo Bertazzo, and Psychology researchers as: Siegmund Hurwitz and Valéria Fabrizi Pires, were also regarded. The approach comes from the myths-characters archetypes of Eve and Lilith, pointing them as assumed oppositions and re-signified on the character of the Holly Mother from Brazilian Colonial Period. At the end of this dissertation, are pointed the principles and directions of a Dance for the Female Self-poiesis.

Keywords: Dance. Female Imaginary. Self-poiesis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Representação do processo de domesticação da mulher.....	57
Figura 2:	Arquétipos da Eva da Santa Mãezinha.....	58
Figura 3:	“Uma senhora brasileira em seu lar” (J. B. Debret - 1768-1848).....	61
Figura 4:	Mãezinhas adestradas x mulheres libertárias.....	61
Figura 5:	A mulher ideal para casar no período colonial. (“Costumes do Rio de Janeiro”. J. B. Debret. 1768-1848).....	62
Figura 6:	A Lilith colonial brasileira.....	64
Figura 7:	Amor fora do casamento.....	65
Figura 8:	Mulher feiticeira.....	66

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1:	Auguste Rodin: Eva, 1881.....	41
Fotografia 2:	Lilith - primeira representação em relevo Sumério 1950 a.C.....	46
Fotografia 3:	G. em uma das oficinas da Dançatar em 2010.....	77
Fotografia 4:	F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.....	78
Fotografia 5:	F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.....	78
Fotografia 6:	F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.	78
Fotografia 7:	F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.....	78
Fotografia 8:	F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.....	79
Fotografia 9:	C. em uma das oficinas da Dançatar em 2010.....	79
Fotografia 10:	G., C. e M. (ao fundo) em uma das oficinas da Dançatar em 2010.....	79
Fotografia 11:	F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.....	89
Fotografia 12:	F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.....	94
Fotografia 13:	F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.....	94
Fotografia 14:	F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.....	94
Fotografia 15:	F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.....	118

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	PRIMEIRA SEÇÃO - OS RASTROS E AS DIMENSÕES PERDIDAS.....	24
2.1	PERSPECTIVAS DESCONSTRUTIVISTAS.....	24
2.2	A IDENTIDADE E O MITO NA CONTEMPORANEIDADE.....	27
2.3	O PRINCÍPIO FEMININO E O DILEMA DA GRANDE MÃE.....	32
2.3.1	Os Rastros Femininos: a Eva e a Lilith, eis uma questão.....	40
2.4	A MULHER: PEÇA FUNDAMENTAL DO PROJETO IDEOLÓGICO DA EMPRESA COLONIAL NO BRASIL.....	57
2.4.1	A Mãezinha Adestrada.....	59
2.4.2	O Matrimônio, a Maternidade e a Sexualidade.....	62
2.4.3	O Medo do poder das Feiticeiras.....	65
3	SEGUNDA SEÇÃO - O IMAGINÁRIO FEMININO CONTEMPORÂNEO....	69
3.1	CONSIDERAÇÕES SOBRE O IMAGINÁRIO.....	69
3.2	O IMAGINÁRIO FEMININO: AS AUSÊNCIAS/OS AFETOS.....	76
3.3	O CORPO E A PROBLEMÁTICA DA DITADURA ESTÉTICA.....	81
3.4	A DANÇA E A AUTOPOIESES.....	84
4	TERCEIRA SEÇÃO - A DANÇA E AS ESTRATÉGIAS PARA UMA AUTOPOIESES FEMININA.....	101
4.1	PRESSUPOSTOS.....	101
4.2	A DANÇATAR: ESTRATÉGIAS, PRINCÍPIOS E INDICADORES.....	108
4.3	OS PRINCÍPIOS.....	109
4.3.1	1º A Desconstrução Corporal da Eva.....	109
4.3.2	2º A Revelação da Lilith.....	109
4.3.3	3º A Tensão das Oposições: Eva e Lilith.....	110
4.3.4	4º As Dimensões Ocultas.....	110
4.3.5	5º A Ressignificação do Imaginário.....	110
4.3.6	6º A Ludicidade.....	110
4.3.7	7º A Autoconstrução.....	111
4.4	OS INDICADORES.....	111
4.4.1	1º Indicador: O Afeto.....	111
4.4.2	2º Indicador: Os Limites.....	112
4.4.3	3º Indicador: As Memórias.....	113
4.4.4	4º Indicador: A Imaginação.....	113
4.4.5	5º Indicador: As Identificações.....	114
4.4.6	6º Indicador: A Autopoieses.....	115
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
	REFERÊNCIAS	121

1 INTRODUÇÃO

Nasci mulher na cidade do Salvador, Bahia. Descendente, portanto, de uma ou outra forma da índia Paraguaçu e também, dos negros e brancos que aqui aportaram. Eis-me uma autêntica encruzilhada. Na ambiência de muito sol, do mar e da cultura praieira de Itapuã me criei.

Desde muito cedo, nos ares da primeira infância, interagia com a vida através do meu corpo. Descobri a dança como uma brincadeira que experimentava tanto em casa, como na Hora da Criança, uma instituição fundada há 65 anos em Salvador por Adroaldo Ribeiro Costa¹ e que tem como objetivo educar através da arte. Na Hora da Criança me inaugurei como artista onde ingressei aos quatro anos de idade e lá permaneci até os 12 anos.

Na segunda infância, completamente apaixonada pela dança, entrei na Academia Rudolf Piffel onde fiz aulas de Dança Moderna. Lá sentia poder me expressar mais livremente do que nas aulas de Balé. Posteriormente, já adolescente, fiz aulas de Jazz na Escola de Ballet do Teatro Castro Alves - EBATECA e, concomitantemente segui meus estudos de Dança Moderna na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia que funcionava, na ocasião, também nas dependências do Teatro Castro Alves.

Ainda neste período, ingressei no Instituto de Educação Isaías Alves - ICEIA, para cursar o Magistério. Entendo hoje que desde cedo fui coerente com minhas aspirações profissionais. Encontrei neste colégio um grupo de dança muito entusiasmado cujas aulas e direção coreográfica estavam a cargo de Jorge Silva, então um dos expoentes da dança na Bahia. Foi com este grupo que vivi as experiências mais diversificadas e prazerosas com a dança nos anos de 1980, quando descobri que seria possível definir meu caminho profissional no rumo da dança.

Minhas experiências me davam a sensação de que dançando me auto-organizava e me desenvolvia. Percebia um sentimento de organicidade pessoal que incentivava a descoberta de minhas potencialidades. Já vislumbrava esta arte para além dos palcos e este impulso me conduzia à pensá-la em suas outras atribuições, embora ainda não compreendesse

¹ Teatrólogo, escritor, compositor, professor, jornalista e advogado criou A Hora da Criança como um programa de rádio em 25 de julho de 1943. Em 1953, a Hora da Criança foi transformada em sociedade civil. Disponível em: <<http://blogdogutemberg.blogspot.com/2006/06/adroaldo-ribeiro-costa.html>>. Acesso em: 07 jun. 2011.

bem quais seriam estes desafios. O que estava claro é que sem trilhar o caminho artístico eu não justificaria a minha existência: a vida sem a arte seria sobrevida!

Bastante estimulada como dançarina no final da adolescência, cursei a Licenciatura em Dança na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. A vida acadêmica me proporcionou oportunidades ímpares, dentre elas, destaco o IV Festival de Artes de Itu, São Paulo - SP, onde participei como bolsista no espetáculo Carlos Gomes sob a direção da professora Geralda Bezerra do Ballet Stagium, a qual me fez rever a minha antipatia com relação ao Balé.

Posteriormente, participei de algumas produções artísticas na Escola de Dança da UFBA, dentre elas cito o Pandemônio Solístico² e o Projeto Mostra Universitária de Artes no Pelourinho³ em Salvador. Com estas realizações percebi a importância de desconstruir as fronteiras da dança no sentido de aproximar a arte da vida cotidiana das pessoas. Era preciso chegar ao não lugares, aos espaços do trânsito, aos espaços públicos, normalmente não utilizados para as apresentações artísticas. O propósito passava a ser, ressignificar os hábitos, o contexto social, a paisagem urbana e especialmente o exercício de uma ética e uma estética na pólis.

Ainda como estudante da Escola de Dança da UFBA, fui convidada pela professora Lúcia Fernandes Lobato para atuar como monitora em dois projetos de extensão por ela então coordenados: O Malezinho, com as crianças do Bloco Afro Malê Debalê, localizado no bairro de Itapuã em Salvador e o Cidade-Mãe da Prefeitura da referida cidade, também com crianças, da comunidade de Saramandaia no bairro de Pernambués. Atuar nestes projetos despertou o meu interesse profissional para trabalhar em comunidades a partir da dança como meio para sensibilização e valorização da estima e possibilidade de despertar o seu potencial criativo latente.

As experiências universitárias tiveram o mérito de me fazer descobrir potencialidades, aprimorar habilidades, perceber dificuldades, refletir e questionar: É possível a dança ampliar horizontes e ser um instrumento capaz de contribuir para a transformação das pessoas?

² Mostra itinerante realizada na Escola de Dança da UFBA, cuja proposta inovadora foi criada por mim e os colegas da disciplina Composição Solística I, então ministrada pela professora Suzana Martins. A mostra tinha por objetivo ocupar os espaços da Escola de Dança da UFBA, até então eram inexplorados cênicamente e, foi onde pude experimentar o processo de criação a partir de uma perspectiva de desconstrução do espaço cênico.

³ Onde eu e um grupo de colegas mais engajados em pesquisar novos espaços para dança, apresentamos o espetáculo —Smbras e Desejos”, cuja proposta, além da desconstrução do espaço cênico, pois, utilizamos uma praça para construir a cena, incluiu também a desconstrução de objetos do cotidiano, como cadeira, cama, mesa, atribuindo-lhes novas funções e utilidades cênicas.

Reconheço que sempre houve uma dança que celebrou o cotidiano das culturas nas ruas e nas comunidades e que hoje, a Etnocologia, por exemplo, se ocupa do estudo dessas danças que espetacularizam formas de culturas e saberes locais de grupos e etnias que se apresentam e se reconhecem nas diferentes sociedades.

Esse importante passo na área do conhecimento não é pacífico no meio artístico. Persiste o preconceito na postura hierarquizada da dança que precisa ser reinventada e repensada no cotidiano a partir de novas interações para descobrir novos espaços de atuação. Entendi que não basta a dança ser assistida. Ela precisa ir até as pessoas e fazê-las dançar suas vidas.

Estes anseios e questionamentos me direcionaram a buscar outros significados para a dança. Não foi um processo fácil e me levou à posições muito radicais. Fui trilhando caminhos não muito ortodoxos na dança e alienando-me de todo o processo técnico e de realização artística. De forma extrema investi numa proposta idealista em busca do conhecimento espiritual. O saldo acabou sendo positivo porque comecei a desenrolar o fio da minha própria teia. Pouco a pouco fui compreendendo que não estava longe de mim o que desejava: o encontro da minha prática acadêmica e artística.

Fui encontrando e inaugurando outras estratégias com a dança pautadas na crença de que o movimento criativo só faria sentido se estivesse norteado por ações que contribuíssem para o sujeito a partir do seu encontro com sua narrativa corporal.

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

Após a conclusão da Licenciatura em Dança, fui morar no litoral sul de São Paulo, onde fui convidada para trabalhar no Instituto Arte no Dique, uma Organização Não Governamental (ONG) localizada em uma comunidade carente do bairro do Dique da Vila Gilda, na cidade de Santos, São Paulo. Nesta instituição tive uma experiência profissional muito importante que foi coreografar o espetáculo Sem perder a Ternura Jamais. Neste, realizei um sonho antigo de trabalhar integradamente com atores, dançarinos e não dançarinos. Concomitantemente criei e desenvolvi o projeto intitulado Mulheres Criativas,

com um grupo de mulheres na faixa etária entre 30 e 70 anos de idade, cujo objetivo visava refletir e ressignificar os seus movimentos cotidianos básicos, reconhecendo-os, analisando-os e criando uma nomenclatura gestual comum ao grupo.

Do início de minha carreira até os dias atuais, minha atuação como dançarina tem sido superada pelo meu interesse em pesquisar o que considero uma dança social e que tem me levado, inclusive, à novas possibilidades e recursos para crescimento pessoal através da arte. Minhas investigações artísticas em dança têm me proporcionado uma experiência humana rica e definido minha vocação e desejo de também mobilizar as experiências humanas alheias, a partir das vivências em dança e das percepções pessoais na construção de um caminho artístico multidisciplinar rumo a uma abordagem holística e uma reflexão sobre a corporeidade na contemporaneidade. Utilizo o conceito de corporeidade descrito por Marcus Vinicius Machado de Almeida⁴, —O corpo não é um organismo, uma fisiologia, mas algo que se processa e nunca finda sua estruturação” (ALMEIDA, 2004, p. 10).

Desse modo, vir a me interessar por técnicas holísticas e somáticas participando de palestras, cursos e grupos para crescimento pessoal, nos quais progredi em diferentes abordagens de intervenção corporal a partir de conhecimentos não exclusivamente artísticos, mas também terapêuticos.

Desde então, como Professora de Dança, Coreógrafa, Terapeuta Corporal e mais recentemente, como Arteterapeuta Junguiana, venho atuando mais especificamente em projetos junto a grupos de mulheres, entre eles: Projeto Escrituras em parceria com o Prof. Ademir Barbosa Jr., em junho de 2001, Santos-SP; Workshop Corpo Livre em outubro de 2001, Santos-SP; Oficina Consciência e Expressão Corporal para Profissionais da Área de Educação (voltado às alunas do Curso de Pedagogia da Universidade do Estado da Bahia – UNEB - Campus XIII), fevereiro de 2004, Itaberaba-BA; Projeto Dança das Palavras em parceria com o Prof. Ademir Barbosa Jr., (voltado às professoras do município de Piedade - SP) em maio de 2004, Piedade - SP; Projeto Mulheres Criativas no Instituto Arte no Dique, Santos-SP, de maio de 2004 a junho de 2006.

Nesses projetos observei que todas as mulheres que procuraram as atividades propostas através da dança e do movimento, a priori, buscavam restabelecer um contato mais prazeroso consigo, com as outras pessoas e com as questões do mundo. Chegavam a partir do desejo e da necessidade de vivenciar o lúdico e o lazer, tão escassos em suas vidas. A partir

⁴ Terapeuta Corporal e professor assistente do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

daí, em um segundo momento, buscavam na dança um meio para estabelecer um sentido para as suas vidas.

Nesse sentido, o meu Trabalho de Conclusão de Curso da Especialização em Arteterapia Junguiana intitulado *A Mulher e os seus Símbolos: A Dança na Arteterapia* forneceu-me instrumentos para investigar os mecanismos que ocorrem na interação da dança com o universo feminino⁵, principalmente no que tange às suas prospecções significantes.

Nessa direção propus o que chamo de **Dançatar: Uma estratégia de dança que busca através da narrativa corporal ativar um processo de religação do sujeito com o si mesmo (Self⁶)**.

A partir das experiências com o Dançatar observei a possibilidade de reconhecimentos e descobertas das singularidades de cada um, capazes de promover a autopoieses⁷ e a dialógica entre as necessidades, os desejos e as escolhas, no caso, das mulheres envolvidas neste processo. Pude verificar então, que a dança funcionou como mediadora para que, através da percepção e investigação pessoal, as mulheres encontrassem o seu elo perdido por meio da experiência estética. Reconheço a experiência estética como a que desvela o encontro com a diversidade de emoções e sentimentos movida pela expressão criativa e pela análise de seus efeitos e suas qualidades.

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

⁵ O universo feminino nesta pesquisa significa a abrangência da mulher em relação a sua estrutura psicofísica e de como esta se dispõe na vida no sentido da construção dos valores femininos, das referências arquetípicas, da busca pelo prazer e principalmente, da forma com que cada mulher lida, do nascimento à vida afora, com o que a vida lhe impõe, ou seja, os seus desafios. O termo, universo feminino, aqui é utilizado também como sinônimo do termo, o feminino.

⁶ O Self é um dos arquétipos apontados por Carl Gustav Jung, médico e importante pensador do século XX, cuja apresentação se dará de forma mais abrangente na seção 2.3 O Princípio Feminino e o Dilema da Grande Mãe.

⁷ Autopoiese é um termo que deriva do grego auto, próprio e poiesis, criação, e que deu origem a um conceito cunhado na década de 70, pelos biólogos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana para designar a capacidade que seres vivos têm de produzirem a si próprios. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Autopoiese>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

O conceito da Autopoiese nesta pesquisa está intrínseco à dança que proponho e, pela sua importância neste estudo mereceu um capítulo neste trabalho.

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

Foi da descoberta deste múltiplo-singular feminino que surgiu o meu interesse nesta pesquisa. Percebi que a dança pode ser uma estratégia capaz de realizar o diálogo da corporeidade com as relações que acontecem no mundo. Isto porque a corporeidade pressupõe o inconsciente e também a consciência, que concebo como a propriedade com a qual cada ser humano elege a possibilidade de criar e discriminar os seus graus de conexão e reflexão com o mundo, seja através de solicitações externas ou subjetivas.

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

Nesta dissertação defendo então, que a dança facilita o entendimento e a revelação de si como presença no mundo. Permite reencontrar as partes esquecidas, a essência, a herança sociocultural, e mais especificamente as habilidades e potencialidades desconhecidas e/ou reprimidas, pois, desperta e personifica o imaginário revelando os mistérios contidos em cada sujeito, seus desejos da alma e seus sonhos para compreender e dar um sentido ao mundo.

A realidade de cada expressão se exterioriza na sociedade em uma forma de corpo, de rastro, de encarnação. Essa compreensão é um convite para que cada um se aproxime de seus próprios mistérios.

Em minhas pesquisas observei que historicamente o corpo da mulher brasileira foi submetido às imposições do regime colonial que o castigou e escravizou deixando marcas profundas gravadas até hoje. Por outro lado, o atual ritmo acelerado, a dupla jornada, a difícil luta pela sobrevivência transformaram as mulheres em quase autômatos, com dificuldades em lidar com sua demanda pessoal e, principalmente, com a social e coletiva.

O esforço para suprir necessidades materiais, emocional-afetivas e também espirituais dificulta ao ser humano em processo de automatização a percepção de si e de sua coexistência universal. No caso da mulher esse é um desafio a mais na superação dos seus medos herdados da sociedade colonial patriarcal.

Atualmente o corpo passou a ter a dimensão de sua funcionalidade, de sua utilidade máxima e dos mecanismos que favorecem a excelência na produtividade e no cumprimento de metas e objetivos que lhe são, na maioria das vezes, alheios.

Neste contexto, as questões relativas às mulheres assumiram maiores proporções, eis que além da responsabilidade de gerar e cuidar elas têm enfrentado especiais dificuldades por conta da ocupação com o emprego e com a renda. Todos estes fatores têm ocasionado múltiplas jornadas de trabalho, gerando transtornos e sacrifícios em sua saúde e em seu bem-estar em consequência da sobrecarga.

Com base nesse argumento, percebo que muitas vezes ficam esquecidos os prazeres e as virtudes de seu corpo como potencialidade de auto-organização. Para tanto é preciso vivenciar o corpo como a mais concreta das experiências.

A relação da mulher com o seu feminino é significativa em sua espetacularidade cotidiana e extracotidiana, pois, o contato com o seu Eros, com a sua libido, é que vai estabelecer a integração de seu Princípio Feminino⁸.

Isso significa que para a mulher estabelecer um domínio nas relações humanas é preciso fazer fluir os seus opostos: o lado instintivo, que envolve a intuição, o inconsciente e os poderes latentes e o lado da consciência, que é quem determina e elege as relações. Sobre essa questão, Pires elucida (2008, p.129),

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

Isto me levou, nesta investigação, à necessidade de conhecer e experimentar os traços mais profundos que acompanharam o mito e o culto de Eva e Lilith que revelam a dinâmica das memórias e as forças poderosas que atuam na alma feminina.

O mito de Eva (PIRES, 2008, p. 51), presente no texto bíblico do Antigo Testamento, foi criado pelo judaísmo entrelaçado ao mito de Adão como forma de estabelecer um padrão ideal de mulher e de homem que servissem de referência à transmissão dos valores desta cultura. Segundo este mito, Eva é a primeira mulher e esposa que nasceu da costela de Adão,

⁸ Entendo o Princípio Feminino como sendo uma qualidade arquetípica feminina essencial. Este princípio será elucidado mais adiante no item sobre o Princípio Feminino e o Dilema da Grande Mãe.

o primeiro homem, e por isso, é considerada sua inferior e submissa. Como mulher ideal para o regime patriarcal, este mito influenciou a formação do pensamento ocidental cristão por onde foi disseminada a ideia de que Eva era pecadora, pois, influenciou Adão a cometer o pecado original e por isso levou a culpa pela expulsão do paraíso. Assim, além de pecadora, Eva também representa uma ameaça à vida social e por isso, uma mulher-Eva deve ficar reclusa em casa para não expor os homens novamente ao pecado. O pecado de Eva foi o sexo, por isso foi disseminada a ideia de que a mulher ideal tinha que ter uma conduta que se assemelhasse à das santas, sempre prontas a cuidar, obedientes e assexuadas, como veremos bem representado na mulher brasileira do período colonial.

O mito de Lilith (PIRES, 2008, p. 37), surge na tradição cabalística como sendo a primeira mulher criada antes de Eva, e que reivindicando igualdade a Adão foi considerada maldita e relegada às sombras. Sobre a figura arquetípica de Lilith me deterei mais adiante, no item Os Rastros Femininos.

Para analisar os aspectos femininos que fundamentam esta pesquisa, tomo como exemplos o lado obscuro da figura diabólica que frequentemente é atribuída às mulheres selvagens, ou seja, às que mantêm desperto o seu lado instintivo, em especial a Lilith e a figura da Santa-mãezinha atribuída a Eva, ambas contempladas e reverenciadas neste estudo.

Constato que a mulher, apesar de alguns avanços e reconhecimentos sociais, ainda vive numa dinâmica patriarcal e, portanto, num constructo de polaridades fixas (homem-mulher, bem- mal, sagrado-profano) que bruma o encontro com referências femininas outras, que não sejam àquelas inseridas em velhos contornos sociais, onde os papéis e funções estão previamente determinados, aceitos, e, portanto, idealizados.

As suas urgências atuais e os novos paradigmas multifacetados convidam as mulheres a contestar o modelo feminino moderno na tentativa de reatualizar seus conceitos, valores e desejos. Isto significa assumir diferentes pluralidades femininas até então, desconhecidas.

É possível identificar os contornos do modelo colonial feminino, assim como o papel da mulher no projeto modernista. Porém, hoje a busca não está na construção de um modelo e, sim, na desconstrução. De tal modo, não é possível definir um padrão de aceitação da mulher contemporânea. Ela faz parte de um rizoma de interesses de papéis e funções assumidas, enquanto pessoa atuante em todos os campos da sociedade. Não se trata de definir ou localizar a mulher contemporânea e sim de reconhecê-la no tecido social através de suas ações e seus poderes. Não se trata de fixar e sim, distender conceitos desprendidos dos preconceitos.

Pela abrangência de uma neonarrativa feminina na história do mundo, com vistas à autonomia da mulher através da apreensão dos novos papéis e funções que surgem com novas demandas, torna-se urgente a contestação daquele imaginário feminino do modelo colonial patriarcal que marcou aquela ambiência sociocultural.

É questão fundamental para a restauração de uma nova ordem feminina a compreensão de seus atributos sem os preconceitos e as fantasias que ora lhe atribuíam fragilidade ora poderes de magia. A mulher está se redescobrando e se encantando num mundo aparentemente em desencanto.

Acredito que o mergulho nas dimensões imaginárias e no exercício da criação artística possibilita encontrar meios para uma autopoiese feminina. Dessa crença veio o impulso para esta pesquisa e a vontade de analisar e verificar se processos semelhantes a minha experiência com a dança podem acontecer para outras mulheres.

Somados a esta vontade estavam os conhecimentos artísticos, terapêuticos e pedagógicos que adquiri ao longo de meu desenvolvimento profissional. Compreendi que a dança pode mediar minha relação com o mundo através de meu corpo num redimensionar constante de minhas identificações tão diluídas no ambiente social em busca da autonomia.

Por tudo isto, a proposta desta pesquisa de Mestrado só poderia ser consequência de minhas experiências, estudos, cursos e laboratórios com a dança como processo de realização de saberes e individuação⁹ na auto e heteroexpressividade de mulheres, o que resultou na proposta do Dançatar.

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

Existem hoje muitas teorias, estudos e propostas sobre o feminino. Muitos deles se contrapõem ao que apresento aqui e há mesmo algumas mulheres que não concordam com o que chamo de necessidade de reatualização do princípio feminino, em vista da perda de sentido existencial provocada pela atual mudança de paradigmas e a ocupação de novos

⁹ Segundo a teoria Junguiana, a individuação é um processo de “uma pessoa tornar-se si mesma, inteira, indivisível e distinta de outras pessoas” ou da coletividade, embora em concomitante relação com estas. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/individua.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2011.

lugares de poder. Porém, as ideias que proponho e defendo neste estudo vêm corroboradas pelos anos de experiência com grupos de mulheres e pelas análises advindas da observação de suas narrativas corporais.

O discurso proferido por certa razão feminina, em muito se distancia de sua narrativa corporal, pois, em geral, nela fica revelada uma dissociação entre o pensar, o fazer e o realmente ser. E nessas questões o corpo é o grande denunciador.

Embora se tenha progredido em estudos como os da educação somática que propiciam experiências cotidianas integradoras, ainda é muito dissociado o corpo físico de outras dimensões humanas, como a mental, a espiritual e a emocional. Frequentemente falamos de nosso corpo como o Outro que se diferencia de nós mesmos, do que somos ou pelo menos em alguns aspectos, do que idealizamos ser.

O corpo feminino, essa “alteridade rebelde”¹⁰, costuma corresponder a uma parte de nós ainda não totalmente controlada e, portanto, de certa forma intangível. Gosto de ponderar o corpo a partir do lugar do vivido, portanto, de um lugar de sabedoria encarnada porque é este quem media ininterruptamente as forças antagônicas da vida, interagindo com o individual e o coletivo, com as polaridades, com os contrários, exercendo a função sempre de organizar o sentido da vida como numa espécie de síntese imantada, significante do vivido.

A autoridade da encarnação é o corpo, que possibilita a efetivação de tudo o que somos. É ao mesmo tempo a sabedoria presente do vivido e do esquecido e toda a esperança que nos reatualiza no mundo. Não é uma fusão, nem uma mistura. É um desencontro, onde os caminhos provocam encruzilhadas que respondem à tensão advinda com o movimento da vida.

O corpo feminino como símbolo de uma narrativa histórico-dramática, tem muito para contar e atualizar sobre o princípio feminino. Mas, é preciso que nos disponibilizemos a escutá-lo e depois compreendê-lo, em busca, quiçá de uma ressignificação deste mesmo feminino. Afinal, seguimos com comportamentos fragmentados, o que contribuiu para a manutenção da percepção parcial e localizada de muitas mulheres.

A partir destes argumentos, nomeio a descoberta de uma dança pessoal, singular e autopoietica como Dançatar. Isto porque no ato de dançar consegue atar, num movimento de religamento e sintonia com a totalidade, com o sentir-se pleno. É uma espécie de reatualização com a unidade, com o sentimento de força e do poder de realização pessoal a

¹⁰ Para a autora o corpo feminino é uma alteridade rebelde porque encarna a tensão binária dos opostos Eva e Lilith.

partir do movimento de um corpo-consciência-ampliado. Portanto, a Dançatar não deixa de lembrar um avatar¹¹, porque é uma dança revelada a partir de um processo de desestranhamento, de transformação profunda, de busca arriscada e investigação pessoal/coletiva potencializada por uma reconciliação com o macro e o microcosmo.

A mulher tem sido considerada mais intuitiva que o homem, talvez, por um comportamento cultural histórico mais recluso, e possivelmente mais familiarizado com o seu mundo interior, com as emoções. Talvez em virtude da especificidade dos hormônios sexuais que, produzidos em ciclos modulam os seus mecanismos fisiológicos alterando-lhe o humor e as predisposições à semelhança da lua: é nova e crescente, é cheia e plena, é minguante e sombria, cheia de mistérios.

Provavelmente esse lado intuitivo é responsável pela analogia a um lugar mágico e ao acesso ao mundo dos sortilégios, encantamentos e feitiçaria. Estes aspectos sempre foram atribuídos às características femininas que lhe conferiram poderes análogos à natureza ou mesmo de simbolizá-la. A partir das sociedades patriarcais e por razões de controle e subjugação estas atribuições passaram a ser reprimidas e minimizadas.

Após esses argumentos reconheço como o **problema motivador** deste estudo a necessidade da realização da autoapoieses feminina para responder aos novos desafios e solicitações da atualidade que, nesta pesquisa é sinônimo de contemporaneidade.

Esta problemática se tornou perceptível porque constatei o vazio, a perda de sentido, a ausência, os sintomas de tristeza e depressão partilhados pelas mulheres nos grupos que facilitei.

Apesar de serem sintomas do desencantamento com o mundo, todavia, em se tratando da mulher, foco desta pesquisa, constato a sua intensa busca por atividades como a dança que proporciona um despertar para a autorrealização de seus desejos e a potencialização de seus sonhos nas ações cotidianas.

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

Por entender que a dança é um meio transformador do indivíduo, nesta pesquisa levanto como **hipótese** que a dança tem um potencial revelador que possibilita à mulher

¹¹ Entendo o termo avatar como significando a transformação, um processo metamórfico facilitado pela revelação do que está oculto ou reprimido e que pode contribuir para uma modificação inclusive na forma.

encontrar os seus rastros, suas identificações capacitando-a para a realização de sua autopoieses pela narrativa corporal.

A partir do processo de reconhecimento de si num estado corporal reflexivo-atuante, a Dançatar se propõe a verificar esta hipótese promovendo um reencontro da mulher com a memória corporal, suas capacidades sensoriais e dimensões latentes no caminho da autopoieses. Isto significa que defendo o pressuposto de que a Dança tem ferramentas para incentivar mulheres, através da experiência estética do movimento criativo, a encontrar seu potencial de auto-organização.

A dança que proponho tem como foco identificar os movimentos recorrentes às mulheres em questão e os códigos cotidianos encarnados que possam ser ressignificados através dos movimentos corporais. Ou seja, que possam ser explorados em ritmo, espaço, forma e contextos diferenciados na vivência de situações opostas a fim de que provoque a reflexão dialógica e a desconstrução dos sentidos normatizados, abrindo espaço para a autoanálise crítica através da narrativa corporal.

Os recursos da dança e das técnicas de terapia corporal (como exercícios de respiração, meditação, visualização criativa e massagens, entre outras), são facilitadores de um processo de redescoberta e de identificação de possibilidades de expressão não verbal. Constato que muitas mulheres estão distantes de si mesmas e alienadas quanto à compreensão do que lhe está acontecendo. Percebi que após os laboratórios de dança que dirigi, elas adquiriram maior clareza de seus sentimentos, emoções e maior fluidez nos seus discursos.

O trabalho que realizei com mulheres, mais especificamente de baixa renda, me fez compreender, ao longo dos anos, que as dificuldades de interação que algumas apresentaram com o seu corpo impediam a sensibilidade e a expressão da criatividade. Daí o ritmo mecanizado, a respiração inadequada, o aumento de estresse, os problemas de coluna vertebral, o cansaço e os sintomas como tristeza e ansiedade. É grande o número de mulheres insatisfeitas com o próprio corpo.

O **objeto de estudo** desta pesquisa é a autopoieses de mulheres através da dança. O objetivo é apresentar uma proposta de dança, intitulada Dançatar, que promova esta autopoieses a partir de estratégias corporais que visam a mobilização e a valorização do imaginário feminino a partir da narrativa corporal.

Esta pesquisa verificou **questões** como: Que tipo de transformações pessoais a dança pode mobilizar em uma mulher? É possível ressignificar os conteúdos pessoais através de sua expressão por meio de movimentos? O que os códigos corporais desvelam? A dança exerce alguma influência sobre o seu raciocínio e a sua linguagem verbal? Há alterações quanto às

sensações, ações e reações no cotidiano da mulher a partir da experiência da dança? De que forma a vivência da dança pode contribuir para que a mulher se aproprie de seus conteúdos internos e possa integrá-los à vida cotidiana? Como o diálogo corporal pode contribuir para a autopoieses? De que forma a interação com a dança pode contribuir para que as mulheres se apropriem de seus conteúdos subjetivos? Qual a contribuição da experiência estética através da dança nas escolhas de vida das mulheres?

A dança, enquanto linguagem, “[...] requer o corpo para sua realização” (HANNA, 1999, p. 14), mas, em minha percepção, a dança também requer um entendimento apurado sobre o significado do que este corpo realiza e deseja para que possa empreender novos caminhos para a realização humana, já que a arte, sobretudo, é a expressão da vida.

Partindo desta premissa, analiso a experiência da dança como relevante no processo de individuação, investigando o discurso corporal para identificar nos conteúdos expressos, signos e significados do feminino. Portanto, o foco da pesquisa é verificar a prática da dança como facilitadora do processo de transformação de mulheres.

Escolhi como **abordagem metodológica** a observação e a análise dos resultados obtidos nos diferentes laboratórios de dança realizados durante a minha prática profissional com mulheres, anterior a este estudo, em busca de definir recorrências para elaborar estratégias de intervenção para a Dançatar.

A metodologia consistiu em partir de uma análise crítica das experiências realizadas e apresentadas pelas mulheres que questionaram as suas estruturas internas e os sistemas que restringiam o exercício de suas autonomias. Os resultados apontaram para a necessidade de recorrer a novos conhecimentos e ampliação de técnicas e procedimentos de áreas afins que dessem conta dos novos desafios da minha proposta de dança: Dançatar.

Nesse sentido foi preciso ampliar o **campo teórico** que passou a ser priorizado, atualizado e enriquecido com alguns pensadores pós-estruturalistas como Maturana e Varela (Autopoieses), Jacques Derrida (Desconstrução/Alteridade), Gilbert Durand (Imaginário/Símbolo), Michel Maffesoli (Imaginário/Projeto Compreensivo), Zygmunt Bauman (Identidade) e David Le Breton (Corpo/Princípios da Contemporaneidade). Foi fundamental a contribuição de Jung em relação ao Princípio Feminino, Arquétipos, Simbolismo e de Mary Del Priore na compreensão da condição feminina no Brasil Colônia. O campo teórico contou ainda com autores como Siegmund Hurwitz, Valéria Fabrizi Pires, Klaus Vianna, María Fux e Ivaldo Bertazzo.

A partir desse aprofundamento teórico e a atualização dos meus conhecimentos, foi possível retornar para a investigação e análise dos resultados de minhas experiências

profissionais em dança com mulheres. Em minhas constatações, as mulheres procuraram o trabalho corporal através da dança porque apresentavam insatisfações pessoais relacionadas a sua autoestima, a sua relação corporal e à perda de sentido na vida devido à falta do exercício de sua criatividade e exploração de suas habilidades.

De tal modo, pude sistematizar e apresentar os Princípios e Indicadores da Dançar. Compreendi que minha proposta precisa corresponder a uma mulher que vive no risco e na incerteza, agora sem um modelo a seguir, em busca de sua própria performance.

A Dançar deve atar a Eva e a Lilith, religar. Provocar a tensão dos opostos na desconstrução da Eva e na revelação da Lilith a partir da emergência das dimensões ocultas. O objetivo é realizar a autopoieses mobilizando os afetos, os limites, as memórias, a imaginação, as identificações e a ludicidade na corporeidade.

Apresentada a Introdução, segue o corpus da dissertação desenvolvido em três Seções Primárias. Na Primeira Seção: Os Rastros e as Dimensões Perdidas. Nesta seção me dedico às noções de: Rastros, Dimensões Perdidas e Desconstrução. É tratado ainda o Princípio do Feminino e o Dilema da Grande Mãe e a questão da Identidade e do Mito na Contemporaneidade. Trago da mitologia os arquétipos da Eva e da Lilith e ainda, considero a mulher brasileira enquanto projeto ideológico da Empresa Colonial. Neste último item, me detenho à tipologia da Mãezinha Adestrada, ao Matrimônio, à Maternidade e à Sexualidade. Finalizo com o Medo do Poder das Feiticeiras.

Na Segunda Seção me dedico ao Imaginário Feminino, resalto as Ausências e os Afetos, o Corpo e a Problemática da Ditadura Estética. Finalizo os argumentos apresentando a Dança e a Autopoieses.

Na Terceira Seção me dedico à apresentação da Dança e as Estratégias para uma Autopoieses Feminina verificando os pressupostos levantados. Parto da análise de teorias e metodologias que as inspiraram, levantando os Princípios e estabelecendo os Indicadores para a Dançar. Por fim são apresentadas as Considerações Finais e as Referências.

Saliento que esta dissertação para sua construção, ordem e disposição, segue a Associação Brasileira de Normas Técnicas – ABNT. Incluo neste trabalho, para padronização e estruturação de normas não citadas pela Associação as autoras: Lubisco; Vieira; Santana (2003). E ainda, para os casos omissos nas referências citadas, o bom senso prevaleceu.

2 PRIMEIRA SEÇÃO: OS RASTROS E AS DIMENSÕES PERDIDAS

2.1 PERSPECTIVAS DESCONSTRUTIVISTAS

Nascido na Argélia em 1930, Derrida se tornou um importante pensador da corrente filosófica francesa, na década de 60, conhecida como Pós-Estruturalismo. A proposta central de Derrida consiste numa revisão crítica da metafísica ocidental por meio de um processo que ele denominou de desconstrução.

Segundo Andrade (2010, p.21):

As investigações de Jacques Derrida revelaram que a tradição era cheia de paradoxos. Derrida acreditava que era necessário desmontar a tradição ocidental para poder compreendê-la, assim como se desmonta uma edificação ou um artefato qualquer para poder expor suas estruturas internas, nervuras e esqueleto. Com esse desvelamento, podemos perceber e criar tensões com os desgastes, as impurezas e os suplementos, iniciando um processo de inferir, modificar, espaçar, erigir entre outros. A esse processo constante de desvelamento e intervenção, como num processo cirúrgico, Derrida chamou desconstrução.

Jacques Derrida (DUQUE-ESTRADA, 2008) propõe através da desconstrução, o questionamento das estruturas internas do discurso e a dependência à lógica da identidade herdada de Aristóteles. Ou seja, propõe que através de um diálogo crítico seja possível afrouxar os sistemas rígidos de referência que restringem a compreensão humana e a ampliação de fronteiras.

Portanto, não se trata de negar a tradição, nem tampouco de destruí-la, mas iniciar um movimento de afastamento, de afrouxamento e uma distensão propulsora de uma atitude crítica ao logocentrismo.

O movimento de desconstrução provoca a revelação das estranhezas, das discordâncias e das lacunas ao modelo que, apesar de sempre terem existido, estavam nas dimensões perdidas ou adormecidas, porém latentes. Só com o desvelamento do que está oculto e no plano das memórias encarnadas é possível perceber as tensões, os incômodos e os constrangimentos. A partir das revelações é possível encontrar as brechas que permitirão o encontro com as dimensões ocultas.

Jean Duvignaud (1983), sociólogo francês contemporâneo, se referiu as dimensões ocultas como dimensões da existência que deixam de corresponder às conformações tradicionais ou às configurações estabelecidas do espaço e às vezes, tendem até a contestar e destruir tais formas. O autor privilegia em seus estudos os repertórios simbólicos dissimulados nas linguagens perdidas dos povos colonizados e adormecidas pela tradição ocidental.

Sobre esta questão, Raposo Fontenelle ressalta em sua nota introdutória à obra de Duvignaud - **Festas e Civilizações** – (1983, p.14):

A hipótese de recuperação analítica das “línguas perdidas”, assim como as ideias da operacionalidade da metodologia da investigação são calcadas na premissa de autenticidade da célula de base, suscetível de criar diferenças e de possuir dinâmicas imprevisíveis que não se exercem conforme as nossas expectativas ou de acordo com as representações que gostaríamos de formular. Duvignaud não se cansará de lembrar que a trama da realidade é arquitetada muito mais sobre o imprevisível do que do inelutável.

Tudo isso significa que nada desaparece ou se perde por completo. No pensamento Derridiano não se pode compreender a morte como um fim. Vida e morte não são binômios opostos. A morte é sempre uma afirmação da vida, porque é rastro e escritura. Neste sentido, Mônica B. Cragolini (2008, p. 51) apresenta alguns elementos para compreender as noções de rastro e escritura:

Pensar na morte é pensar no que se dá: Não na presença-não há vida- sem rastro, nem rastro sem desaparecimento, sem morte. O rastro é precário, vulnerável e mortal, porém, por isso mesmo, excedido com respeito à sua mera presença, em processo de contínua reinterpretação que nunca se encerra em virtude do caráter disseminante da escritura. Por isso a escritura, rastro dos rastros é a inscrição da morte na vida, e é lugar da quebra da presença, que torna evidente a alteridade, a contaminação, a impossibilidade da imunização.

Todas estas questões levantadas, a partir de um pensamento pós-estruturalista e desconstrutivista, têm aberto caminho para o reconhecimento de presenças e escrituras antes desconsideradas pelo poder Eurofonofalocêntrico.

O modernismo conheceu a voz ainda tímida e isolada de mulheres com outras formas de presença social e política, como foram os exemplos de Isadora Duncan, Simone de

Beauvoir, Tarsila do Amaral e tantas outras. Mas, só na virada deste século aparece outra mulher, uma nova escritura que entra na cena contemporânea como potencial de rastros, uma testemunha capaz de desvelar dimensões ocultas. É o fim dos tempos da mulher invisível. Segundo Carla Rodrigues (2008, p. 116):

A mulher seria aquela que, livre da obrigação falocêntrica de se apresentar como —verdade”, carregaria na condição de não-verdade a possibilidade de significação. Essa não-verdade da mulher, que a manteria no âmbito do indecível, seria apenas mais um exemplo com o qual o pensamento da desconstrução indicaria a ausência de bases sólidas para o pensamento.

A partir dessas proposições, percebi que a mulher, sujeito central de minhas pesquisas, tem seu corpo texto repleto de rastros civilizatórios, eis que sempre ocupou o lugar oposto do poder falocêntrico. Isto implica que esta mulher rejeita o conceito fixo de identidade e foge ao risco da circunscrição de o lugar da mulher, pois passou a dançar muitas coreografias.

Assim, segundo Rodrigues (2008, p. 117) —evocando a dança que Emma Goldman¹² reivindicava, o movimento de deslocar-se exigirá pensar a mulher para além da estrutura falocêntrica que o feminismo critica e combate”. Por estas razões, fixar a identidade da mulher é aprisioná-la naquilo que ela mesma pretende combater.

Por outro lado, e também importante na abordagem Derridiana é justamente a mulher que carrega a não-verdade em oposição ao homem da verdade. Nesta lógica, a mulher passa a ser aquela que talvez não seja verdade A mulher seria então, segundo Rodrigues (2008, p.108), o nome da não-verdade da verdade.

Assim, para realizar a Dançatar inspiro-me na corrente de pensamento pós-estruturalista e, os indicadores da desconstrução:

O deslocamento da cultura de referência, o diálogo crítico, a ampliação de conexões com outros saberes, a revelação que questiona a estrutura interna, o fenômeno do afrouxamento ao sistema rígido, o consequente processo de descolonização, o respeito às diferenças, a alteridade e o reconhecimento do inconsciente que fala a despeito de [...]. (LOBATO, 2010, p. 4)

¹²Emma Goldman foi uma anarquista e feminista nascida na Lituânia em 1869 que ficou conhecida por seu ativismo, seus escritos políticos e conferências que reuniam milhares de pessoas nos Estados Unidos. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Emma_Goldman>. Acesso em: 11 jul. 2011.

E ainda apoio-me no conceito de Corpo-bio-grafia que Lúcia Lobato (2008, p. 4) define como uma “perspectiva desconstrucionista e transdisciplinar em dança [...] a partir do afrouxamento das singularidades encarnadas”, como provocações para uma dança que pretende encarnar uma autopoieses feminina.

Entender o trajeto da mulher e seus rastros civilizatórios me levou a buscar o sentido da identidade e do mito na contemporaneidade que passo a analisar no item que se segue.

2.2 A IDENTIDADE E O MITO NA CONTEMPORANEIDADE

Para compreender o sentido do mito na contemporaneidade é necessário atualizar o conceito de identidade e as relações nele imbricadas. Para tanto dialogo com o pensamento de Zygmunt Bauman, sociólogo polonês radicado na Inglaterra, porque suas reflexões não procuram definir, nem determinar, um conceito de identidade.

Bauman (2005) analisa a contemporaneidade de forma a considerar liquefeitas as referências outrora instauradoras, pois entende que, a partir da globalização, a velocidade das mudanças impostas às estruturas e às instituições não permite mais que a sociedade crie fórmulas ideais para resolver as suas questões. A instabilidade é a lei e, influencia profundamente a forma como as pessoas fazem escolhas, porque, ao fazê-las, assumem riscos. Já que não há mais referências estabelecidas, escolher um dos extremos, um dos opostos, deixa de fazer sentido. Os direcionamentos e as escolhas assumem uma forma fluida que pode mudar e se transformar, sempre que se perceba necessário.

Para Bauman (2005) a noção de identidade se constitui a partir da dissolução das comunidades, no qual o alargamento das fronteiras e o surgimento dos transportes permitiram ampliar e deslocar as relações. As pessoas antes eram atreladas ao seu local de nascimento e, dessa forma, eram identificadas. A noção de identidade nasceu ligada à ideia de nacionalidade e também da crise advinda do esforço de pertencer.

A ideia de identidade, portanto, se inaugura como uma ficção na tentativa de estabelecer vínculos perenes de subordinação incondicional ao Estado a partir da ideia de pertencimento do homem com a sua nacionalidade.

No Estado pré-moderno a identidade estava vinculada à nacionalidade. No Estado moderno, vinculou-se à noção de classe. Na contemporaneidade está vinculada à crise e ao caos.

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

Diante da instabilidade reinante, a questão da identidade, prima, segundo Bauman (2005), pela corrosão de caráter e por uma ansiedade marcante que orienta os comportamentos das pessoas, na direção de uma sensação de insegurança crescente e de um colapso do bem-estar social.

Por causa da falência das normatizações, as identidades sociais tornaram-se transitórias e os novos laços sociais ambivalentes. Isso porque ainda se correspondem com a nostalgia do passado e encontram concordância com a modernidade líquida - termo de Bauman que se refere à transitoriedade provocada pela globalização - onde os valores se desfazem, mudam de forma, e os conceitos estão multi-imbricados.

Em tempos de globalização, ou de modernidade líquida, as fronteiras estão cada vez mais movediças e diluídas, e a noção de pertencimento dá lugar à insegurança e ao desconforto da ilegitimidade, favorecendo a um sentir-se estrangeiro. Isso só não acontece quando se estabelecem novas tribos que, por sua vez, derivam dos mais variados grupos alternativos, nos quais o pertencimento advém não mais pela condição de nascimento e classe, e sim, pela aglutinação de valores em comum e por uma identificação a eles.

Estabelece-se então, um comportamento ansioso para encontrar novos grupos e vincular-se através de outras identificações, da possibilidade de escolhas e assim, se facilita a construção das novas identidades.

A noção de identidade, uma convenção socialmente aceita, provoca uma discussão pertinente nesta pesquisa porque o sujeito está em voga na contemporaneidade como fundador de sua própria vida, não se subordinando às convenções.

O sujeito é o responsável pela sua autonomia e é ele quem dita as suas próprias leis. Por ser um conceito evasivo, a identidade nos é revelada hoje como algo a ser inventado, e não descoberto como resultado de um esforço, pois é eternamente inacabada. É por isso que a autocriação de si mesmo é a única saída possível ao aparente caos reinante.

Segundo Bauman (2005, p. 38) a identidade outrora estabelecida e determinada, agora é transitória, pois, exige a renovação dos parâmetros, a atualização dos cadastros com

os quais a estabelecíamos, por conta da velocidade, das incertezas e inseguranças contemporâneas da vida. Vive-se em um processo de transformação contínua: o eu fixo que era estabelecido, hoje é transitório e, portanto, instável, o que suscita as atuais angústias e crises existenciais.

A crise que era estabelecida pelo medo da exclusão, atualmente se instala pelo medo de abandonar antigos princípios. Hoje, outras necessidades se instauram, e ainda não se sabe ao certo sob que parâmetros a vida deve se ordenar. A sensação é que o caos se instalou!

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

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

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

Assim também aconteceu com o mito.

Usualmente o mito tomou a conotação de fábula, lenda, invenção, ficção. A acepção que lhe era atribuída nas sociedades arcaicas, impropriamente denominadas de culturas primitivas, concebia o mito como o relato de um acontecimento ocorrido em tempos ancestrais mediante a intervenção sobrenatural.

Em outros termos, mito é o relato de uma narrativa verdadeira que ocorreu nos tempos dos antigos, quando a partir de interferência sobrenatural, uma realidade passou a

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

Compreendo o mito, então, como a criação de uma narrativa que nos conta de que forma algo ou alguém se transformou de uma condição para outra. O mito também é uma representação coletiva transmitida através das gerações para explicar o mundo. Um mito é, ainda, uma espécie de escritura desvelada, o dito. Portanto, se pode ser revelado ao nível do cognoscível, ele é antes de tudo construtor do acontecimento.

O mito pode ser um sentimento, uma sensação, uma forma, um modo de significação ilógico da vida. Assim sendo, pode se desvelar na palavra, na imagem, no gesto e no movimento. Não é a narrativa que define o mito e sim, a forma como este se articula, como expressa o mundo e a realidade humana. Sua essência é sempre uma representação coletiva atemporal.

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

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

Entendo o rito aqui como o conjunto de práticas reguladoras que estabeleçam uma vinculação do mito com o imaginário, com o simbólico, pois, ao mesmo tempo em que ele atualiza o propósito humano a partir da ampliação das questões da humanidade, facilita o processo de libertação do homem dos modelos que o aprisionam, no sentido de impulsioná-lo a desvelar os mistérios do mundo e as forças ocultas que estes contêm. O mito guarda, portanto, as forças conflitantes da humanidade. Sobre a relação do homem com as polaridades contidas no mito, Campbell (1992, p. 380) diz:

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

A pessoa se vincula ao mito através do rito, pois este realiza a transcendência da vida através de suas práticas. “O rito é a práxis do mito. É o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora” (MADJAROF, 2010, p. 1). Conhecer os mitos, então, é desvelar os segredos do mundo e de si mesmo. E desvelar mistérios do mundo é se apoderar das memórias latentes para que se possa fazê-las emergir na vida. Só se pode sair dos extremos, dos opostos pelo direcionamento aos meios, pelo mergulho na essência.

O rito reitera o mito, por isso ele reatualiza ao homem a sua história velada por meio do desvelamento dos arquétipos contidos na narrativa. É este movimento que possibilita a identificação porque transforma o caos, a ambivalência, em singularidade. Sobre esta questão Joseph Campbell (1992, p. 372-373), esclarece:

Podemos, portanto, considerar qualquer mito ou rito como uma pista para o que pode ser permanente ou universal na natureza humana. [...] Funcionando como um “caminho”, a mitologia e o ritual levam a uma transformação do indivíduo, desprendendo-o de suas condições históricas locais e conduzindo-o para algum tipo de experiência inefável. Funcionando como uma “deusa étnica”, por outro lado, a imagem prende o indivíduo ao seu sistema familiar de valores, atividades e crenças historicamente condicionados, como um membro ativo de um organismo sociológico.

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

Ao encarnar os mitos, o sujeito se apodera das forças que emanam dos rastros e reatualiza a si ao descobrir que, através do reconhecimento acerca da repetição dos padrões contidos na narrativa arquetípica, abrem-se possibilidades para desconstruir os modelos que o aprisionam e limitam.

Assim como estudiosos como Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Joseph Campbell e Carl Gustav Jung, escolho os mitos como ferramenta para apreender a essência do mundo, pois, estes podem espelhar os acontecimentos da vida de forma ímpar. Eles contêm infinitos arquétipos que compreendidos nos auxiliam a desconstruir a nossa identidade a partir do exercício da autonomia.

Visto o sentido do mito e sua importância como instrumento de revelação, compreendi a necessidade de rastrear, nesse estudo, o Princípio Feminino e o Dilema da Grande Mãe para adentrar nas Dimensões Perdidas. Por isso o próximo item.

2.3 O PRINCÍPIO FEMININO E O DILEMA DA GRANDE MÃE

Para falar do Princípio Feminino, me baseio na noção de arquétipo desenvolvida por Carl Gustav Jung¹³ (1875-1961).

Para adentrar o pensamento de Jung, apresento uma breve biografia com vistas a facilitar a compreensão do desenvolvimento de sua teoria.

Aos 20 anos de idade, Jung ingressou na Universidade da Basileia (Suíça) para estudar medicina, apresentando interesse pelas relações entre a Teologia e a Psicologia. Só posteriormente veio a se dedicar pela Psiquiatria. Do início de sua carreira médica até o ano de 1910, debruçou-se nos estudos das psiconeuroses. Neste período, Jung conhece as obras de Sigmund Freud (1856-1939) através da leitura do texto *A Interpretação dos Sonhos*.

Jung viu em Freud, inicialmente, um companheiro para desbravar os caminhos da mente. Todavia, os anos de amizade e admiração mútua não conseguiram minimizar algumas diferenças fundamentais entre os dois teóricos, sobretudo no que dizia respeito à religião, à interpretação dos sonhos e à sexualidade, especialmente no que tange à teoria da libido. Com o tempo essas divergências se aprofundaram e levaram à ruptura da colaboração de Jung, um ano depois que ele publicou *Transformações e Símbolos da Libido*, obra mais tarde revisada e intitulada *Símbolos de Transformação* (1912)

Após o rompimento com Freud, Jung atravessou um período de incertezas e desorientações fundamentais para o aprofundamento de sua teoria. Fruto dessa fase de intenso confronto, Jung veio a desenvolver o conceito de Inconsciente Coletivo¹⁴ a partir do qual concebeu o conceito de Arquétipo, denominado imagem primordial ou ainda, tendência instintiva para formar representações.

¹³ Os eventos mais importantes de sua infância foram marcados por sua imaginação, seus sonhos e suas especulações místicas e religiosas, provavelmente inspirados pela educação que recebeu e que despertou o seu interesse pelos estudos que, ao longo de sua vida, realizou sobre os mitos, sonhos e psicologia da religião. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/individua.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2011.

¹⁴ Para Jung o Inconsciente Coletivo é como o repositório da herança e possibilidades psíquicas do homem. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/coletivo.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

Durante esse período, Jung também desenvolveu a técnica da Imaginação Ativa, (IA), que se tornou um método inspirado nas técnicas dos alquimistas e que consiste em uma interação com os conteúdos do inconsciente por meio de sua personificação. Diferencia-se de uma interpretação dos conteúdos do inconsciente, na medida em que não envolve uma explanação de suas figuras, mas de um relacionamento com elas. Dessa forma, não compreenderíamos o inconsciente a partir de um ponto de vista intelectual, mas a partir da sensação, do confronto com problemas cotidianos com os quais nos deparamos a partir de nosso interior.

Segundo Jung, a IA é a melhor maneira de se ativar a função transcendente, uma espécie de colaboração entre fatores conscientes e inconscientes, um encontro e uma grande interação com a totalidade da psique (Self ou si-mesmo) e tudo o que ela representa. Ele propõe a imaginação ativa como uma maneira dialética particular de lidar com o inconsciente.

Dentre suas inúmeras contribuições, quatro precisam ser destacadas: a) a teoria sobre a estrutura e a dinâmica da psique (a relação consciente x inconsciente) e sobre as formas pelas quais o inconsciente se manifesta; b) a teoria sobre os tipos psicológicos; c) o estudo sobre a psicologia do desenvolvimento da personalidade, o conceito de individuação; d) a descrição completa das imagens universais, ou arquétipos, derivadas da psique profunda do inconsciente coletivo.

Considero que as suas contribuições vão muito além de uma teoria psicológica, pois compreendem outros universos de conhecimento como arte, história, mitologia, filosofia, antropologia, sociologia, literatura e espiritualidade. A meu ver, o seu legado se expandiu sobre outras dimensões do homem e sua natureza, contribuindo com reflexões permanentes sobre a dinâmica da vida.

Jung define os arquétipos como elementos estruturais e formadores do inconsciente que dão origem tanto às fantasias individuais quanto às mitologias próprias da cultura de um povo. Vão corresponder a cada uma das principais estruturas da personalidade, por exemplo, o ego, a persona, a sombra, a anima (nos homens), o animus (nas mulheres) e o Self.

Por corresponderem frequentemente a temas mitológicos que reaparecem em contos, lendas e tradições populares de épocas e culturas diferentes, Jung considera que os arquétipos são imagens primordiais. Assim os mesmos temas, podem ser encontrados tanto em sonhos e fantasias, como nas formas cotidianas dos indivíduos.

Com base na teoria Junguiana, os arquétipos são percebidos em comportamentos exteriorizados, especialmente aqueles que se aglomeram em torno de experiências básicas e

universais da vida, tais como nascimento, casamento, maternidade, morte e separação. Estes se aderem à estrutura da própria psique humana e são observáveis na relação com a vida interior ou psíquica, revelando-se por meio da anima/animus, sombra, persona, entre outras.

Jung apresenta os arquétipos como “uma fonte primária de energia e padronização psíquica [...] é a fonte essencial de símbolos psíquicos, os quais atraem energia, estruturam-na e levam, em última instância, à criação de civilização e cultura” (STEIN, 1998, p. 81).

Como Jung foi um pensador cujo desenvolvimento intelectual se baseou principalmente em discernimentos intuitivos e/ou vivenciados, muitas vezes sua própria experiência de vida lhe forneceu a matéria-prima para suas formulações teóricas. Provavelmente por isso, sua recusa voluntária em empregar uma lógica concisa acarretou certa confusão, pois, alguns de seus pensamentos foram apresentados conforme se diferenciavam no contexto.

Isto, no entanto, não significa que Jung mudasse constantemente de opinião, mas, que suas ideias se atualizavam frequentemente, já que sua característica era não abandonar uma ideia, investigando-a e pondo-a em movimento de acordo com as diferenças e afinidades que o contexto oferecia.

Ao contrário de Freud, portanto, ele não fez revisões substanciais de seu pensamento. Ao invés disso, inseria mais material às formulações iniciais, atualizando-as. O resultado eram formulações posteriores. Por essas razões considero que sua teoria não se contradiz. Ela se amplia em conceitos mais aprofundados e abrangentes à medida que reconhecia novas analogias.

Ele foi um homem bem conectado com o seu tempo e, em determinados casos é possível verificar que a sua teoria sofreu influência da cultura e dos valores de sua época, resultando em alguns termos e formas de pensamento um tanto anacrônicos. Desde a sua morte em 1961, houve um interesse crescente pela psicologia analítica e pelo trabalho daqueles que a desenvolveram. Por isso a Teoria Junguiana tem evoluído constantemente e os autores pós-junguianos vêm sempre reconsiderando, retificando e mesmo questionando seus conceitos no sentido de realizar uma equivalência de termos para atualizar a teoria. Assim, por vezes, compreende-se melhor a obra de Jung como um fluxo de imagens que conduzem a analogias onde se podem aplicar sentidos múltiplos.

Aquele que pretende adentrar ao pensamento de Jung, sugere-se certa dose intuitiva, além do conhecimento teórico. Tal condição, requisito para uma compreensão sem preconceitos, talvez tenha rendido ao seu criador alguns julgamentos no mínimo, precipitados.

Jung parte de uma abordagem que considera o homem como agente de sua própria criação, ou seja, apto a apreender conceitos e comportamentos e transformá-los a partir das mudanças das suas identificações e suas necessidades. Assim, ele considerava,

[...] que as sociedades ocidentais de seu tempo se encontravam muito desequilibradas ao exagerar a importância do pensamento [...] e desconhecer as funções não racionais consideradas femininas: a intuição e o sentimento. [...] este desequilíbrio se manifesta numa fé cega na ciência para resolver os problemas fundamentais da humanidade, um materialismo extravasado, um profundo eurocentrismo, e uma subestimação e subordinação dos elementos considerados femininos da psique individual e coletiva. (OBREGÓN, 1995, p. 1)

Neste aspecto, Jung se antecipou às críticas, ao pensamento e condição modernos, tão em voga na atualidade.

A partir dessas conjecturas volto ao universo da mulher e observo que para alcançar suas identificações femininas atuais é preciso que haja uma desconstrução do arquétipo da Grande Mãe (definido adiante) e um exercício atento para a realização de seu feminino. Só assim as mulheres poderão atingir suas dimensões perdidas em busca da construção da sua própria aupoética. Dessa forma construirão um próprio horizonte e deixarão a busca do ideal masculino de poder ser sua grande meta.

O ideal feminino ainda não aconteceu e isso vem gerando a insatisfação e o mal estar da mulher, que ainda não legisla em causa própria porque não se desprende do eurofonofalologocentrismo.

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

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

aterrador, misterioso, oculto, obscuro, o abismo, o mundo dos mortos e o que é inevitável como o destino.

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

Werres¹⁵ (2004, p. 1) diz que –A mulher surge de uma matriz na qual percebe semelhanças consigo mesma.” O modelo do feminino para a mulher é a sua mãe ou alguém que substitua o papel. Neste primeiro padrão do feminino estão fundidos os arquétipos da mãe e do feminino e é na experiência de vida com a sua mãe que a mulher tem as primeiras impressões a respeito de si e do mundo.

Neumann¹⁶ (2001), diz que o feminino se caracteriza basicamente por duas formas: o caráter elementar e o caráter de transformação do feminino. Estas duas formas se interpenetram e estão em relação mútua, convivendo ou hostilizando-se. O caráter elementar do feminino tem como traço mais marcante a conservação do que está estabelecido. Essa característica é mais natural na infância, porque nesta fase é mais forte a predominância da inconsciência. O caráter de transformação do feminino é oposto ao caráter elementar porque não está comprometido com o que está estabelecido e sim com as aquisições que estão sujeitas ao dinamismo da psique, o que acarreta nas transformações do indivíduo.

Werres (2004, p. 2) enfatiza ainda, que segundo Faria e Nicoletti (2002),

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

¹⁵ Joyce Lessa Werres é psicóloga, mestre em Psicologia Clínica e autora do artigo O Complexo Materno e o Feminino Emergente. Disponível em:

<http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com_content&task=view&id=640&Itemid=40>. Acesso em: 22 fev. 2011.

¹⁶ WERRES, Joyce Lessa. **O complexo materno e o feminino emergente**. 2004. Disponível em:

<http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com_content&task=view&id=640&Itemid=40>. Acesso em: 22 fev. 2011.

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

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

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

A construção do gênero feminino (e masculino) se faz a partir de um conjunto de símbolos, imagens que retêm intenso conteúdo emocional (complexos¹⁷), que se ativam na relação do eu com o mundo, determinando a construção de um ego feminino (ou masculino, no caso do homem) que no decorrer da vida de uma mulher, permanece desenvolvendo-se e sofrendo atualizações de acordo com as necessidades individuais e culturais necessárias a sua interação com o mundo. O Princípio do Feminino está enraizado e desenrola-se do arquétipo da Grande Mãe.

No arquétipo da Grande Mãe, a mãe assume a imagem inconsciente de nutridora dos afetos, dos sentimentos de confiança e estabilidade, estabelecendo a ligação entre o espiritual e o racional e, sobretudo, a relação que a filha terá com o mundo. Este arquétipo apresenta-se sobre duas polaridades: a mãe-boia e a mãe-má. A primeira nutre e acolhe psíquica e

¹⁷ Um complexo é uma afluência de imagens e ideias englobadas em torno de um núcleo arquetípico que são caracterizadas por uma tonalidade emocional comum. Estes em ação contribuem para o desenvolvimento da personalidade na medida em que tiram o indivíduo da inércia e o impulsiona para a atividade, para a busca pelo equilíbrio, pois, quando há o sofrimento haverá sempre a tendência de sair dele. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/individua.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2011.

fisicamente, e está mais presente na fase urobórica¹⁸ que corresponde aos primeiros anos de formação da personalidade. A segunda é a castradora, que coloca o princípio masculino em evidência —é através dela que o pai é apresentado e que se inicia o patriarcado.” (MAZZA, 2004, p. 1).

A psique, segundo Stein (2000) é carregada de complexos diversos que se formam no decorrer do desenvolvimento da personalidade e que funcionam como entidades autônomas. O indivíduo, portanto, não tem controle sobre a constelação dos mesmos. A austeridade do complexo dependerá da quantidade de energia psíquica que este contém.

Todo o complexo tem um núcleo arquetípico. Cada um atua de maneira coerente ao conteúdo que encerra em si. O complexo materno é apenas um entre tantos outros que integram a psique. Ele é fundamentado pela experiência com a mãe e quando constelado age levando ao ego informações da mãe, impregnadas de afetividade.

O complexo materno remonta à fase mais infantil do ego e, em decorrência disso, o reconhecimento do indivíduo sobre si mesmo e a construção de uma identidade própria podem ficar prejudicados.

Segundo Selene Regina Mazza¹⁹ (2004) —quando ativo e inconsciente o complexo materno leva a uma fixação na mãe e acarreta impedimento de o sujeito seguir adiante em busca de sua autorrealização”. O complexo materno ocorre tanto no filho quanto na filha. Entretanto, seus efeitos se manifestam de forma diferenciada e de modo diverso quando se revelam em um e em outro.

Na mulher, o complexo materno poderá incentivar exageradamente o instinto materno ou inibi-lo profundamente. Ele pode se manifestar configurado em intensificação, atrofia ou extinção dos instintos emanados da mãe. Em ambos os casos há uma inconsciência da mulher a respeito de si mesma, pois, ou há uma indiferenciação, ou seja, a inconsciência da mulher a respeito de sua própria identidade ou há uma projeção dos instintos sobre a mãe.

O complexo materno na mulher pode se manifestar também como exacerbação de Eros (JUNG, 1934). Neste, há uma diminuição relevante do instinto materno, o que segundo o

¹⁸ O Uroboro é —motivo universal de uma serpente enrolada em um círculo, mordendo a própria cauda.” Segundo Jung e Neumann, o Uroboro é usado por alguns psicólogos analíticos como uma metáfora primária para um estágio precoce do desenvolvimento da personalidade”. Disponível em:

<<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/individua.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2011.

¹⁹ Psicóloga e autora do artigo **Percepções da feminilidade e sexualidade da mulher no contexto da psicologia clínica analítica**. Disponível em: <<http://www.sizigia.com.br>>. Acesso em: 21 jul. 2009.

autor, leva a filha a uma relação incestuosa com o pai e de repulsa com a mãe, situação que é provocada pela ênfase exagerada sobre a personalidade do outro.

Mazza (2004) aponta que na vida adulta, ~~uma~~ uma mulher que tenha desenvolvido esse tipo de complexo, tenderá a buscar relações com homens casados, não por eles, mas no sentido de perturbar o casamento. Ao conquistar seu objetivo, por falta de instinto materno, perde o interesse e uma nova busca é iniciada”.

Outra forma do complexo materno se manifestar na mulher é através da identificação com a mãe, devido a dificuldades da própria iniciativa de seu feminino. A mulher projeta sua personalidade sobre a mãe por causa da inconsciência de seu mundo instintivo materno e de seu Eros. A mulher idealiza a mãe como modelo e, conseqüentemente deriva daí sentimentos de inferioridade. Quando adultas tendem a viver uma existência à sombra de alguém por estar inconscientes de si.

Existe ainda um estágio intermediário, chamado por Jung (1934) de defesa contra a mãe, que é uma defesa contra a hegemonia da mãe, valendo qualquer coisa, menos ser como é a mãe. Este é um exemplo de complexo materno negativo, em que a mulher luta para não ser como a mãe, porém, também não sabe quem é ela própria e, nesse conflito, permanece inconsciente a respeito de sua própria personalidade, pois os instintos e a sua energia psíquica estão concentrados em defender-se da mãe acarretando assim em prejuízo na sua autonomia e na construção de uma identidade autêntica feminina.

Quando a resistência à mãe se instala, a mulher pode manifestar distúrbios da menstruação, dificuldades para engravidar ou repulsa pela gravidez e falta de interesse por tudo o que representa família. Entretanto, ela tende a compensar-se através de um investimento na vida racional, concentrando-se na ruptura do poder materno através da intelectualidade.

Quando a mulher não consegue integrar os conteúdos inconscientes à consciência e transformar as suas dificuldades em consciência de sua feminilidade e conseqüente expansão de sua personalidade, tende a ficar presa na inconsciência, ferindo o seu mundo instintivo, pois quando nega a mãe, repudia tudo o que está em sua esfera inconsciente, organizando sua vida objetivamente na clareza do julgamento.

Um complexo materno constelado, portanto, pode se revelar profundamente coibidor na construção de um feminino consciente, impedindo, por conseguinte, a individuação da mulher, pois, ela busca a realização no mundo por este processo, passagem inevitável para que a mulher possa tornar-se ela mesma, inteira, indivisível e distinta de outras pessoas - desenvolvendo sua personalidade através de ser quem simplesmente é. Quando a mulher está

assentada em seu Princípio Feminino, pode acolher o seu desenvolvimento interior e, só então, atender ao desejo de evolução.

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

Corroborando a sua experiência clínica, estes também são os conceitos mais relevantes com quais tenho me deparado nos grupos de mulheres nos quais venho trabalhando nos últimos anos. Essas experiências e convicções me levaram inevitavelmente a propor neste trabalho o item que se segue dedicado aos arquétipos da Eva e da Lilith.

2.3.1 Os Rastros Femininos: Eva e Lilith, eis uma questão

Meus estudos a respeito dos arquétipos da Grande Mãe e da Sombra Feminina impulsionaram uma curiosidade para procurar rastros mais longevos que revelassem como foram construídas as ideias sobre o feminino ao longo da história ocidental da humanidade. Esses rastros estão repletos de ideias sobre santidade e pecado encontradas, por exemplo, na metáfora da maçã como fruto proibido atribuído às mulheres. Nos rastros os opostos se fundem. Um é atribuído à Eva e o outro, em sentido oposto, à Lilith.

Segundo Paulo Milhomens²⁰ (2008, p. 2):

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

E Adão comeu a maçã que a Eva lhe ofereceu. Para chegar aos meus argumentos sobre a Eva elegi partir da inspiração de uma das esculturas de Rodin. A observação atenta da

²⁰ Paulo Milhomens é graduado em História pela Universidade Federal do Tocantins (UFT) e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). É pesquisador, ensaísta, professor e crítico cultural.

obra Eva de Rodin (fotografia 1) revela em primeiro plano os braços dobrados sobre o peito como em um autoabraço e o rosto baixo e voltado à esquerda. Este gesto da Eva deixa transparecer múltiplos significados: autoproteção, conflito, desamparo, aconchego, vergonha, introspecção, fragilidade, delicadeza, vulnerabilidade, entre tantos outros que as pessoas são capazes de apreender.

Porém, é à força da presença do feminino em cada traço que delicadamente atrai a atenção do espectador e causa impacto. Esta Eva é a imagem do feminino contemporâneo²¹ que tanto buscava, pois corresponde à autoimagem dos corpos femininos sujeitados, que com a Dançatar pretendo mostrar às mulheres para a sua auto-heteropercepção.

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

Escolhi a imagem desta Eva como uma metáfora do aspecto feminino que persiste na grande maioria das mulheres atuais, pois apesar das conquistas e dos novos lugares de poder ainda existe desigualdade e um estado indiferenciado de ser.

Tudo isso significa, no entanto, que os mitos estão sendo ressignificados. O mito é uma tentativa desesperada do ser humano em se manter vivo através da criação do sentido da existência. É também o mito que permite desestranhar o mundo em uma narrativa polissêmica porque ajuda o homem a desvendar a complexidade da vida. Nesse sentido, a canção citada anteriormente, de Milton Nascimento e Fernando Brant, continua presente apontando que



Fotografia 1: Auguste Rodin: Eva, 1881.
Fonte: Disponível em: <commons.wikimedia.org/wiki/File:Auguste_Rodin_Eva_1881-1.jpg>. Acesso em: 12 dez. 2010.

²¹ Entendo por feminino contemporâneo a mulher da atualidade, ou seja, que vive os desafios e paradigmas de hoje.

“[...] é preciso ter força, é preciso ter raça, é preciso ter gana sempre, pois, quem traz no corpo a marca, “Eva-Maria”, mistura a dor e alegria [...]”.

Em meio a esta transitoriedade, onde todos os sentidos estão relativizados, a mulher é, senão, uma urgência transdisciplinar. Para dar conta dos seus novos lugares de poder, abdica do seu consagrado tempo feminino, aquele que abrange as suas necessidades e organicidades voltadas ao ritmo de seus ciclos, do seu imaginário e da sua intuição. Raramente pode contemplar as suas sensibilidades sem que se sinta culpada, fragilizada ou desqualificada pelas marcas patriarcais.

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

Nesse momento de meu trabalho peço passagem para o poeta e compositor Chico Buarque de Holanda e Augusto Boal (1976) que com sua sensibilidade conseguiu como traduzir poeticamente, como ninguém, o Mito de Eva:

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Vivem para os seus maridos,
Orgulho e raça de Atenas
Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas
Quando fustigadas não choram
Se ajoelham, pedem, imploram
Mais duras penas
Cadenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Sofrem por seus maridos, poder e força de Atenas
Quando eles embarcam, soldados
Elas tecem longos bordados
Mil quarentenas
E quando eles voltam sedentos
Querem arrancar violentos
Carícias plenas
Obscenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Despem-se pros maridos, bravos guerreiros de Atenas
Quando eles se entopem de vinho
Costumam buscar o carinho
De outras falenas
Mas no fim da noite, aos pedaços
Quase sempre voltam pros braços

De suas pequenas
Helenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas
Elas não têm gosto ou vontade
Nem defeito nem qualidade
Têm medo apenas
Não têm sonhos, só têm presságios
O seu homem, mares, naufrágios
Lindas sirenas
Morenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas
As jovens viúvas marcadas
E as gestantes abandonadas
Não fazem cenas
Vestem-se de negro, se encolhem
Se conformam e se recolhem
Às suas novenas
Serenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Secam por seus maridos, orgulho e raça de Atenas

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

O corpo da escultura de Rodin desvela a cada olhar [...] o som, a cor, o suor a dose mais forte e lenta de uma mulher que ri quando deve chorar, e não vive, apenas aguenta, posto que mistura a dor e a alegria.”²² Esta é a Eva-Maria!

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

Na realidade nascemos todos iguais e não cabem nem os julgamentos, nem as hierarquias. Como nos aponta Monique Augras (2009, p. 40):

²² Milton Nascimento e Fernando Brant (1978).

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

Em momentos de intensa transição, aparentemente caótica, onde a humanidade resiste à perda de sentido existencial, especialmente no que tange às mulheres, urge uma remitificação que favoreça outras identificações. Urge encontrar novos perfis que apontem outras singularidades do tempo feminino - o ritmo dos ciclos, as especificidades, os devaneios, a sensibilidade - onde o imaginário garanta o seu lugar como função essencial à manutenção da harmonia do equilíbrio/desequilíbrio necessário à auto-organização das mulheres. Por isso a Lilith reaparece das sombras para reintegrar o feminino na mulher sugerindo a rediscussão da problemática sobre a igualdade. A questão não é ser igual ou não, é ser diferente, é ser mulher. E isso significa aceitar o princípio da alteridade.

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

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

Voltando a observar a Eva de Rodin, é possível perceber uma mulher angustiada que enlaçada a si mesma demonstra o sentido da existência que lhe escapou. Esta Eva é a mulher do agora que ainda saudosa e incerta se espelha neste mito revelando o seu desamparo de não ser.

Mesmo assumindo atitudes emancipadas, a sua inserção no mundo se dá pelas vias das desigualdades. A maioria das mulheres ainda se identifica com padrões e tradições míticas sobre o seu papel na sociedade, o que limita o seu potencial autopoiético. Ouso dizer que as mulheres da atualidade cultuam certo lapso ontológico e, pelo esquecido, pecam.

O lapso refere-se a não reconsiderar os grandes símbolos da feminilidade como acesso a novos tipos de insígnias que traduzam outras identificações compatíveis à conjuntura atual, a partir dos imaginários femininos ressignificados. Trata-se de encontrar na aparência

da natureza, da maternidade, da fecundidade, do amor, da criatividade, da intuição, as forças poderosas que atuam em seu íntimo sem o julgamento patriarcal.

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

O sentido da vida parece nos seduzir à experiência da totalidade. Considero que a experiência sensível do corpo é capaz de reunir os reversos como um mediador da unicidade feminina capaz de instaurar uma forma inusitada de ser mulher.

Mas é preciso ter manha
 É preciso ter graça
 É preciso ter sonho sempre
 Quem traz na pele essa marca
 Possui a estranha mania
 De ter fé na vida²³

Reconheço que aos poucos nos despedimos da Eva e assumimos a Lilith como meta da unicidade pretendida.

A origem do mito de Lilith está ligada aos grandes mitos da criação. Foi provavelmente na remota Babilônia, quando habitada por semitas em cativeiro, que os judeus travaram conhecimento das crenças de seus predecessores, os sumérios²⁴, contribuindo para disseminar o mito.

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

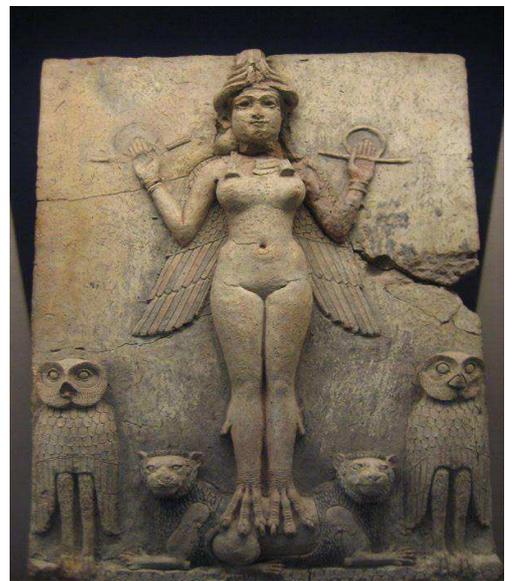
²³ Milton Nascimento e Fernando Brant (1978).

²⁴ Considerada a civilização mais antiga do mundo, a Suméria surgiu em torno do quarto milênio a.C., quando ocorreu grandes mudanças na cultura da humanidade com o início da era do bronze e da escrita. Localizava-se ao sul da mesopotâmia entre os rios Tigre e Eufrates e quando entrou em declínio depois de 2000 a.C., foi absorvida pela Babilônia e pela Assíria. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sum%C3%A9ria>>. Acesso em: 15 fev. 2011.

No Talmude²⁵ do século VI a. C., há poucas informações sobre Lilith, porém, há forte crença da sua presença, onde é encontrada principalmente entre os conservadores da comunidade judaica do século XIX. Consta naqueles escritos, que foi a primeira mulher de Adão, de uma beleza ímpar e criada diretamente da terra no mesmo momento que ele, ou seja, não saiu de sua costela, mas do mesmo barro que o moldou.

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

Após ter transgredido as ordens divinas, a imagem de Lilith (fotografia 2) é associada a um demônio, vampiro, híbrido de bela mulher com os pés de coruja, um animal de hábitos noturnos e que frequentemente é associado à magia e feitiçarias. Ela tinha poderes sobre os bebês e os homens que dormiam sós, tornando-se sediciosa de grandes conflitos e amores ilegítimos perturbando os leitos conjugais, pois, como uma mulher desprezada por causa de outra, representa os ódios contra a família. Para se proteger de sua maldição, as mulheres grávidas precisariam usar uma medalha com os nomes dos três anjos do Senhor que foram tentar resgatá-la para o convívio



Fotografia 2: Lilith - primeira representação em relevo Sumério 1950 a.C.

Fonte: Disponível em: <<http://witchofforestgrove.com/2009/09/20/lilith/>>.

Acesso em: 01 jun. 2011.

²⁵ O Talmude é um registro das discussões rabínicas que pertencem à lei, ética, costumes e história do judaísmo. É um texto central para o judaísmo rabínico, perdendo em importância apenas para a Bíblia hebraica. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Talmude>>. Acesso em: 15 fev. 2011.

com Adão: Senoy, Sansenoy e Semangelof.

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

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

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

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

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

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

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

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

Segundo Siegmund Hurwitz (2006, p. 33), sendo Lilith uma deusa de épocas remotas e que aparece primeiramente citada na literatura histórico-religiosa, o desenvolvimento do seu mito através da história apareceu através de dois aspectos atribuídos a esta. Primeiramente, o aspecto sombrio da deusa-mãe foi bastante evidenciado e ligado a rancores, inveja, ciúmes, vingança e também relacionados aos mistérios, aos hábitos noturnos, ao desconhecido. Segundo, outro aspecto que só foi reconhecido posteriormente e que é advindo da forma como os homens a encaravam: prostituta divina, mulher que tenta seduzir desde Adão a todos os homens, inclusive os atuais, visto que, segundo a mística judaica antiga, além de sedutora e dada aos prazeres, ela é imortal e atravessa os tempos.

O aspecto da mãe sombria foi atribuído primeiramente porque o desenvolvimento da consciência da humanidade é oriundo do arquétipo da Grande Mãe que por sua vez, tem características bipolares, ou seja, apresenta tanto a face da mãe cuidadosa e nutridora, como a

face da mãe terrível. Coube a Lilith a associação com o lado sombrio da Mãe. Portanto, quando a percepção sobre este arquétipo advém das mulheres, ao invés da prostituta divina que seduz os homens, as características associadas são as da deusa-mãe sombria, terrível e devoradora. É, sobretudo este último aspecto que vou me debruçar.

Como aspecto da mãe sombria, Lilith tenta prejudicar as mulheres grávidas, roubando e matando os seus bebês para beber o seu sangue, por isso a ela também é associada à figura do vampiro que suga a vida. Figuras demoníacas similares a Lilith (na Grécia são as Lamias e as Striges) aparecem na mitologia de quase todos os povos e geralmente roubam crianças ou bebem o seu sangue, podendo acontecer de forma concomitante ou apenas um ou outro aspecto. O mito de Lilith é encontrado, como já citado, em muitas tradições antigas, tanto semíticas quanto não semíticas, mas é na literatura judaica que tem permanecido por mais de dois mil e quinhentos anos e continua em evolução.

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

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

Ainda segundo o autor, somente na religião mandea²⁶, Lilith apresenta um aspecto divino, embora em sua maioria apareça ainda como demônio devorador de crianças. Este se chama Lilith-Zariel e é um anjo guardião e protetor de parturientes e crianças que aparece transformada porque ascendeu ao pleroma (reinos dos céus mandeo).

Outra aparição de Lilith dentro da história antiga é no texto medieval, o Alfabeto de Ben Sira que ganhou bastante notoriedade na idade média, sendo escrito por volta do século

²⁶ A religião mandea deriva do ensino gnóstico sobre a redenção e tem características sincréticas contendo elementos cristãos, judaicos, do zoroastrismo e do mitraísmo.

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

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

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

Lilith no Zohar aparece ligada a Samael, seu consorte, formando o par profano que se contrapõe ao par santo Tiferet e Shekhinah. A Cabala possui um simbolismo rico em que a unidade e a harmonia são difundidas a partir de pares e seus opostos que formam o todo Deus, representado pelo tetragrama YHWH, cuja unidade foi quebrada por Lilith. Por isso, o lado feminino é separado da personalidade divina e relegado a um segundo plano ou um plano demoníaco.

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

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

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

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

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

O mito de Lilith, portanto, é tema de toda uma humanidade porque trata de questões de âmbito emergencialmente humano, principalmente em tempos de grande evidência na luta pela emancipação da mulher, onde por diversas vezes ocorrem disputas de poder entre o feminino e o masculino visando a não disparidade de gêneros. Assim sendo, descobrir o que o arquétipo Lilith tem a nos dizer é perpassar a compreensão sobre a ressonância que este mito mantém nas questões femininas e masculinas na contemporaneidade.

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

essencial, o que significa abranger também os aspectos sombrios e as atitudes opostas às consideradas boa mãe e boa esposa que prejudicam sem dúvida o exercício de sua autonomia.

É notório que as mulheres se despem cada vez com mais intensidade do antigo padrão, porque não encontram mais sentido existencial em correspondê-lo, mas, no entanto, ainda não conseguiram encontrar um lugar confortável, pois, suponho, ainda não assumiram totalmente o seu poder. Para isso é necessário que desafie as suas sombras, ou seja, tudo aquilo que reprimiu ou desconheceu como pertinente ao seu processo de individuação.

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

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

Para inaugurar uma atitude diferenciada da rota de fuga lilithiana é necessário que se privilegie a integração dos aspectos opostos que abarcam o arquétipo. Isto só é possível por meio de uma percepção renovada, pois, a consciência percebe o mundo por oposições, ou seja, por um sistema de contrastes em que busca referências e significações.

Analisando o desenvolvimento do mito de Lilith no curso da história, verifica-se que em decorrência de uma sociedade patriarcal e, portanto, com tendências unilaterais, a figura arquetípica de Lilith foi lograda ao extremo sombrio. O outro extremo, que contempla o lado nutridor da mãe e a mulher plena de seus poderes foi reprimido e quase esquecido. Então, até hoje não foi possível desenvolver o aspecto de alteridade entre o homem e a mulher porque a tendência sempre foi de um tentar superioridade em relação ao outro. O arquétipo segundo a teoria junguiana, sempre:

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

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

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

A conscientização acerca dos aspectos opostos do arquétipo Lilith, na mulher, passa pela dimensão corpórea. No início desta pesquisa ressaltei que a minha experiência de trabalho com mulheres me levou a constatar e refletir sobre o seu estado de ânimo inicial. Percebi que chegavam para a dança com um estado melancólico que chegou a ser relatado inclusive com um sentimento de perda de sentido existencial e baixa autoestima. Segundo Hurwitz (2006, p. 167) existem alguns tipos de depressão a ser diagnosticadas e tratadas,

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

Hurwitz (2006, p.168) faz ainda uma associação entre estados de depressão e melancolia por falta da expressão criativa. Segundo o autor, ao se verificar estas depressões se percebe a natureza saturnina, portanto ambivalente, pois o potencial criativo está latente. Na antiguidade, o deus romano Saturno (kronos na Grécia) já era identificado como um planeta e

suas características incluíam a ambivalência entre a sabedoria, a maturidade, a inteligência e os poderes criativos com as doenças, os crimes, as mortes, as melancolias e a solidão.

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

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

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

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

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

equilibradora, é, portanto, necessária. É esse o argumento que defendo ser o grande anseio contemporâneo.

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

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

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

Trabalhar com o mito de Lilith com vistas a uma remitologização significa admitir que sendo uma recorrência universal, reflete uma imagem arquetípica cuja pulsão está no inconsciente coletivo, mas se manifesta também em imagens individuais que dizem da necessidade de reatualizar o mito no sentido de se compreender a sua dignidade essencial. Isto significa perpassar o aspecto sombrio e alcançar os aspectos positivos onde o feminino ocupa

o seu lugar de direito, aquele que reverbera o poder de exercer a libido segundo lhe convenha, rumo a uma aceitação do outro enquanto outro, sem sobreposições.

Falar em união de opostos é discutir não uma anulação ou sublimação de algum aspecto em detrimento de outro, mas é admitir a convivência de ambos, a coexistência das diferenças para que enfim, a mulher possa confrontar o lado sombrio de seu feminino e compreender o que esta confrontação significa tanto em nível individual, mas também coletivo. Sobre esta questão Hurwitz (2006, p. 235) diz:

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

O que proponho é a busca por um redimensionamento do feminino com vistas à integração do arquétipo Lilith à consciência feminina a partir de uma reconciliação entre Lilith e Eva. É um exercício de poder ser quem se é sem a obrigação de corresponder aos padrões estabelecidos e mais, o entendimento de que só há autorrealização no respeito às diferenças. Portanto, há que existir paciência, diálogo e principalmente, o exercício de afetos. Se atualmente o direito ao prazer, a liberdade sexual e profissional da mulher são aspectos contemplados e estimulados na sociedade contemporânea, é porque Lilith retorna rumo a uma remitificação.

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

Cheguei então a uma questão: Como Eva e Lilith entram no imaginário brasileiro? Para tanto tive a necessidade de visitar nossa ambiência no período colonial para compreender a partir de que processo transcultural esses mitos cruzaram mares e fronteiras e aportaram nas nossas Terras de Santa Cruz.

2.4 A MULHER: PEÇA FUNDAMENTAL DO PROJETO IDEOLÓGICO DA EMPRESA COLONIAL NO BRASIL

Minhas experiências e minha pesquisa têm como foco a mulher brasileira. Por essa razão, do mito e do eurocentrismo precisei viajar e aportar, neste item da dissertação nas Terras de Santa Cruz, onde em se plantando tudo dá.

A primeira constatação é que a expansão ultramarina e a necessidade de se apossar das terras descobertas levaram o poder colonizador a colocar em prática o projeto da Empresa Colonial que consistia, principalmente, em dominar, explorar e povoar as colônias do Novo Mundo. Coube a Igreja, atuando em consonância com o Estado e através da catequese, introduzir a ideologia do orbis christianus que contribuiu eficazmente para criar em nossa embrionária sociedade brasileira, uma mentalidade patriarcal com um forte caráter domesticador.

Na realidade não havia uma intenção de excluir a mulher, nem tampouco bani-la do convívio social. Ao contrário, era fundamental que ela participasse da conquista ultramarina, defendendo o catolicismo e consolidando o projeto demográfico. Era preciso povoar as extensões e ocupar territórios. Nesse sentido foi iniciado um longo processo de domesticação da mulher para fazê-la responsável pela casa, pela família, pela procriação e educação dos filhos de acordo com os rigores e as normas da Igreja (figura 1).

O enquadramento no arquétipo da Eva ou da Santa Mãezinha, como bem pontuou Mary Del Priore (2009, p. 16), “[...] através do casamento passou a ser uma capciosa estratégia para incrementar a normatização feminina, além de aquecer seu desejo por uma sólida estabilidade social no período colonial brasileiro” (figura 2).

Alguns mitos femininos foram ressignificados em nossa Terra



Figura 1: Representação do processo de domesticação da mulher. (J. B. Debret - 1768-1848).

Fonte: Disponível em:

<<http://conversademenina.wordpress.com/2009/07/05/brasil-do-seculo-xvi-inspira-romance-vida-de-mulheres/>>.

Acesso em: 16 jul. 2011.

de Santa Cruz. A Eva se assume enquanto a Santa Mãezinha: mulher reclusa, pudica, piedosa domesticada, religiosa e preocupada com a consolidação do casamento e da família. E de outro lado, personificando os aspectos sombrios do feminino, aparece a Lilith na mulher descasada, solteira, da rua, luxuriosa, concubina, libertária.



Figura 2: Arquétipos da Eva da Santa Mãezinha. (J. B. Debret - 1768-1848). **Fonte:** Disponível em: <<http://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/a-mulher-no-mundo-colonial.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2011.

Isto significa que o Brasil Colônia espelhou os rastros míticos

sobre a condição feminina apontando na Santa Mãezinha o lado Eva, cheio de virtudes e moralmente aceito, e, apresentando o seu avesso na figura da Lilith constituído pelas mulheres solteiras, abandonadas e prostitutas que, pela ausência de marido não eram diferenciadas socialmente. Todas representavam a resistência das mulheres que não se submetiam as imposições do casamento. Sob esta questão Mary Del Priore (2009, p.14) confessa que:

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

Ou seja, na sombra da aparente submissão que garantia o seu espaço naquela sociedade, a mulher em paralelo resistia e criava as condições das brechas que garantia o seu poder/fazer.

A mulher da Colônia era um misto de submissão e resistência. Aparentava aceitar as regras de normatização de sua vida feminina em favor do povoamento, mas fez do exercício da maternidade um novo lugar de poder, onde exercia uma autonomia discreta e estabelecia suas próprias leis de convívio. É importante ressaltar a ausência dos homens no cotidiano da vida privada devido aos constantes deslocamentos exigidos pela exploração da nova terra.

Assim, a mulher da Colônia construiu uma solidariedade oriunda de sua resistência à solidão provocada pelo abandono de seus maridos e amantes. Ela se unia aos seus filhos para alcançar algum respaldo afetivo e material. Muitas vezes eram os filhos que a ajudava no labor e eram eles que reconheciam seu poder e autoridade no interior do lar.

Fato é que das Santas Mãezinhas herdamos o ideal considerado da boa mulher que sobrevive, ainda hoje, no imaginário social brasileiro reconhecido e representado, por exemplo, nas novelas e nas mídias, elevando a maternidade à condição sublime do feminino em detrimento de quaisquer outros papéis exercidos e conquistados.

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

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

O cotidiano colonial estruturalmente hierarquizado ressaltava diferenças de raça, credo e condição econômica criando cicatrizes sociais tão profundas que impregnou o imaginário brasileiro de uma atitude misógina, onde as próprias mulheres se hierarquizavam e discriminavam umas as outras numa tentativa de obter diferenciação e destaque social. A única exceção a este comportamento dizia respeito à condição da maternidade, ocasião na qual as mulheres desenvolviam laços de solidariedade criados na cumplicidade de sua condição de mães.

2.4.1 A Mãezinha Adestrada

Único refúgio à solidão feminina era a cumplicidade gerada com as circunstâncias da maternidade, que fortalecia as mulheres despertando-lhes alternativas para resistir e sobreviver aos padrões de comportamento que lhes era imputado pela empresa colonial com o objetivo de domesticá-las e controlá-las.

A Igreja, como já citado, foi um importante instrumento na disseminação de um discurso normatizador que obrigou uma reorganização das funções do corpo e dos hábitos femininos através de seus sermões e de uma vigília constante aos comportamentos, tanto no âmbito individual quanto no coletivo. Isto contribuiu para a formação de uma mentalidade colonial que instituiu uma marca no nosso processo civilizatório.

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

A espontaneidade da mulher brasileira era orientada ao interior das vidas privadas e, os seus comportamentos, dobravam-se a uma rede de tabus que obedeciam a uma estrutura social oriunda da Metrópole Portuguesa e de uma mentalidade androcêntrica dominante em toda a Europa. Subjugadas aos poderes masculinos, a maternidade era a única alternativa feminina de fuga para atenuar os constrangimentos e explorações sofridas por esse controle. Era praticamente o único espaço onde as mulheres alcançavam certa autonomia e autoridade. Era a partir do lar e da procriação que correspondiam tanto ao projeto de povoamento da Empresa Colonial, quanto aos ideais da Igreja apoiados pela medicina. Dessa forma recebiam a deferência social e eram reconhecidas e sacralizadas na sua função biológica exclusivamente feminina.

Cúmplices, através do exercício da maternidade, as Evas-Santas-Mãezinhas brasileiras foram desenvolvendo pouco a pouco uma habilidosa forma de obedecer às regras de normatização do império português colonial. Ao mesmo tempo, em paralelo, criavam uma autonomia privada que lhes conferia um poder informal que obedecia às suas próprias leis domésticas. Este poder acabou por exigir indiretamente que a Igreja protegesse essas mulheres ideais (figura 3) como estratégia de defesa do projeto normatizador e disseminação

dos ideais cristãos. Estes difundiam uma mulher legitimada pela igreja voltada à busca da beatitude espelhada pela Santidade da Virgem Maria. Legitimadas em seu aspecto de mãe, as mulheres, em revanche ao poder castrador da Igreja e do Estado, aproveitavam-se desta sublime condição para se favorecer, ao menos em suas vidas privadas, onde gozavam de certa autonomia que lhes garantia adquirir benesses para si e os seus filhos. É importante ressaltar

que, se os proventos gerados pela mulher colonial não foram necessariamente as riquezas materiais, foram, no entanto, majoritariamente responsáveis pelo povoamento do Novo Mundo e, portanto, pela criação da nossa população brasileira.

Esta posição de revanche nos revela que a mulher, ao invés de assumir a posição de vítima, criou sua própria forma de poder ser e sobreviver, resistindo às intempéries e usufruindo de suas vidas mesmo cerceadas, vigiadas e punidas.

Podemos inferir desses argumentos, que a construção da Santa Mãezinha no Brasil Colonial trouxe para a condição feminina a possibilidade de criar novos desígnios às vidas daquelas mulheres que serviram de um novo constructo para suas herdeiras brasileiras.

A situação oposta a das Mãezinhas adestradas, a mulher de rua, avessa por vontade ou situação às normas impostas, como bem lembra Del Priore (2009), criou um contraponto. É quando entra em cena a Lilith que foge a todo o enquadramento social imposto (figura 4) e cumpre um importante papel para o equilíbrio arquetípico feminino colonial. O fato de estar à margem do social contribuía para a deferência das que seguiam as

*UMA SENHORA BRASILEIRA
EM SEU LAR*



♦ J. B. Debret

Figura 3: “Uma senhora brasileira em seu lar” (J. B. Debret - 1768-1848).

Fonte: Disponível em:

<<http://historia2007uneb.zip.net/images/1.jpg>>.

Acesso em: 16 jul. 2011.



Figura 4: Mãezinhas adestradas x mulheres libertárias.

Fonte: Disponível em: <<http://www.historiadomundo.com.br/idade-media/a-prostituicao-na-idade-media.htm>>.

Acesso em: 18 jul. 2011.

regras. As mãezinhas adestradas, por sua vez, contribuíram para que se ressaltasse a importância das mulheres libertárias no que se refere ao desfrute do prazer e a possibilidade de escolha do companheiro de seu agrado. Portanto, “[...] uma não existe sem a outra, e que, se por tanto tempo um certo processo de normatização conseguiu distingui-las nos menores detalhes, o ideal é que se reunissem os defeitos e qualidades de ambos os papéis num” (DEL PRIORE, 2009, p. 36).

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

2.4.2 O Matrimônio, A Maternidade e A Sexualidade

A maternidade exercida pelas mulheres, casadas ou não, era a única possibilidade, como foi apontada, de uma revanche feminina em relação à hegemonia masculina, pois, era onde a mulher se via enaltecida, afinal, se não fosse pela procriação não teria êxito o projeto de povoamento da Empresa Colonial.

Era a condição de mãe que dava oportunidade às mulheres de alcançar um papel social bendito aos olhos do Estado e da Igreja (figura 5). A maternidade apagava o pecado original. A medicina, com o apoio da igreja, também conseguiu disseminar eficazmente a ideia de que “[...] Apenas como mãe, a mulher revelaria um corpo e uma alma saudáveis, sendo sua missão atender ao projeto fisiológico-moral dos médicos e à perspectiva sacramental da Igreja” (DEL PRIORE, 2009, p. 27).

Já as mulheres não férteis, ao contrário, eram consideradas malditas, por não conseguirem concretizar a procriação, objetivo social máximo do casamento. É

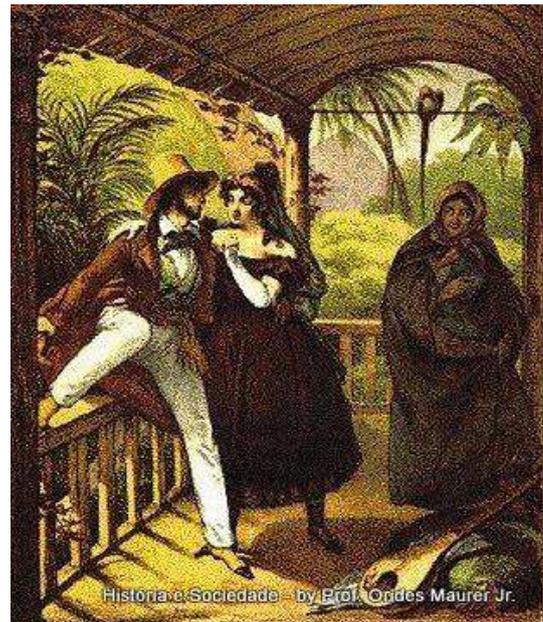


Figura 5: A mulher ideal para casar no período colonial. (—Cstumes do Rio de Janeiro”. J. B. Debret. 1768-1848)

Fonte: Disponível em:

<<http://oridesmjnr.blogspot.com/2011/06/mulher-no-brasil-colonia.html>>.

Acesso em: 16 jul. 2011.

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

A diferenciação estabelecida para as mulheres era visível em seus comportamentos sociais e em sua educação. As que correspondiam ao padrão de Santas Mãezinhas eram caladas e sofridas, mantendo seus olhares sempre cabisbaixos e as suas vestimentas sem cores, sem adereços e compridas o bastante para que não se vissem os tornozelos. Não poderiam ter aparência sensualizada para não se confundirem com a mulher luxuriosa, tentadora e perigosa.

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

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

Segundo Del Priore (2009), as Liliths coloniais brasileiras eram exploradas e marginalizadas. Por não serem casadas eram tratadas de forma indiferenciada, mesmo as que um dia contraíssem matrimônio. Outras se tornavam Liliths por conta de serem abandonadas por seus maridos em busca de riquezas materiais ou por outras mulheres de seu agrado.

Entre estas mulheres postas à margem social (figura 6), se destacavam as que possuíam amantes, casados ou não, e as prostitutas. Estas eram avessamente valorizadas por homens em busca de mulheres que pudessem lhes dar prazer, já que com as Santas Mãezinhas com quem contraíram matrimônio não tinham este direito.



Figura 6: A Lilith colonial brasileira.

Fonte: Disponível em:

<http://senhorahistoria.blogspot.com/2010_12_01_archive.html>.

Acesso em: 18 jul. 2011.

A mulher ideal só devia fazer sexo com intenção de procriar, pois esta era a única possibilidade de atenuar o pecado original através da função

biologicamente feminina determinada e assegurada pela medicina e pela Igreja. O casamento deste modo, olhado pelo viés feminino, ao mesmo tempo em que lhes assegurava um lugar de poder, lhes furtava o direito de obter prazer sexual. Restava à mulher que não queria abdicar do exercício e plenitude de sua sexualidade, uma vida marginal aos olhos coloniais porque o exercício da sensualidade levava ao rebaixamento para um nível animal e corrompia o homem por levá-lo à perversão.

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

O amor conjugal, ensinado pela Igreja, deveria ser desprovido de paixões, visto que, este poderia levar à morte por doença ou por castigo divino. A paixão era considerada como um impulso ameaçador advindo da sexualidade feminina que por sua natureza tinha aparência e tendência natural no mal. Todos esses fatores tornavam o casamento assexuado, principalmente para a mulher que o transformava em sentimentos espiritualizados. Acentuava a transformação do desejo em devoção ao marido e isso lhe aproximaria cada vez mais da

mulher santificada. Enquanto ao marido cabia uma atitude ativa, para a mulher era esperada a passividade absoluta na disponibilidade do seu corpo para o prazer alheio e a sua conformação pessoal. —A esposa devia ignorar as febres perversas do jogo erótico” (DEL PRIORE, 2009, p. 133).

Porém, fora do casamento amava-se em demasia (figura 7), sem restrições e com todas as alegorias que uma relação afetiva merece. Assim ficava a Santa Mãezinha desprovida do prazer, reservado às prostitutas e amantes todos os jogos afetivos e sexuais de que eram privadas pela Igreja, as casadas.

O medo de não se adequar às normas impostas e igualar-se às mulheres

consideradas inadequadas provocava um contingente de culpas variadas. Condenava-se toda e qualquer atividade que não estivesse diretamente vinculada aos cuidados com os filhos e o marido, a isso se incluem a conversa sobre assuntos familiares a quem não pertencesse à órbita da família ou visitas à Igreja com o objetivo maior de ver as comadres do que o de assistir à missa. Portanto, —Ficar à janela, cantar músicas populares, comentar sobre seus pretendentes [...] são motivo de chacota ou reclamação” (DEL PRIORE, 2009, p. 104), evitado a todo custo pelas mulheres que queriam se tornar Santas Mãezinhas. —A fabricação da ‘santa’ foi resultado da percepção que tiveram a Igreja e o Estado moderno da influência salutar ou pernicioso da mulher na família e na sociedade” (DEL PRIORE, 2009, p.107).



Figura 7: Amor fora do casamento.

Fonte: Disponível em:

<<http://dancasfolcloricas.blogspot.com/2011/06/fado.html>>.

Acesso em: 16 jul. 2011.

2.4.3 O Medo do Poder das Feiticeiras

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

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

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

Textos bíblicos e jurídicos davam caução à menoridade da mulher, e a Igreja valia-se da eloquência dos sermões-meios eficazes de cristianização-para difundir a ideia da mulher-sereia, da mulher-diaba, da mulher perigosa. A piedade mariológica, que tivera penetrante alcance na vida colonial, colaborava para esvaziar ainda mais qualquer conteúdo de sedução que se quisesse enxergar nas mulheres²⁷.

Ameaçadora por possuir poderes análogos à natureza (figura 8), a quem não se podia controlar, a mulher denunciava todos os meses com o seu ciclo menstrual [...] o mal-estar dos homens diante daquela que se revelava uma feiticeira com capacidade para adoecê-los, mas também curá-los” (DEL PRIORE, 2009, p. 200). Isto porque ao sangue menstrual era atribuído o poder de cura de enfermidades. Ao mesmo tempo, a mulher menstruada com seus cheiros e secreções lembrava a possibilidade de morte pelo sangue derramado e pelo poder de transformar as características de elementos



Figura 8: Mulher feiticeira.

Fonte: Disponível em: <http://andreaagraa.blogspot.com/2010_01_01_archive.html>.

Acesso em: 16 jul. 2011.

²⁷ Ibid., p.33.

exteriores como o leite, o vinho, dentre outros. Por isso, recomendava-se o seu isolamento e afastamento.

Por conta do saber-fazer das práticas femininas, mulheres como as parteiras e benzedeadas ganharam o status de bruxa e feiticeiras, sendo perseguidas e caricaturadas por médicos e pela Igreja. A intenção era desacreditá-las e minimizar seus poderes de cura, mas eram a estas mulheres que tantas outras buscavam para sortilégios, rezas e ervas que pudessem trazer-lhes o alívio e a cura, pois a medicina da época não dava conta de encontrar soluções para demasiadas enfermidades.

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

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

Esta transgressão, a despeito das normas religiosas e morais, não lhes perturbava a consciência porque a solidariedade feminina na maternidade apontava que a função psicoafetiva era maior que as normas impostas pela lei. “Consagradas ou não pelo sacramento, as mães eram unânimes em querer ‘tratar bem e educar’ os seus rebentos” (DEL PRIORE, 2009, p. 49). Portanto, legítimos ou não, os filhos validavam o papel social da mulher enquanto mãe e o seu poder doméstico informal, ressaltando ainda, a solidariedade característica do gênero, afinal, as mulheres precisavam contar com a ajuda umas das outras

para dar conta de tanta demanda. Esta atitude demonstra, por fim, que apesar do sistema, havia uma forma de resistência ao estado narcotizado da santa mãezinha que se insurgia na solidariedade feminina.

Apesar das brechas, não resta dúvida de que as peculiaridades da vida colonial autenticaram a mulher em seu papel de guardiã, administradora e mantenedora da casa e dos desígnios de seus protegidos. O arquétipo da Eva foi definitivamente reavivado nas Santas Mãezinhas coloniais brasileiras.

A Igreja como detentora de um poder que transbordava por toda a sociedade, tinha ciência que sobre as mulheres repousava o elo de transmissão de saberes e também das normas a serem seguidas. Interessava que estivessem totalmente sob o jugo religioso para que não fossem desenvolvidos no seio doméstico elementos culturais difundidos no cotidiano social da Colônia e avessos aos ditames da Igreja. Desse modo, a mulher acabou sendo destacada por seu poder informal de sintetizar antigas tradições e sua capacidade de solucionar problemas.

É importante compreender que,

A história da condição feminina, da maternidade e das mentalidades sobre a mulher na Colônia passa pela história do corpo da mulher. [...] levando a concluir que desde há muito, na sociedade brasileira, as mulheres não foram e não são mais do que seus próprios corpos, corpos que são terras desconhecidas, territórios impenetráveis e que foram durante séculos auscultados, mapeados, interrogados e decodificados pela imaginação masculina. (DEL PRIORE, 2009, p. 283)

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

3 SEGUNDA SEÇÃO - O IMAGINÁRIO FEMININO CONTEMPORÂNEO

3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O IMAGINÁRIO

Considero que a discussão sobre o imaginário na ciência está só começando visto que, o cartesianismo da ciência clássica moderna e o representacionismo ainda o desconsiderava como um campo do saber.

À medida que o conhecimento simbólico se instaura e vai permeando os estudos do imaginário, vão se dissipando tanto os equívocos no uso de termos atribuídos a este saber, quanto sua desqualificação, o que talvez ainda aconteça por uma analogia equivocada à fantasia.

O filósofo e antropólogo Gilbert Durand, nascido em 1921, em Chambéry, França, propôs um inovador enfoque mitológico ou arquetípico para a imaginação criadora, sendo influenciado por mestres como Gaston Bachelard²⁸ e C. G. Jung que ampliaram as suas teorias no campo da estética e da crítica literárias contribuindo enormemente para a compreensão do modo como o imaginário se processa na realidade da consciência até o nível do vivido.

Durand (1988) diz que o conhecimento simbólico emerge para se contrapor a uma ciência cartesiana que se estabeleceu no ocidente há muitos séculos. Este se define a partir de três critérios que, segundo o autor, foram rejeitados pela ciência ocidental sendo responsáveis pelo aniquilamento do símbolo. São eles: o pensamento indireto, que foi rebatido com o pragmatismo do pensamento direto e dos conceitos; a presença figurada da transcendência, que foi combatida pelos dogmas das igrejas e a compreensão epifânica ou imaginação abrangente, que foi submetida às correntes científicas que primavam pelas explicações positivistas.

Estas formas de oposição ao conhecimento simbólico se impregnaram tão profundamente na cultura ocidental que são reconhecíveis, ainda nos dias atuais, em atitudes como a tendência de se considerar determinada prática religiosa como verdadeira em

²⁸ Gaston Bachelard (1884-1962) filósofo e poeta francês que rompeu com a tradição filosófica ocidental e desenvolveu uma teoria sobre a imaginação simbólica material focada nos quatro elementos primordiais (Terra, Água, Ar e Fogo) e um sistema de análise poética – a poética dos quatro elementos – que favorecem categorias estéticas inovadoras para a ontogênese da arte. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/bachelarddisreinerio.shtml>>. Acesso em: 31 jan. 2011.

detrimento de outras, a tendência em desqualificar a sabedoria popular por considerá-la não científica/eficiente e a tendência de considerar os sonhos e os devaneios como irrealis por não objetivarem o pensamento direto.

Para o autor a consciência se apresenta ao mundo de duas formas, uma direta, onde o objeto está presente na mente através da percepção ou da sensação e outra indireta, na qual o objeto não pode ser concretizado, pois, está na esfera das lembranças e da imaginação.

Neste último caso, são vivificados na consciência por uma imagem que se apresenta em graus diferentes, variando conforme se apresente, em uma cópia da sensação, numa espécie de presença perceptiva ou como presença furtiva, a que Durand (1988, p. 12) chama de “um signo eternamente privado do significado” ao qual atribui à condição de símbolo. Esta forma indireta da consciência ou dito de outra forma, o inconsciente, é o espaço virtual que guarda as memórias latentes.

O autor prefere utilizar o termo imaginário em lugar de simbolismo, pois, para ele o símbolo é a maneira de o imaginário se expressar e o simbolismo, portanto, representa um dos seus aspectos. Segundo ele as imagens, figuras formadoras do imaginário, se organizam a partir de dois princípios básicos gerais que são os regimes diurno e noturno. O regime diurno corresponde às imagens que dividem o universo em opostos, representa as separações, os cortes, as distinções e a luz. O regime noturno corresponde às imagens que unem os opostos e representa a conciliação, o mergulho interior em busca do conhecimento e a noite.

Sua teoria sobre o imaginário é convergente, significa dizer que os símbolos se reagrupam em torno de núcleos organizadores formando constelações, as quais são estruturadas por homologias e desenvolvidas a partir de temas arquetípicos em suas infinitas repetições e que, em recorrências, apresentam variações sobre um arquétipo.

A partir de sua percepção e do diálogo com a teoria de outros autores, Durand (1988) desenvolve uma espécie de taxionomia do imaginário, onde especifica e distingue suas propriedades de domínio, com o objetivo de refletir suas perspectivas e seus níveis de ação. Portanto, apesar de termos como imagem, signo, alegoria, símbolo, emblema, parábola, mito, figura, ícone se equivalerem para muitos escritores, o autor conceitua e discrimina alguns a partir de suas atribuições.

Durand (1988) distingue a alegoria do símbolo. A alegoria tem um caráter mais descritivo, sendo, portanto, parcialmente adequada no sentido de servir à comunicação do objeto. O símbolo vale por si mesmo e não para si mesmo, ou seja, vale como figura que diz do mistério e evidencia um sentido que o extrapola e não, num sentido tautológico, servindo como insígnia daquilo que representa por finalidade.

O símbolo, para o autor, está inserido na categoria dos signos que são definidos em sua maioria como uma forma de economizar ou resumir o conteúdo, por exemplo, quando se substitui a sigla pela definição de um termo. Ele é um tipo de signo que não se enquadra na definição da maioria, pois, quando não conseguimos o presentificar de forma a reter o seu significado na coisa em si, significa que este último o estendeu e o ampliou constituindo-o símbolo. Trata-se, então, do signo em sua versão mais abstrata, volátil, no sentido em que dificilmente se pode enquadrá-lo em qualidades rígidas e, portanto, o empregamos quando os conceitos a que se refere —[...] não são tão evidentes como os que repousam em percepções objetivas” (DURAND, 1988, p. 13).

Teoricamente Durand distingue dois tipos de signos, os arbitrários que dizem de uma realidade sempre passível de representação (uma cadeira, por exemplo), e os alegóricos, onde a realidade também é significada, mas figurada, pois, são difíceis de representar (por exemplo, a saudade), portanto, pode-se dizer que é uma realidade produzida pela criação.

Os signos alegóricos se referem à imaginação simbólica, pois o —[...] significado não é mais absolutamente apresentável e o signo só pode se referir a um sentido, não a um objeto sensível” (DURAND, 1988 p. 14), como, por exemplo, as parábolas evangélicas. O signo simbólico se caracteriza pela flexibilidade, pois, ao mesmo tempo em que vai além do representado, traduz o seu sentido concreto quando se refere ao termo significante, visto que, este é o que se conhece do símbolo de fato já que amplia todas as qualidades não representáveis, concomitantemente. Segundo Durand (1988, p. 16),

O significado —[...] não representável, se dispersa em todo o universo concreto: mineral, vegetal, animal, astral, humano, —cósmico”, —órfico” ou —póico””. É assim que o sagrado ou divindade, pode ser designado por qualquer coisa: uma pedra elevada, uma árvore gigante, uma águia, uma serpente, um planeta, uma encarnação humana como Jesus, Buda ou Krishna, ou até mesmo através do apelo à infância que reside em nós.

Fazendo um paralelo de toda essa argumentação pertinente a minha pesquisa, entendo o corpo, como signo, o simbólico mais contundente da vida. É significante, quando presentifica a existência, dando-lhe forma e sentido concreto, e também é significado quando extrapola a forma e reinventa a vida em toda a sua expressão.

Segundo Jung (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 2003), os símbolos são personificados a partir dos arquétipos que somente assim se transformam quando perpassam a consciência e se revelam através da arte: umas das formas do arquétipo se manifestar. De

acordo com Jung, os arquétipos são elementos estruturais que se repetem na história da humanidade e são formadores do inconsciente dando origem tanto às fantasias individuais quanto às mitologias de um povo. O símbolo conforme descrito por Jung é: “A melhor figura possível de uma coisa relativamente desconhecida que não se saberia logo designar de modo mais claro ou característico.” (JUNG, 1934 apud DURAND, 1988, p. 14).

Para Durand, entretanto, o arquétipo se diferencia do símbolo pela falta de ambivalência, pela universalidade constante e também por sua adequação ao esquema. Ele faz uma analogia entre o símbolo e uma espiral, definindo o seu poder de repetição como condição infável para ultrapassar a inadequação que lhe é prescrita “[...] através de aproximações acumuladas [...] redundância aperfeiçoadora”. Esta repetição, por sua vez, classifica os símbolos a partir de que vão elucidando “[...] uma redundância de gestos, de relações linguísticas ou de imagens materializadas por uma arte.” (DURAND, 1988, p. 17).

A classificação se dispõe em símbolos rituais, que diz da redundância significativa dos gestos, por exemplo, os que são atribuídos às mãos no momento da oração. A outra classe diz da redundância das relações linguísticas como significativa do mito e seus desdobramentos, ou seja, conta de como a relação semântica entre as palavras (joio e o trigo, por exemplo), é mais significativa que o expresso através de um conjunto de parábolas.

A última classificação dos símbolos por redundâncias é o que se pode chamar de símbolo iconográfico. Este se refere às imagens pintadas e/ou esculpidas reverberando-se em redundâncias variadas onde “[...] a imagem veicula mais ou menos sentido”, (DURAND, 1988, p.18) porque é instauradora, centrípeta e transcendente.

O símbolo, então, seria um objeto que concretizaria o que extrapola o fato, o evento em si, o desconhecido. É uma representação que evidencia o que está oculto. Os símbolos são paradoxos, opostos em tensão todo o tempo, mas que não se fundem. Estes duplos podem ser entendidos como a parte visível, o significante, o secreto, o indizível que possui uma lógica à parte, pois, estende e evoca todas as qualidades não figuráveis indo à antinomia. E também, a parte que diz do significado, que embora concebido, não pode ser representável e figurável e se espalha em todo o mundo concreto. Desse modo, um animal, por exemplo, pode indicar uma divindade.

A coexistência do significado e significante na imaginação simbólica caracteriza o signo simbólico e torna flexível o símbolo. Segundo Durand (1988), tanto a predominância do significante - que encerra qualidades paradoxais numa única figura, quanto a do significado - que faz analogia a todo o universo sensível para se tornar visível, são redundantes e é neste

poder de repetição espiralado que retorna aperfeiçoado como numa oitava acima, que o símbolo extrapola a sua discordância, o seu estranhamento e se aproxima da consciência.

A cada repetição do signo, o símbolo revela mais e mais o seu caráter de epifania. É desse movimento de reinvenção que se constitui o seu poder de transcendência e também a sua capacidade elucidativa. Isto significa que quando convergem, formam repertórios de gestos, de relações linguísticas e de imagens materializadas por uma arte, onde uns podem esclarecer sobre outros. É dessa forma que se pode classificá-los.

O símbolo, em sua função transcendental, permite suplantar o mundo material objetivo através de sua característica ambígua, por isso, está num constante processo de reequilíbrio vital, psicossocial e antropológico. O símbolo tem predileção pelas dimensões sensíveis ou sutis como as que dizem respeito à magia, ao espiritual, ao inconsciente, ao ~~nao~~-sensível em todas as suas formas” (DURAND, 1988, p. 16).

O importante para os estudos dessa pesquisa é compreender que o ser humano sempre exprime por símbolo aquilo que não conhece. Os conteúdos simbólicos podem, por exemplo, se exprimir através da experiência poética da dança e serem requisitados para um diálogo de intimidade, de compreensão e de transformação. O resultado é a expansão da personalidade, do equilíbrio psico-orgânico, da consciência corporal, e conseqüentemente da autonomia. O simbólico abarca o biológico, o emocional, o espiritual, a mente incorporada²⁹ indo muito além do significado manifesto.

Segundo J. Cândido Martins³⁰ (2000, p. 1),

Na sua actuação sociológica e cultural, o ser humano é dotado de uma inquestionável faculdade simbolizadora. Por conseguinte, a criação artística e literária não deve ser concebida fora de uma Poética do Imaginário, que interpreta os símbolos e as imagens recorrentes como projecções inconscientes dos arquétipos em que se configuram as profundezas do inconsciente colectivo. Neste contexto de uma perspectiva imagético-temática, deve-se a G. Durand uma notável e abarcante tentativa de classificação taxionômica das imagens do sistema antropológico, a partir dos arquétipos colectivos, agrupando-as em dois regimes (diurno e nocturno) e três reflexos dominantes (posição, digestivo e rítmico ou copulativo).

²⁹ Evan Thompson, Francisco Varela, Eleanor Rosch autores de **A Mente Incorporada - Ciências Cognitivas e Experiência Humana**. Eles defendem que para que a nossa compreensão da cognição possa ser mais completa, é preciso que haja um entendimento de que há um terreno comum entre as mente na ciência e a mente na experiência.

³⁰ Doutor em Humanidades, especialista em Teoria da Literatura e Professor Auxiliar da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa.

Através de sua teoria, Durand (1988) vivifica e assegura o lugar do imaginário na manutenção do equilíbrio humano, a partir do reconhecimento da dinâmica simbólica da função dos arquétipos e suas perspectivas enquanto força diretiva dos mitos. Assim, corrige o status de devaneio ou pura abstração a que era relegado, uma vez que possui regras estruturais que vão em direção a uma hermenêutica e apresenta uma metodologia interdisciplinar que se contrapõe ao dualismo filosófico e, que sobrepõe o materialismo ao subjetivismo, característica do estruturalismo positivista.

Concordo com o autor, quando se refere à necessidade da função simbólica para a atitude do pensamento contemporâneo ocidental, que mesmo diante de toda a ofensiva, precisa integrá-la como restauradora sob pena de condená-la a alienação.

Segundo Gláucia Boratto R. de Mello³¹ (1994, p. 45),

Ao final de 15 anos de pesquisas, Durand sistematizou uma classificação dinâmica e estrutural das imagens e propôs uma teoria que leva em conta configurações constelares de imagens simbólicas, a partir de arquétipos (símbolos universais) — as estruturas antropológicas do imaginário — e uma metodologia apoiada em um "método crítico do mito", a mitodologia, que envolve duas formas de análise: a mitocrítica e a mitanálise.³²

Através de suas investigações, Durand (1988) cria a mitodologia que deriva de sua compreensão da importância do mito como narrativa dramática da humanidade. Estas são recorrentes e inalteradas ao longo da existência humana e das quais sempre emergem realidades instaurativas que de tempos em tempos reestruturam a vida como inspiradoras da existência e das questões humanas.

A mitodologia, então, foi motivada a partir do pressuposto que o imaginário é o substrato referencial de toda a produção humana que se manifesta através no mito, visto que, em todas as épocas o pensamento humano se orienta de forma subjacente aos mitos que por sua vez, conduzem o fluxo da história dos indivíduos. Deste modo, Durand (1988) investiga quais mitos emergem do imaginário cultural e são diretivos e como estes influenciam e direcionam a dinâmica social.

Em 1972, Durand desenvolve a Mitanálise inspirado pela psicologia analítica de Jung e os seus padrões arquetípicos. Esta indica um método de análise científica dos mitos,

³¹ Mestre em Antropologia, pesquisadora no Laboratório do Imaginário Social e Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LISE-FE/UFRJ).

que faz uma releitura da história da humanidade, dos grupos e das relações sociais. A partir da mitanálise é possível desvelar os movimentos míticos nas sociedades, pois, “[...] o pressuposto básico da mitanálise é o de que numa sociedade há mitos tolerados, patentes, que circulam, e mitos latentes, que não conseguem encontrar meios simbólicos de expressão e que trabalham a sociedade a um nível profundo” (MELLO, 1994, p. 48) A mitanálise decorre da intenção de desvendá-los. Aqui cabe ressaltar que aponto, nesta dissertação, Eva como um mito tolerado, enquanto Lilith representa um mito latente.

As sociedades submergem às correntes opositoras e sobrevivem através das correntes compensadoras. Através dos mitemas - núcleos míticos que se repetem e se evidenciam em determinada cultura por um grande período histórico -, a mitanálise identifica a essência de um grupo, de uma tribo a partir dos fatos etnológicos. Os mitos, portanto, segundo Durand (1988), sempre apontaram os desejos da humanidade e como tal, são referenciais dos acontecimentos históricos.

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

Para Michel Maffesoli³³ (2007), discípulo de Durand, o imaginário é uma realidade. Se tomarmos a realidade como aquilo que seguramente existe, naturalmente incluiremos aí o direito a viver o imaginário simplesmente por não poder tê-lo como diferente de outras realidades, no sentido que é também uma força social. Só que, como aponta Maffesoli, é de ordem espiritual, estando na esfera do imponderável, do indizível que, no entanto, é vivido e faz parte do presente.

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

A imagem é uma produção do imaginário. Quando há imaginário há sempre um conjunto de imagens advindas. Um exemplo são as imagens que surgem a partir do imaginário de uma cidade que gera uma forma particular de revelar sua ambiência e suas

³³ Michel Maffesoli é um sociólogo francês a quem se atribui a criação da sociologia do cotidiano.

vivências, seja na arquitetura ou no jeito de vestir. O imaginário é a cultura de um grupo que a ultrapassa construindo e refletindo o estado de espírito de um povo.

Em sua obra intitulada *A Sombra de Dionísio*, Maffesoli (2005, p. 5) aponta que quando a vida se torna sinônimo de utilidade sob a égide da moral, há uma crescente inferiorização no que diz respeito à plenitude da existência. Quando isso acontece, a sombra dionisíaca, ou seja, o desvelamento de valores que estavam reprimidos e/ou esquecidos “[...] traduz a continuidade, a tenacidade de um querer-viver, individual e coletivo, que não foi totalmente erradicado.” porque reflete uma vontade de se reconciliar com o mundo vivido a partir da interação que só é possível quando os sonhos, os sentidos, os desejos são contemplados no sentido de uma elaboração de uma coerência social.

Para o autor, há uma mudança de imaginário na pós-modernidade que é marcada por uma “[...] profunda significação do sem-sentido da vida”, e que se encontra numa espécie de força oculta, de sombra que se alastra, porque não encontra mais ressonância nas insígnias sociais progressistas de outrora. O que se apresenta na vida cotidiana é uma reatualização da importância dos afetos partilhados que juntamente à memória coletiva constituem o extrato para a compreensão das mudanças sociais que certamente se dão abraçadas à “[...] fantasia e o fantástico [...] partes recolhidas da imaginação social cujos efeitos não podem mais ser negados” (MAFFESOLI, 2005, p. 6).

Esta discussão sobre o imaginário, suas noções e elementos, aqui apresentados, teve como propósito introduzir o item seguinte deste estudo que vai tratar das questões do imaginário feminino bem como da força real da tensão dos contrários, dos afetos e das ausências que permeiam o universo da mulher.

3.2. O IMAGINÁRIO FEMININO: AS AUSÊNCIAS/OS AFETOS

O imaginário feminino guarda todos os modelos das representações do feminino através dos tempos. Como uma espécie de museu latente, é na dimensão imaginário que a mulher pode confrontar com os padrões que limitam a sua autonomia e a expansão de sua personalidade. Explorando o imaginário da mulher se encontram os contrários, a Eva e a Lilith, opostos que representam potencialidades arquetípicas femininas, cujos rastros se encontram atuantes na práxis da mulher.

Quando na seção anterior, Maffesoli (2005, p. 5-6) diz que há uma mudança no imaginário da pós-modernidade e este diz respeito a uma não conformação das insígnias

sociais progressistas de outrora, entendo que para a mulher é hora de dar passagem às sombras fazendo-as emergir pelo desvelamento das memórias ocultas e encarnadas. A partir deste desvelamento podem surgir novas estratégias do fazer-sentir-pensar à vida em todas as suas instâncias.

O desvelamento das memórias ocultas passa por uma reatualização dos afetos na contemporaneidade. Esta reatualização ganha importância, na medida em que reflete a necessidade de considerar o respeito às diferenças como parte essencial de uma identidade feminina que responda à multidisciplinaridade do mundo atual, sendo, portanto, mais condizente com os paradigmas sociais contemporâneos, que apontam para um mundo onde o exercício da vida é sinônimo de trânsito pelas tensões dos opostos.

Entre os opostos estão as ausências femininas que encerram os espaços virtuais ocupados pelo imaginário feminino. São ausências plenas de rastros que se não encontram passagens criativas favorecem uma padronização constante da mulher, o que resulta em muitas vezes em estados depressivos e em sensações de profunda significação do sem-sentido da vida.

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

Na proposta da Dançatar, a mulher pode dançar os seus opostos na desconstrução de seus aspectos Eva e Lilith. A dança da sua Eva vai revelar onde se localizam os padrões femininos que serviram de modelo e promover as estranhezas necessárias a uma ressignificação deste modelo. Na Dançatar é pelo toque que a mulher experiencia primeiro o afeto (fotografias 3, 4 e 5), através da percepção das sensações, emoções e sentimentos guardados pela memória dos sentidos. Pelo toque, o exercício do afeto a si mesmo facilita o reconhecimento das marcas encarnadas oriundas dos modelos que serviram de referência na construção de seu feminino.



Fotografia 3: G. em uma das oficinas da Dançatar em 2010.

Fonte: Borges, 2010.



Fotografia 4: F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.

Fonte: Borges, 2009.



Fotografia 5: F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.

Fonte: Borges, 2009.

Na dança da sua Lilith, a mulher possibilita o encontro com os potenciais que estão ocultos nas sombras (fotografias 6 e 7).



Fotografia 6: F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.

Fonte: Borges, 2009



Fotografia 7: F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.

Fonte: Borges, 2009

Na Dançatar a mulher descobre a sua face oculta quando dança as suas memórias, os seus sonhos e os seus desejos. Então, esvaziado o discurso conhecido, se aproxima do vazio criativo e pode se lançar ao novo através do acesso ao seu imaginário, onde as potencialidades estão latentes (fotografias 8 e 9).



Fotografia 8: F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.
Fonte: Borges, 2009



Fotografia 9: C. em uma das oficinas da Dançatar em 2010.
Fonte: Borges, 2010.

As potencialidades femininas não encontram mais tempo de espera. Por isso, a mulher que dança entre a Eva e a Lilith encontra na ausência ou no vazio latente, os símbolos femininos que a auxiliam no processo do despertar da consciência (fotografia 10), ou dito de outra maneira, em sua forma de eleger que parâmetro vai utilizar para fazer escolhas e distinguir o mundo. Portanto, ao se entregar à força real da tensão dos contrários a consciência adquire uma possibilidade de expansão, pois, somente quando as oposições são assimiladas é que a consciência se atualiza. Com respeito a este argumento Hurwitz (2006, p. 162) diz, “No curso do progressivo processo de despertar da consciência, as oposições inerentes são colocadas à parte, com o resultado de que elas podem ser distinguidas pela consciência, que sempre pensa e percebe por oposições.”



Fotografia 10: G., C. e M. (ao fundo) em uma das oficinas da Dançatar em 2010.
Fonte: Borges, 2010.

Os estados melancólicos e o vazio existencial tão recorrentes nas mulheres com quem trabalhei, apontam para a necessidade de superar de uma condição passiva, onde a força

da tensão dos conflitos paralisa, para o exercício da criatividade onde a melancolia pouco a pouco dá espaço a uma nova condição provocada pelo deixar-se conduzir pelas forças ocultas e pelo acolhimento aos opostos. Dessa forma, os conteúdos vêm à tona e vão sendo incorporados na medida em que a mulher assume uma atitude ativa acolhendo sem resistência suas memórias e seus mistérios, dando-lhes passagem através da criação estética.

A revelação destes mistérios é como desemaranhar os fios da percepção e distinguir os símbolos, desafios plenos de sentidos que extrapolam o significado, indo além do que dizem. Os conteúdos simbólicos podem, através da experiência de dançar, ser requisitados para um diálogo de intimidade, de compreensão e de transformação. O resultado é um encontro com a personalidade redescoberta e com o equilíbrio psicofísico, que revela o potencial para a autonomia e a possibilidade da totalidade.

Inspirada pela teoria dos Arquétipos de Jung e pela Mitanálise de Durand defendo um trabalho com dança onde a mulher possa através de seu imaginário, simbolizar as imagens da sua consciência indireta, ou do seu inconsciente, ou das suas memórias ocultas através do movimento. Nesta proposta de dança há sempre a articulação entre a percepção pessoal da mulher e a minha observação como facilitadora. Desse modo, a Dançatar se propõe a investigar o imaginário feminino através da potencialidade do movimento. Isso acontece através do exercício de realizar a imagem no movimento. De tal modo, cada mulher vai tendo acesso aos seus símbolos e a sua singularidade.

Assim, em uma espécie de dança diurna, busco a correspondência com as imagens que dividem o universo em opostos, assim como no regime diurno de Durand (1988). Em um segundo momento, ao analisar esses movimentos, posso identificar (em conjunto com a percepção da mulher) quais representam os seus opostos, a sua Eva e a sua Lilith. Em um terceiro momento pretendo facilitar um confronto com estas representações opostas no sentido de que a própria mulher experimente o estado do vazio entre eles, percebendo as suas sensações e sentimentos e, através da atenção para o afeto por si, exercite a sua dança noturna, ou seja, como no regime noturno citado por Durand (1988), encontre as imagens e as sensações que possam conduzi-la a uma conciliação dos opostos através do acesso a sua subjetividade, facilitado pelo encontro com o seu poder oculto.

Segundo Ferreira (2010), o afeto se define por ser um “estado emocional ligado à realização de uma pulsão que, reprimida, transforma-se em angústia ou leva à manifestação neurótica”. Também é descrito como uma espécie de “inclinação, simpatia, amizade, amor”. Portanto, defendo a reatualização da afetividade para a realização das pulsões individuais e coletivas sem as quais, em meu entendimento, não há condições de desenvolver a

singularidade que cada pessoa encerra, nem tampouco construir a autonomia necessária a uma vida atuante.

Para a psicologia de abordagem junguiana o afeto é um,

Sinônimo de emoção; sentimento de intensidade suficiente para causar uma agitação psíquica ou outros distúrbios psicomotores óbvios. Tem-se o comando sobre o sentimento, enquanto o afeto se introduz com a vontade e só pode ser reprimido com dificuldade. [...] O afeto revela a posição relativa e a força de valores psicológicos. Uma ferida psíquica é medida pelo afeto desencadeado quando ela é tocada. (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 2003)

Mobilizar o afeto é direcionar o movimento para a desconstrução da vida, no sentido de afastar-se de referências padronizadas que autolimitam e movimentam as potências, ressoando e atraindo comportamentos comprometidos com as próprias identificações. Entendo o afeto, portanto, como uma aliança necessária à interação e sustentação da vida. Pois, a afetividade é a única possibilidade para uma convivência ética entre os seres humanos. Sem esta não se pode admitir o exercício da alteridade, no sentido de coexistência. Ou seja, quanto mais consciente de quem se é, como se age, como se sente, o que se necessita, maior o vínculo estabelecido entre as pessoas e maior a possibilidade de interação e afeto.

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

3.3 O CORPO E A PROBLEMÁTICA DA DITADURA ESTÉTICA

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

Segundo Le Breton (2003, p. 15), sob a ótica científica atual o corpo é visto como “[...] uma matéria-prima na qual se dilui a identidade pessoal, e não, mais uma raiz de identidade do homem”. Ou seja, de acordo com o autor, o corpo que é portador de história, de

cultura e singularidade está sendo reduzido a um artefato para a espetacularização da indústria cultural e do consumo.

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

Os modelos da mulher ideal que são difundidos pela mídia no Brasil, são atrelados a imagens de mulheres jovens, magras, ricas e em sua maioria, brancas. Diante disso, é comum verificar a grande preocupação da mulher brasileira em permanecer jovem a qualquer custo para ser admirada e gozar de um espaço social de sucesso.

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

A mulher brasileira, apesar de estar se despedindo do padrão corporal da Santa Mãezinha, não foge, no entanto, ainda à necessidade e desejo de se tornar bem-sucedida e valorizada pela ideologia dominante. Por essa razão busca alcançar com seus corpos e comportamentos o que Mauss (2003, p. 405) chama de “imitação prestigiosa”,

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

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

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

No mundo ocidental o culto ao corpo é disseminado e, muitas vezes, vem camuflado pela preocupação com a saúde e com a qualidade de vida. Porém, mais que resultado das imposições da cultura contemporânea que valoriza o consumo, a maior expectativa de vida impõe uma ditadura estética ao corpo, principalmente às mulheres, que necessitam estar sempre jovens para se sentirem valorizadas e aceitas. É preciso ter um corpo sarado, saudável, com uma aparência de frescor, vestido com as marcas de prestígio mercadológico. Esta realidade sugere uma nova construção do corpo da mulher, com base nos modelos impostos pela mídia.

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

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

Contudo, o acúmulo de tantas e diversas funções tem gerado transtornos e sacrifícios pessoais em consequência da sobrecarga dissonante à organicidade e ao desenvolvimento feminino. Nesse sentido as mulheres são iniciadas num modelo que não lhes permite um acesso as suas forças reprimidas e esquecidas, sempre ameaçadoras por serem consideradas magias e sortilégios. Assim, o culto à Santa Mãezinha é substituído pelo da Mulher Maravilha e este novo tempo não lhe dá momento para cuidar de si, sua corporeidade, seu prazer e seus propósitos.

Le Breton (2003, p. 221) diz que “o homem está enraizado em seu corpo para o melhor e para o pior” e que abdicando da densidade do corpo perdemos o sabor das coisas. Sendo termômetro essencial das sociedades contemporâneas é no com/por o corpo que a vida se sobressignifica. Como último local de soberania pessoal, o corpo é fator de individuação, pois é por ele que se pensa, vive o mundo e se estabelece o vínculo social. “Qualquer confusão introduzida na configuração do corpo é uma confusão introduzida na coerência do mundo”³⁴.

O sentimento de dissociar-se do corpo nos faz confrontar com um questionamento ético generalizado que, nos aproxima cada vez mais da constatação da infinita fragilidade da condição humana. De fato, o corpo é a única riqueza acessível. Esta é uma máxima assumida na proposta de Dançatar.

3.4 A DANÇA E A AUTOPOIESES

O processo de religação dos saberes que vivenciamos hoje colocou a Dança num plano privilegiado como área de conhecimento. Tendo o corpo expressivo como instrumento de realização através do movimento, a Dança sempre teve como foco o corpo vivo, com energia e que se lança no desafio do espaço e do tempo. As ciências consideradas da saúde, principalmente a medicina, reconhecidamente desenvolveram seus estudos e experiências no corpo morto, no cadáver. Enquanto observava o corpo frio e sem vida, a Dança viveu o corpo quente e pleno de movimento.

Não considero uma surpresa que hoje, áreas como a Medicina, a Biologia e a Psicologia descubram na Dança um campo de interesse de seus estudos e pesquisas. Entender os mistérios do movimento e tudo que ele provoca no homem enquanto capacidade e potencial de realização despertaram as investigações transdisciplinares que têm beneficiado tanto a ciência quanto a arte, pois abriu uma via de mão dupla. As fronteiras foram abertas e pesquisadores da dança podem dialogar também com a ciência para desvendar conhecimentos e informações importantes para o fazer artístico.

Isso não significa que foram disseminados os preconceitos e as hierarquias dos saberes. Tanto as ciências seguem preconceituosas em relação ao que não é passível de comprovação como a arte desconfia da exigência da comprovação. Mas é inegável que um

³⁴ Ibid., p. 223.

diálogo foi aberto e todos se enriquecem com as diferentes possibilidades de novas experiências.

A pesquisa em dança atualmente avança nas possibilidades de compreender melhor a fisicalidade do corpo enquanto uma potência. Nesse sentido tem alcançado resultados no diálogo com as recentes descobertas da anatomia, da psicologia e da biologia, podendo inclusive definir novas estratégias de abordagem corporal como é o caso do método Body Mind Centering³⁵, por exemplo.

Em meio a estas conexões, vou me deter nas aproximações da Dança com os estudos dos Biólogos Maturana e Varela, por estarem no cerne de minha proposta: A autopoieses. Considero que há uma tendência atual em biologilizar a dança retirando dela sua essência poética. Mas entendo isto como um desvio que não invalida a contribuição das novas descobertas da biologia para a dança.

Assim, ressaltada essa questão, sigo me reportando ao capítulo anterior no qual mencionei que o conhecimento, durante um grande período da história da ciência ocidental, se limitou à representação da realidade exterior na qual se acreditava que o cérebro recebia passivamente as informações que chegavam de um mundo dito pronto e determinante cabendo-lhe apenas a função de processá-las sem que nada pudesse ser modificado ou interpretado. Afinal, a mente funcionava como um espelho, no qual a realidade se reproduzia. A esta forma de percepção da realidade deu-se o nome de representacionismo, que ainda está muito arraigada na atualidade.

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

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

³⁵ Na Terceira Seção falarei um pouco mais do BMC e outras técnicas somáticas.

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

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

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

Tal atitude ocasionou a exclusão social tão disseminada no mundo, onde vale o que tem utilidade e o que não tem é descartado e desqualificado. Podemos inferir que a ideia de fragmentação com o mundo que nos rodeia, tem como uma de suas muitas heranças o representacionismo que ainda nos persegue. Exemplo disto são os comportamentos destrutivos que são denunciados nos altos índices de poluição ambiental, corroborados certamente pela crença da separação com a vida. Certamente não destruiríamos conscientemente parte de nós mesmos se nos compreendêssemos em unidade.

Em meados de 1960, os biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela entendendo que a vida é um processo de conhecimento e intuindo que este não acontece apenas metodicamente, se dedicaram a pesquisar como o conhecimento se processa nos seres vivos. A este estudo, eles atribuíram o nome de Biologia da Cognição.

A teoria fundamental de Maturana e Varela é apresentada na obra *A Árvore do Conhecimento* (2010) e se opõe ao representacionismo principalmente por apontar que o mundo é para cada um a partir da sua própria construção e experiência de vida. Por vivermos no mundo fazemos parte dele, então, compartilhamos com os outros seres vivos o processo da vida construindo e sendo construído por este que, afinal, registra os nossos movimentos e

interações. Deste modo, creem que é a própria humanidade responsável pela qualidade de vida.

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

A dança para acontecer propõe ao corpo uma interação com elementos intrínsecos da natureza, o espaço, o tempo, a gravidade, a energia, a fluidez, a dinâmica entre outros. Na dança o corpo é desafiado a interagir com estes elementos para deslocar, saltar, girar, enfim se movimentar. É esse diálogo entre o dançante e estas forças que vai ser construída a dança e, por esta razão, as ideias de Maturana e Varela (2010) têm sua importância para as atuais investigações do movimento.

A teoria da cognição foi legitimada por duas correntes de pensamento. A primeira que afirma que o conhecimento não está limitado às experiências anteriores à vida que é um processo de interação ativa. A segunda diz que os seres vivos são autônomos, pois, produzem os seus próprios subsídios para viver enquanto interagem com o mundo, por isso, concomitantemente, eles vivem de conhecer e também conhecem vivendo.

Segundo Humberto Mariotti³⁶ (2010, p. 14-16), para os biólogos, embora os seres vivos possam produzir os seus próprios componentes, quando eles se relacionam também estabelecem uma dependência com recursos do meio para existir. Assim, são mutuamente autônomos e dependentes sem que um destes comportamentos possa anular o outro, ao contrário, ambos se complementam numa dinâmica circular onde a,

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

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

³⁶ Médico, Psicoterapeuta, Coordenador do Grupo de Estudos de Complexidade e Pensamento Sistêmico da Associação Palas Athena, prefaciou e traduziu a obra *A Arvore do Conhecimento* em português

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

Há uma tendência cultural de estabelecer o conhecimento objetivo como superior ao subjetivo e, portanto, multiplicador de certezas e de conceitos incontestáveis. Tendemos a não considerar outras formas de nos fazer humanos que não sejam as provenientes de uma comprovação objetiva.

Maturana e Varela (2010) nos proporcionam, com os seus estudos, mais uma oportunidade de constatar que chegamos ao fim das certezas. É urgente compreender que o conhecimento precisa ser relativizado já que não há a linearidade nem verdade absoluta. Se o conhecimento advém da condição da percepção pessoal e da capacidade de interação de cada ser vivo, somos nós que o produzimos a partir de nossas experiências. Sobre estes aspectos, os autores dizem,

[...] toda experiência cognitiva inclui aquele que conhece de um modo pessoal, enraizado em sua estrutura biológica, motivo pelo qual toda experiência de certeza é um fenômeno individual cego em relação ao ato cognitivo do outro, numa solidão que [...] só é transcendida no mundo que criamos junto com ele. (MATURANA; VARELA, 2010, p.22)

Então, a percepção individual de uma cor em particular, por exemplo, é especificada pelos “estados de atividade do sistema nervoso, determinados por sua estrutura”³⁷. Portanto, o que vai designar as características das cores para cada pessoa não é a incidência da luz sobre a mesma, ou seja, não são aspectos exteriores. São as condições de suas estruturas individuais biológicas e sociais em interação com o meio ambiente. Assim sendo, a “[...] nossa experiência está indissolivelmente atrelada à nossa estrutura”³⁸.

Isto significa que, só nos é possível ampliar os horizontes e compreender a vida a partir de uma perspectiva transdisciplinar se nos esforçarmos para ir além das nossas visões de mundo particulares e considerarmos a vida sobre aspectos alheios a nós mesmos e não somente pelos apontados por nossas estruturas.

³⁷ Ibid., p. 27.

³⁸ Ibid., p. 28.

Para que se possa sustentar a autonomia como condição para viver é preciso estabelecer uma relação de interatividade e transacionalidade incessante com a vida a partir, inclusive, de um processo de ampliação de consciência onde novos elementos são agregados e aumentam o repertório a ser considerado. Com isso, é possível suscitar uma prática de olhares novos e perspectivas outras de mundo, do contrário, cria-se uma impossibilidade de sustentação da autonomia, ou seja, de gerar a si próprio por causa do esgotamento da capacidade de renovação sustentação.

A Teoria da Cognição explica, em suma, que não se pode produzir a vida sem que se considere que o que se faz. Isto porque o processo de conhecer depende da estrutura daquele que conhece. De outro modo, pode-se dizer que a ação e a sensação são indissolúveis. Esta constatação é de fundamental importância para a dança, isto porque, se assim é, a expressividade é representada, é artifício. A ação mesmo de dançar é que vai, a partir da sensação, ser capaz de revelar uma conseqüente expressão produzida por aquele movimento.

Seguindo com o pensamento dos autores, infiro que evolução ou transcendência só é possível quando se questiona além das experiências cotidianas e do sistema de crenças pessoal e absoluto. De tal modo, cria-se uma possibilidade de perceber a vida como um encontro de opostos, onde o mundo exterior e a estrutura biológica e social dos seres vivos atuam como um sistema único, pulsante, ininterrupto até quando cessa a capacidade de interação e, portanto de renovação.

É nesse sentido que proponho na Dançatar um encontro da mulher com os seus opostos assumidos no arquétipo da Eva e da Lilith. A intenção é que vivencie na proposta da dança as suas zonas limites como um sistema único a seu favor para a sua expansão de possibilidades de interação social (fotografia 11).

Voltando à referida teoria, há a ressaltar, ainda, a referência a uma demanda circular. Trata-se de uma espécie de [-...] encadeamento entre ação e experiência, essa inseparabilidade entre ser de uma maneira particular e como o mundo nos parece ser [...], todo ato de conhecer faz surgir um mundo” (MATURANA; VARELA, 2010, p. 31). Este ponto de congruência incessante nos seres humanos, o



Fotografia 11: F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.

Fonte: Borges, 2009.

fazer e o conhecer, estabelece, segundo os autores, que a validação de qualquer uma das

experiências do mundo exterior é feita de uma forma particular pela estrutura humana. É isso que faz possível a concretização do fenômeno da vida.

Porém, há uma multiplicidade de conhecimentos coexistentes que só nos é possível à percepção ao “[...] descobrir nossas cegueiras e reconhecer que as certezas e os conhecimentos dos outros são, respectivamente, tão aflitivos e tênues quanto os nossos”³⁹.

Sendo o mundo experiencial de cada ser a referência particular mais próxima do fazer/conhecer, é importante a ponderação sobre estes dois aspectos da vida pessoal para se sair tanto do ofuscamento habitual que tende a nos cercar, quanto da propagação da herança ocidental separatista, onde a vida se centra mais na ação que na reflexão, dificultando desse modo o nosso processo de autonomia. Para os autores, evitamos a reflexão sobre nós mesmos porque “o mais óbvio e o mais próximo são sempre difíceis de perceber”⁴⁰.

Os biólogos Maturana e Varela chegaram, então, ao conceito da autonomia ou da autopoiese através do entendimento de como os seres vivos concebem a organização de sua estrutura.

O conceito de autopoieses aqui utilizado diz da capacidade que os seres vivos têm para se autoconstruir, se tornando então, seres autônomos. Para que se constitua um processo de autonomia em um ser vivo é necessário que o conhecimento se produza de um modo particular que advém de uma dinâmica de relações única (biológica e social).

Para ratificar esta ideia, os autores afirmam que não se pode compreender biologicamente o ato de conhecer apenas pela análise do sistema nervoso, que é o responsável pela ação que determina o comportamento. Esta compreensão é indispensável, pois, o que validou o conceito da autopoiese é a capacidade de demonstrar que este processo é inerente a todo ser vivo, desde uma forma de vida simples como uma molécula até outra mais complexa como a dos humanos.

Uma das premissas para o processo de autoprodução e organização dos seres vivos está na infinita diversidade dos componentes morfológicos e químicos das moléculas orgânicas, que por vez, possibilita também a diversidade nas reações moleculares que vão promover a existência dos seres vivos.

Se tomarmos como exemplo os movimentos celulares que estão nos formando, podemos fazer uma analogia à nossa infinita capacidade de criar possibilidades e fazer escolhas. Para se criar uma unidade é necessário distingui-la, só então se pode instituir como

³⁹ Ibid., p.30.

⁴⁰ Ibid., p.28.

devem ser as suas relações e, portanto, organizá-la. É este o processo de distinção, relação e organização que ocorre com os elementos das moléculas fazendo com que se multipliquem e gerem vida.

É fácil determinar uma organização a partir de seus objetos, mas muito complexo fazê-la através de suas relações. Outra característica que define um sistema autopoietico é a ação das propriedades das moléculas. Estas não são definidas como consequência de suas interações e sim, através da forma como são absorvidas pelas células ao serem agregadas à sua dinâmica.

Assim uma dinâmica circular e transacional é característica essencial dos seres vivos: o movimento de autoprodução é contínuo e representa a organização autopoietica. Um sistema é autopoietico quando ele é capaz de produzir os elementos que o constituem ao mesmo tempo em que se diferencia do meio por uma dinâmica muito específica que inclui principalmente a integridade de seus processos.

Talvez os seres vivos não sejam os únicos seres autônomos, mas, o fato é que estes se assinalam por sua organização idêntica e por possuir diferentes estruturas entre as suas várias espécies. É isso, afinal, que os caracteriza. A noção de autopoiese, portanto, apoia-se com base no funcionamento celular para designar que “[...] os seres vivos são unidades autônomas” (MATURANA; VARELA, 2010, p. 55).

Vale ressaltar que o sentido da palavra autonomia usado pelos cientistas é o de uso corrente na linguagem, então, um sistema autônomo é aquele capaz de se reger e se realizar por suas próprias leis, especificando assim, o que lhe é próprio. Isto porque não existe separação entre o elaborador e o elaborado. Por isso é que o ser e o fazer de uma unidade autopoietica são indissolúveis e constituem a sua forma típica de organização.

Outra informação importante da teoria para os estudos em dança é considerar que a membrana celular está para a célula como a pele para o corpo humano. Ao mesmo tempo em que representa uma fronteira que protege e filtra o que pode adentrar o corpo, estabelece ainda a função de distribuir as particularidades específicas de cada ser humano através das sensações e impressões estabelecidas em suas relações. Esta característica das membranas nos ajuda a compreender a importância do toque para a sensibilização do corpo e será explorada no indicativo do afeto na proposta do Dançatar.

Outro aspecto trazido pelos autores é a capacidade de transmissão de dados ou a reprodução dos seres vivos e em particular, a dos seres humanos. Somos descendentes de tempos imemoriais porque herdamos os componentes ancestrais que nos constituem transmissores de potencialidades. O fenômeno da reprodução gera necessariamente unidades

historicamente conectadas, que por sua vez sofrem fraturas reprodutivas e formam, em conjunto, um sistema histórico” (MATURANA; VARELA, 2010, p. 76). Isto provoca a invariância estrutural que se conhece por hereditariedade, ou seja, as configurações estruturais exclusivas de uma unidade reaparecem nas seguintes.

Por este motivo a minha proposta na Dançatar não poderia deixar de contemplar a investigação dos laços da hereditariedade que emergem nos rastros. Nestes rastros estão as consequências e os resíduos da Santa Mãezinha, bem como as feiticeiras e as diferentes sombras.

Entender o fenômeno da reprodução facilita, também, compreender como surgem pessoas com qualidades e características tão distintas. Isto é uma advertência ao perigo às tentativas de homogeneização e um incentivo a experiência artística na qual a subjetivação e a individuação são vivenciadas na criatividade.

Maturana e Varela (2010, p. 78) afirmam que os seres vivos são autopoieticos com base no processo reprodutivo celular, pois, –é a própria dinâmica autopoietica que torna efetiva a fratura num plano adequado. Não é necessário nenhum agente ou força externa”.

As variações reprodutivas que provocam as mudanças estruturais de uma unidade autopoietica e a manutenção de sua organização, oriundas da reprodução, formam a sua ontogenia. Uma variação ontogênica provoca, segundo os autores, uma maneira diferenciada de ser no mundo, visto que, é a estrutura das unidades que vão ditar a forma com que vão configurar o mundo e interagir com o meio, ou seja, a variação permite que seres com disposições diversas criem mundos diferentes em concomitância a sua interação com o mesmo meio. Isso explica em analogia, os milhares de pontos de vista sobre uma mesma questão.

Em contrapartida, os seres humanos tendem a agir como se fossem unidades estruturalmente determinadas e onde variações não fossem possíveis. Popularmente, às vezes nos referimos a nós mesmos de forma determinista, eu nasci assim, eu cresci assim, vou morrer assim. Significa dizer que em nossa vida cotidiana tendemos a agir conosco como agimos com as máquinas, um defeito provavelmente estará atrelado a um mau funcionamento em sua estrutura. Um problema de saúde, por sua vez, deverá estar ligado a uma má configuração em nossos componentes estruturais.

Contudo, não podemos lidar conosco da mesma forma como com as máquinas, pois, se nossa ontogenia assinala mudanças estruturais advindas das variações reprodutivas, devemos nos considerar então, como organismos sempre passíveis de diversidade e

transformações. Afinal, começamos a vida com certa estrutura inicial que condiciona sim, a natureza das nossas interações.

Mas, ao mesmo tempo, lembremos que nascemos em um dado local que também possui a sua própria estrutura e dinâmica. Por isso, sempre estaremos passíveis de influências diversas não só oriundas dos elementos estruturais que nos compõe, mas também das procedentes das interações que estabelecemos e que sustentam a unidade autopoietica na vida.

Neste oposto complementar, entre o ser vivo e o meio, se estabelece uma congruência estrutural que possibilita a sustentação da unidade autopoietica na vida. As mudanças não são desencadeadas pela perturbação do meio, mas, determinadas pela estrutura do sistema que foi perturbado. Entre a estrutura do meio e a unidade, há uma espécie de comensurabilidade que permite que ambos forneçam inquietações e mudanças de estados mútuas ocorrendo um acoplamento estrutural (MATURANA; VARELA, 2010, p. 112). Isto explica a inseparabilidade entre a estrutura e o meio, pois, o que acontece de um lado acontece de outro. Ambos, portanto, sofrem transformações.

A teoria indica que a autopoiese é condição essencial para a manutenção da vida.

O estabelecimento de coerências internas, por exemplo, visando à compensação de interferências é disposto pelas conexões oriundas do sistema nervoso. Essas conexões provocam mudanças de postura no ser vivo que podem ser observadas como movimentos ou ações relacionadas a um meio específico, configurando-se então, em comportamentos. “O funcionamento do sistema nervoso é a expressão de sua conectividade ou estrutura de conexões, e [...] o comportamento surge de acordo com o modo como se estabelecem nele suas relações internas de atividade” (MATURANA; VARELA, 2010, p. 141).

Este fenômeno é visível nas experiências com a dança. Mudanças corporais são muitas vezes, reflexos de diferentes conectividades no funcionamento do sistema nervoso. Em minhas experiências nos laboratórios com mulheres, variantes comportamentais emergiam nos movimentos que podiam ser compreendidos como discursos e narrativas corporais (fotografias 12, 13 e 14).



Fotografia 12: F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.
Fonte: Borges, 2009



Fotografia 13: F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.
Fonte: Borges, 2009



Fotografia 14: F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.
Fonte: Borges, 2009

Segundo Maturana e Varela, nos homens porque possuem sistema nervoso, normalmente a conduta fica atrelada ao movimento, ou seja,

O comportamento dos seres vivos não é uma invenção do sistema nervoso e não está exclusivamente ligado a ele, já que o observador verá comportamentos ao observar qualquer ser vivo em seu meio. O que a presença do sistema nervoso faz é expandir o domínio de condutas possíveis, ao dotar o organismo de uma estrutura espantosamente versátil e plástica. (MATURANA; VARELA, 2010, p.154)

Por isso relacionamos o comportamento humano à ideia de movimento, pois, o associamos às ações cotidianas que realizamos. A aptidão para o movimento, porém, cria diversas possibilidades de capacitar para a autopoieses.

Nos organismos multicelulares, como é o caso dos seres humanos, há as células nervosas - os neurônios - que se caracterizam por agir com a especificidade da região onde se

articula, além de possuírem muitas ramificações, que se desdobram por distâncias abissais e que permitem a conexão de regiões topograficamente distantes. É esta característica que define como o sistema nervoso pode por em contato elementos celulares de diferentes partes do corpo.

Esta informação da biologia ressalta a importância do trabalho de partes do corpo, das dissociações, das lateralidades, das articulações tão evidenciadas nos laboratórios de corpo para que o dançante faça as conexões de sua própria unicidade. Articular e desarticular são ações corporais tratadas pela Dançatar no Indicador dos Limites para que sejam experimentadas as polaridades, tensões opostas no mesmo organismo.

Por fim, é importante entendermos que,

O sistema neuronal está inserido no organismo por meio de célula. Forma-se assim uma rede tal que entre as superfícies sensorial e motora há sempre uma teia de interconexões neuronais, o que constitui o conjunto que chamamos sistema nervoso. (MATURANA; VARELA, 2010, p. 174)

É esta organização que permite que o ser humano se expresse com uma enorme diversidade, afinal, no cérebro humano há bilhões de neurônios que estabelecem concomitantemente diversas conexões com outros tipos de células e com outros neurônios possibilitando assim, uma variedade incrível de estados possíveis na rede interneuronal, o que gera diversos e ilimitados comportamentos nos organismos expandindo, assim, as suas interações.

Deste modo, para gerar um movimento, por exemplo, os neurônios sensoriais, pressionados por uma perturbação, respondem conectando-se com outros interneurônios, entre estes os neurônios motores, desencadeando uma contração que resulta num movimento.

Isto significa que o movimento pode ser promovido por estímulos. Cabe ao facilitador da dança saber direcionar e provocar o dançante para expressar-se em movimento através de potencializações e desafios. Na Dançatar há a indicação de relacionar os estímulos à memória, às identificações, à exploração do imaginário através dos impactos e das sensações.

Isto vai gerar uma mudança na atividade sensorial, que por sua vez vai diminuir a pressão primeira sobre o neurônio sensitivo, completando assim, o ciclo de conexões. É deste modo recíproco que as superfícies sensoriais e motoras se relacionam, comprovando, então, o funcionamento cíclico do sistema nervoso onde qualquer mudança gerada vai provocar outras

várias modificações neste sistema, com o objetivo de manter algumas de suas relações internas invariantes, frente às interferências geradas por uma mudança de estado que produz outros comportamentos. Esse processo enriquece e afirma o potencial do homem de realizar a autopoieses.

Isso vai gerar um aumento no domínio dos comportamentos, pois, é a ligação entre o sensorial e o motor que possibilita um infinito número de novas ações e condutas em resposta.

O sistema nervoso é de uma riqueza e vastidão tamanha, que os campos de interação dão margem a criação de novos fenômenos porque permitem novas dimensões de comunicação.

Em relação aos comportamentos, os observadores têm um papel fundamental em sua descrição, pois, “sob o ponto de vista do funcionamento do sistema nervoso propriamente dito [...] ocorre apenas a manutenção da constância de certas relações entre elementos sensoriais e motores que foram transitoriamente perturbados”. Significa, então, que o “comportamento é uma visão externa da dança de relações internas do organismo” (MATURANA; VARELA, 2010, p. 185), onde a coerência é estabelecida pelo observador que se detém a investigá-la.

Em relação às interferências externas, tendemos a achar que são as causadoras das mudanças de estados no sistema nervoso, uma herança do representacionismo. No entanto, o que vai definir a reação a ser desencadeada não é a interferência externa e sim, a condição da estrutura neuronal que vai reagir conforme a sua necessidade da manutenção do equilíbrio de suas relações internas. Isto significa que o organismo tem uma sabedoria e uma lógica interna própria de resposta, independente dos estímulos externos que o desafia.

Porém, é o observador que vai discriminar os tipos de relações que se estabelecem entre as várias condições de funcionamento de um organismo, a partir das suas perspectivas e do seu julgamento. Para isso basta que esteja consciente dessas diferenças e da forma como atuam, pois, é fato que toda interação intervém no funcionamento do sistema nervoso já que desencadeia mudanças estruturais, embora nem todas sejam visíveis. O observador precisa atentar que toda experiência é modificadora.

É importante ressaltar aqui a responsabilidade, nem sempre atribuída ao mediador da dança de provocar a experiência da complexidade orgânica. Cabe levar o dançante a superar a dualidade e perceber que seu organismo é um corpo indivisível e significa sua unicidade. Talvez a dança seja das atividades humanas, uma das que melhor pode proporcionar ao homem sua plenitude.

Com estas informações fica fácil imaginar que para ampliar a nossa consciência de forma a diversificar o fazer-conhecimento, é necessário proporcionar a nós mesmos

experiências múltiplas e diferenciadas que nos ofereçam a possibilidade de modificar comportamentos por ampliação de conteúdos e contextos. Dessa forma, poderemos compreender que as diferenças fazem parte da nossa sobrevivência e da nossa capacidade de sustentar a autopoieses.

Precisamos favorecer aos nossos organismos a possibilidade de estranhar o mundo e desenvolver a partir do estranhamento, comportamentos aprendidos, oriundos de um novo movimento em direção à manutenção de nosso equilíbrio. Quanto mais experiências diferentes e inusitadas, maiores as possibilidades de agregar novos comportamentos e com isso, desenvolvermos ações efetivas nos domínios que operamos e ampliarmos o nosso repertório de vida promovendo o conhecimento sob o ponto de vista autopoietico. Isto nada mais é do que “um comportamento efetivo num contexto assinalado” onde viver “corresponde a conhecer no âmbito do existir” (MATURANA; VARELA, 2010, p. 194-195). Então, os próprios organismos precisam decidir por meio das escolhas como manter esta dinâmica de sustentação.

Essa decisão é muito influenciada pela diversidade de experiências que cada unidade desfruta, então, quanto mais diversificadas as condutas, maiores e mais específicos os conhecimentos adquiridos. Escolher as ações que serão benéficas ao coletivo prova ser um conhecimento advindo da excelência nas tentativas de efetivação da sobrevivência. Além disso, é sem dúvida, a busca do equilíbrio um tipo de comportamento humano com qualidade ética, porque revela também o exercício do afeto tão caro aos nossos dias.

Esta atitude altruísta, aliás, segundo os autores, sempre fez parte do comportamento animal, porque no jogo da sobrevivência uma atitude em benefício individual não está imbricada em prejuízo de outrem. Como mencionado anteriormente, a história ontogenética dos seres vivos não acontece por competição e sim, na conservação da adaptação. Ou seja, não é a eliminação do outro que vai garantir a minha sobrevivência e sim, a interação da capacidade individual com o ambiente que faz o sobrevivente.

Viver com excelência é sinônimo de viver se realizando na própria individualidade, desde que esta se direcione concomitantemente para as atitudes de sobrevivência da coletividade. A diversidade de interação é necessária ao desenvolvimento da sustentação da vida, e, portanto, da manutenção da autonomia. Por possuir excelência e multiplicidade na condição de existência autônoma, as sociedades humanas desenvolveram um comportamento de máxima autonomia.

Uma das habilidades responsáveis ao desenvolvimento da autonomia máxima dos humanos é a linguagem. A linguagem dentro da teoria autopoietica se faz importante e

essencial através do desenvolvimento de uma complexidade no que diz respeito à troca de elementos, à transmissão de dados e, portanto, ao aumento da capacidade de interação dos humanos, o que por si só já garante uma maior disponibilidade para a sobrevivência.

A linguagem a qual os autores se referem é a língua falada e escrita. Porém, tomo como uma abrangência maior as especificidades cênicas da linguagem, especificamente a dança. Portanto, sempre que se fizer menção à linguagem estou considerando a ideia da mesma como estendida às artes cênicas, eis que atuam como expressão e comunicação, modificadora dos domínios do comportamento humano. Defendo este ponto de vista porque as artes possibilitam fenômenos novos como a reflexão e a transformação que vão possibilitar interações diversificadas.

A linguagem amplia indefinidamente os limites de interação, pois, ela está vinculada à identidade do ser humano e ao seu processo de estabelecer relações interpessoais refletidos no estreitamento de laços afetivos. A linguagem nos garante, assim, a possibilidade de compartilhar um mundo construído em conjunto através de nossas ações e é a partir desse conhecimento compartilhado que fazemos surgir um mundo específico, respaldado pela reflexão acerca de nossos fracassos que nos impulsionam, afinal, a acoplamentos estruturais mais bem sucedidos.

Somos a natureza do porvir, um devir renovado de nós mesmos e do mundo. Somos a contemporaneidade que abarca os extremos, a inconstância, a transdisciplinaridade, a multiplicidade, a diversidade, o pertencimento por identificação. Também somos a tradição do mundo, já que somos ao mesmo tempo, o que a história acumulou e ocultou.

Para Maturana e Varela (2010, p.265), a tradição é ao mesmo tempo uma forma de ver, agir e ocultar, pois não se tem como saber o que deu origem ao círculo de vida. É por isso que as —nossas visões de mundo e de nós mesmos não guardam registros de suas origens”.

Assim, a tradição, segundo a visão autopoietica, fala da bagagem estrutural das regularidades que a sociedade acumulou em sua história ontogenética nos permitindo em consequência ter um fundamento de mundo comum, onde as coisas estabelecidas são o que são porque a nossa reflexão de mundo a construiu deste jeito.

Somos um círculo de memórias latentes, onde as diversidades que nos fazem estabelecer conexões infinitas produzem o conhecimento e, portanto, a vida ininterrupta, faz surgir às diferenças culturais e os diferentes mundos que tanto enriquecem a nossa existência e amplia os nossos limites. Assim, —todo conhecer humano pertence a um desses mundos e é sempre vivido numa tradição cultural” (MATURANA; VARELA, p. p. 265), então se nos destinamos a compreender como se dá o processo de conhecimento dos seres vivos visando

entendimento de seu processo de autonomia encontramos a nós mesmos, onde todo o continuum se estabelece.

Os autores usam o exemplo de Adão e Eva para explicar que ao comerem o fruto do conhecimento se transformaram em seres despertos, ou seja, eles sabiam que sabiam e por isso se viram obrigados a escolher e a conviver com as consequências destas escolhas. Portanto,

O conhecimento do conhecimento obriga. Obriga-nos a assumir uma atitude de permanente vigília contra a tentação da certeza, a reconhecer que nossas certezas não são provas de verdade, como se o mundo que cada um vê fosse o mundo e não um mundo que construímos juntamente com os outros. Ele nos obriga, porque ao saber que sabemos não podemos negar que sabemos. (MATURANA; VARELA, 2010, p. 267)

O conhecimento então, segundo estas referências, nos leva à consciência e esta nos possibilita o desenvolvimento de uma ética que diz da responsabilidade em avaliar as nossas potencialidades e singularidades. O que significa dizer que, uma vez cientes de nossas circunstâncias, só nos cabe buscar os recursos possíveis a uma ampliação e modificação de comportamento em prol de nossa sobrevivência, da sobrevivência da coletividade em que estamos inseridos, da sustentação do mundo e da integração da vida.

Em relação a uma conduta ética, os autores apontam, ainda, que ao nos depararmos com uma oposição advinda de outro ser humano, não podemos, por nossa própria aptidão de sobrevivência, apenas exigir a prevalência do nosso ponto de vista, pois, este é proveniente de nosso acoplamento estrutural na efetivação da vida, sendo, portanto, tão verdadeiro e coerente quanto o de nosso contrário, mesmo que nos pareça menos favorável. Uma sugestão para a resolução do conflito é que consideremos uma perspectiva mais ampla em relação aos domínios da existência em que, o nosso oposto possa também se sentir contemplado e convidado a construir junto um mundo multifacetado.

A ampliação da capacidade cognitiva reflexiva leva a uma experiência nova, na qual é possível chegar, através do raciocínio ou por um motivo especial, a considerar o outro ser vivo como igual na condição humana, mas diferente porque é outro universo. A este ato os autores denominam de amor e eu encantadamente concordo e aprecio.

O amor, esta atitude de considerar como igual/diferente todo ser vivente e que possibilita que aceitemos a convivência conjunta, é na opinião dos autores, que compartilho intensamente, o “fundamento biológico do fenômeno social” (MATURANA; VARELA,

2010, p. 269). Pois, sem esta condição especial de equidade não há socialização e nem humanidade. Este é o argumento que os autores defendem para alertar que,

Qualquer coisa que destrua ou limite a aceitação do outro, desde a competição até a posse da verdade, passando pela certeza ideológica, destrói ou limita o acontecimento do fenômeno social. Portanto, destrói também o ser humano, porque elimina o processo biológico que o gera. (MATURANA; VARELA, 2010, p. 269)

Então, se vivemos na indiferença ou na negação da alteridade vivemos em autodestruição, eis que sabemos que se não estabelecermos uma ética amorosa, onde a equidade garanta a aceitação das diferenças, não sobreviveremos. Assim, saber que sabemos nos obriga a sair da cegueira de nossa ilusória redoma para percebermos enfim, que só temos o mundo que construímos em conjunto e que é o amor que possibilita a criação de um mundo em comum.

A dança pode também ser um veículo desta autopoieses coletiva a partir da ativação da alteridade na experiência dialógica-crítica das diferentes narrativas corporais. Se a Dançatar alcançar sucesso na autopoieses feminina estará contribuindo para a superação das hierarquias eurofonofalologocentristas.

4 TERCEIRA SEÇÃO – A DANÇA E AS ESTRATÉGIAS PARA UMA AUTOPOIESES FEMININA

4.1 PRESSUPOSTOS

A partir do exposto, que me constitui enquanto mulher e pesquisadora, construí minha prática profissional tentando fazer de minhas ideias e ideologia a minha intervenção social e política. Todo o esforço tem sido no sentido de contribuir para despertar a mulher do seu sono profundo, acordar, transformar e se preparar para a conquista das relações de alteridade possíveis nas brechas que a contemporaneidade apresenta.

Após muitos anos de um exercício empírico com grupos de mulheres, a oportunidade de um estudo mais profundo e fundamentado do mestrado, que ora finalizo, me permitiu refletir sobre o vivido e experimentado e ousar apresentar como resultado alcançado o que denomino de Dançatar: uma estratégia para a Autopoieses do Feminino através da Dança.

Não tenho a pretensão de apresentar um método, pois para tanto ainda reúno forças e conhecimentos para um doutorado. No momento reúno e indico princípios e indicadores para a construção deste método.

As principais bases do trabalho corporal que proponho foram inspiradas nas metodologias de María Fux⁴¹, Klauss Viana⁴² e Ivaldo Bertazzo⁴³, acrescidas ao conhecimento adquirido como Dançarina e Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia, posteriormente, como Terapeuta Corporal e Arteterapeuta de abordagem Junguiana.

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

⁴¹ María Fux, bailarina argentina, nasceu em 1922 e desenvolveu a dançaterapia na década de 70, método mundialmente reconhecido que vem sendo disseminado através de centros autorizados e por ela mesma supervisionado.

⁴² Klauss Vianna (1928-1992) foi o criador de um método, registrado em 1990, voltado para a expressividade do corpo a partir de um intenso e cuidadoso trabalho de consciência corporal.

⁴³ Ivaldo Bertazzo é criador de um método que “trabalha com pessoas comuns, na educação do corpo e na transformação do gesto como manifestação da própria individualidade de cada um”, pois, acredita que todos somos dançantes. Disponível em: <<http://ivaldobertazzo.com/sobre/>>. Acesso em: 01 jun. 2011.

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

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

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

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

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

Vianna desenvolveu sabiamente a sua metodologia através de intensa e cuidadosa pesquisa, onde a experimentação, a observação e a análise dos resultados inspiraram e

estruturaram um trabalho em dança que possibilitava às pessoas que se propunham a usufruí-lo, uma dialógica do corpo com o movimento sem censura. Sua proposta era libertar o corpo dos cânones da dança de então.

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

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

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

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

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

Dito de outra forma pode-se dizer que é a busca pela totalidade do indivíduo pesquisado também na metodologia proposta por María Fux. Vale ressaltar que estes pesquisadores da dança foram transgressores dos modelos da dança de sua época e, por isso considero que foram precursores da desconstrução na dança. Abandonaram os modelos

estéticos validadores da dança clássica eurocêntrica e se dispuseram a buscar outras e diferentes danças em outros e diferentes corpos.

Na atualidade destaco as pesquisas de Ivaldo Bertazzo⁴⁴ em meus estudos. Dentre suas propostas, me interessa, particularmente, pelas que fundamentaram suas teorias expressas nas noções de Corpo Cidadão e Cidadão Dançante. Estas suas pesquisas foram realizadas para seus espetáculos intitulados Cidadão Dançante e Samwaad Rua do Encontro, com jovens de favelas do Rio de Janeiro e de São Paulo, parte das realizações da ONG Comunidade Solidária com o Serviço Social do Comércio- SESC.

Nestes projetos, Bertazzo defende que a dança que se propõe à cidadania tem que ir além das técnicas e alcançar as diferentes vidas cotidianas inventadas por cada indivíduo. Deve investigar e instigar as pessoas a partir de suas potencialidades e características corporais singulares na busca da expressividade peculiar de cada gesto.

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

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

Assim, Bertazzo entende o caráter da dança como instrumento da investigação que revela o indivíduo. Para ele os próprios gestos ganham significado quando o corpo se reposiciona na vida. Por isso é função da dança ativar as percepções do corpo que vêm das sensações que se organizam a partir da passagem do movimento pelos tendões, articulações,

⁴⁴ Em 1975 criou a Escola do Movimento – Método Bertazzo. A partir da criação desta Escola as suas pesquisas vêm se ampliando no sentido de aplicar o conceito chamado por ele de Cidadão Corpo e em 1996, ele passa a trabalhar a “identidade brasileira do movimento”, ligando corpo e cidadania. A partir do ano 2000, vários projetos que partiram de suas pesquisas Cidadão Corpo, se transformaram em espetáculos marcantes, com a participação de jovens e adolescentes de várias comunidades.

músculos, fâscias e ossos promovendo o homem como unidade. Portanto, para ele, a cada situação do cotidiano o corpo ganha mobilidade pela própria fisicalidade.

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

A partir de meu encontro com estes pesquisadores, compartilho com muitos de seus princípios. A estes princípios foram adicionadas algumas outras propostas de trabalho corporal, consideradas somáticas.

Encontro afinidades entre o movimento da Educação Somática, visto que seus interesses de pesquisa partiram de um problema vivido (doença, acidente, bloqueio) para a teorização e estruturação dos seus diversos métodos e técnicas. Este fato aproxima os indicadores de minha proposta de trabalho em Dança com algumas técnicas da Educação Somática como as de Alexander⁴⁵ que versa pela transformação de hábitos estereotipados, o Ideokinesis de Lulu Sweigard⁴⁶ que considera o movimento imaginado, o BMC (Body Mind Centering) de Bainbrigde/Cohen⁴⁷ que trabalha com os sentidos do corpo, o Continuum de Emilie Conrad⁴⁸ onde o corpo é a expressão das relações estabelecidas com o ambiente e a Massoterapia.

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

A pele é o maior e o mais sensível de nossos órgãos. Ela é o nosso primeiro meio de comunicação porque nos comunicamos primeiro por meio do sentido do tato que acontece

⁴⁵Frederick Matthias Alexander. Disponível em: <<http://www.tecnicadealexander.com/tecnica.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

⁴⁶Disponível em: <http://www.revistarepertorioteatroedanca.tea.ufba.br/13/arq_pdf/educacaosomatica.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2011.

⁴⁷Disponível em: <http://www.corporalmente.com.br/o_que_e_bodymind.htm>. Acesso em: 10 jun. 2011.

⁴⁸Disponível em: <<http://www.nucleoanthropos.com/site/fundamentacao-teorica/abordagens-somaticas/continuum-movement.html>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

através do toque. O tato, na evolução e desenvolvimento de nossos sentidos, foi o que primeiro surgiu. Com este respeito a estas informações, Montagu⁴⁹ (1988, p. 22-23) esclarece,

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

O toque, portanto, afeta o sentido do tato, mas com base no princípio autopoiético que tomo como referência nesta pesquisa, não é a interferência na pele que proporcionará modificações na estrutura da pessoa. É a condição interna de cada estrutura que irá escolher quais as modificações se farão necessárias no sentido de provocar o equilíbrio/desequilíbrio tão caros à autoconstrução de cada sujeito. Destarte, o toque não tem nada de passivo. O massoterapeuta ou o terapeuta corporal pode atuar em conjunto com o sistema autopoiético da pessoa, assim como os facilitadores de outras técnicas somáticas o fazem com os seus facilitados. Como o toque se dá na pele, é no tato, portanto, onde estão assentados todos os outros sentidos do corpo

O trabalho corporal com os métodos da Educação Somática, em geral, desenvolve um refinamento da sensação e percepção do movimento com o objetivo de ampliar a consciência do corpo. Meu propósito é, para numa continuação de minha pesquisa, me debruçar sobre os estudos mais contemporâneos das técnicas corporais somáticas como os realizados pelos métodos Body Mind Centering e o de Bertazzo, por exemplo.

Não tenho a preocupação de que o meu trabalho com a dança tenha matizes ditos terapêuticos, e nem que se enquadre nesta ou naquela vertente de modelo. Quero situar-me além-fronteiras, onde as minhas estratégias com a dança possam refletir as características multidisciplinares da contemporaneidade e onde possa ocorrer uma constante reatualização de conceitos. Acredito ser possível que cada dançante construa suas memórias encarnadas e os seus princípios autopoiéticos, assumindo sua autonomia e dançando sua própria vida.

⁴⁹ Ashley Montagu foi um britânico naturalizado americano, antropólogo e humanista de ascendência judaica, que popularizou temas como raça e gênero e sua relação com a política e desenvolvimento. Ele dirigiu numerosos estudos publicados sobre a relação significativa da mãe e do bebê e os efeitos do toque humanizador para o público em geral. Disponível em: <http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&langpair=en|pt&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Ashley_Montagu>. Acesso em: 13 jul. 2011.

Vendo e refletindo sobre inúmeras outras propostas de trabalhos corporais existentes e que não são geradas por profissionais do universo da dança, sinto que é mais que necessário que eu, uma dançarina, alguém que vivenciou/vivencia a dança em suas diversas facetas, inclusive as virtuais que permeiam o imaginário, dê voz e vez às reflexões e experimentações que construí ao longo da minha vida. Venho trilhando este caminho sentindo a dança como reflexo de mim mesma. Sinto-me como uma voz, como um movimento que vem de um lugar que questiona as suas vicissitudes, pois um dançarino sabe, com propriedade, o poder de libertação e unidade que a dança encerra.

A minha proposta, compartilhada com Maria Fux, Klauss Vianna, Ivaldo Bertazzo e alguns princípios somáticos, também acontece a partir de um processo de investigação pessoal, de um desfolhar-se dos padrões tradicionais que enclausuram a mulher em referências autolimitadoras que não permitem descobrir potenciais e desenvolver habilidades latentes. Portanto, quero estimular a partir da Dançatar, uma possibilidade de expressão singular através do movimento, no sentido de que cada mulher possa construir a sua dança pessoal a partir da desconstrução de antigas referências e da descoberta de novas, principalmente àquelas que se encontram latentes, reprimidas e/ou esquecidas, mas que fazem parte da sua memória e imaginário feminino.

Uma característica de minha proposta é considerar os espaços virtuais, aqueles pertencentes ao imaginário e que se encontram entre os opostos, como espaços vazios e repletos de ausências, pois, esconde o não revelado.

Pretendo ainda, demonstrar a prática da dança como facilitadora de uma forma singular de auto e heteroconsciência na expressão de vida das mulheres, observando as perspectivas de encontro com o tempo feminino. Pretendo a observação das vicissitudes da mulher, a partir de uma reatualização e uma ressignificação das suas identificações através do reconhecimento do seu corpo como seu locus. Para tanto, espero facilitar o alcance da comunicação entre consciente e inconsciente despertando para o processo de compreensão, estruturação e expansão de sua personalidade através da experiência estética em dança. Por fim, almejo a narrativa do corpo texto por meio do movimento criativo visando identificar nos conteúdos expressos, os significados do feminino, valorizando a prática da dança em seu papel transformador.

Acreditando que a dança pode auxiliar o processo de interação e transformação da mulher, pretendo enfrentar questões como: Que tipo de transformações a dança pode mobilizar em uma mulher? É possível ressignificar os conteúdos pessoais através de sua expressão por meio de movimentos? Como a linguagem da dança pode contribuir para o

exercício da autonomia? Há alterações quanto às sensações, ações e reações no cotidiano da mulher a partir da experiência da dança? De que forma a vivência da dança pode ser um facilitador para que a mulher se aproprie de seus conteúdos internos e possa integrá-los à vida cotidiana?

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

A proposta é um convite para um corpo em plena ação, comprometido e pulsante se constituindo corpo-sujeito-mundo. A memória corporal quando ressignificada possibilita ao corpo encontrar o sentido do pertencer/fazer parte da unidade indivisível que é o ser humano. Assim, são favorecidas as diferentes dimensões e estados dos corpos que, vivenciados na Dançatar, buscam desvelar suas peculiaridades para se revelar texto/testemunho/intérprete.

4.2 A DANÇATAR: ESTRATÉGIAS, PRINCÍPIOS E INDICADORES

No item anterior discorri sobre o meu encontro com María Fux, Klauss Vianna e Ivaldo Bertazzo, e as afinidades e inspirações para o aprofundamento de minhas pesquisas em dança que me levaram aos Princípios Norteadores da Dançatar. Destaco os seguintes **Preliminares** anteriores para apresentação dos Princípios:

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

2º - Indico que haja preliminarmente na Dançatar uma partilha sobre as questões da vida, sentimentos, ideias, emoções. Isto porque a dança para mim só faz sentido como reflexo das relações do mundo, suas potencialidades e dimensões. Isso inclui a abrangência de outras

linguagens. No mesmo sentido o movimento é repleto de intenções e pode se condensar tanto em palavras, como em sentimentos e emoções.

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

4.3 OS PRINCÍPIOS

4.3.1 1º A Desconstrução Corporal da Eva

Como foi demonstrado, nos argumentos dessa dissertação, o mito da Eva ressignificado na Santa Mãezinha, vem, desde o período colonial, se apresentando para nossas avós, mães e filhas como um padrão de referência a ser alcançado como meio de aprovação social. Mesmo ocupando novos lugares de poder, a mulher brasileira ainda busca esses valores e se sente culpada quando os descuida.

A proposta da Dançatar é fazer com que as mulheres percebam onde em seus corpos se encontram estas marcas e, como pela experiência sensorial do movimento, podem reconhecer e promover suas estranhezas, não no sentido de eliminá-las, mas de assimilá-las como potenciais para novos reconhecimentos.

4.3.2 2º A Revelação da Lilith

Somente quando as mulheres reconhecem os padrões opostos é que podem ir ao encontro do vazio criativo. Nesse sentido, é preciso encontrar e vivenciar os seus aspectos Liliths, que revelam os seus potenciais que estão na sombra. Isso possibilita conhecer/fazer e reconhecer a alteridade. A Dançatar propõe que as mulheres investiguem esse outro lado do seu feminino, pois, também constituem seus rastros civilizatórios.

4.3.3 3º A Tensão das Oposições: Eva e Lilith

Como demonstrei nos argumentos dessa dissertação, todas as mulheres até hoje vivem na tensão interna da oposição dos rastros das tantas Evas e Liliths que as constituíram. Sentir-se Eva e/ou Lilith, envolve sensações, desejos e reações que estão encarnados e por isso, precisam ser propostas pela Dançatar, não como contradições, mas como partes constituintes da dialógica da unicidade da mulher.

4.3.4 4º As Dimensões Ocultas

Este princípio envolve as memórias encarnadas. Significa compreender que o corpo encerra tanto o presente e o passado, como já contém as promessas do futuro. A Dançatar precisa acordar os sinais encarnados, auto-organizá-los para o presente e assumir a promessa de um futuro, ou seja, ousar sua prospecção para além de. Pretender-se, sem medo, ao abandono.

4.3.5 5º A Ressignificação do Imaginário

Trata-se de fazer dos sonhos e desejos do imaginário feminino sua realidade criada a partir da experimentação do movimento. Isto coloca a Dançatar no lugar do espaço possível da ressignificação do imaginário em ação.

4.3.6 6º A Ludicidade

A Dançatar assume como princípio que jogar e brincar faz parte da natureza humana e é, ainda, uma necessidade físico-cinestésica do indivíduo. Os rigores e a sisudez da civilização ocidental e da catequese nos afastaram de nossa ancestralidade festiva, do riso, da brincadeira e da rua que precisa ser reatualizada. Este rastro na realidade feminina é ainda mais urgente, pois, os novos espaços femininos possuem pesadas demandas que se somam às

tensões sempre vividas pelas mulheres que assumiram a postura da mulher séria como forma de aceitação social.

Nesse sentido a Dançatar assume a ludicidade como condição sine qua non para uma autopoieses feminina.

4.3.7 7º A Autoconstrução

A autoconstrução é a finalidade última da Dançatar e compreende a capacidade alcançada pela mulher de se auto-organizar, se autocriar, e, portanto, de realizar a sua individuação a partir do reconhecimento de suas singularidades reveladas no exercício do movimento corporal na Dança.

4.4 OS INDICADORES

A partir da apresentação dos Princípios que norteiam a Dançatar, enumerados anteriormente, vou me deter na exposição dos Indicadores, tratados aqui como eixos que fundamentarão a futura definição e delimitação de um Método, a que pretendo me dedicar nas pesquisas do curso de Doutorado, e que são resultados das experiências que antecederam este curso de Mestrado.

4.4.1 1º Indicador: O Afeto

O primeiro passo para a aplicação do Princípio da Desconstrução Corporal da Eva, foi abrir um caminho para a percepção do estado corporal feminino. Isto implica numa proposta inicial que envolve o **toque**. Várias causas me levaram a definir o toque como início dos trabalhos. Dentre elas, o fato das mulheres terem sido mais adestradas para dar e não para receber. Por outro lado, o toque mobiliza a afetividade, a memória e a presença a partir da sensibilização física no sentido de mover, de fazer emergir e facilitar a percepção e a assimilação dos conteúdos subjacentes.

Com o toque se transmite sentimentos e emoções e se desperta sensações e lembranças por meio da temperatura, da qualidade do gesto, da intensidade, da forma e da

intenção. Assim, quem é tocado é nutrido e sensibilizado em todos os seus sentidos e em todas as suas dimensões: do imaginário ao incorporado. Para cada pessoa a reverberação do toque tem significado único.

Como foi apontado, a pele, maior órgão do corpo, e o sistema nervoso originam-se da mesma camada celular, a ectoderme. Por isso, o sistema nervoso central que mantém o organismo informado do que se passa externamente a ele é uma espécie de parte oculta da pele, por sua vez é sua parte exposta. Desta forma, ao agir na pele ativamos a capacidade do organismo perceber-se numa relação de meio ambiente que influencia e é influenciado pelos modelos comportamentais.

O toque se dá na pele. A pele através do tato nos dá o sentido de limite, contorno, proteção e envolvimento e por isso também desperta para a necessidade relacional. Atuar na pele aciona o sentido da alteridade. Por essas razões esse é o momento inaugural da Dançatar.

4.4.2 2º Indicador: Os Limites

Para que cada mulher possa ressignificar a tensão interna das oposições, é necessário que dê passagem aos seus movimentos cotidianos, experimentando-os a partir da desconstrução dos seus limites psicofísicos. Para isso a Dançatar propõe dois momentos. No primeiro, a proposta é mobilizar as articulações, músculos, ossos, tendões por meio de alongamentos, dinâmicas do tônus e resistência muscular, levando as mulheres à experimentação dos próprios limites e das forças opostas.

O segundo momento se realiza com a atribuição de palavras-chave partilhadas pelas mulheres que, percebendo os seus limites são estimuladas a transformar as palavras em movimento a partir de suas próprias pulsações e diferentes ritmos.

As palavras-chave, utilizadas concomitante à realização dos movimentos, desencadeiam uma autopercepção porque fazem emergir sensações e emoções que são ativadas por estas mesmas palavras realizadas nos movimentos. A repetição das palavras e dos movimentos vai elucidando os padrões e ampliando a noção dos limites que posteriormente tendem a se expandir a partir de novas formas de saber/fazer.

A Dançatar promove, através desta proposta, uma ressignificação dos hábitos do cotidiano a partir da compreensão do seu sentido mais amplo, porque pressupõe como função da dança a mobilização das percepções do corpo a partir das sensações que se fundam nos movimentos cotidianos. Assim provoca a compreensão das dificuldades que se localizam nos

limites corporais, emocionais, espirituais e a necessidade de buscar o sentido da coexistência através do diálogo dos opostos da Eva e da Lilith.

4.4.3 3º Indicador: As Memórias

Uma vez reconhecidos os limites psicofísicos, penso que é importante que cada mulher fale/dance/testemunhe sua vida, suas memórias, o que lhes é conhecido. Esvaziado o discurso conhecido, o corpo vai se aproximando das ausências, do vazio criativo e pode se lançar ao desconhecido.

Nesse momento do trabalho surgem os sonhos e os desejos femininos ocultos. É então o momento da Dançatar promover o espaço da realidade experimentada corporalmente através do convite a visitar o imaginário. Para isso é necessário facilitar a aceitação dos fatos individuais regressivos, as memórias latentes, buscando desvelar em suas dimensões ocultas as obstruções para o livre acesso à expressão.

A Dançatar aqui propõe um momento de quietude e auto-observação facilitado pela respiração, que processa estados diferentes de corpo que modificam a pulsação e a ausculta interna. A partir da respiração cada mulher direciona sua atenção para os centros de energia do seu corpo, os quais distribuem os impulsos energéticos. Para tanto não são necessárias condições prévias e sim, uma disponibilidade para sua auto-observação.

4.4.4 4º Indicador: A Imaginação

Este indicador ultrapassa os aspectos da memória e vai se expandir no campo investigativo do imaginário. Isto significa dar passagem às habilidades imaginativas e a capacidade de criar imagens que não existem mais, que ainda não chegaram a existir ou ainda, que nunca de fato existirão, mas, que acionam na pessoa a percepção de seu poder de realizar e direcionar as suas escolhas. Explorar o imaginário na potencialidade do movimento é mediar o encontro dos hábitos com os acontecimentos e possíveis encontros de opostos.

No imaginário de cada mulher estão todas as potencialidades para realizar seus desejos. Para tanto, na Dançatar proponho a estratégia que denomino de **imaginação dançada**, uma espécie de visualização criativa. Nela as imagens são projetadas em movimentos encarnados em corpos como imagens potenciais. Estas imagens são, então,

transformadas em imagens personificadas, nas quais o imaginário também se transforma em formas simbolizadas de realidade plena da experiência dos opostos.

À medida que há uma representação física nas imagens potenciais, há uma orientação, exploração das qualidades dos movimentos (fragmentados, circulares, fluidos, cortados) para que os sentidos se potencializem na experiência das diferenças.

Assim, através deste processo a Dançar favorece um encontro com as potencialidades individuais a partir de possibilidades diferenciadas de ser/estar através da imaginação dançada. Nela cada mulher pode construir/desconstruir suas vidas cotidianas a partir do exercício criativo da imaginação e da experimentação de ações/sensações que estas sugerem. Afinal, o trabalho com a imaginação dançada permite que o imaginário se potencialize através da expressão das imagens e sensações que nela se condensaram.

4.4.5 5º Indicador: As Identificações

A quinta etapa parte da percepção e experimentação de potencialidades. É a descoberta da necessidade de se situar no locus e de descobrir **identificações**. É o encontro do corpo com o espaço que ocupa: suas dimensões, direções e possibilidades de prospecções. É o momento da realização em oposição à dispersão. Trata-se de ocupar a si própria para realizar suas conexões frente ao caos e à crise da insegurança. É a busca de não se sentir estrangeiro de si próprio e encontrar a forma de se legitimar. Para tanto é preciso experimentar o jogo do movimento para incorporar os arquétipos e dramas que se encerram no imaginário e possibilitam as escolhas.

São, então, exploradas qualidades de movimento e dinâmicas diferenciadas para facilitar o acesso ao vocabulário corporal de cada mulher. A dança e a fala nem sempre estão inter-relacionadas, mas se potencializam quando um movimento repleto de sentido pessoal se torna, a cada repetição, mais dançado. Perceber as sensações físicas advindas do contato com as lembranças e com o imaginário e posteriormente, realizá-las através dos movimentos, amplia a capacidade perceptiva, agregando a realização dos movimentos uma dimensão de processo, de continuum e de potencial de realização.

Os movimentos constroem uma cena escolhida e que restitui para o drama o sentido de seus outros significados, os que concernem às dimensões latentes ou perdidas e que são desvelados através dos símbolos em movimento, generosamente doados pelo corpo.

Assim a Dançatar propõe o exercício da expressão da criatividade através da interpretação e da improvisação de movimentos acerca dos temas escolhidos e que foram apresentados por cada mulher e pelo coletivo. A guisa de retrospectiva, a partir da autopercepção, da concentração, do despertar da imaginação, das palavras-chave, os sentimentos e sensações partilhados são acionados na construção de ações dançadas que se diferenciam das outras já construídas anteriormente, no sentido de que possam convergir com as escolhas das mulheres.

4.4.6 6º Indicador: A Autopoieses

Depois da mobilização através da imaginação dançada, o imaginário está apto a apreender as situações opostas, no caso, os opostos da Eva e da Lilith que constituem a mulher: suas similaridades, suas diferenças, e finalmente, sua singularidade. Aqui a mulher é direcionada a sua autoconstrução e, portanto, ao seu processo de individuação, que entendo como a condição alcançada por quem está apto a criar as oportunidades e os critérios que facilitarão sua autopoieses.

A mulher dançante reatualiza a sua posição no ambiente sociocultural porque alcança uma clareza de suas presenças, no sentido de torná-las mais expressivas e alcançar sua capacidade de saber-fazer-realizar.

As mulheres descobrem o poder de construir o novo através da experimentação dançada de situações opostas. Isso permite que vivenciem uma realidade nova, construída a partir da realização de seu imaginário. Este tipo de intervenção proporciona a apreensão e realização do seu imaginário criado a partir de suas diferentes identificações, intenções e ações. Realizar o imaginário, portanto, é facultar à mulher ir além do exercício da percepção, é possibilitar o direito de escolha a partir da experimentação do poder sobre as oposições.

Neste momento de minha proposta com a Dançatar, ocorre uma sutil e intensa transição da execução de movimentos para a criação e interpretação de possibilidades de ações na vida. Aqui fica claro o mergulho na singularidade porque a mulher já consegue desenvolver certa autonomia nos movimentos que estão inter-relacionados com a sua forma de pensar, sentir, falar e por fim, se articular. A partir do desvelamento corporal e das constantes ações construídas pelo movimento, cada mulher encontra a sua história e, portanto, o seu sentido de existência e autonomia.

Com este indicador, a Dançatar propõe uma dança que pode ser tanto espontânea como planejada através da exploração diversificada dos elementos da dança (ritmo, tempo, espaço, forma, movimento), como forma de exercitar, dançando, as várias realidades da mulher.

A Dançatar é, portanto, uma lembrança da mulher em ação. A repetição dos movimentos concomitante ao acréscimo de elementos da dança é, uma forma de assimilar os próprios conteúdos pessoais e expandir a personalidade a partir do desvelamento de potencialidades e da descoberta de novas habilidades. Assim, há um reconhecimento do poder de realização e criação de cada uma. Aqui se cria também, uma forma de entender a história pessoal da mulher, os seus significados, a partir de narrativas corporais.

Ao adentrar em suas histórias pessoais, encontrando os seus rastros e mobilizando as ações que constroem a sua autonomia, a mulher desenvolve uma capacidade dançante de se autoinvestigar. Então, esta dança pode construir um movimento único, expressão da natureza arquetípica feminina e da sua capacidade de autopoieses.

Transcrevo trecho de um depoimento feito por F., uma mulher que participou de um dos laboratórios que realizei com a Dançatar em 2009, antes que eu iniciasse esta pesquisa de mestrado.

Vim com o objetivo de me conhecer e saber ou tentar entender o porquê das minhas atitudes. [...] fiquei pensando, caramba sou péssima... [...] As primeiras sessões foram muito difíceis... [...] Nada vinha na mente. Depois [...] Me achei a Tal... [...] Terei na memória sempre essa recordação maravilhosa.

A Dançatar quer favorecer a compreensão dos rastros míticos que encerram o feminino e os significados que os padrões arquetípicos assumem em cada mulher. Porém, a interpretação não é feita à revelia da mulher. É um processo onde cada uma atua se escrevendo com intimidade sua narrativa dançada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para aprofundar os meus estudos incorporei algumas teorias que me instigaram a mudar o foco inicial da pesquisa desta dissertação. Trago novos horizontes que me estimularam a construir e apresentar princípios e indicadores de uma futura metodologia de trabalho em dança que pretendo estruturar no curso de doutoramento.

Os resultados dos estudos para esta pesquisa me proporcionaram um aprofundamento teórico que me colocou não no momento de apresentar e analisar resultados de intervenções e laboratórios de dança, mas, em um patamar crítico dos laboratórios realizados anteriores a esta dissertação de mestrado. Na possibilidade de um salto de qualidade com novas perspectivas e abordagens, o confronto e o desestranhamento com teorias pós-estruturalistas ampliaram e transformaram minhas ideias sobre a dança, enquanto área de conhecimento.

As teorias de autores como Maturana e Varela (Autopoieses), Jacques Derrida (Desconstrução/Alteridade), Gilbert Durand (Imaginário/Símbolo), Michel Maffesoli (Imaginário/Projeto Compreensivo), Zygmunt Bauman (Identidade), Mary Del Priore (condição feminina no Brasil Colônia) e Ivaldo Bertazzo (Corpo Cidadão) foram um caminho novo. Pois, anterior ao encontro com estes autores buscava a base de minhas pesquisas na teoria dos gêneros, com reflexões acerca de uma dilapidada superação feminina. Porém, penso que o confronto com ideias novas e diversificadas me desafiou a buscar novas estratégias em relação a vislumbrar um novo lugar de poder, porque percebi que as minhas considerações se mostravam limitadas e não ressoavam frente à problemática feminina atual.

O curso de mestrado fez com que estas novas propostas fossem sendo construídas à medida que antigos caminhos fossem ressignificados com as novas abordagens e teorias, ampliando a minha capacidade de dialogar e refletir com os paradigmas da contemporaneidade.

Depois de todo o caminho percorrido nesta pesquisa, afirmo que a dança tem um potencial para promover a autopercepção e facilitar às mulheres adquirir sua autonomia. Isto acontece pelo processo da autoinvestigação do seu movimento e de como seu corpo o assimila e projeta. Nesse trajeto, a mulher descobre o seu corpo, bem como os seus aspectos sensíveis e simbólicos. A dança possibilita o encontro dos opostos. É a experimentação da Eva, no que tange cultivar os aspectos que dizem respeito às memórias e aos rastros e também é a experiência da Lilith, quando se propõe a desconstruir estes mesmo rastros pela experiência da oposição para alcançar a dialógica da autonomia.

Percebo, depois de todo o percurso traçado, que a intuição, a teoria e o vivido em um instigante movimento Eva-Lilith, me impulsiona e me reatualiza no sentido de ousar propor estratégias e indicadores de uma dança visando a Autopoieses Feminina: a Dançatar. Creio que o meu aspecto Lilith dança vigorosamente em direção a assumir como propósito de vida a Dançatar. Creio que o meu aspecto Eva, no entanto, é o que me assegura que todos os passos dados possam sair da latência em direção à realização da autopoieses.

A Dançatar quer lembrar às mulheres a existência de um poder oculto que encarna em seus corpos e de como as suas danças realizam as suas vidas a partir do movimento da singularidade pessoal.

O sentido de existência, que escapou a tantas mulheres que encontrei nas minhas experiências profissionais e pesquisas, se reatualiza, na medida em que sentem os seus corpos ativos, despertos, atuantes e capazes de proporcionar afeto a si e a outrem. O poder de realização encarnado no corpo, ou seja, a compreensão da narrativa corporal é o entendimento de si e da alteridade, no sentido de despertar como funciona, se relaciona, se deseja e se realiza na vida.

Compreendi que a necessidade de assumir a Dançatar surgiu de um lugar recém-descoberto, ou seja, de um novo lugar de poder, aquele que me remete a mim mesma e permite compreender o outro como parte de um equilíbrio em construção.

Os depoimentos de algumas mulheres que se disponibilizaram para as experiências da Dançatar, revelaram que aquela dança “permitia que elas reconhecessem as suas memórias e de como poderiam utilizá-las para fazer melhores escolhas na vida”. Uma dessas mulheres relatou, ainda, “que percebia que era possível modificar e criar ações novas na vida, diferente das que vinha realizando”.

Dentre todos os relatos, escolhi trazer a experiência da Dançatar de F. (fotografia 15), porque esta foi definitiva para que eu me disponibilizasse para a realização desta pesquisa de mestrado. Por sua importância, transcrevo outra parte de seu depoimento ao finalizar um curso experimental da Dançatar desenvolvido ao longo de seis meses no ano de 2009.



Fotografia 15: F. em uma das oficinas da Dançatar em 2009.

Fonte: Borges, 2009.

[...] aos poucos fui passando pela dificuldade e comecei a achar interessante, pois o significado era muito forte. [...] Depois começamos a trabalhar o corpo, juro que eu tremia, queria às vezes fugir. Me achava super desengonçada, sem ritmo, travadíssima... Depois comecei a me soltar um pouco e sei hoje que melhorei bastante. Na dança tive experiências maravilhosas, dolorosas. [...] Hoje me sinto mais leve, mais solta, mais confiante.

A partir da análise do relato, observei que após vivenciar a dança, F., que costumava se comunicar com dificuldades, passou a apresentar maior clareza de raciocínio e fluidez do discurso. A respeito de seus sentimentos e emoções, demonstrava mais afeto e receptividade. Essas mudanças evidenciaram que ela ia se tornando parceira de si mesma e identificando o fio condutor de suas questões.

A linguagem do corpo é o movimento. Nesse sentido, observei que os movimentos dançados de F. iam refletindo a cada sessão seu diálogo com seus opostos femininos e com os seus conteúdos reatualizados. Isso afluía uma nova vitalidade que a encorajava a descobrir suas próprias habilidades acenando para a possibilidade da autopoieses.

A dialógica dos símbolos personificados através de seus movimentos ia assumindo diversos contornos do onírico ao numinoso, o que expandia seu repertório. A princípio, F. se apresentava dispersa e os seus movimentos eram alheios aos limites corpóreos com dificuldades para assumir sua presença no espaço.

Com o desenvolvimento das sessões, observei maior presença e capacidade corporal de movimento, denunciada pela maior exploração de ritmos e qualidades antes inexploradas. Demonstrava prazer, menos ansiedade, maior tranquilidade e serenidade. Aos poucos foi assumindo novas performances femininas observadas, por exemplo, em seu vestuário, ações e posturas.

Após a observação e a análise de todo o processo experienciado por F., foi inevitável fazer a analogia entre os processos criativos e o conceito de individuação. Viver a arte é adentrar na dimensão da sensibilidade. A experiência do sensível através da dança revelou para F., a possibilidade efetiva de desvelar os aspectos ocultos e encarnados de cada pessoa.

Toda a minha experiência, como a relatada no caso de F., me levou a compreender a natureza de muitos conflitos e desejos da mulher. Acompanhar estes processos, sem dúvida, me estimulou a aprofundar os conteúdos sobre o feminino e desenvolver recursos com a dança para apresentá-la como um meio capaz para a autopoieses feminina.

Descubro a cada novo passo que a proposta da Dançatar me faz sentir disponível para pesquisar questões que não dizem respeito apenas a uma mulher, mas ao coletivo feminino, que em última instância, também é meu e me faz sujeito de meus próprios estudos.

Considero, por conseguinte, que a Dançatar proporciona à mulher uma função autorreguladora, pois, enquanto fazer artístico desenvolve-lhe a criatividade, as aptidões, e inspira a sua autoapoieses, abrindo-lhe um novo olhar para a vida e, presenteando-a ainda com o prazer e a capacidade de sonhar.

Ao final deste mestrado, tenho a fundamentação necessária para seguir rumo ao doutorado onde aprofundarei e apresentarei uma proposta metodológica para o ensino da Dançatar.

REFERÊNCIAS

- ACERVO Klauss Vianna. 2011. Disponível em: <<http://www.klaussvianna.art.br>>. Acesso em: 01 jan. 2011.
- ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado. **Corpo e Arte em Terapia Ocupacional**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.
- ANDRADE, Sérgio. **O Grupo Comtempu's e a Dança Frouxa: (re) olhares sobre o pensar-fazer desconstrutivo em Dança**. 178f. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- ANTHROPOS. Núcleo de Integração Mente, Corpo e Espiritualidade. Continuum Movement. Disponível em: <<http://www.nucleoanthropos.com/site/fundamentacao-teorica/abordagens-somaticas/continuum-movement.html>>. Acesso em: 10 jun. 2011.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023, Informação e documentação: Elaboração de referências. Rio de Janeiro, 2000.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6028, Informação e documentação: Resumo – apresentação. Rio de Janeiro, 2003.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. , NBR 10520. Informação e documentação: Citações em documentos – apresentação. Rio de Janeiro, 2002.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 14724, Informação e documentação: Trabalhos acadêmicos – Apresentação. Rio e Janeiro, 2011.
- AUGRAS, Monique. **Imaginário da magia: magia do imaginário**. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: PUC, 2009.
- BAUMAM, Z. **Identidade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- BERRY, Carmen. **Memória Corporal**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2003.
- BERTAZZO, Ivaldo. **A aventura do homem em busca do movimento**. 2011. Disponível em: <<http://ivaldobertazzo.com/>>. Acesso em: 01 jun. 2011.
- _____. **Cidadão Corpo: Identidade e Autonomia do Movimento**. São Paulo: Summus, 1998.
- BODY-MIND CENTERING. Disponível em: <http://www.corporalmente.com.br/o_que_e_bodymind.htm>. Acesso em: 10 jun. 2011.
- BORGES, Naranda C. **Oficinas da Dançatar**. 2010. 1 fotografia, colorida. 6,8cm x 5,74cm.
- BORGES, Naranda C. **Oficinas da Dançatar**. 2009. 1 fotografia, colorida. 5,98cm x 8,33cm.

- BORGES, Naranda C. **Oficinas da Dançatar**. 2009. 1 fotografia, colorida. 6,56cm x 8,63cm.
- BORGES, Naranda C. **Oficinas da Dançatar**. 2009. 1 fotografia, colorida. 7,14cm x 7,38cm.
- BORGES, Naranda C. **Oficinas da Dançatar**. 2009. 1 fotografia, colorida. 6,75cm x 7,51cm.
- BORGES, Naranda C. **Oficinas da Dançatar**. 2009. 1 fotografia, colorida. 8,04cm x 5,77cm.
- BORGES, Naranda C. **Oficinas da Dançatar**. 2009. 1 fotografia, colorida. 7,36cm x 9,79cm.
- BORGES, Naranda C. **Oficinas da Dançatar**. 2009. 1 fotografia, colorida. 7,17cm x 9,58cm.
- BORGES, Naranda C. **Oficinas da Dançatar**. 2009. 1 fotografia, colorida. 9,37cm x 7,91cm.
- BORGES, Naranda C. **Oficinas da Dançatar**. 2009. 1 fotografia, colorida. 7,14cm x 9,42cm.
- BORGES, Naranda C. **Oficinas da Dançatar**. 2009. 1 fotografia, colorida. 8,57 cm x 6,43cm.
- BORGES, Naranda C. **Oficinas da Dançatar**. 2010. 1 fotografia, colorida. 7,7 cm x 7,88 cm.
- BORGES, Naranda C. **Oficinas da Dançatar**. 2010. 1 fotografia, colorida. 7,73cm x 9,21cm.
- CRAGNOLINI, Mônica B. Uma ontologia do indecível. In: DUQUE- ESTRADA, Paulo César. **Espetros de Derrida** (Org.). Rio de Janeiro: NAU; PUC-Rio, 2008.
- CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus**. Trad. Carmem Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- CARDIM, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.
- CASTRO, Murilo Cardoso de. **Introdução ao vocabulário do simbolismo**. 2011. Sophia Perennis Tradição e Tradições. Disponível em: <http://www.sophia.bem-vindo.net/tiki-index.php?page_id=4077>. Acesso em: 31 jan. 2011.
- CEMIN, Arneide Bandeira. **Gênero e Imaginário**. 2011. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos903/genero-imaginario/genero-imaginario2.shtml>>. Acesso em: 11 fev. 2011.
- DEBRET, J. B. 1768-1848. Pintura, 493cm × 329cm. Disponível em: <<http://www.historiabrasileira.com/brasil-imperio/missao-artistica-francesa//>>. Acesso em: 31 jul. 2011.
- DEBRET, J. B.. **Um funcionário a Passeio com a sua Família**. 1768-1848. Pintura, 360 × 247. Disponível em: <http://blog.educacional.com.br/central_projetos/2008/03/07/p31123//>. Acesso em: 31 jul. 2011.
- DEBRET, J. B.. **Uma Senhora Brasileira em seu Lar**. 1823. Pintura, 360cm × 247cm. Disponível em: <<http://www.amorc.org.br/destaques/destaque15.html //>>. Acesso em: 31 jul. 2011.

DEBRET, J. B.. **Costumes do Rio de Janeiro**. 1768-1848. Pintura, 308 × 378. Disponível em: <<http://oridesmjr.blogspot.com/2011/06/mulher-no-brasil-colonia.html>>. Acesso em: 16 jul. 2011.

DEL PRIORE, Mary. **Ao Sul do Corpo: Condição Feminina, Maternidades e Mentalidades no Brasil Colônia**. São Paulo: UNESP, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Renato J. Ribeiro e Miriam Chnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Disponível em: <<http://dancasfolcloricas.blogspot.com/2011/06/fado.html>>. Acesso em: 16 jul. 2011

DUQUE-ESTRADA, Paulo C. **Desconstrução e Ética: Ecos de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: PUC- Rio; São Paulo: Loyola, 2004.

_____. **Espectros de Derrida**. Rio de Janeiro: NAU; PUC-Rio, 2008.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. Trad. Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. **O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Trad. René Eve Lévié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações**. Trad. L. F. Raposo Fontenele. Universidade Federal do Ceará; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. 2011. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseactio=personalidades_biografia&cd_verbete=782>. Acesso em: 01 jan. 2011.

ÉSTES, Clarissa Pinkola. **A Ciranda das Mulheres Sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem**. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. 2011. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0**. Disponível em: <<http://www.aureliopositivo.com.br>>. Acesso em: 20 dez. 2010.

FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FOUCAULT, Michel. **A Mulher/os rapazes: História da sexualidade**. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

FUX, Maria. **Dança: experiência de vida**. Trad. N. Abreu e S. Neto. São Paulo: Summus, 1983.

GAIGHER, Núccia. **Psicologando**. 2011. Disponível em: <<http://psicologandonanet.blogspot.com/2008/04/sobre-gilbert-durand.html>>. Acesso em: 27 jan. 2011.

GOLDENBERG, M. O corpo como capital: gênero, casamento e envelhecimento na cultura brasileira. **Redige**. v.1, n.1, out., 2010. Disponível em: <www.cetiqt.senai.br/redige/>. Acesso em: 10 jun. 2011.

GREER, Germaine. **A Mulher Inteira**. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HARDING, Mary Esther. **Os mistérios da mulher antiga e contemporânea: uma interpretação psicológica do princípio feminino, tal como é retratado nos mitos, na história e nos sonhos**. Trad. Maria Elci Spaccaquerche Barbosa e Vilma Hissako Tanaka. São Paulo: Paulus, 1985.

HOLANDA, Chico Buarque de; BOAL, Augusto. **Mulheres de Atenas, Meus Caros Amigos**. São Paulo; Cara Nova Editora Musical Ltda. Marola Edições Musicais, 1976. 4min 10seg. Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=mulheres_76.htm>. Acesso em: 31 jul. 2011.

HURWITZ, Siegmund. **Lilith A Primeira Eva: aspectos históricos e psicológicos do lado sombrio feminino**. Trad. Daniel Costa. São Paulo: Fonte Editorial, 2006.

JOHNSON, Christopher. **Derrida: A Cena da Escritura**. São Paulo: UNESP, 2001.

JOHNSON, Robert A. **Imaginação Ativa: como trabalhar com sonhos, símbolos e fantasias**. São Paulo: Mercury, 1989.

_____. **She: a chave do entendimento da psicologia feminina**. Trad. Maria Helena de Oliveira Tricca. São Paulo: Mercury, 1993.

JUNG, C. G. **Fundamentos da Psicologia Analítica**. Trad. A. Elman. Petrópolis: Vozes, 2008. v. XVIII (obras completas).

_____. **O Homem e seus Símbolos**. Trad. M. L. Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. **O Eu e o Inconsciente**. Trad. D. F. da Silva. Petrópolis: Vozes, 2006. v. VII (obras completas).

_____. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Trad. M. de M. Barros. Petrópolis: Vozes, 2007. v. XV (obras completas).

KAST, Verena. **A imaginação como espaço de liberdade: diálogos entre o ego e o inconsciente**. São Paulo: Loyola, 1997.

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo**: Antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003.

LELOUP, Jean-yves. **O Corpo e Seus Símbolos**: Uma Antropologia Essencial. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

LILITH, A Lua Negra. 2011. Disponível em:
<http://www.astro.com/astrology/in_lilith_p.htm>. Acesso em: 01 jun. 2011.

LIRA, André Agra G. **Tempos do Imaginário**. Disponível em:
<http://andreaagra.blogspot.com/2010_01_01_archive.html>. Acesso em: 16 jul. 2011.

LOBATO, Lúcia Fernandes. **O pesquisador das práticas espetaculares da dança**: Aventura ou ousadia. 2009. Disponível em: <www.portalabrace.org/vreuniao>. Acesso em: 10 jun. 2011.

_____. A Contribuição de Derrida para um deslocamento do Padrão de Referência na busca da diversidade na Dança. Conhecendo e Reconhecendo a Dança na UFRJ. In: III SEMINÁRIO INTERNO DO DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL DA ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS DA UFRJ, 2007, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. p. 27-32.

_____. Brasil, qual é a sua cara? In: V CONGRESSO DA ABRACE, 2008, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte: [s.i.], 2009. Disponível em:
<www.portalabrace.org/vcongresso>. Acesso em: 10 jun. 2011.

_____. Potenciais da Dança para uma Corpo-bio-grafia. In: II ENGRUPE - ENCONTRO NACIONAL DE GRUPOS DE PESQUISA EM DANÇA, 2009, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, out. 2009. p.49.

_____. Pecado Capital. **Revista Diálogos Possíveis**. Salvador: FSBA, ano 6, n.1, jan./jun. 2007.

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas; SANTANA, Isnaia Veiga. **Manual de Estilo Acadêmico**: monografias, dissertações e teses. Salvador: EDUFBA, 2008.

MADJAROF, Rosana. **Mito, Rito e Religião**. 2011. Disponível em:
<<http://www.mundodosfilosofos.com.br/mito.htm>>. Acesso em: 28 out. 2010.

MAFESOLI, M. **O Conhecimento Comum**: compêndio de sociologia compreensiva. Trad. Aluizio Ramos Trinta. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **A Sombra de Dionísio**: contribuição a uma sociologia da orgia. Trad. Rogério de Almeida. São Paulo: Zouk, 2005.

MARTINS, J. Cândido. Campos do Imaginário de Gilbert Durand. 2011. **Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário LABIRINTO-UNIR**. Disponível em:
<<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.cei.unir.br/res1.html>>. Acesso em: 31 jan. 2011.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. **A Árvore do Conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. Trad. Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2010.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MAZZA, Selene Regina. Percepções da feminilidade e sexualidade da mulher no contexto da psicologia clínica analítica. **Revista Coniunctio**. v. 1, n. 1, 2004. Sizígia, Núcleo de Estudos em Psicologia Analítica. Disponível em: <<http://www.sizigia.com.br>>. Acesso em: 21 jul. 2009.

MEDEIROS, Maria Sales Falci. Imagens, Percepções e Significados do Corpo nas Classes Populares. **Soc. estado**. v. 19, n. 2, Brasília, 2004.

MELLO, Gláucia Boratto R. de. Contribuições para o Estudo do Imaginário. **Revista Em Aberto- INEP**. Brasília, ano 14, n.61, jan./mar., 1994. Disponível em: <<http://www.rbep.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/910/816>>. Acesso em: 31 jan. 2011.

MILHOMENS, Paulo. **Por uma figura institucional feminina contemporânea a partir da análise histórica de Michelle Perrot**. 2011. Disponível em: <http://revistaautor.com/index.php?option=com_content&task=view&id=185&Itemid=1> e <http://revistaautor.com/index.php?option=com_content&task=view&id=175&Itemid=41> . Acesso em: 04 fev. 2011.

MONTAGU, Ashley. **Tocar**: o significado humano da pele. São Paulo: Summus, 1988.

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. **Maria, Maria**. Clube da Esquina 2. Editora EMI, Três Pontas, 1978. 3min. 02seg. Disponível em: <<http://www.miltonnascimento.com.br/#/obra/>>. Acesso em: 31 jul. 2011.

NOVAES, Joana de Vilhena. **Com Que Corpo Eu Vou?** Sociabilidade e usos do corpo nas mulheres das camadas altas e populares. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Pallas, 2010.

OBREGÓN, Javier Sáenz. **O Feminino e o Masculino na Psicologia de Carl Gustav Jung**. Disponível em: < <http://www.adepac.org/Portugues/PP06-7.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

PIRES, Valéria Fabrizi. **Lilith e Eva**: imagens arquetípicas da mulher na atualidade. São Paulo: Summus, 2008.

PONDÉ, Milena; SANTANA, Vilma S. Participation in Leisure Activities: Is It a Protective Factor for Women's Mental Health? **Journal of Leisure Research**. São Paulo, v. 32, n. 4, p. 457-72, 2000.

RODIN, Auguste. Eva, 1881. 1 fotografia, colorida. 8,24cm x 6,37cm. Rufus46. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auguste_Rodin_Eva_1881-1.jpg>. Acesso em: 31 jul. 2011.

RODRIGUES, Carla. Mulher, Verdade, Indecidibilidade. In: DUQUE- ESTRADA, Paulo César. **Espetros de Derrida** (Org.). Rio de Janeiro: NAU; PUC-Rio, 2008.

ROGERS, Natalie. As Artes Expressivas Centradas na Pessoa: um caminho alternativo no aconselhamento e na educação. **Revista Electrónica de Investigación Educativa**. v. 5, n. 2, 2003. Disponível em: <http://www.encontroacp.psc.br/entrevista_natalie.htm>. Acesso em: 19 abr. 2009.

RONQUILLO, Ulysses. **Lilith em relevo Sumério, 1950**. 1 fotografia, colorida. 7,38 cm x 5,93 cm. Disponível em: <<http://witchofforestgrove.com/2009/09/20/lilith/>>. Acesso em: 01 jun. 2011.

RONQUILLO, Ulysses. **Lilith, The Witch of Forest Grove**. Disponível em: <<http://witchofforestgrove.com/2009/09/20/lilith/>>. Acesso em: 01 jun. 2011.

SAMUELS, Andrew; SHORTER, Bani; PLAUT, Alfred. **Dicionário Crítico de Análise Junguiana**. Trad. Pedro Ratis e Silva. Rubedo edição eletrônica, 2003. Disponível em: <<http://rubedo.psc.br/dicjung/abertura.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2011.

SAMUELS, Mike; SAMUELS, Nancy. Seeing with the Mind's Eye. **Creativity**. New York: Random House Inc., 1975. Cap. 15, p. 239-263.

SANTANA, Vilma S.; LOOMIS, Dana P.; NEWMAN, Beth. Housework, paid work and psychiatric symptoms. **Revista Saúde Pública**. São Paulo, n. 35, p. 16-22, 2001.

SANTOS, Marli Pires dos. **A Ludicidade como Ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

SARAIVA, Maria do Carmo. O Sentido da Dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação. **Movimento**. [s. i.], v. 11, n. 3, p. 211-242, 2005.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador: EDUFBA. 2005.

SILVA, Juremir Machado. O imaginário é uma realidade. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, em Paris, por Michel Maffesoli. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n. 15, p. 74-82, 2001.

SIMÕES, Reinério L. Moreira. **A Imaginação Material Segundo Gaston Bachelard**. 2011. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/bachelarddisreinerio.shtml>>. Acesso em: 31 jan. 2011.

SOUSA, Rainer. Fotografia. Disponível em: <http://senhorahistoria.blogspot.com/2010_12_01_archive.html>. Acesso em: 18 jul. 2011.

SOUSA, Rainer. Fotografia. Disponível em: <<http://www.historiadomundo.com.br/idade-media/a-prostituicao-na-idade-media.htm>>. Acesso em: 31 jul. 2011.

STEIN, M. **Jung: O Mapa da Alma**. São Paulo: Cultrix. 1998.

STRAZZACAPPA, Márcia. Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. **Revista Repertório Teatro e Dança**. 2. ano 12, n. 13, 2009. Disponível em:

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

SUMÉRIA. 2011. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sum%C3%A9ria>>. Acesso em: 15 fev. 2011.

TALMUDE. 2011. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Talmude>>. Acesso em: 15 fev. 2011.

THOMPSON, Evan; VARELA, Francisco; ROSCH, Eleanor. **A Mente Incorporada: Ciências Cognitivas e Experiência Humana**. São Paulo: Artmed, 1991.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antonio de. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

WERRES, Joyce Lessa. **O complexo materno e o feminino emergente**. The Jung Page. 2005. Disponível em: <http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com_content&task=view&id=640&Itemid=40>. Acesso em: 22 fev. 2011.

WIKIMEDIA Commons. 2011. Disponível em: <commons.wikimedia.org>. Acesso em: 12 dez. 2010.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. 2011. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Emma_Goldman>. Acesso em: 11 jul. 2011.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. 2011. Disponível em: <ASHLEYMontagu. Disponível em: <http://translate.google.com.br/translate?hl=ptBR&langpair=en|pt&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Ashley_Montagu>. Acesso em: 13 jul. 2011.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso: planejamento e métodos**. Porto Alegre: Bookman, 2005.

ZWEIG, C; ABRAMS, J. **Ao Encontro da Sombra**. São Paulo: Cultrix, 1991.