

A NECESSIDADE DE CRIAR

The need to create

Elisa Belém¹

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Resumo: O artigo apresenta o conceito *Pulsão de Ficção*, cunhado por Sperber (2009), que defende a ocorrência de uma necessidade inata de criar. Discute a ideia de superação de eventos vividos e emoções profundas por meio da autoria de obras artísticas. Para isso, faz-se um panorama sobre as trajetórias e breve análise sobre as obras das artistas Lygia Clark e Dudu Herrmann.

Palavras-chave: Ficção; autoria; superação.

Abstract: The essay introduces the concept *Pulse of Fiction*, by Sperber (2009) that defends a thesis of an innate necessity to create. It discusses the idea of surmounting lived events and deep emotions by means of the authorship of art works. Having such an intention, it presents the careers and a brief analysis on the works by the artists Lygia Clark and Dudu Herrmann.

Keywords: Fiction; authorship; surmount.

1 Pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes

O conceito *Pulsão de Ficção*, cunhado por Sperber (2009), discute a ocorrência de uma possível necessidade inata de criar, a partir de uma investigação sobre a oralidade e as formas simples na literatura – contos de fadas, mitos, casos, causos, adivinha, fábula, lenda e saga. Na elaboração do conceito, Sperber defende a existência dos “universais” ou “saberes básicos”: *simbolização, efabulação e imaginário*. E indica que, esses elementos, comuns a todas as culturas e seres humanos, possibilitam a comunicação.

Parte-se do pressuposto de que a criança utiliza os recursos que possui para criar, seja a linguagem falada ou a encenação corporal, a fim de elaborar emoções profundas e eventos vividos. Dessa forma, o imaginário se expressa mediante um conjunto de recursos, sendo o lúdico o mais forte e apresentando-se como um jogo cênico. A ação do jogo corresponde a aquilo que leva a criança ou mesmo o adulto a elaborar eventos vividos. O recurso à ficção conduz ao entendimento, apreensão do conhecimento, repetição e re-significação, possibilitando a mudança de padrões emocionais. O ato de criar é entendido como algo que pode conduzir à superação. Essa força criativa mostra que há maneiras próprias de produzir conhecimento por meio do vivido, ou seja, da experiência.

Uma das referências para a elaboração do conceito *Pulsão de Ficção* foi o “caso Kaspar Hauser”, que gerou um romance e um filme, dirigido por Werner Herzog. Sperber (2009, p. 24-25) conta que Kaspar Hauser foi raptado quando bebê e mantido em cárcere privado até os dezesseis anos de idade, no qual apenas recebia alimentos e não convivia com outros seres humanos. Foi privado de estímulos motores e inte-

lectuais; mal sabia falar, mas escreveu seu nome após sair do cárcere e ser interrogado por policiais. Em dois anos, conseguiu recuperar uma série de funções (da palavra, da associação de ideias, da memória). O caso foi usado como exemplo por Sperber (2009, p. 29): “Parto da concepção de que todo ser humano merece desenvolver-se plenamente e o consegue, mediante um esforço variável e diferentemente concentrado, de caso a caso; esforço, por um lado, de si mesmo; por outro, de outrem, que no mínimo contribuí com estímulos”.

Conforme Sperber (2009) indica, essa *pulsão*, que está à disposição de todo e qualquer ser humano, deve também ser trabalhada. O estímulo à *Pulsão de Ficção* tem como objetivo despertar aquilo que as circunstâncias familiares, históricas, sociais e culturais calam ou reprimem. Isso pode ser feito, de acordo com Sperber, ao estimular-se a autoria, por meio da criação de textos literários nas escolas de ensino básico e médio, por exemplo. O intuito é suspender a censura externa ou interna que restringe a produção. A *Pulsão de Ficção* ou artística é, portanto, *pulsão de expressão ficcional* e, segundo Sperber, pode se dar por meio de quaisquer recursos – da palavra à imagem bi e tridimensional, o som, o movimento, a cor ou a forma.

Partindo dessa conceituação para a abordagem da questão da autoria, acredito que esta, uma vez estimulada, pode gerar uma ampla gama de expressões, discursos e linguagens. No devir da criação, o indivíduo revisita a si mesmo e ao outro, podendo elaborar suas experiências de vida, em prol de um “melhor contato afetivo com a realidade” ou um “desbloqueio de nossa relação com o mundo” (BRETT, 2002, p. 9). Seguindo

a hipótese de que a criação pode ser uma necessidade, noto que o potencial para expressão, inerente a todos os indivíduos, é o que possibilita uma existência mais plena e alegre. Nesse sentido, criar corresponde a reinventar a si e as realidades ao redor. Creio que seja válido o estímulo à *Pulsão de Ficção* não só para a criação de narrativas e textos literários, mas também para a criação de obras no campo das artes visuais e cênicas, em todas as idades do ser humano. Nos fenômenos da dança, do teatro e da performance, o eixo central para essa reinvenção é o corpo. Trabalhar sobre o potencial de movimentação do corpo e sobre a possibilidade de criar imagens no espaço é um modo de transformar a si, de investigar a percepção e a expressividade.

A ideia de autoria e de superação, por meio da elaboração de eventos vividos e emoções profundas, pressupõe o desejo e a busca pela liberdade. Consequentemente, parece haver uma ocorrência da ipseidade: “A ipseidade corresponde ao poder de um sujeito pensante de ser fiel a seus valores, apesar das mudanças psíquicas e físicas que ocorrem a um indivíduo ao longo de sua vida. Neste sentido, a ipseidade equivale a uma promessa feita a si mesmo – e mantida ao longo da existência” (SPERBER, 2009, p. 12). A necessidade da expressão, que leva a procura por novas formas, pode corresponder a uma ocorrência da ipseidade do artista. A “promessa feita a si mesmo” é, nesse caso, um compromisso com a criação, que pressupõe experimentação, tentativa e, portanto, recriação. E, também uma procura pela coerência entre pensamento, sentimento e ação, como uma promessa feita a si mesmo de “viver até a morte¹” e de um compromisso do sujeito em

1 Título do livro de Ricouer: “RICOEUR, Paul. *Living up to Death*. Chicago: University of Chicago Press, 2009”.

prol da valorização e reafirmação da vida.

A *Pulsão de Ficção*, uma vez estimulada, pode levar a processos de criação autorais em todas as áreas artísticas. A criação nas artes pode ser entendida como um trabalho sobre si mesmo, levando a desfazer hábitos de movimento, de pensamento e sentimento. O artista, ao utilizar suas próprias experiências de vida e visões de mundo como material para a criação, pode produzir obras autênticas e autorais. Conforme entendo, a autoria corresponde a um ato de recuperar a própria voz. Muitos foram e são silenciados – por outros, pelas circunstâncias ou por si mesmos, em reação às suas realidades externas. O silenciamento, no entanto, pode corresponder a um processo de desqualificação do sujeito: “O preenchimento do silêncio é de fundamental importância, porque ressignifica a memória, validando-a como experiência” (SPERBER, 2012, p. 64). Recuperar a voz por meio da criação é um meio de trazer à tona a potência de vida, as particularidades de cada um diante do mundo. Ao assumir a própria autoria, se dá a ocorrência da ação de renomear e dar sentido a eventos alegres ou dolorosos e de renovar a capacidade de esperança, criando a partir de emoções e percepções profundas.

Ricouer (2009, p. 330), por exemplo, se referiu a uma possível relação entre o ato de escrever e o que ele nomeou como uma “oportunidade para trabalhar a reconciliação com a vida”; “curar a memória através do ato de contar, sem morrer por isto”. Esta seria, para Ricouer, “a força do ato de escrever²”. O desejo de criar uma obra artística pode corresponder a uma necessidade de enunciação para elaborar experiências vividas, con-

2 “To heal memory by telling, without dying of it. This is the ‘power of writing’, according to Claude-Edmonde Magny” (RICOEUR, 2009, p. 330).

forme indica o conceito *Pulsão de Ficção*.

A relação que proponho entre autoria e criação, nas artes visuais ou cênicas, corresponde às nuances presentes no ato da criação, referidas e elencadas a partir da minha interpretação do conceito *Pulsão de Ficção*. Essas nuances são: a ideia de superação, que se dá por meio da elaboração de eventos vividos e emoções profundas; a busca pela liberdade, por meio da superação dos limites internos; a ocorrência da ipseidade, num compromisso do sujeito e a conseqüente valorização da vida; a reinvenção de si e das realidades ao redor; a conscientização da imagem do corpo e a transformação de si; a investigação da percepção e da expressividade.

A superação de limites internos atua na contramão ao *silenciamento do sujeito*. A capacidade de censura e silenciamento está presente, conforme mostra Greiner (2005, p. 88), no aparato regulatório do estado político e dos centros de poder (econômico, por exemplo) e até em ações cotidianas da vida social. Sofrendo uma espécie de “censura implícita”, presente nas formas de poder, os sujeitos se constroem mesmo em situações de submissão. Se há princípios regulatórios que invadem, totalizam, tornam coerente a identidade e podem tolher o indivíduo, o recurso à ficção atuaria como uma forma de reparação.

O conceito de Coleridge, *suspensão da descrença*³, pode auxiliar na discussão. A ideia proposta por Coleridge é de que o 3 “A ideia da willing suspension of disbelief implica a suspensão da consciência de que aquilo de que se fala pertence ao imaginário, à fantasia. É a aceitação do inverossímil, ou é o eixo em torno do qual se constrói a verossimilhança. As coisas não precisam ser reais: basta que pareçam sê-lo através de alguma estratégia discursiva” (SPERBER, 2012, p. 121).

leitor ou ouvinte de uma história ficcional suspende temporariamente o juízo crítico e a descrença, mesmo sabendo que aquilo que é narrado não corresponde ao real, a fim de ouvir o fim da história. A opção pela magia, por acreditar na veracidade daquilo que é narrado ou visto, mesmo sabendo-se que não é real, possibilitaria a operação do *simbólico, do imaginário, da efabulação – saberes básicos ou universais* (SPERBER, 2009). O caminho conduziria a autoria (tanto pelo artista, quanto pelo receptor), que pode ser entendida como a recuperação da capacidade de agir e de prestar, assim, um testemunho de seu tempo e de sua existência singular no mundo. Essas operações do simbólico, do imaginário e da efabulação levariam o indivíduo a criar novos finais para uma mesma história e perceber que há diversas possibilidades de ação. A capacidade de superação indica um possível resgate da potência de vida pelo indivíduo.

A questão da autoria é o foco escolhido para a análise do trabalho de duas artistas brasileiras, respectivamente do campo das artes visuais e da dança: Lygia Clark e Dudu Herrmann. Passo assim, a uma apresentação de suas trajetórias e breve análise.

Lygia Clark

O trabalho da artista Lygia Clark pode ser dividido em cinco fases. A primeira parte, de 1947 a 1953, é caracterizada pela produção de pinturas e esculturas, bem como pela participação no *Grupo Frente* e no *Movimento Neoconcreto* (1954 a 1963). É também o início de sua investigação sobre a relação entre o trabalho de arte e o espectador. Na segunda parte, de 1963 a 1966, há uma ênfase na fronteira entre arte e vida. Foram criados objetos que dependiam dire-

tamente de uma ação do espectador. Clark passou a nomear seus trabalhos como *proposições*. Dentre outras, se destaca a proposição: *Caminhando*. A terceira parte, de 1966 a 1969, foi nomeada como *Nostalgia do Corpo*, na qual criou trabalhos como *Pedra e Ar*. Na quarta parte, *A Casa é o Corpo*, de 1972 a 1975, criou ações como vestir o corpo ou outras, em que o corpo deveria adentrar a obra. Nesse período, ministrou cursos na *Sorbonne – Saint Charles Faculte des Artes Plastiques* – cujas práticas foram nomeadas como *Fantasmática do Corpo* ou *Corpo-Coletivo*. Na quinta fase, *Estruturação do Self*, de 1976 a 1988, Clark trabalhou em seu próprio apartamento, atendendo pessoas individualmente como clientes. Atuando na borda entre a arte e a terapia realizou uma experiência estética expandida, na qual atuava sobre o corpo dos clientes, utilizando os seus *Objetos Relacionais*⁴.

Clark deixou diversos textos escritos e correspondências trocadas com outros artistas, curadores e pensadores como Hélio Oiticica, Guy Brett, Mário Pedrosa e Yve-Alain Bois. Afirmou que fazer arte correspondia a ação de elaborar-se como ser humano. Em seu percurso, Clark notou que a obra de arte se tornava cada vez menos importante e o recriar-se através dela passava a ser essencial. A participação do espectador é central em seu trabalho referindo-se constantemente a um *espectador-autor*. Esta participação “sensorial, corporal e vivencial”, conforme afirmação de Silva (2006, p. 14-15), “(...) quando ampliada é também política, social e ética (...)”. Percebe-se que o caráter autoral na obra de Clark se dá por

4 O nome parece ser uma referência aos *Objetos Transicionais*, de Winnicott, e que eram referências para Clark, de acordo com depoimento de sua aluna Gaëlle Bosse à Suely Rolnik. (ARQUIVO PARA UMA OBRA-ACONTECIMENTO, n. 13)

um apurado trabalho conceitual e artístico. Ao expandir a noção de autoria até o espectador, Clark empreendeu um processo de valorização do sujeito buscando, de forma similar à Oiticica, um “descondicionamento” relacionado ao “despertar da criatividade, consciência de si e liberdade” (SILVA, 2006, p. 84). Essa busca atuou, portanto, como um posicionamento frente a processos de *silenciamento do sujeito* e de seu potencial criativo. A atitude de resistência e reinvenção se deu por meio do trabalho com a percepção.

É importante lembrar o contexto histórico que permeia a maior parte do desenvolvimento do trabalho de Clark. O momento de eclosão da contracultura foi também marcado pelos governos ditatoriais, levando, de acordo com Rolnik, a um “silenciamento da percepção subjetiva”⁵. Em 1968, Clark mudou-se do Brasil para Paris, sendo que lá e em outras cidades e países havia um grande número de manifestações por parte dos movimentos estudantis, pelos direitos dos trabalhadores, dos negros e dos imigrantes. Buscou-se a participação democrática, empreendeu-se uma revolução sexual e comportamental. Diversas práticas e filosofias orientais foram tomadas como possibilidades de outros modos de existência. Muitos recorreram a experiências com drogas e a busca pela transcendência. Nesse momento, desenvolveram-se bastante as teorias e práticas da psicanálise. Em resumo, buscou-se recuperar a potência de vida, supostamente perdida para os sistemas de controle e de poder. Percebeu-se uma necessidade de retorno às sensações e sentidos do corpo, ao coletivo e sua força de criação. Houve uma grande colaboração entre artistas e uma defesa da participação do espectador,

5 Expressão utilizada ao entrevistar Hubert Godard (ARQUIVO PARA UMA OBRA-ACONTECIMENTO, n. 14) (transcrição do vídeo).

por meio do estímulo à percepção e ação

Mostra-se interessante enfatizar alguns pontos na trajetória de Clark, partindo da pintura e chegando a um trabalho com a percepção e o corpo. Entre 1954 e 1956, participou do *Grupo Frente*, rompendo com este em 1959, ao assinar o *Manifesto Neoconcreto*, escrito por Ferreira Gullar. Nessa primeira fase, em que produzia pinturas, começou a considerá-las como um *campo experimental* e descobriu a *linha orgânica*⁶. Do final dos anos de 1950, até o início dos anos de 1960, criou as esculturas com placas de alumínio e dobradiças nomeadas *Bichos*. Investigou cada vez mais, a partir desse momento, a percepção do corpo e de um *espaço afetivo*, criando objetos com materiais simples como sacos plásticos, pedra, elásticos, dentre outros, que necessitavam de uma ação por parte do espectador. Clark passou a considerar o espectador como um participante e a nomeá-lo como um *espectador-autor*, bem como a si mesma como uma *propositora*. Em diversos momentos, demonstrou preocupações sobre a banalização da participação e indicou a necessidade de uma nova expressão, dentro de uma nova ética. Afirmou que

6 “O artista poderá pesquisar também em função das linhas que chamarei “orgânicas”, linhas funcionais de portas, emendas de materiais, de tecidos, etc., para modular toda uma superfície. Essa é precisamente a minha experiência pessoal, dentre inúmeras outras já feitas por outros artistas no mesmo sentido. Vou explicar como uso estas linhas nos meus trabalhos expostos. O problema plástico é simplesmente a “valorização ou desvalorização dessa linha”. Foi me baseando nesta observação que encontrei a relação entre esta linha pesquisada por mim em quadros e as linhas funcionais arquitetônicas. Passei a trabalhar as “superfícies moduladas” feitas em madeira condensada, cortadas antes em dimensões diversas e pré-estudadas, procurando integrar pedaços dessa linha real com cores contrastantes.” (Lygia Clark: Conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte, em 1956) (LYGIA CLARK, 1998, p. 72)

o tempo, e, não o espaço, era o novo vetor da expressão artística, indicando um caráter de experiência relacional com a obra.

Para Rolnik, as proposições de Clark ativam processos de subjetivação no coletivo, ao libertar o participante da condição de espectador tanto na arte, quanto na vida, possibilitando aquilo que Mário Pedrosa havia notado: a ocorrência de um *exercício experimental de liberdade*. E, para Guy Brett, o principal ponto do trabalho de Clark é a consideração da obra como uma *preparação para a vida* (BRETT, 1994, p. 20). Destaca-se também sua tentativa pioneira de reintegrar a percepção visual com o corpo como um todo, reconectar o mundo interior e o exterior, o conhecedor e o conhecido. Brett enfatiza que o trabalho de Clark não se caracteriza como *performance art*. Mesmo assim, é possível perceber um caráter performativo em diversas ações propostas por Clark e também em suas proposições durante as aulas ministradas na *Sorbonne*. Nessas aulas, as práticas eram seguidas de diálogos entre os participantes, estabelecendo um *corpo coletivo* ou trabalhando sobre a *fantasmática do corpo*.

Tais aulas conduziram à última fase do trabalho de Clark, quando a artista retornou ao Rio de Janeiro. Nessa fase, *Estruturação do Self*, Clark recebeu clientes para sessões individuais em seu apartamento. Em suas proposições, atuava sobre o corpo ou oferecia a seu cliente a possibilidade de interagir com os *Objetos Relacionais*. Brett (1994, p. 108) notou sua intenção de “recuperar uma noção de plenitude do corpo”. E, a respeito do trabalho de Lula Wanderley, que aprendeu e continuou o trabalho de Clark com pacientes psicóticos, Brett afirmou: “Lula nunca fala de obtenção de uma

'cura' através do método de Lygia, mas de trazer um '*melhor contato afetivo com a realidade*', ou um '*desbloqueio de nossa relação com o mundo*' (BRETT, 2002, p.9) (grifo meu). Em minha visão, acredito que a ocorrência de uma experiência de "plenitude do corpo" leva a tomar o exercício da arte como um portal para a possibilidade de entendimento psicofisiológico e para a elaboração da experiência de vida.

É possível comparar o trabalho de Clark a algumas práticas da dança contemporânea, conforme foi notado por Hubert Godard⁷. Nessas práticas destacadas por Godard, buscava-se estabelecer uma relação diferenciada com o espaço e, depois, a partir desta percepção, criar novos gestos. Para Godard, só se muda o gesto, mudando-se a percepção. Segundo ele, o que bloqueia a criação de novos gestos são as paradas na percepção. Assim, para Godard, Clark opera através de sua obra, uma *revolução da percepção* e atua na esfera política constituindo, por meio de seu trabalho, uma "*clínica política*", ou seja, algo que atua na direção de uma transformação daquilo que bloqueia a sociedade, que bloqueia o Eros, que bloqueia o movimento e o recoloca em jogo. Corresponde, portanto, a um *religamento da percepção*. O trabalho com os sentidos, para Godard, pode levar a uma percepção diferenciada do espaço. O retorno da atenção aos sentidos e ao espaço pode conduzir

7 Hubert Godard é "Professor no Rolls Institut Boulder (Colorado) e fundador do departamento de dança na Université Paris VIII, Saint Denis. Desenvolve desde os anos 1970 uma abordagem do corpo, orientada por sua múltipla experiência nessa área como coreógrafo, praticante da "medicina manual" e colaborador de pesquisas médicas voltadas para o sensorial. Compartilha com Lygia Clark o contexto cultural dos anos 1960 e 1970, no qual a questão do corpo ganha um lugar de relevância."(ARQUIVO PARA UMA OBRA-ACONTECIMENTO, n. 14)

a uma nova relação, pelo movimento, consigo mesmo, com o outro e com o ambiente.

Diante da obra de Clark, volto à Sperber (2009, p. 91) quando diz que: "o desenvolvimento humano, psíquico e do conhecimento parece dar-se e revelar-se pelo uso, em jogos, em cenas, em efabulações, do imaginário e da simbolização". Se há, portanto, um bloqueio de nossa relação com o mundo, ou mesmo, um processo de *silenciamento do sujeito*, por circunstâncias pessoais ou da sociedade, necessitam-se de operações e práticas que lidem com o despertar da percepção e do imaginário. Se o trabalho de Clark não apresenta respostas conclusivas, certamente indica o caminho de uma grande busca pelo entendimento. Atuando sobre o corpo e para além do corpo, na esfera do sensível, talvez se atinja a dimensão da diferença e do singular.

Dudude Herrmann

A ideia de uma obra como "preparação para a vida", indicada por Brett a respeito do trabalho de Lygia Clark, pode ser aplicada à análise do trabalho da dançarina Dudude Herrmann, que hoje assina apenas o primeiro nome. Uma das principais características do trabalho de Dudude é o aspecto autoral. Em sua trajetória como dançarina, coreógrafa e professora, desenvolveu uma linguagem estética própria, criando espetáculos por meio do movimento e da improvisação, que apresentam aspectos de teatralidade e performatividade. Como eixo de seu trabalho, é possível identificar as práticas sobre a memória, a improvisação e a escuta – termo que utiliza para referir-se à percepção de si, do outro, do espaço e do momento

Dudude estudou em Belo Horizonte (MG),

no *Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea*, nos anos de 1970 a 1980, onde começou a trabalhar como dançarina, coreógrafa e professora, integrando o grupo *Oficina Trans-Forma*. A escola dirigida por Marilene Martins recebia professores como Klauss Vianna, Angel Vianna, Graciela Figuerôa, Ivaldo Bertazzo, Denilton Gomes, dentre outros. Vale lembrar a grande influência recebida de Rolf Gelewski, por vários dançarinos e professores incluindo Marilene Martins e os Vianna. Gelewski era egresso da companhia de dança de Mary Wigman, na Alemanha, e se mudou para o Brasil, a fim de integrar o corpo docente do então recém-inaugurado curso de graduação em Dança, da UFBA, em Salvador. Dudude considera também a forte influência que recebeu de Graciela Figuerôa, natural do Uruguai, e que havia integrado a companhia de dança de Twyla Tharp, nos EUA. Deve-se considerar, no entanto, que a formação de Dudude é contínua, por meio de uma série de *workshops*, residências artísticas e colaborações com outros dançarinos e artistas.

Em 1994, Dudude fundou em Belo Horizonte (MG) o *Estúdio Dudude Herrmann*, que mudou de sede em 1999 e funcionou por quatorze anos. Nesse espaço, eram oferecidas aulas regulares de dança contemporânea e improvisação, oficinas de diversas abordagens somáticas e de dança, apresentação de trabalhos em processo, sessões de vídeo e palestras. Dirigiu também a *Cia. de Dança Dudude Herrmann* que, mais tarde, passou a se chamar *Benvinda Cia. de Dança*. Coordenou por diversos anos a área de dança do *Festival de Inverno da UFMG*, convidando artistas para ministrarem oficinas como Katie Duck e Tica Lemos. Idealizou e promoveu o *Ciclo de Confluências: Ideias de Fresta* (2006) e *Ideias de Imagem* (2009).

O modo de trabalho de Dudude parte da improvisação, que é entendida como uma *composição em tempo real*. Há uma ênfase na relação com o espaço, com o parceiro de dança, com o receptor e com o próprio corpo. Considera-se que o corpo também é espaço e o espaço de fora é comparado a uma paisagem. O dançarino e improvisador deve deixar os olhos receberem a imagem explorando a composição numa possível poética dos sentidos. Utiliza também de alguns exercícios de base do Contato-Improvisação. Nessa abordagem, há uma pesquisa de respostas por meio de movimentos de um corpo em contato com o outro, que pode oferecer suporte, deslizar, aproveitar o fluxo de movimentos do parceiro para mover, e também a gravidade e o peso. O Contato-Improvisação, já que é uma prática que se dá pelo toque, pela relação física e por movimentos de quedas e de suporte, pode conduzir o dançarino a recuperar sensações bastante antigas do corpo, refazer caminhos e padrões de movimento visando a integração do sujeito. A improvisação, em geral, considera o caráter processual da arte. Algumas habilidades de vida são aplicadas diretamente à criação improvisacional, como: a capacidade de liderar, de seguir, de agir espontaneamente, de deixar uma ideia se desenvolver suficientemente para comunicar a outro, de ser sensível a outras pessoas e ao ambiente, abandonar estilos e afetações para expressar sentimentos de forma mais honesta ao mover.

No *Estúdio Dudude Herrmann (EDH)*, no qual frequentei aulas de dança por oito anos, havia uma abordagem lúdica da dança. E, conforme é possível ver em antigos cartazes de divulgação, havia uma intenção de “resgate do indivíduo pelo

movimento, trazendo à tona uma pessoa harmoniosa e sintonizando o corpo como um todo”. O ambiente descontraído e de constante produção mostrava uma ética na condução das aulas e gestão do estúdio. Durante as aulas, havia um grande estímulo para criar e ampliar o potencial momentâneo e individual de movimentação.

Algumas práticas recorrentes na dança contemporânea, como o estudo dos sistemas articular, ósseo, muscular e neuromotor, eram abordados por Dudude sem o uso de terminologias técnicas conhecidas e sim, por meio do que chamo por *Metáforas Corporais*. Conforme Bales (2008) sugere, *metáforas corporais* são bastante utilizadas nos estudos somáticos e de improvisação. A intenção é mudar hábitos de percepção, de pensamento, de comportamento e físicos, trabalhando a partir da imaginação. Como exemplo, cito *metáforas corporais* que eram utilizadas por Dudude durante as aulas, ao dar indicações oralmente aos alunos: “deixe sua pele respirar”; “deixe seus músculos respirarem, suas células e seus órgãos...”; “imagine que você tem uma longa cauda de animal”; “imagine que você tem um lago em seu umbigo”; “imagine que seu umbigo está em sua coluna”; “imagine que tem um touro dentro de você”; “dance com seus rins, com seus pulmões, com seu coração...”; “imagine que seu corpo é como a água de um rio”; “imagine que seu corpo é um tronco de árvore”. E também: “criar espaço no corpo”; “esvaziar”; “desaprender”. Tais práticas que eram regidas pelas *metáforas corporais* frequentemente incluíam os movimentos de tocar o corpo do outro, arrastar-se no chão, rolar, engatinhar, sentar, levantar e deslocar-se na vertical. Há paralelos possíveis entre as práticas de dança e do desenvolvimento motor e perceptivo, do bebê à

fase adulta. Outros paralelos e referências são as abordagens somáticas e, particularmente, o BMC – *Body-Mind Centering*⁸.

O uso de *metáforas corporais* e as práticas associadas mostram que Dudude estabeleceu uma metodologia de trabalho particular como professora e criadora. O eixo estrutural desta metodologia é o estímulo da imaginação do aluno ou do performer. Suas aulas podem ser associadas aos meios de reconstrução criativa permanente do vivo; à força da reinvenção; do refazer, a uma reparação. Muitos espetáculos dirigidos por ela ou nos quais atuou, como: *A Projetista*, *Maria de Lourdes em Tríade* e *Poética de um Andarilho – a escrita do movimento no espaço de fora* – mostram a opção de “viver até a morte”, a qual soma-se uma denúncia de um estado de violência continuado e não declarado; uma denúncia de tudo que nos é tirado.

Autoria

É possível concluir que as práticas corporais podem levar o sujeito a desfazer hábitos, estimular sua capacidade criativa e também a desenvolver uma maior amplitude de movimentação física. Dessa forma, as práticas corporais proporcionam um profundo trabalho com a percepção, conforme indicado na pesquisa sobre Lygia Clark. No caso das práticas corporais propostas por Dudude, o aluno aprende aos poucos a notar o elo entre imagem, imaginação e o corpo, bem como a compor no espaço, em práticas de improvisação. A criação nas artes pode ser entendida, portanto, como um trabalho sobre si mesmo que pode ser estimulado por meio da autoria.

O trabalho sobre si pode conduzir a pro-
8 Criado por Bonnie BAINBRIDGE COHEN.

cessos criativos autorais, uma vez que proporciona que o sujeito, quando reconhece seus modos de apreensão da realidade, utilize suas próprias experiências de vida e visões de mundo como material para criação. A questão da autoria parece ser uma característica bastante presente nas práticas artísticas brasileiras, ainda que pouco teorizada. E essa característica pode ser vista como uma forma de superação, de improviso frente às situações e, logo, de extrema criatividade. Pina Bausch, por exemplo, refletiu sobre seu trabalho com dançarinos: “As coisas mais belas estão quase sempre bem escondidas. É preciso apanhá-las e cultivá-las e deixá-las crescer bem devagar. O que exige uma grande confiança mútua. Pois, afinal, sempre há limites internos a superar” (BAUSCH, 2000, p. 12).

Os limites internos, se extremados, podem levar a um silenciamento do sujeito. Parece que sofremos o silenciamento de várias formas, num nível tanto sociocultural, quanto individual e, nos dois casos, político. Por isso, Hubert Godard, ao refletir sobre a obra de Lygia Clark, chamou a atenção para o fato de que esta opera uma revolução da percepção e que, portanto, atua na esfera política. Para Godard, deveríamos falar, ao analisar o trabalho de Clark, de uma “clínica política”, “de algo que iria na direção de uma transformação daquilo que bloqueia a sociedade... que bloqueia o Eros, que bloqueia o movimento... e de recolocá-lo em jogo⁹”. De forma semelhante, Dudude propõe um “resgate do indivíduo pelo movimento”, “trazendo à tona uma pessoa harmoniosa e sintonizando o corpo como um todo⁹”.

De acordo com Greiner (2005, p. 119), “o que ficou evidenciado até agora é que existe uma instância de criação e comunicação

em todos os corpos, que faz parte do modo como todo e qualquer corpo se relaciona com o mundo”. Greiner (2005) mostra também que há uma hipótese científica de que a arte teria uma função evolutiva importante. A experiência artística levaria à ativação do sistema límbico, o centro da vida. Da mesma forma que a atividade sexual e a experiência da morte, a atividade estética representaria uma ignição para a vida. O acionamento do sistema límbico repetidas vezes, como um fator desestabilizador, levaria a uma experiência arrebatadora no “corpo artista”, conforme termo daquela autora, gerando a produção de *metáforas corporais* e novas experiências.

Nesse sentido, a participação do espectador-autor no trabalho de Clark e, principalmente, na última fase de seu trabalho, assim como os exercícios propostos por Dudude a seus alunos e suas *performances* diante dos espectadores podem ser pensados como operadores ou ativadores do “centro da vida”. As práticas corporais propostas por essas artistas podem ser consideradas como práticas para a plenitude do corpo, já que atualizam um “estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para a nossa sobrevivência” (GREINER, 2005, p. 111).

Essas práticas talvez sirvam como estímulo para o indivíduo, a fim de que não perca a “promessa feita a si mesmo”, a sua singularidade e crença no próprio potencial criativo, na existência: “ ‘O futuro não nos pertence’, diz o ditado. O desejo de viver sim. Eros, o construtor de esperança” (SPERBER, 2009, p. 182). Diante do desejo de viver, é preciso reafirmar a promessa a cada dia, reavivar os meios que permitam uma existência alegre. Caminhar

rumo à responsabilidade sobre si para que se possa perceber, de forma mais íntegra, o outro. A superação pode ser notada na atividade de criar, ou analisada como tema parcial ou integral de trabalhos artísticos e textos literários. Pode ser estendida também para o receptor, aquele que suspende a descrença para ouvir o fim da história.

O ato de recuperar a própria voz pode corresponder à criação autoral. A expressão singular mostra um testemunho de seu tempo pelo artista. E, o *espectador-autor*, ao se aventurar em atos de participação, cria também a sua própria história. Como em uma Fita de Moebius, arte e vida se encontram: o indivíduo se torna, assim, um autor de sua própria vida.

Recebido em: 22/03/2016

Aceito em: 20/06/2016

Referências Bibliográficas:

ARQUIVO para uma obra-acontecimento. Criação, direção e entrevistas: Suely Rolnik. Entrevistados: Guy Brett, Caetano Veloso, Ferreira Gullar, David Medalla, Lia Rodrigues, dentre outros. 2002 a 2010. 20 DVDs. Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto.

BAINBRIDGE-COHEN, Bonnie. *Sensing, Feeling and Action* – The experimental anatomy of Body-Mind Centering. Northampton, 1993.

BALES, Melanie e NETTL-FIOL, Rebecca. *The body eclectic* – evolving practices in dance training. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2008.

BAUSCH, Pina. *Dance, senão estamos perdidos*. São Paulo: *Folha de S. Paulo*

– Mais, 27 de agosto de 2000, p. 11 – 13.

BRETT, Guy. *In search of the body. Art in America*. New York, vol. 82, n.7, p. 56-63 e p. 108, jul. 1994.

BRETT, Guy. Prefácio. In: WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço* – arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Ed. Atlas, 1994.

GREINER, Christine. *O corpo* – pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HERRMANN, Maria de Lourdes Tavares (Dudude) et al. *Caderno de notas* – a poética do movimento no espaço de fora. Belo Horizonte: [s.n.], 2011.

RICOEUR, Paul. *Living up to Death*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

SILVA, Cinara de Andrade. *Hélio Oiticica – arte como experiência participativa*. 2006. 135f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte)–Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SPERBER, Suzi. *Contadores de Histórias da Amazônia Ribeirinha*. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 2012.

SPERBER, Suzi. *Ficção e Razão* – uma retomada das formas simples. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 2009.

SPERBER, Suzi. O diálogo entre mesmidade (identidade e genética) e a ipseidade, res-

ponsável pela ética – ou, de uma alteridade constitutiva da responsabilidade na relação Eu-Tu. *Correlatio*. Brasil, 15, jun. 2009b. Disponível em: <<http://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/967>>. Acesso em: 17 Mar. 2012.

E os catálogos de exposições de arte: LYGIA CLARK. Fundació Antoni Tàpies de Barcelone: catálogo da exposição Lygia Clark. Barcelona, 1998. 362p.

THE EXPERIMENTAL EXERCISE OF FREEDOM (Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, Mira Schendel). The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: catálogo de exposição. 1999. (org. Rina Carvajal e Alma Ruiz) (com textos de Rina Carvajal, Catherine David, Suely Rolnik, Alma Ruiz, Sônia Salztein, Osvaldo Sánchez).