



DOSSIÊ: HERÁCLITO EM PERFORMANCE

DOCUMENTAÇÃO DE PROCESSO
CRIATIVO EM DANÇA
CONTEMPORÂNEA A PARTIR DO
PROCESSO CRIATIVO **CERRADO**
DENSIDADE RESSONÂNCIA

Erica Bianco Bearlz'
E-mail: ericabbearlz@gmail.com

RESUMO

A partir da documentação do processo criativo de **Cerrado Densidade Ressonância**, este artigo pretende discutir o percurso corporal do artista cênico a partir das demandas criativas da criação em dança contemporânea, refletindo sobre a relação do corpo em movimento com a gravidade, apontando caminhos para uma reinvenção individual do movimento, ressaltando a possibilidade da documentação em si tornar-se também matéria prima criativa na composição da obra. No processo criativo de **Cerrado Densidade Ressonância** foram utilizados como gatilhos poéticos reflexões a partir da leitura da filosofia fragmentária de Heráclito, da leitura fragmentada de alguns estudos da imaginação de Bachelard e o bioma do Cerrado. Tais gatilhos conduziram toda a documentação.

Palavras-chave: Processo criativo, Documentação artística, Dança contemporânea, Gravidade.

ABSTRACT

*From the creative process documentation **Cerrado Density Resonance**, this article aims to discuss the body path of the artist scenic from the creative demands of creation in contemporary dance, reflecting on the body relationship moving with gravity, pointing ways to an individual reinvention of the movement, emphasizing the possibility of the documentation itself also become creative raw material in the composition of the work. In the creative process **Cerrado Density Resonance**, poetic reflections were used as triggers from reading fragmentary philosophy of Heraclitus, some studies of the imagination by Bachelard and the Cerrado biome, such triggers led all documentation.*

Keywords: Creative process, Artistic documentation, Contemporary dance, Gravity.

1 Erica Bianco Bearlz é mestranda em Artes Cênicas pela UnB, foi professora substituta no Curso de Licenciatura em Dança na UFG entre 2015 e 2017. É bailarina, coreógrafa e diretora de ensaio da Giro 8 Cia de Dança em Goiânia.

ORIGEM DO PROCESSO CRIATIVO CERRADO DENSIDADE RESSONÂNCIA

A pesquisa artística em dança contemporânea que chamo de **Cerrado Densidade Ressonância (CeDensiRe)** aflora a partir de uma paixão recente: o Cerrado.

Deste meu feliz encontro com o Cerrado, destaco dois momentos de produção artística que tiveram um impacto importante em meu pensamento artístico em dança e que influenciaram de forma determinante o processo criativo de **CeDensiRe**. O momento inaugural foi em 2010, quando realizei minha primeira pesquisa artística voltada para este bioma, que resultou no espetáculo **Caçada – como raízes em busca d’água**². Este encontro amadureceu-se num segundo momento, em 2016, quando tive a oportunidade de aprofundar minhas pesquisas corporais inspiradas no Cerrado a partir da participação no espetáculo **Deitar O Sal**³, dirigido por Sônia Mota.⁴

O processo criativo de **CeDensiRe** se desencadeou a partir da disciplina Laboratório de Criação em Artes Cênicas, oferecida aos alunos do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UnB no primeiro semestre de 2017 pelo professor Marcus Mota. A proposta do professor Mota foi que cada um desencadeasse seu processo criativo tendo como gatilho poético inicial a leitura dos fragmentos de Heráclito, filósofo pré socrático do séc. V a.C.⁵

O primeiro gatilho criativo, disparado com leituras de fragmentos da filosofia de Heráclito, teve um efeito dominó no processo, desencadeando múltiplos desdobramentos artísticos e fazendo aflorar o gatilho poético principal, o bioma do Cerrado, que já estava presente em minhas pesquisas artísticas como fundo poético desde 2010. No primeiro mês do processo, então, o Cerrado

2 O espetáculo **Caçada – como raízes em busca d’água** surgiu a partir de uma pesquisa de campo no Cerrado goiano, pelas cidades de Colinas do Sul e Cavalcanti, na comunidade Kalunga do engenho II. Nesta pesquisa, viabilizada pelo Prêmio Funarte Procultura de estímulo ao Circo, Teatro e Dança de 2010, realizada por uma equipe de oito artistas, entre músicos, performers, fotógrafos e bailarinos, o foco eram as manifestações populares locais, assim como a relação da comunidade local com o Cerrado, passando pelo impacto do Cerrado na própria equipe de pesquisa. No decorrer da pesquisa foram lançadas as percepções e sensações peculiares de cada artista, alcançando coletivamente um entendimento sobre uma jornada interior, individual, de nossas origens culturais, e um profundo contato com a terra.

Caçada, como raízes em busca d’água realizou dez apresentações públicas pelo Prêmio Funarte Procultura de Incentivo ao Circo, Teatro e Dança/2010, dez apresentações públicas pelo Prêmio Klauss Vianna de Dança/2013, seis apresentações públicas pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura da cidade de Goiânia/2013, uma apresentação no festival teNpo/2013 em Porangatu e uma apresentação no Teatro SESC Centro de Goiânia em 2015.

passou a ser a tônica principal do universo poético que estava surgindo.

Para o desenvolvimento da disciplina Laboratório de Criação em Artes Cênicas, Marcus Mota sugeriu que selecionássemos alguns dos fragmentos do pensamento de Heráclito que nos fossem mais significativo para desencadear nossos processos criativos individuais, tendo a premissa de que os trabalhos deveriam conjugar ao menos duas linguagens artísticas distintas. A partir da proposta de Mota, três gatilhos poéticos se configuraram como essenciais no desdobramento do processo criativo de **CeDensiRe**: a leitura dos fragmentos de Heráclito, a leitura de alguns fragmentos de Bachelard e o reencontro com o bioma do Cerrado. Tais gatilhos foram potencializados pelo compartilhamento dos processos com os outros colegas da disciplina. Durante estes compartilhamentos, muitas parcerias produtivas surgiram, e no caso de **CeDensiRe** tais encontros foram fundamentais, e serão relatados posteriormente como **Encontros Poéticos Produtivos**. O Gatilho poético do Cerrado será mencionado ao longo de todo o trabalho, fazendo a ligação entre os outros dois gatilhos.

GATILHOS POÉTICOS

Em **CeDensiRe**, os gatilhos poéticos escolhidos tiveram papel fundamental no direcionamento das demandas criativas e das formas de registro e documentação do processo. Cada gatilho poético foi escolhido por seu potencial em trazer novos insights e novas demandas de documentação do processo, fomentando novas experimentações, que traziam novas possibilidades de registro, num efeito bumerangue.

Antes de chegar em Goiás, como uma boa paulista, eu não sabia de Cerrado. Tinha uma vaga ideia de vegetação rasteira, com baixa diversidade. Cheguei em Goiás sem saber diferenciar uma árvore comum de um pé de manga. Com o tempo, aqui, nesse Cerrado azul e laranja, aprendi a ver. A ver e a sentir meu entorno. Minha pele sente o seco e o molhado, meus olhos acompanham os ciclos dos "pé-de-tudo-quanto-é-coisa", minh'alma se encharca nessas águas.



Figura 1 Espetáculo **Caçada**, como raízes em busca d'água, 2013/ fonte Layza Vasconcelos



Figura 2 Espetáculo **Deitar o Sal**, Cena Contemporânea 2016, Brasília, DF / fonte: Nityama Macrini

E os Ipês, no auge da agonia da seca, choram flores. Aprendi a apreciar a revoada das aleluias⁶, a sentir a presença divina em sua busca pela ascensão, a ter comoção com o canto da cigarra que prenuncia, em seu último fôlego, que as águas estão chegando, e para isso precisamos abandonar nossas cascas e velhas estruturas, para ficarmos aptos a voar.

Suspensão Cerrada

Busco.
minhas raízes
desbravam a terra
pressentem a água
perfuram solos.
Entro.
Meu corpo adentra sertões
transloca poesias
trançam seivas
permitem o fluxo.
Caço.
Como raízes em busca d'água.



Figura 3 Raízes, cachoeira Santa Bárbara, Cavalcante/GO – fonte: acervo pessoal da autora

Assim, tendo o Cerrado como poética de fundo, outros gatilhos poéticos passaram a ter importância no processo, todos eles ligados à materialidade de elementos naturais presentes no Cerrado, como o fogo, a terra, a água e o ar. O interesse pela materialidade do Cerrado passou a apontar quais fragmentos de Heráclito seriam selecionados para este processo criativo, assim como quais outros gatilhos seriam necessários para a continuidade dos disparos criativos. Estes gatilhos, no decorrer do processo, operaram de forma intersticial não hierárquica, fomentando densidades e ressonâncias mútuas, que acabaram dando o nome do trabalho: **Cerrado Densidade Ressonância**. Embora no texto a seguir os gatilhos estejam nomeados de forma separada, todos estão sendo vivenciados ao mesmo tempo.

PRIMEIRO GATILHO POÉTICO: FRAGMENTOS DE HERÁCLITO⁷

Conhecido como o *obscuro* pelo caráter complexo e enigmático de seus escritos, Heráclito é considerado o pai da dialética. Da obra original de Heráclito restaram apenas alguns fragmentos, encontrados em forma de citação em obras de filósofos posteriores.

3 Em 2016 tive meu segundo mergulho criativo no Cerrado por meio do espetáculo *Deitar o Sal*, promovido pelo Conexão Samambaia, que é um programa de residências trans-estéticas oferecido pela EMAC / UFG que visa promover encontros e estreitar o diálogo entre artistas pesquisadores de diferentes áreas para organizar espaços colaborativos de criação, abrigando e viabilizando a produção de ações culturais e intervenções urbanas. Fui convidada para a realização de uma turnê nacional com este espetáculo por dez cidades entre o Norte e o Centro-Oeste brasileiros. O motivo do convite se deu devido à minha experiência anterior com o espetáculo **Caçada**.

4 Nascida em 1948, São Paulo/Brasil, exerceu um papel decisivo na dança contemporânea brasileira nas décadas de 70 e 80, como bailarina, professora e coreógrafa. Mudou-se em 1989 para a cidade de Colônia, na Alemanha, e até 2004 trabalhou quase que

Para Heráclito, só há existência no devir (MARTINS, 2007), no fluxo, no movimento. Heráclito trouxe à discussão a ideia da unidade dos opostos, do real visto ao mesmo tempo como uno e plural. A partir destes argumentos, minhas leituras iniciais dos fragmentos de Heráclito estavam voltadas para fisgar possíveis relações com minha pesquisa em dança contemporânea, que passava pelo estudo do equilíbrio de forças opostas que atuam no corpo a partir da atuação da força da gravidade no corpo em movimento e pelo universo poético trazido pelo bioma do Cerrado.

Do primeiro contato com o universo heraclitiano, algumas ponderações começaram a ser mais recorrentes. Chamou-me muita atenção que Heráclito, em seus fragmentos, trazia a ideia da harmonia por meio de correntes antagônicas, partir das quais todas as energias fluiriam formando um todo em constante mutação e transformação. A ideia da mutação constante se assemelha à ideia de que um rio nunca é o mesmo, pois suas águas correntes são sempre novas e, portanto, também o rio será sempre novo a cada segundo. Assim também percebo o corpo na criação em dança contemporânea, que é diferente a cada dia, tem experiências diferentes a cada momento, e está constantemente negociando com a força gravitacional, acionando musculaturas contrárias à ação da gravidade, num jogo constante de reequilíbrio.

Também em Heráclito há uma maneira peculiar de pensar a *Physis*⁸, que seria a fonte originária de todos os entes do Universo, o vir-a-ser da natureza. E dos elementos da natureza, o fogo seria o elemento primeiro e todos os demais elementos surgiriam a partir do fogo em uma dinâmica harmônica, que Heráclito explicava ilustrando como condensação ou sublimação da matéria a partir da ação do fogo, sugerindo movimento e transformação.

Como desde 2010 minha pesquisa artística tem se apoiado poeticamente no bioma do Cerrado, que também tem o fogo como um dos principais gatilhos de transformação, alguns insights começaram a ganhar corpo.

Em alguns fragmentos, Heráclito propõe caminhos ascendentes e descendentes para a matéria, propondo ciclos de condensação e de sublimação da matéria. Estas noções podem ser percebidas como relações corporais espaciais, tanto internamente (tensões dentro do próprio corpo, condensamentos, intensificação do esforço) quanto externamente (a relação do corpo com o espaço, sublimação como oposto da condensação, em sentido oposto à condensação). O caminho ascendente e descendente pode ser relacionado à atuação da força da gravidade no corpo, uma vez que a gravidade atua no sentido de trazer o corpo à terra (ação descendente) e o corpo reage a esta força, mantendo-se em pé sobre a terra (ação ascendente). No corpo, estas duas

exclusivamente como professora de dança, aplicando seu método Arte da Presença em diversas escolas e companhias profissionais da Europa. Retornou ao Brasil diversas vezes para a realização de trabalhos relacionados à dança, entre eles, a residência artística de 2014 que resultou no espetáculo interartístico **Deitar O Sal**.

5 Os filósofos pré-socráticos tinham o pensamento fundado no devir, ou seja, percebiam a vida com um constante processo de mudança e transformação, a arte e o corpo apareciam como um dos principais mediadores do pensamento. Esta atitude muda consideravelmente após o séc V, com o nascimento 'oficial' da filosofia a partir de Sócrates e Platão, trazendo a ideia de verdade, criando uma grande cisão com o devir, com o desconhecido da vida, colocando o pensamento como superior ao corpo. A partir de Sócrates e Platão, por trás de um acontecimento qualquer haveria um princípio originário, cujo caminho para encontrá-lo seria a razão.

6 A aleluia, também conhecida como "siriri" é uma casta de cupim reprodutora, na forma alada. As revoadas são formadas por aleluias reprodutoras, machos e fêmeas, uma efêmera nuvem de insetos que acontece geralmente ao entardecer. Depois da revoada, as aleluias perdem suas asas, já longe do cupinzeiro que nasceram para, com seu parceiro, iniciarem um novo ninho.

7 A fonte mais consultada sobre a vida de Heráclito é Diógenes Laércio, apesar de suas referências à Heráclito carregarem um tom caricatural.

8 A natureza em seu sentido mais amplo e profundo, de onde tudo brota e para onde tudo retorna.

ações opostas ocorrem ao mesmo tempo, e a qualidade do movimento está relacionada à relação mais ou menos harmoniosa entre estas forças.

Condensação da matéria – Heráclito

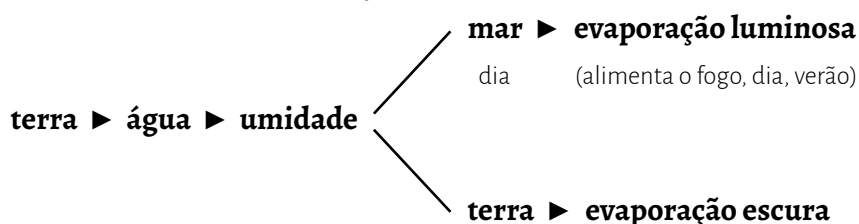
fogo ► umidade ► água ► terra

Condensação da matéria – Cerrado

fogo ► galhos retorcidos ► cinzas ► (chuva) ► terra

Para a condensação da matéria, do céu (sol, fogo) à terra, Heráclito propõe um caminho descendente: o fogo, contraindo, transforma-se em umidade; a umidade condensa-se e transforma-se em água; a água consolida-se e transforma-se em terra. Relacionando este percurso da matéria com o que observamos no Cerrado, podemos ler um ciclo de condensação da matéria do Cerrado a partir do fogo: o fogo faz com que os galhos das árvores se contraíam, fiquem retorcidos, virem carvão e cinzas, aguardando a próxima chuva para penetrar na terra.

Sublimação da matéria – Heráclito



Sublimação noturna do Cerrado

raízes ► água ► umidade — terra ► evaporação
noite (copa das árvores)

Para a sublimação da matéria, Heráclito propõe o caminho contrário: a terra se fluidifica em água, que se transforma em umidade. A umidade evapora-se, em sublimação. Para Heráclito, a umidade poderia vir da terra ou do mar. Se a umidade viesse do mar (água), teríamos uma evaporação luminosa, que alimentaria o fogo, produzindo o dia e alimentaria o verão, fechando o ciclo de ascensão luminosa. Se a umidade viesse da terra, a evaporação seria escura e, quando reunida, produziria a noite e alimentaria o inverno. No Cerrado, posso pensar que as raízes das árvores sugam a água da terra, transformando-as em umidade pelas copas. Seguindo o pensamento de Heráclito, o Cerrado traria uma sublimação vinda da terra e, portanto, noturna.

Essa imagem poética de um Cerrado noturno começou a permear o universo criativo que se tornaria **Cerrado Densidade Ressonância**. A partir de então, o ciclo natural do Cerrado, seu aspecto retorcido, suas raízes profundas, suas nascentes ocultas e a importância do fogo ao bioma começaram a dar cor, forma e texturas às minhas leituras dos fragmentos de Heráclito.

Pensar o Cerrado como um bioma cuja harmonia acontece a partir de forças antagônicas, num devir perene entre pólos opostos, permitiu-me alguns *insights* iniciais e levou meu olhar para o que estaria oculto no Cerrado, percebendo seu potencial invisível inexplorado como matriz para a criação de um trabalho performático interartístico.

Observar o Cerrado com um olhar heraclitiano traz uma reflexão sobre a vida que surge a partir da morte, num ciclo eterno. Ideias de ciclos, oposições, condensamentos e sublimações corporais passaram a fazer parte do universo poético do trabalho. Esta poética também tornou-se presente no trabalho de treinamento corporal voltado para a dança que foi realizado concomitantemente à composição da obra, num complexo de relações e situações entre planos espaciais, eixos corporais, conscientização da mobilidade dos membros superiores e inferiores do corpo, do lado direito e lado esquerdo do corpo, situações que exigiam movimentações rápidas, outras lentas, suaves e intensas, etc., além de situações de movimentos cíclicos, que pudessem ser repetidos inúmeras vezes, como se o final de um movimento já desencadeasse o início do outro. A ideia de ciclo passou a ressoar em toda a poética do trabalho, levando-me a uma espiral interna, a um reconhecimento de um microcosmo interno por meio do qual eu poderia me reconectar ao macrocosmo. No trabalho corporal diário, o corpo adquiria densidades a partir desta ressonância e, ao mesmo tempo, as ressonâncias eram percebidas nas densidades corpóreas construídas, que ecoavam de uma cena para a outra. O Cerrado tornou-se metáfora de um princípio unificador no qual energias opostas, incluindo a mortalidade e a imortalidade, poderiam ser reconciliadas.

O cerrado move, deseja, aparece, torce.
O cerrado é subterrâneo.

Partindo destas impressões, selecionei os fragmentos de Heráclito que serviam especificamente para este gatilho com o Cerrado, fragmentos que tra-



Figura 4 Cerrado evaporado, Cerrado condensado: estudos / fonte: acervo pessoal da autora

tassem de elementos da natureza, de ciclos, de vida e morte, do devir, do oculto, para que pudessem servir de gatilho no aprofundamento poético da pesquisa que surgia. Os fragmentos de Heráclito selecionados foram: frag. 54: *A harmonia invisível supera a visível*, frag. 123: *A natureza (phýsis) quer (philei) ocultar-se*; frag. 60: *O caminho para cima e o caminho para baixo são um e o mesmo*; frag. 103: *Pois comum é o início e o término na circunferência de um círculo*, frag. 36: *Morte das almas; tornarem-se água; morte da água: volver-se em terra. Mas da terra (re)nasce água; e da água, alma.*⁹ Alguns outros fragmentos serão mencionados ao longo deste trabalho, pois apesar de não terem sido necessariamente utilizados como gatilhos poéticos, ajudaram a criar ressonâncias em todo o processo criativo.

FRAGMENTOS DE HERÁCLITO SELECIONADOS

Falo a seguir sobre como os fragmentos selecionados para gatilho poético têm desencadeado os processos criativos do trabalho **CeDensiRe**.

a) Frag. 54. : *A harmonia invisível supera a visível*

Frag. 123. : *A natureza (phýsis) quer (philei) ocultar-se*

No cerrado, o volume das raízes, invisíveis, superam o volume das copas das árvores, visíveis. O universo subterrâneo das raízes, que dão sustentação ao Cerrado, passou a fazer parte do processo criativo. A poética corporal inicial se inspirou a partir do estudo de um possível “esforço” das raízes da vegetação do Cerrado, de sua relação com o solo, das tensões e dificuldades oferecidas pela terra e outros elementos naturais, em busca de água para sua sobrevivência. Estas tensões invisíveis geradas e sofridas pelas raízes no subsolo, fora do plano visível, seriam a base de sustentação do Cerrado e determinariam sua morfologia. Corporalmente, esta imagem subterrânea das raízes foi trabalhada como sensações musculares, mudanças de tensões internas que poderiam alterar o desenho corporal de acordo com sua intensidade. Estas tensões e micro tensões musculares internas, aos poucos, tornar-se-iam visíveis ao espectador, a partir da modificação da textura corporal.

A metáfora das raízes também sugere um mergulho para dentro de si, para nossas bases de sustentação, de onde retiramos todo o substrato necessário à nossa realização. Mergulhando para dentro de nós mesmos, podemos perceber que o movimento se inicia a partir de uma intenção, de um desejo primordial de contato com o mundo. Este desejo aciona dinâmicas corporais internas, ainda invisíveis aos olhos, mas que afetam e determinam nosso estado de ação. Assim, todo movimento se realiza a partir de uma intenção anterior, uma intenção raiz, que aciona uma teia imensa de sistemas neuro-

⁹ KAHN, Charles H. **A arte e o pensamento de Heráclito**: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário. São Paulo: Paulus, 2009.

musculares em nosso corpo, invisíveis aos olhos, tal como as raízes mergulhadas na terra do Cerrado.

No estudo de movimento a partir dos fragmentos 54 e 123, um verdadeiro mergulho do corpo em direção à terra passou a fazer parte das ações corporais. Primeiramente em pé, um mergulho se iniciava pela cabeça em direção ao chão, com joelhos estendidos, até que o topo da cabeça chegasse ao oposto de sua posição original: ficasse paralelo ao chão. Neste mergulho em direção à terra, condensam-se sensações em forma de tensões musculares. Este mergulho tenta dobrar o eixo axial em torno de si, aproximando o tronco o máximo possível das pernas, como se quisesse sobrepô-los. O jogo de tensões resultante desta ação se dá num esforço contínuo e quase infinito, pela própria impossibilidade fisiológica da união entre o tronco e as pernas. Ao inverter a cabeça, posicionando-a para baixo, inverte-se também todo o jogo de tensões musculares internas que normalmente ocorrem no corpo, pois sua relação com a gravidade passa a ser invertida, gerando jogos de oposições contínuos. O movimento é percebido desde as nuances de tensões que surgem por debaixo da pele, invisíveis, que acabam por modificar a morfologia do corpo no decorrer do tempo até tornarem-se visíveis. A construção destas nuances de tensões internas foram associadas ao movimento das raízes das árvores no Cerrado, por debaixo da terra, dando estrutura para a árvore, numa peregrinação constante em busca d'água.

Pela raiz percebo,
transcendo,
construo espaços.
Pela raiz
sou cavidade,
relevo,
distância,
resíduo.
Pela raiz existo.

A partir desta referência espacial, há um grande esforço em equilibrar simetricamente as tensões entre os lados direito e esquerdo do corpo. As tensões e o incômodo que surgem desta ação desencadeiam diversas nuances de tensões internas, que passam a ser cada vez mais visíveis, cada vez mais intensas, e cada vez mais difíceis de manter a simetria do gesto. A partir desta situação, houve um estudo das tensões que ocorriam do lado direito do corpo e do lado esquerdo. Para esta análise, foi utilizado o recurso videográfico.



Figura 5 Montanha, estudos /
fonte: acervo pessoal da autora

Primeiramente foi realizada uma filmagem do momento do mergulho e, a partir desta filmagem, diversos estudos videográficos foram feitos, cada um visando um aspecto específico do processo. Para estudar a harmonia dos opostos, ideia que permeia constantemente o pensamento de Heráclito, foram feitas edições no material videográfico de forma que se evidenciasse as diferenças entre as ações musculares do lado direito e do lado esquerdo das costas durante o movimento do mergulho. Na figura 07 podemos observar um frame deste material videográfico.

Depois de algumas experimentações a partir dos estudos corporais já levantados, criei um roteiro diagramático (MOTA, 2016) para entender melhor a estrutura dramática da construção poética que estava surgindo, que passei a denominar montanha (ou terra da montanha). A ideia era utilizar o roteiro diagramático para evidenciar momentos de potência poética e, assim, estabelecer, ao longo do processo criativo, um certo ritmo que con-

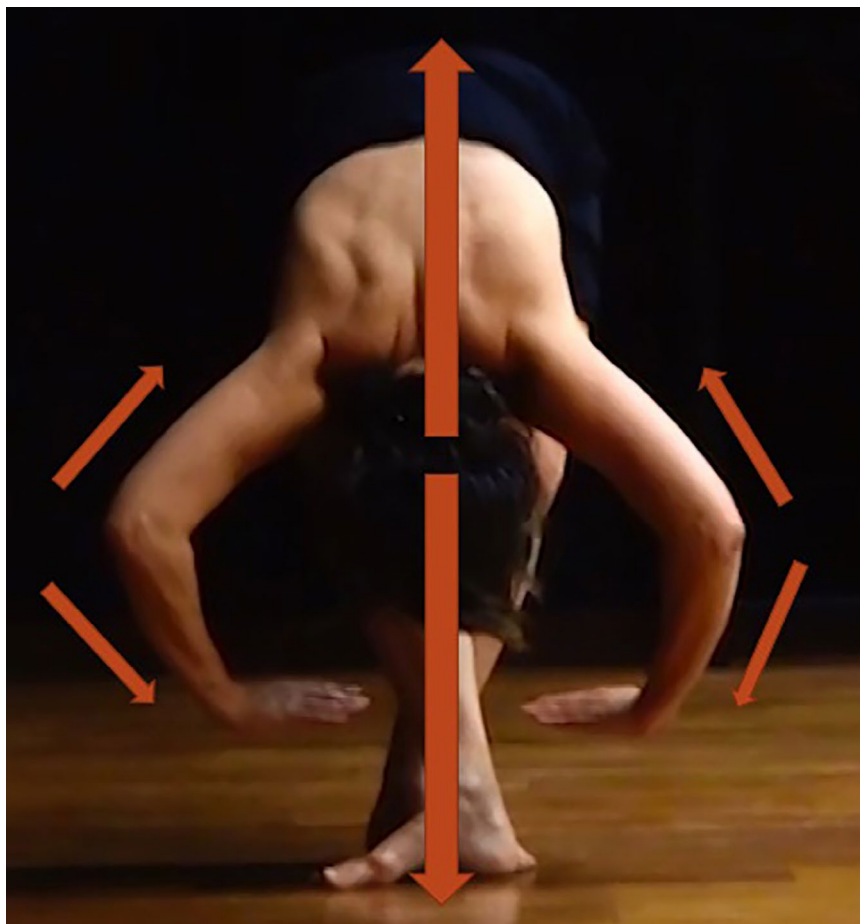


Figura 6 Mergulho no eixo axial, oposições / Fonte: acervo pessoal da autora

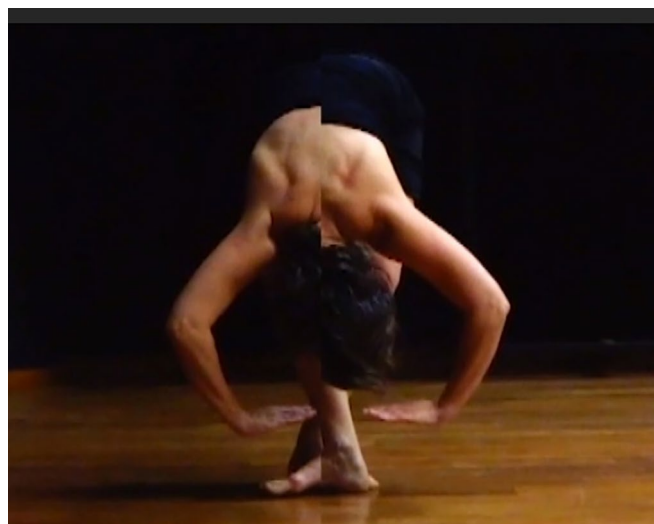


Figura 7 Harmonia dos opostos, estudos de lateralidade / Fonte: acervo pessoal da autora

ferisse à obra a dramaturgia desejada. Este roteiro também seria peça importante para a colaboração musical de João Lucas¹⁰, parceiro colaborador na composição musical destes estudos, servindo como uma espécie de partitura dramática. O roteiro, em sua fase atual, está exposto nas figuras 08, 09 e 10.

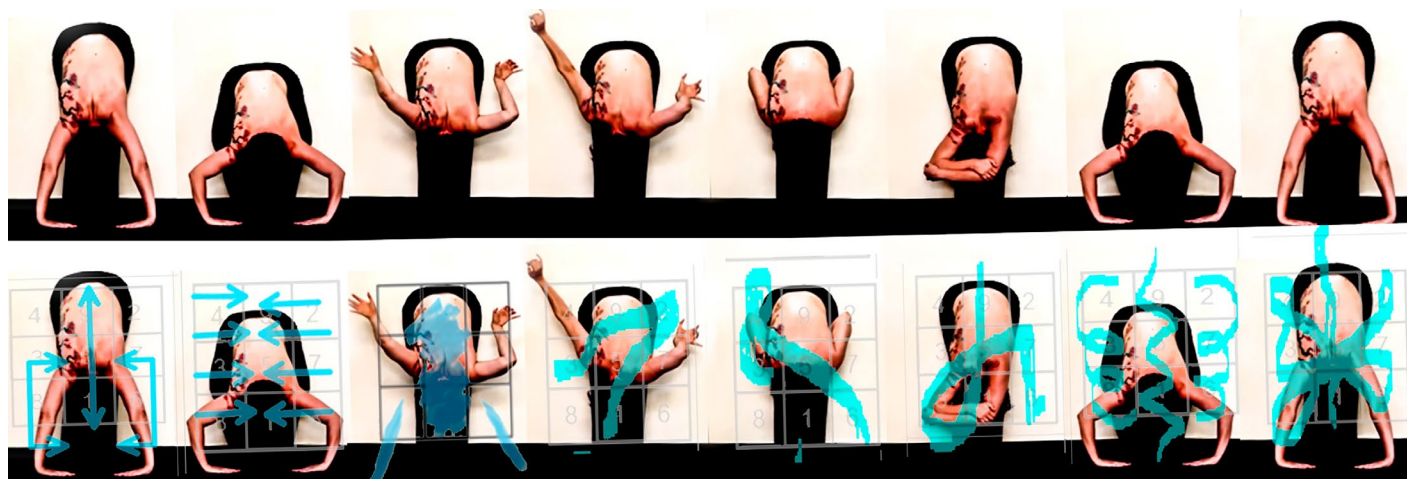
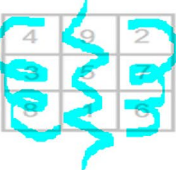
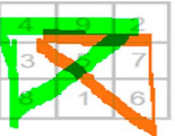
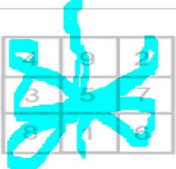
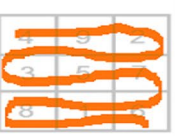


Figura 8 Montanha- estudos de tensões / fonte: acervo pessoal da autora

Cena/iluminação	Tensão corporal visível	tensão corporal invisível	diagrama corporal	diagrama sonoro	fragmento	imagem	som
- entrada - Escuro, apenas visibilidade necessária para plateia posicionar-se	Plateia posicionando-se	Na plateia			123. A natureza quer ocultar-se (X)	fogo	
- Início - Totalmente escuro		Na plateia			123. A natureza quer ocultar-se (X)	semente úmida	
- Aurora - Luz incide lentamente, vinda de cima.	Aparente repouso	Cabeça em oposição ao quadril, mãos empurram o chão, escápulas distanciam-se, pés afundam no chão.			54. A harmonia invisível supera a visível. (LXXX)	Raízes brotam das mãos e aprofundam na terra. A coluna é uma queda d'água.	
- dia - Luz em sua intensidade máxima	Simetria harmônica	Contrações isométricas da musculatura das costas, isolando ao máximo cada ação muscular, chegando no máximo da tensão suportável.			54. A harmonia invisível supera a visível. (LXXX)	A cachoeira das costas seca.	
- dia - Luz em sua intensidade máxima	Simetria harmônica	Continua com as contrações isométricas da musculatura das costas, inserindo algumas quebras de cotovelo, ainda simétricos			54. A harmonia invisível supera a visível. (LXXX)	a terra, seca, racha. Nas fendas surgem vagalumes e aleluias.	

Figura 9 Montanha – roteiro diagramático, parte I / fonte: acervo pessoal da autora

Cena/ iluminação	Tensão corporal visível	tensão corporal invisível	diagrama corporal	diagrama sonoro	fragmento	imagem
- dia -Luz em sua intensidade máxima	Início de assimetria, mas ainda em composições harmônicas	As contrações do lado esquerdo começam a diferir das do lado direito, gerando divergências, mas que ainda tendem a voltar ao equilíbrio.			60. O caminho para cima e o caminho para baixo são um e o mesmo. (CIII)	A cigarra quer sair de sua casca
-Início da tarde -Luz em sua intensidade máxima	Os braços saem do chão. Maiores possibilidades simétricas e assimétricas.	Cresce a tensão entre cabeça e bacia. Cotovelos e punhos estão sempre exercendo forças em direções opostas As escápulas querem maior liberdade, mas são impedidas pelos braços, que desejam ainda manter uma certa simetria.			36, Morte das almas; tornam-se água, morte da água: volver-se em terra. Mas a terra (re)nasce da água; e da água, alma. (CII)	A cigarra prepara suas asas
- tarde -Luz em sua intensidade máxima	Os braços ganham liberdade e buscam a ascensão	Os braços desprendem-se de qualquer simetria, buscam a ascensão enquanto a cabeça, às vezes, insiste em dirigir- se para o chão, gerando tensão em alguns momentos. A cabeça, aos poucos, sede aos impulsos vindos da coluna e a cervical ganha maior movimentação			36, Morte das almas; tornam-se água, morte da água: volver-se em terra. Mas a terra (re)nasce da água; e da água, alma. (CII)	Voo onírico, maracujá enrolando-se em busca de sol
-Início crepúsculo -Luz em sua intensidade máxima	Início do caminho inverso da performance, até anoitecer.				60. O caminho para cima e o caminho para baixo são um e o mesmo. (CIII)	

O estudo da **montanha** partia da ideia de uma sublimação noturna no Cerrado, então questões de luz e sombra começaram a ter importância na construção das cenas, trazendo a ideia de uma forma que se revela a partir da sombra, do oculto, sugerindo tensões invisíveis. O diagrama, então, foi uma forma de pensar como seriam trabalhadas tais questões no aspecto visual, coreográfico e sonoro.

Para este fim, o diagrama do estudo da **montanha** foi no primeiro momento dividido em sete colunas, sendo: cena/ iluminação, tensão corporal visível, tensão corporal invisível, diagrama corporal, diagrama sonoro, fragmento, imagem. As colunas traziam para um plano visível e sistematizado os gatilhos poéticos que estavam sendo trabalhados neste momento do processo e que precisavam de uma maior clareza. A primeira coluna, cena/ iluminação, trazia os momentos poéticos escolhidos, que estavam intimamente ligados com a iluminação ou a sensação de iluminação desejada. A segunda

Figura 10 Montanha – roteiro diagramático, parte I / fonte: acervo pessoal da autora

10 João Lucas é colega da disciplina Laboratório de Criação em Artes Cênicas, oferecida no primeiro semestre de 2017 pelo PPG-AC da UnB, da qual surgiu CDR. João Lucas paritipa de CDR como compositor da trilha sonora.

coluna, tensão corporal visível, trazia a tentativa de evidenciar o ponto de vista do observador, no caso da plateia. Na terceira coluna, tensão corporal invisível, apareciam possíveis estados psicológicos ou tensões musculares que poderiam ocorrer na cena, tanto na plateia quanto em meu corpo. Na quarta coluna, diagrama corporal, os gráficos tentam ilustrar o percurso e as direções das tensões musculares que ocorrem dentro do corpo. Na quinta coluna, diagrama sonoro, os gráficos foram sugestões abstratas de como eu imaginava a tensão espacial na sala de apresentação que seria gerada a partir ambientação sonora. A sexta coluna, fragmento, destacava qual fragmento estava sendo trabalhado com maior ênfase em cada cena descrita pelo diagrama. A última coluna, imagem, descreve a cena poética concebida a partir da junção dos três gatilhos poéticos: fragmentos de Heráclito, fragmentos de Bachelard, bioma do Cerrado.

Numa segunda etapa do processo, no que se refere ao uso do roteiro diagramático como uma das ferramentas de composição cênica, os diagramas corporais que surgiram no roteiro diagramático e mantiveram consistência ao longo do processo de experimentação corporal, foram transformados em cartografias tensionais e possibilitaram o surgimento do escopo do material coreográfico para a performance **montanha**.

Ao realizar o roteiro diagramático, o primeiro obstáculo foi roteirizar o estado cinestésico que o corpo percorria durante a **montanha**, fragmento poético performático, pois a roteirização passava por uma análise racional que divergia da lógica corporal durante a experiência da performance. A medida que eu tentava trazer a tona com maior clareza os possíveis percursos cinestésicos, muitas imagens da memória corporal surgiam, e estas imagens tornavam-se mais presentes que o próprio roteiro. A solução foi usar diário de bordo para um registro das impressões sensitivas e também o recurso do vídeo para registro da visualidade da performance. Posteriormente, estes registros serviriam de guia para uma tentativa de roteirização dos estados de tensão percorridos pelo corpo durante a **montanha**.

À medida que eu assistia aos vídeos do registro do processo, meu corpo ressoava os percursos de tensão que estavam sendo mostrados na imagem, e fui anotando estes percursos, esta cartografia tensional (fig. 11) que depois foi organizada em forma de roteiro diagramático. Primeiramente a cartografia tensional foi registrada no próprio corpo e, aos

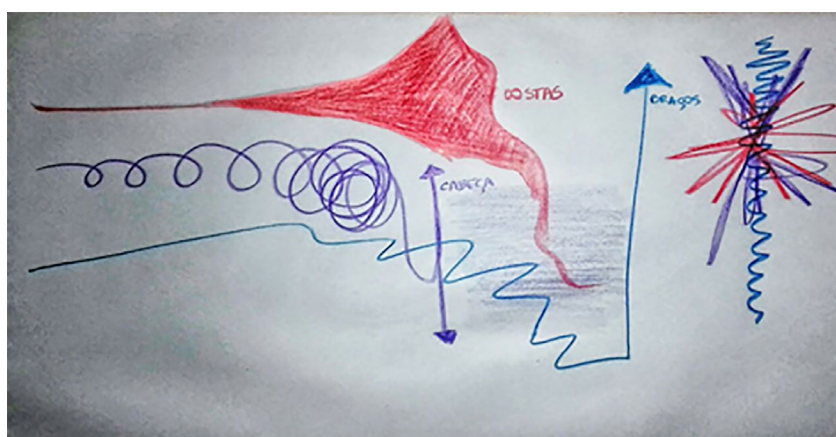


Figura 11 Cartografia tensional (desenho da autora) – montanha / fonte: acervo pessoal da autora

poucos tornavam-se rabiscos no papel. Os registros cartográficos traziam a ideia de ciclo, que já estava presente na tônica do trabalho devido à pesquisa e seleção inicial dos fragmentos de Heráclito.

Assim, o formato do roteiro diagramático apresentado nas figuras 9 e 10 surgiu a partir de cinco pontos-chaves: o imaginário construído a partir das leituras de Heráclito, a memória cinestésica da performance, o diário de bordo, a observação dos vídeos de estudos corporais da **montanha** e os desenhos da cartografia tensional. Estes pontos-chaves abriam portas de percepção específicas.

A partir destas informações, comecei a construir a cartografia das tensões musculares internas que a posição em pé, com a cabeça para baixo, causavam na montanha, pois pensei que esta cartografia poderia ser utilizada, futuramente, como um dos critérios de elaboração do roteiro coreográfico de movimento. Neste ponto do processo comecei a considerar a possibilidade de realizar um roteiro de tensões musculares a serem vivenciados, deixando espaço para possíveis transformações corporais que surgissem desta experiência.¹¹

De fato, à medida que estas sugestões tensionais surgiam e ganhavam forma no corpo durante a performance, eram logo abandonadas. Neste abandono, novas cartografias tensionais começavam a ganhar relevo corporal, num contínuo desejo de manter o fluxo de tensões surgirem e desaparecerem.

O registro cartográfico tensional das etapas do processo possibilitou observar que, depois de um certo momento, quando os gatilhos poéticos estavam operando entre si de forma fluida e sem muita sistematização, algumas idéias e sensações, a princípio díspares, encontravam confluências e se harmonizavam ao 'acaso'. Este 'acaso' criativo, esta inspiração ou *insight* criativo, só tornou-se possível devido à imersão vivenciada desde o início do processo de **CeDensiRe**. Assim como sugere o fragmento 124 de Heráclito, *a mais bela ordem do mundo (o mais belo kosmos) é um amontoado de sujeira varrida ao acaso*.

b) *Frag. 36. Morte das almas; tornarem-se água; morte da água: volver-se em terra. Mas da terra (re)nasce água; e da água, alma.*

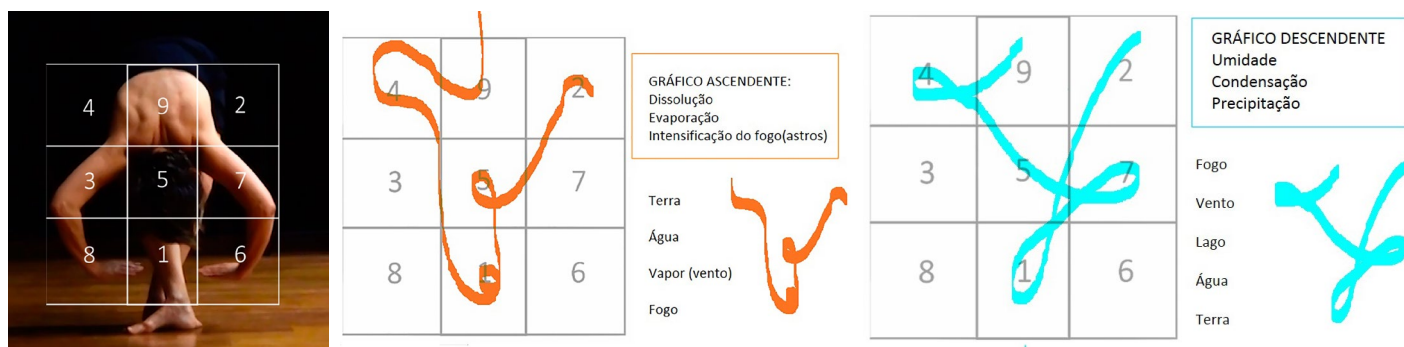
Este fragmento aponta que o caminho em direção à água, descendente, estaria em direção à morte das almas. Corporalmente, posso pensar este caminho descendente como nosso corpo caminha para entregar-se à força da gravidade, para baixo, e integrar-se à terra. Ao mesmo tempo, deste húmus da terra, nasce a vida, em forma de Cerrado, desde a raiz que se nutre deste húmus, numa trajetória ascendente dos elementos.

Como gatilho inicial para este fragmento, relacionei os ciclos dos elementos propostos por Heráclito à alguns simbolismos sobre ciclos dos elementos naturais, como o quadrado mágico, mas sem me aprofundar no simbolismo

¹¹ Em Heráclito, a mudança e a transformação física dá-se por meio de ciclos, onde o novo nasce a partir do velho, obedecendo a uma certa ordem temporal. Este pensamento cósmico de Heráclito é permeado por oposições que obedecem a uma certa ordem periódica, estabelecendo uma certa simetria pela oposição. Esta simetria pela oposição passou a fazer parte do trabalho corporal de montanha.

em si. Escolhi trabalhar com um gráfico do quadrado mágico¹², como um galtilho poético extra, aproveitando apenas a sua disposição numérica como ponto de partida para criar tensões internas que seriam melhor elaboradas posteriormente, no decorrer do processo. Pelo quadrado mágico, estabeleci uma relação numérica entre os elementos da natureza e a disposição numérica do quadrado mágico, traçando percursos ascendentes e descendentes entre os elementos, inspirando-me no ciclo sugerido pelo frag. 36 de Heráclito.

No exercício criativo de **CeDensiRe**, as cartografias tensionais apresentadas anteriormente nas figuras 08, 09 e 10 foram feitas inspiradas na disposição numérica dos elementos apresentados na figura 12, numa tentativa de criar rotas musculares a partir dos ciclos dos elementos propostos por Heráclito no frag. 36. Para isso, visualizei a disposição numérica do quadrado de forma perpendicular ao chão, para minhas costas ficarem ‘apoiadas’ nos números do quadrado mágico. O recurso do vídeo foi importante neste momento para dar mais precisão espacial às rotas musculares. A imagem captada foi editada de forma que eu pudesse visualizar o quadrado numérico em minhas costas, como mostra a figura 12 abaixo.



Na figura 12, o desenho do gráfico foi experimentado a partir de contrações musculares nas costas, como se a musculatura seguisse rotas descendentes e ascendentes como um GPS de micro-tensões. O quadriculado foi feito para ajudar a localizar o percurso das contrações com maior precisão. Tomarei de exemplo a cartografia tensional da Figura 13 que chamei de *ascendente* para apresentar sua construção.

No quadrado mágico, cada número corresponde a um elemento¹³, então, a partir da disposição numérica do quadrado mágico, tracei num papel um possível percurso do ciclo ascendente dos elementos trazido por Heráclito no frag. 36: "... da terra (re)nasce água; e da água, alma.", do elemento mais sólido, a terra, ao mais etéreo, o fogo.

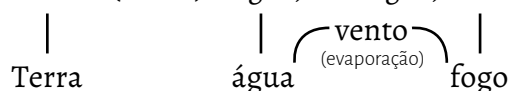
A rota de tensões internas nas costas a serem percorridas, a partir da disposição sugerida pelo quadrado mágico, seria 2 e 5 (terra), 1 (água), 4 (vento) e 9 (fogo):



Figura 12 Cartografia tensional, estudos / fonte: acervo pessoal da autora

Figura 13 Cartografia tensional, desenho da autora

da terra re(nasce) a água; e da água, alma.



A partir da tentativa de percorrer a rota sugerida pelos números do quadrado mágico, diversas tensões musculares eram criadas, e uma cartografia muscular começava a tomar relevo. Inspirada pela ideia de sublimação, a sensação imaginada durante este percurso de tensões musculares era de uma espécie de desmaterialização, uma perda de gravidade corporal gradativa, uma diminuição constante do tônus empregado em sua realização. Então, trabalhei esta cartografia de duas formas. Na primeira, apenas procurei percorrer corporalmente o percurso traçado no papel. Para isso, imaginei o plano do quadrado perpendicular ao solo, e com minhas costas, fui percorrendo o percurso por meio de tensões musculares. A segunda, além de percorrer este suposto trajeto, trabalhei a gradação da intensidade das tensões que eu empreendia, iniciando com muita intensidade, no elemento terra, representada espacialmente pelos números 2 e 5. Gradativamente, à medida que eu me aproximava do elemento fogo, representado espacialmente pelo número 9, diminuía a intensidade das tensões e, algumas vezes, aumentava a velocidade do percurso.

Diversas cartografias tensionais como esta foram feitas e, aos poucos, fui selecionando as que possuíam maior reverberação poética para mim. As seleções eram feitas a partir de três pontos principais: memórias corporais sensíveis vivenciadas na experiência em si do movimento, memórias do roteiro diagramático previamente estudadas e a análise dos vídeos que eram gravados durante o processo, que ajudavam a entender os desenhos corporais que surgiam durante o estudo da **montanha**. Com o tempo, o desenho inicial do quadrado mágico foi sendo abandonado e, no roteiro diagramático, permaneceram registradas as rotas tensionais mais significativas, que foram por fim incorporadas e elaboradas na performance.

Além do movimento corporal, esta cartografia tensional (fig. 12) foi utilizada, num primeiro momento, para criar a ambientação sonora da performance. Esta ambientação teria o objetivo de desenhar trajetos sonoros na sala de apresentação semelhantes aos trajetos das tensões musculares que percorriam meu corpo durante a performance. O percurso sonoro seguiria o mapa das tensões corporais de ascensão e evaporação em direção ao céu, com frequências agudas, ou a umidificação e condensação, em direção à terra, com frequências graves.

João Lucas, pianista e compositor, é parceiro neste processo criativo e está contribuindo em como pensar a ambientação sonora da performance

a partir do material advindo desses estudos. Das primeiras conversas com João surgiu a ideia de ambientar a sala da performance com quatro caixas de som que, de alguma forma, pudessem criar percursos sonoros ao longo da performance. A partir desta ideia original foi-se aprofundando as relações entre a movimentação e a ambiência sonora, aproximando-se de uma cartografia sonora, que evolui e se modifica à medida em que na pesquisa corporal também ocorrem mudanças.

As ideias sonoras iniciais surgiram como um contraponto às tensões corporais criadas, como forma de permear o ambiente performativo com as tensões construídas no interior do corpo da performer. O ambiente sonoro proposto por João Lucas ajudou a construir o imaginário da performance. Neste processo, diversos registros audiovisuais foram realizados para melhor visualização dos roteiros de tensões que estavam sendo construídos corporalmente. A importância deste encontro com João Lucas será retomada no item deste artigo sobre as demandas do processo criativo, no tópico sobre a composição musical para o trabalho.

Durante a realização do roteiro diagramático para João poder atuar em sua colaboração musical, pude perceber com maior clareza que eu precisava roteirizar as cartografias das tensões percorridas pelo corpo para entender os relevos que se formavam, uma vez que a construção da tensão muscular seguida de seu destensionamento geravam inúmeras nuances que poderiam ser aproveitadas como construções formais e sonoras. Algumas formas começavam a ‘merecer’ maior dilatamento no tempo devido à sua força poética, sugerindo um tempo específico na trilha sonora. Um relevo de tensões, já apresentado nas figuras 08, 09 e 10, então, passou a ser construído ao longo da performance, em forma de roteiro diagramático, no intuito de criar uma certa dramaturgia das tensões que pudesse ser lida por João e transformada em paisagem sonora. Neste momento, o registro em vídeo com iluminação adequada foi fundamental para a escolha dos relevos corporais que fariam parte da composição coreográfica. Foi neste momento, também, que no roteiro diagramático das figuras 09 e 10, a primeira coluna, cena/iluminação, ganhou clareza em sua construção.



Figura 14 Sons das raízes do Cerrado nas costas de Erica / fonte: João Lucas

c) *Frag. 60. O caminho para cima e o caminho para baixo são um e o mesmo.*

Neste fragmento, tomando a ascensão como resultante da relação com o fogo (fogo elemento e fogo no sentido espiritual), o caminho inverso seria voltar à terra, ou seja, ceder à força da gravidade (gravidade como força oculta que age em nós e como condição humana que nos traz à terra, à nossa finitude biológica).

Para experimentar este fragmento, foi feito um vídeo onde aparece, ao mesmo tempo, a performance acontecendo da forma real e sua imagem invertida (do final para o começo, em tempo reverso). Assim, na esquerda a performance se desenvolve numa ascensão do corpo e, na direita, o corpo segue em caminho descendente. Por ser a mesma imagem, podemos apreciar o corpo realizando exatamente o mesmo caminho para cima e para baixo.

A partir deste experimento, foram observadas algumas tensões que na musculatura, geravam linhas de tensões ora convergentes ora divergentes, servindo de estímulo criativo para a continuação do processo em questão e de parâmetro para desenvolver estudos para o trabalho prático de preparação corporal para dança.

A gravidade, a sensação do peso, aparece aqui com grande potência poética para a elaboração do trabalho artístico. No fragmento 60 de Heráclito, a gravidade pode ser percebida como uma força oculta que age em nós, como condição humana que nos traz à terra, à nossa finitude biológica. Controlar ou ceder à ação da gravidade estaria no cerne do desenho da poética ponderal da montanha. Uma morte vertical, que também deriva desta modulação tensional, continuamente ajustada pela musculatura antigravitacional. Uma queda vertical no sentido de uma rendição do corpo à sua própria inclinação. Nesta modulação da queda, o corpo transitaria entre dois polos: entre o céu e a terra, não permitindo que a queda de fato aconteça, mantendo o constante jogo de tensões musculares.

Nas figuras 15 e 16, retiradas do vídeo de estudos da montanha, as linhas, representadas por ————, pretendem mostrar a oposição e a harmonia geométrica

das formas, os vetores, representados por ————>, pretendem evidenciar as nuances de tensão que atuam no corpo durante o estudo.

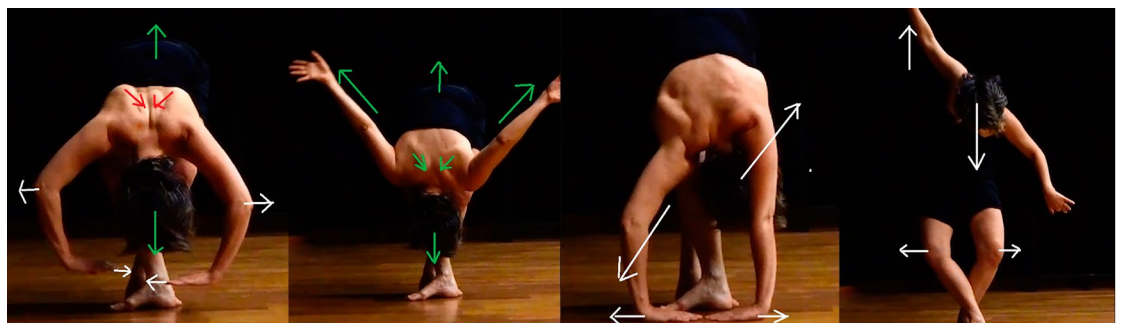


Figura 15 Estudos montanha, vetores / fonte: acervo pessoal da autora

d) *Frag. 36. Morte das almas; tornarem-se água; morte da água: volver-se em terra. Mas da terra (re)nasce água; e da água, alma.*

O caminho descen-

dente seria, neste fragmento, o caminho em direção à morte, assim como nosso corpo caminha para entregar-se à força da gravidade, para baixo, e integrar-se à terra. Ao mesmo tempo, da terra nasce a vida. As raízes do Cerrado, ao seguirem em busca d'água nas profundezas do subsolo, encontram a fonte da vida. Quanto mais profunda a raiz, quanto mais para baixo, mais vida, maior o vir-a-ser. Percebendo a alma como vaporização da água, posso perceber o processo de transpiração realizado pelas folhas das árvores do Cerrado como um caminho ascendente da alma. Do encontro das raízes do cerrado com a água nas profundezas do subsolo, ocorre um percurso ascendente da água, desde as raízes das plantas, que umidifica a atmosfera no entorno da planta. Esta atmosfera úmida pode continuar seu percurso ascendente. Pode formar nuvens densas e chover, tornar-se água e volver-se em terra.

Mas da terra (re)nasce água; e da água, alma. Fragmento do fragmento, estou utilizando esta passagem para estudos de imagens poéticas, talvez para a produção de um vídeo. Abaixo, descrevo como foram trabalhados a imaginação poética de cada fragmento deste fragmento nos itens e nas imagens a,b,c,d.

a) *da terra nasce água.*

Uma linha horizontal imaginária representa a superfície plana de um lago profundo (água). No vídeo, a imagem foi cortada horizontalmente, ocultando a parte do corpo que estaria submersa. partir de impulsos gerados pelos pés, a performance corporal se desenvolve. Os pés representam a terra, pois estariam apoiados no fundo do lago, onde repousam os sedimentos. A movimentação desencadeia reverberações no corpo. O impulso do movimento está oculto nas profundezas do lago, mas podem ser vistas suas ressonâncias na caixa torácica, membros superiores e cabeça .



Figura 16 Estudos montanha, linhas / fonte: acervo pessoal da autora



Figura 17 Estudos para Lago, a / fonte: acervo pessoal da autora

b) ...da água, alma.

Na caixa torácica ocorrem as trocas gasosas do corpo, a oxigenação do sangue. Fluido e ar, água e vapor. Alma

úmida. O corpo vaporiza seus contornos e emerge na superfície do lago. A partir de impulsos profundos, membros superiores dão forma aos percursos ascendentes dos vapores da alma. Com o tempo, a alma umidifica-se. Condensa-se. Mergulha no lago de si e desaparece em sua própria profundidade.

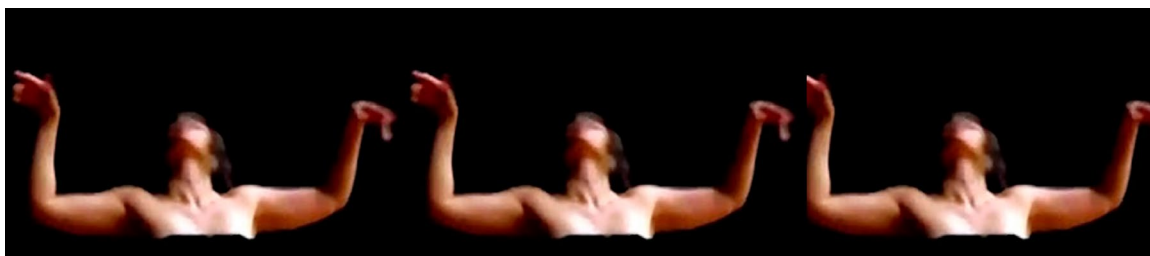


Figura 18 Estudos para Lago, b / fonte: acervo pessoal da autora

c) fragmento, superfície, profundidade.

Com recurso de edição de vídeo (Adobe Premiere Pro 9), foi feito uma fragmentação do corpo em feixes de imagens.

Cada fragmento de imagem está em um tempo diferente, ora antecipando ora ecoando o movimento. O tempo que foi, o que está sendo o por vir fundem-se na mesma imagem. Esta fragmentação também remete à superfície de um lago que, quando agitado, fragmenta a imagem refletida em sua superfície.

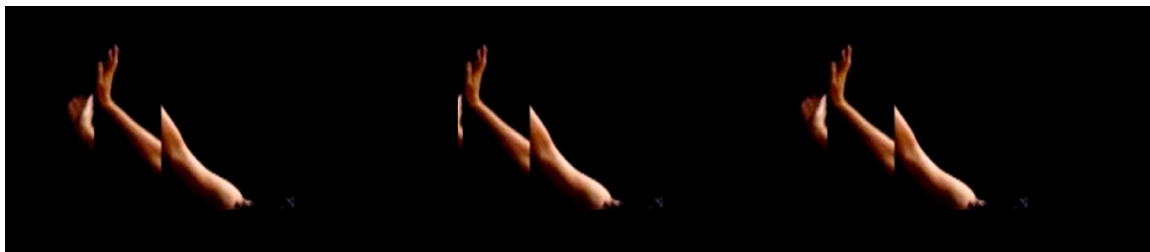


Figura 19 Estudos para Lago, c / fonte: acervo pessoal da autora

d) fragmento, oposição, harmonia.

Num segundo estudo, também utilizando edição de vídeo a fragmentação da imagem foi feita para acen-

tuar as diferenças entre as tensões do lado direito e esquerdo do corpo. Uma pequena diferença de tempo entre a imagem da direita e da esquerda acentua o conflito dos dois lados do corpo, ao mesmo tempo que sugere a harmonia a partir deste conflito.

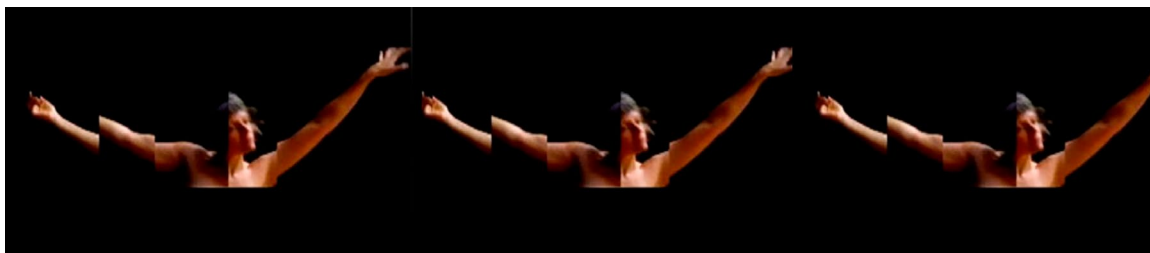


Figura 20 Estudos para Lago, d / fonte: acervo pessoal da autora

SEGUNDO GATILHO POÉTICO: BACHELARD

Este segundo gatilho foi disparado pela imaginação poética de Bachelard. O processo de leitura de quatro obras específicas de Bachelard foi impregnado

da leitura fragmentária de Heráclito e passou a fazer parte do processo criativo, contagiando-o mutuamente. As leituras de Bachelard foram, assim, feitas na mesma medida das leituras de heráclito, de forma fragmentária, criando associações poéticas ao longo do processo criativo.

Bachelard (2001), em seu conceito de imaginação dinâmica a partir da relação do homem com sua verticalidade, traz para a pesquisa criativa de movimentos um rico imaginário para as construções subjetivas de oposição que estou me aprofundando em **CeDensiRe**. O estar vertical do homem no mundo dinamizaria sua relação entre o céu e a terra, tornando-o leve à medida que aproxima do céu e pesado ao aproximar-se da terra. Para Bachelard, nesse dilema algumas imaginações impregnadas desta dinâmica poderiam resumir todos os dramas do destino humano.

Em Bachelard, no livro **O ar e os sonhos**, a queda, sua profundidade, aparece a partir do esforço de tornar a subir, à medida que se toma consciência da vertigem da queda. Uma dialética entre vida e morte, entre a luz e a escuridão, o visível e o obscuro. “A imaginação dinâmica une pólos. Permite-nos compreender que algo em nós se eleva enquanto alguma ação se aprofunda - e que, inversamente, algo se aprofunda quando alguma coisa se eleva.” (BACHELARD, 2001, pg. 109). Aqui, o sentido vertical da influência da gravidade em nosso corpo é percebido de forma muito potente. Juntamente com a verticalidade e a gravidade, está o sentido do peso, um dos fatores do movimento estabelecidos por Laban no início do séc. XX.

The four factors: weight, flow (i.e. the degree of intensity muscle tone), space and time are the 'able-to-be-sensed' vectors of this elaboration. Amongst the four factors, the most important — weight — has a special place. It is at once the agent of movement and what is acted upon. All movement is defined by a transfer of weight. Laban's cinetography of the '20s makes weight transfer the open unit founding any motor act. weight is not only displaced: it displaces, constructs, symbolises from out of its own sensation. The other factors serve to define the sensation of weight qualitatively, and to distribute it according to different corporeal 'colours'. In fact, the four factors do not exist in themselves: they are not apprehended from the perspective of their own substance but only in the relationship that we maintain with them. This tenet of Laban's thought was to be affirmed more explicitly with the elaboration of his 'effort' theory. Space, time and even weight do not exist if I fail to weave into them my own intentionalities. These are life itself: they are the vectors both of energy and of the aesthesias or drives. (LOUPPE, 2010)¹⁴

14 Os quatro fatores: peso, fluxo (isto é, o grau de intensidade do tônus muscular), espaço e tempo são os vetores “capazes de ser detectados” dessa elaboração. Entre os quatro fatores, o mais importante - peso - tem um lugar especial. É ao mesmo tempo o agente do movimento e sobre o qual se atua. Todo o movimento é definido por uma transferência de peso. A cinetografia de Laban dos anos 20 faz com que o peso transfira a unidade aberta fundando qualquer ato motor. O peso não é apenas deslocado: desloca, constrói, simboliza a partir de sua própria sensação. Os outros fatores servem para definir qualitativamente a sensação de peso e distribuí-la de acordo com diferentes “cores” corporais. Na verdade, os quatro fatores não existem em si mesmos: eles não são apreendidos na perspectiva de sua própria substância, mas apenas no relacionamento que mantemos com eles. Este princípio do pensamento de Laban deveria ser afirmado de forma mais explícita com a elaboração de sua teoria do “esforço”. O espaço, o tempo e o peso uniforme não existem se eu deixar de tecer neles minhas próprias intenções. Esta é a própria vida: são os vetores tanto da energia como das ausências ou unidades. Tradução minha.

Segundo Loupe (2010), reconhecer a importância do peso como uma possibilidade poética em potencial foi uma das grandes descobertas da dança contemporânea. Ir ao encontro da gravidade, para baixo, inverter as relações usuais do corpo com a gravidade tem permeado as construções poéticas de **CeDensiRe**.

No contexto de **CeDensiRe**, as leituras de Bachelard carregaram uma profunda ligação entre a queda e a escuridão, ao que não está visível. Perceber o movimento pelo que não está visível tem sido minha prática corporal em dança. A partir desta ideia da invisibilidade e da escuridão levantadas com esta pesquisa, um universo poético muito rico está sendo criado em **CeDensiRe**, num processo criativo permeado pelo entendimento da construção de sua poética. Com um treinamento poético a partir das questões levantadas, a forma no corpo revela-se pouco a pouco, num devir da imaginação ao mesmo tempo que as formas e desenhos corporais ganham significados mais profundos.

DOCUMENTAÇÃO E OUTRAS DEMANDAS CRIATIVAS DE CERRADO DENSIDADE RESSONÂNCIA

Em **CeDensiRe**, processo criativo ainda em andamento, parto da construção de um estado de percepção corporal ampliada, uma espécie de silêncio atento. Na tentativa de acompanhar o florescimento do ente poético que surge, no momento em que surge, passei a registrar de diversas formas tais estados corporais. Para isso, precisei desenvolver uma prática corporal que me fornecesse ferramentas para permanecer atenta a esse mover poético. Para perceber os detalhes da origem do movimento em meu corpo, precisei vivenciar minuciosamente a lentidão de seu nascimento. Cada movimento deveria corresponder ao justo gesto de sua ação, eliminando qualquer excesso, estilo, ou músculos desnecessários. Aqui apareceu a primeira demanda criativa: eu precisava de algum trabalho corporal que me conduzisse a um profundo estado de concentração e percepção interna.

DEMANDA 1 – TRABALHO CORPORAL EM CeDensiRe

Em **CeDensiRe**, as pesquisas de movimento partem de um estado de profunda atenção em relação à atuação da força da gravidade no corpo, que passei a chamar de *atitude ponderal*, permitindo a construção de um estado de percepção ampliada, como se fosse possível apreender o momento em que a criação poética se dá no corpo. Como se na lentidão do nascimento do movimento, eu pudesse perceber os detalhes de sua origem. Quando entro neste estado de atenção, o ato criativo da construção do movimento surpreende de tal forma que se multiplica e cria seu próprio universo, sua própria poesia, muito além do que supostamente eu achava que criaria.

No processo de **CeDensiRe**, a prática e a poética se imbricam de tal forma a construir um único pensamento-corpo a partir de sua experiência. O aspecto mais interessante deste processo é a percepção da atenuação de fronteiras entre a criação poética em dança e a prática corporal. Esta percepção, à medida que o processo poético se aprofunda, ganha um relevo próprio e uma intensidade desafiadora. A poética do movimento demanda uma certa prática que, por sua vez, modifica a poesia da obra.

O trabalho corporal bem direcionado nas artes cênicas favorece novas experiências e possibilidades afetivas, sensibilizando o ser para uma compreensão cada vez mais apurada de suas organizações pessoais preestabelecidas, permitindo constantes atualizações em seu fazer artístico. Leva o artista a pensar sua própria produção, especular sobre sua prática artística, revelando sua singularidade e, talvez, indagando seu pertencimento ou não a um fluxo de reflexões teóricas. A documentação do processo criativo pode ajudar o artista a perceber os caminhos do seu próprio esforço, a entender suas escolhas estéticas, a decidir sobre o trabalho corporal pertinente a cada momento do processo criativo. Neste contexto, documentar o processo criativo evidenciando as nuances das demandas corporais e estéticas ainda em processo pode contribuir na construção do *ente poético*¹⁵ da obra artística e no estofo do pensamento em dança criado na obra. O que chamo aqui de ‘pensamento em dança’ se assemelha ao que Dubatti nomeia de pensamento teatral:

O artista, na práxis, para a práxis e sobre a práxis, produz pensamento continuamente, de várias maneiras, segundo as poéticas, isto é, segundo a forma de trabalho, os procedimentos estruturais e a concepção de teatro, e é quem mais sabe, ou um dos que mais sabe, de teatro. Chamo de pensamento teatral a produção de conhecimento que o artista e o técnico-artista geram na práxis, para a práxis e sobre a práxis teatral. (DUBATTI, 2016, p. 94)

Perceber as nuances de tensões que percorrem o corpo durante o movimento podem nos abrir algumas janelas perceptivas, resultando num ganho qualitativo em relação à sensibilidade do corpo cênico e à conduta pedagógica. Assim, a prática corporal da dança onde normalmente dedica-se um tempo maior a tais percepções, conhecido por treinamento ou preparação, deixa de ser uma etapa anterior à criação e passa a fazer parte do processo como um todo, influenciando e direcionando o fazer artístico.

¹⁵ Dubatti (2016) chama de *poiesis* o ente poético que se produz e está no acontecimento a partir da ação corporal. “O ente poético constitui aquela zona possível de teatralidade presente não apenas nela, que define o teatro como tal (e o diferencia de outras teatralidades não *poiéticas*), na medida em que marca um salto ontológico: configura tanto um acontecimento como um ente outros em relação à vida cotidiana, um *corpo poético* com característica singulares”. (DUBATTI, 2016, p. 33-34)

UMA PRÁTICA GRAVITACIONAL

No exercício da *atitude ponderal*, gradativamente, eu passo a ficar mais sensível à relação ponderal entre as partes do corpo, começo a perceber como estas se combinam e se articulam no movimento, fico atenta em como as articulações corporais podem agir como pontes de conexão entre devires criativos, abrindo um leque de possibilidades para eu decidir, escolher ou permitir por meio de qual caminho interno o movimento acontecerá em meu corpo. Indo um pouco mais fundo, permanecer atento à *atitude ponderal* pode permitir, de forma mais eficiente, a inibição da ação de uma musculatura desnecessária em alguma articulação e, assim, possibilitar a realização do movimento em sua máxima amplitude, em sua máxima expressão poética, eliminando possíveis bloqueios expressivos ou lesões por esforços desnecessários.

A partir desta profunda consciência das nuances de tensões corporais no mover que exige a *atitude ponderal*, a qualidade do contato com o chão se mostra fundamental, pois é o que fornecerá a relação de oposição com a força da gravidade desencadeando toda a gama de tensões possíveis. A partir da qualidade desta relação primária do corpo com a gravidade se estabelecerá todas as outras relações: consigo mesmo, com as partes de seu corpo, com o espaço ao redor, com outros corpos, com o espaço cênico, com o público e assim sucessivamente, numa espiral de percepções de afetos.

Para Hubert Godard (2001), a maneira como cada indivíduo se organiza em relação à gravidade tem um impacto direto sobre a qualidade de sua expressão. Entender como essa organização se dá pode ser de fundamental importância àqueles que tem o movimento como forma de expressão, como bailarinos, atores, performers e circenses. Segundo Godard, o simples fato de estarmos em pé diz muito sobre nós. Nossa gestão do peso demonstra nosso projeto de vida. A partir da relação com a gravidade somos capazes de interpretar as várias nuances de um gesto. Godard chama de pré-movimento a atitude que temos em relação à gravidade antes mesmo de iniciar um movimento qualquer, à nossa gestão de peso. Godard afirma ainda que é o pré-movimento que define a carga expressiva do gesto, uma vez que define o estado de tensão inicial do corpo.

O pré-movimento age, pois, diretamente sobre nossa musculatura anti-gravitacional, encarregada de manter nosso corpo equilibrado e em pé, cujo controle, em grande parte, escapa à nossa consciência e vontade. Assim, a musculatura antigravitacional também seria uma espécie de tecido expressivo corporal. Desta forma, mudanças em nossa musculatura antigravitacional poderiam acarretar mudanças em nossa expressividade e vice-versa, uma vez que a musculatura antigravitacional antecipar-se-ia a cada gesto, conferindo

expressividades diversas em cada corpo. Comecei a pensar que um trabalho corporal que atuasse diretamente neste tecido expressivo poderia contribuir significativamente na qualidade de minha presença cênica em **CeDensiRe**. Na tensão entre o que seria uma gestão de peso ideal e como realmente meu corpo reagia aos estímulos em **CeDensiRe** poderia estar o nascimento do ente poético da montanha. Entender os mecanismos gerados por esta tensão gravitacional, pelo pré-movimento, passou a ser uma demanda importante no processo criativo de **CeDensiRe**, uma vez que, variações mínimas de tensões corporais poderiam modificar por completo o significado do gesto cênico. Pensar em trabalhar nuances de tensões internas mostrava-se um caminho pedagógico mais produtivo para o desenvolvimento da **montanha** que treinamentos repetitivos a partir de formas preestabelecidas. Este trabalho corporal foi fundamental para a criação das cartografias tensionais que surgiram e, aos poucos, foram sendo incorporadas na performance da **montanha**.

Quando me permito experienciar e perceber minha *atitude ponderal*, automaticamente realizo uma certa cartografia corporal dos processos internos e das intensidades que percebo surgir no corpo, enquanto surge no corpo. Vejo neste pensamento um convite para o pesquisador em dança, o bailarino, a ser cartógrafo de si, mergulhar na geografia de seus afetos, permitindo-se experienciar novas situações corporais, deixando o corpo vivenciar as intensidades que surgem em forma de movimento, de dança. Esta postura ajuda o bailarino a não ficar preso em alguns padrões corporais preestabelecidos, para não deixar de vivenciar intensidades ainda por virem.

Cada vez mais minhas buscas apontam para situações nas quais eu possa exercitar este *tecido expressivo*, ou seja, que possa experimentar constantes mudanças de atitude em relação à força da gravidade, em relação ao meu eixo vertical, situações em que eu aprimore minha atitude ponderal. Sendo que a musculatura antigravitacional exerce constantemente uma força de oposição à atuação da gravidade no corpo, o princípio de um *movimento dinâmico* pautado em equilíbrio de forças opostas sempre esteve muito presente em minhas experiências corporais mais significativas. O *movimento dinâmico* refere-se, então, a uma qualidade de movimento que carrega uma profunda percepção de pelo menos dois vetores de direção do movimento, em sentidos opostos. Em pé, por exemplo, ao mesmo tempo que percebo meu peso entregar-se para o chão, sinto um vetor de força subindo, pela musculatura profunda de meu tronco, em direção ao céu.

No que se refere ao trabalho corporal realizado a partir dos gatilhos poéticos trazidos pelos fragmentos de Heráclito, para dilatar o *movimento dinâmico* de cada estudo corporal eu devo aprofundar a sensação de afundar meus

pés no chão ao mesmo tempo que sinto minha musculatura profunda subir, ou seja, eu dilato sensação vetorial ao mesmo tempo nas duas direções, mantendo a oposição no movimento. Ao identificar a relação desses dois vetores opostos estabelecidos com o eixo vertical, eu consigo estabelecer uma relação muito clara com a gravidade e, assim, perceber de forma mais eficiente minha *atitude ponderal*.

DEMANDA 2 – DOCUMENTAÇÃO DO PROCESSO

Pensar o corpo a partir do Cerrado e de uma atitude ponderal tem marcado profundamente minha percepção de movimento e minha forma de apreender o mundo.. Em meus diários de bordo de **CeDensiRe** sempre apareciam anotações com uma forte relação com a terra e uma busca do céu, como se em busca de uma sublimação. Meu olhar atentava-se aos ipês que contavam da importância dos tempos áridos, às cigarras e aleluias que cantavam os segredos da esperança e da fé. A observação do Cerrado fornecia as metáforas da peregrinação humana, em busca do essencial, em busca do sagrado, que conectavam com a sensação de condensamentos e evaporações da matéria presentes nos fragmentos de Heráclito. Tal olhar cerratense permeou toda a documentação do processo criativo até então, e também ajudou na seleção dos fragmentos de Bachelard que serviriam como gatilhos poéticos no processo.

a) documentação por diário de bordo

Mariana Marconden Machado (2010) acredita que o trabalho de registro do processo de criação precede a reflexão, e que o diário de bordo pode ser um recurso filosófico e metalingüístico para o pesquisador-criador. Aponta o diário de bordo como uma ferramenta fenomenológica para o trabalho criativo, justamente porque o Diário traduz a experiência pré-reflexiva da pesquisa. Tenho, pois, em meu diário de bordo informações muito preciosas sobre o processo criativo, sobre as decisões e mudanças importantes, assim como toda a trajetória do pensamento criador desenvolvidos nos trabalhos artísticos que realizo. Em CeDensiRe realizei meu diário on-line, por meio do blog ericabiancobearylz.blogspot.com.br. A seguir, trago dois relatos retirado deste blog, como exemplificação da masterização das experiências que ocorrem neste processo de escrita.

a.1) Relatos de montanha 01 – 11/05/2017

Olhos bem abertos. Silenciosos. Estou no avesso da pele, aproximando do que me separa do mundo. Percebo minhas distâncias pelas oposições internas que consigo estabelecer. Nuances de tensão. Minha medida oscila. Pulsa. Silencio os ruídos desnecessários. Sou ar e fluxo sanguíneo. Minha boca se entreabre e estabelece in-

tersecção com o ambiente. Pensamento neblina suspende os hiatos lentamente. O corpo detalhado na ação justa desvela-se pela sombra. Usufri de sua própria medida de tempo. Tempo suspenso, escuta delicada. A imanência pousa na pele como borboleta. Ouço o movimento. Lembro o movimento. Meu corpo oscila entre micro tensões. Permito. Saboreio o corpo edificar-se. Pura bio. Corpo visco, cintilando existência. Silêncio. Segredo. Corpo hábil para sombras revela em seus rastros pis-tas na medida exata do olhar que espreita com olhos bem abertos. Silenciosos. Penetram até o avesso da pele. Onde a montanha decanta pouco a pouco. Mergulha em côncavos sombreados emerge em convexos esfumados. Relevos. Dentro e fora. Para cima e para baixo. Entre a terra e o céu. Novo silêncio fecundo. Ébano e luz, dedilhados em harmonias polifônicas.

a.2) Sobre encontros poéticos colaborativos com João Lucas – 10/06/2017

Contrário à paralisação e ao tédio, há nestes encontros com João uma grande estimulação emocional e intelectual, intensificando percepções múltiplas, felicidade, vertigem, numa verdadeira subjetivação transformadora, que fortalece as decisões poéticas que estão sendo tomadas. Estes encontros estabelecem um tempo próprio, cada encontro possui sua duração subjetiva, podendo ser minutos ou horas. A cada encontro ocorre um sentimento de oportunidade existencial, uma gratidão de se viver o que está vivendo. Um contágio produtivo, uma vontade de produzir, um marco em nossa construção autobiográfica. Um sentimento de ter sido eleito para testemunho deste encontro, uma gratidão por vivenciar todos os itens apontados acima, uma admiração pelos artistas envolvidos.

b) documentação videográfica

Com recursos simples de edição dos vídeos, pude ampliar, acelerar, ralentar, duplicar, inverter o trabalho corporal. Pude perceber nuances de tensões corporais que eu não estava muito atenta, ampliar as sensações que faziam mais sentido para mim. O registro em vídeo, no processo criativo de **CeDensiRe**, foi uma ferramenta fundamental para a poética do trabalho. Eu poderia registrar o momento da transformação corporal, o que para este processo criativo tem a mesma potência e o mesmo deslumbre que tem, para um poeta, a possibilidade de registrar o momento em que o crepúsculo se torna noite.

A partir da documentação videográfica do processo criativo de **CeDensiRe**, um imaginário sonoro começou a ser construído e, com este imaginário, a terceira demanda criativa: a elaboração de uma ambientação sonora específica que ajudasse a criar a atmosfera poética do trabalho.

Nesta etapa do processo, o encontro com João Lucas teve grande impacto no andamento da criação da **montanha** e na forma de sua documentação, pois meus registros precisavam ser legíveis por João, mesmo que de forma

metafórica. Passei a chamar tais encontros de **Encontros Poéticos Colaborativos (EPC)**¹⁶, que tornaram-se amplamente produtivos e passaram a fazer parte da pesquisa artística de **CeDensiRe**, ampliando a colaboração de João Lucas para além da composição musical.

c) documentação por notações e diagramas

A notação por diagramas foi adotada a partir da leitura do artigo sugerido pelo professor Marcus Mota¹⁷, orientador da disciplina que permitiu o desen- cadear de **CeDensiRe**. Os diagramas estão ajudando na compreensão da es- trutura dramática do trabalho, trazendo à tona momentos de potência poética. Os diagramas estão em constante reelaboração, foram descritos ao longo deste artigo e exemplificados por meio das figuras 09 e 10.

DEMANDA 3 – A COMPOSIÇÃO MUSICAL E OS EPCs

O processo criativo de **CeDensiRe** vem modificando-se e enriquecendo-se a partir da convivência com o pensamento composicional e musical de João Lucas. A discussão da composição musical para **CeDensiRe** com João perpassou, de modo significativo, todo o pensamento poético do trabalho. A partir dos EPCs, minha forma usual de composição foi ampliada para além das discussões usu- ais em dança e, como diz João, potencializou o surgimento de novos entes po- éticos no trabalho, ampliou as oportunidades de aprofundamento e aprimora- mento para além da composição musical, motivo inicial do encontro.

A verticalização das afecções entre os envolvidos na experiência do en- contro criativo em EPC proporcionou uma nova densidade em **CeDensiRe**. A excepcionalidade e potência destes EPCs ocorre tanto no momento exato do encontro quanto a posteriori, quando a memória do encontro catalisa afectos, decantando algumas das poéticas surgidas no EPC. O pensamento criativo se construía a medida que eu tomava consciência de sua construção. O corpo tornava-se cada vez mais sensível ao momento em que os saberes e as experiências individuais anteriores estabeleciam os diálogos poéticos¹⁸, e esta sensibilidade reverberou também nas ações corporais.

Ao contrário de um encontro contingente, na experiência de **CeDensiRe**, o EPC tem proporcionado uma experiência inexorável e exclusiva: as dimen- sões poéticas atingidas não poderiam ser construídas se não pelo EPC. Além disso, há uma certa organicidade que se constrói, uma certa novidade onto- lógica que se evidencia a cada encontro, uma certa minúcia metafísica, dan- do a impressão de que alguns aspectos simbólicos universais (cosmológicos) se desdobram em reconhecimentos e afetos mútuos, revelando em uma co- nexão profunda a partir da poética que se cria.

16 A característica imprescindível do EPC é o encontro pessoal presencial, o convívio mútuo, uma verticalização das afecções entre os envolvidos que perpassa a horizontalidade hierárqui- cas das funções que uma criação artística demanda.

17 MOTA, M. Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisci- plinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no laboratório de dramaturgia da universidade de Brasília. **Cena**, n. 19, 2016.

18 Esta experiência poética parte do e acontece no EPC, mas sabemos que não é em todo encontro que esta alquimia ocorre. Como diz João Lucas, certamente a abertura para a criação de afectos está intimamente ligada a isso, assim como toda a complexidade e os mistérios dos encontros.

OBSERVAÇÕES SOBRE O TRABALHO CORPORAL E AS DEMANDAS CRIATIVAS EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

Em dança contemporânea, o termo *trabalho corporal* traz a ideia tem um trabalho sobre si mesmo que, por muito tempo, foi entendido como uma etapa anterior à criação. Com o crescimento do interesse e da pesquisa em dança a partir do final do século XIX, o treinamento saiu deste lugar, e adquiriu um valor em si mesmo.

Olhando para a trajetória da dança ocidental, desde então, as diferenças individuais entre os bailarinos começam a ser valorizadas como importante ponto de partida para investigações de novas possibilidades expressivas. O bailarino passou a criar alguns recursos técnicos próprios para contemplar tanto suas necessidades físicas quanto suas aspirações artísticas, além de realizar releituras das técnicas existentes que pudessem suprir suas novas demandas criativas. Neste novo contexto, as individualidades passam a ser cada vez mais valorizadas e a própria materialidade do corpo passou a ser fonte de pesquisas artísticas, reflexões e criações de diferentes corporeidades. Estas novas experimentações e concepções de corpo tiveram impacto determinante para a dança, tanto em suas práticas pedagógicas quanto em sua estética. Entender como o movimento acontece no corpo e como torná-lo cada vez mais expressivo, tornaram-se pautas de grande importância nas investigações em dança. Como se cada bailarino, ao masterizar todo esse conhecimento a partir de sua história pessoal, descobrisse sua própria técnica, reinventasse sua dança (SILVEIRA; VITIELLO, 2016).

Acredito que aprofundar a observação e o entendimento do percurso corporal do artista cênico a partir das demandas criativas da criação em dança contemporânea pode apontar caminhos para uma reinvenção individual do movimento, estabelecendo uma estreita conexão entre a prática corporal e o desejo artístico do profissional de dança. Além da documentação do processo criativo para observações e estudos posteriores, a forma com que esta documentação é feita passa a ser fundamental neste contexto, pois ela pode passar a atuar como matéria prima criativa no processo artístico como um todo. Da mesma forma, a escolha do trabalho corporal terá impacto direto no direcionamento da criação artística, uma vez que toda a poética do trabalho em dança contemporânea surge no e a partir do corpo do artista cênico.

Neste artigo tive a intenção de apresentar algumas ideias que possam contribuir nesta discussão, fomentando a promoção da autonomia na construção de um saber a partir da experiência corporal que possa ser compartilhado com outros profissionais que atuam na dança, seja no campo da criação e atuação artística seja no ensino do movimento.

Estou no avesso da pele, próxima ao que me
separa do mundo.
Percebo minhas distâncias pelas oposições
internas que consigo estabelecer.
Nuances de tensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAVERS, W. **Re-locating technique**. Em *The body eclectic: involving practices in dance training*, 2008, p.126-133.
- BONFITTO, M. **A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook**. Perspectiva, 2009.
- BRETAS, I. F. **A festa caçada da rainha no estado de Goiás: um diálogo entre lugar e identidade**. 2015. 166 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- DUBATTI, J. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.
- KAHN, C. H. **A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário**. São Paulo: Paulus, 2009.
- MACHADO, M. M. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. **Sala Preta**, v. 2, p. 260-263, 2002. Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010
- MARTINS, M. V. S. O pensamento de Heráclito: uma aproximação com o pensamento de Parmênides. 2007.
- MOTA, M. Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no laboratório de dramaturgia da universidade de Brasília. **Cena**, n. 19, 2016.
- ROCHA, Zeferino. Heráclito de Éfeso, filósofo do Lógos. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 7, n. 4, p. 7-31, 2004.
- SILVEIRA, J. C. F., e J. Z. VITIELLO. Repensando a dança contemporânea: aproximações com a dança moderna e a educação somática. **O Percevejo Online** 7, nº 1 (2016): 28-39.

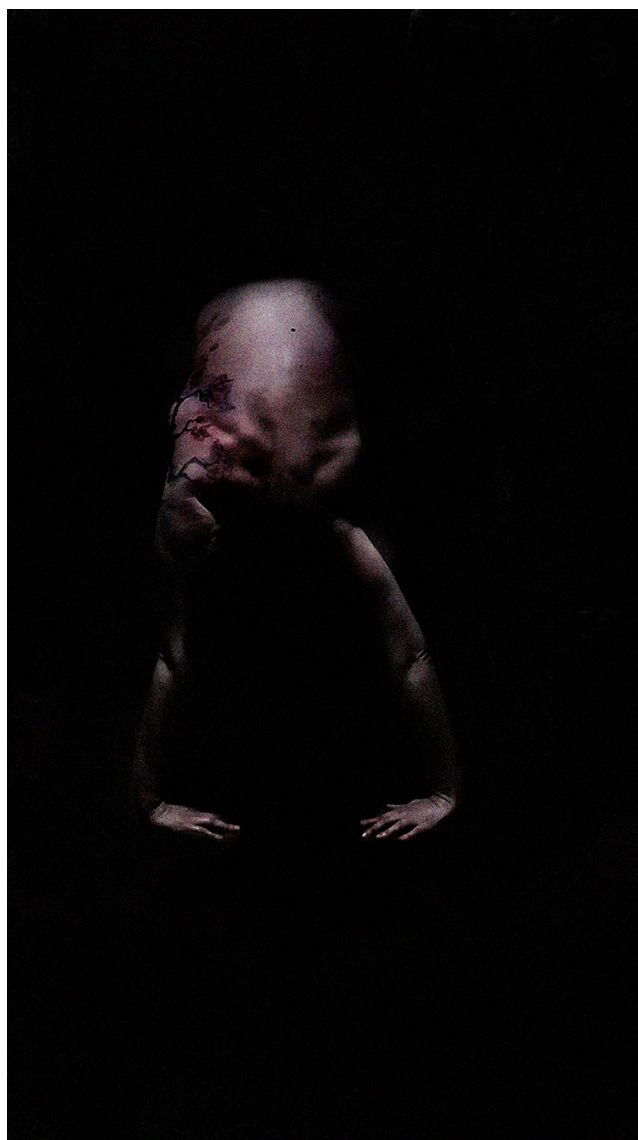


Figura 21 Montanha, acervo pessoal da autora.