



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

**MAGALI FERREIRA LOBATO COELHO**

**O SOFRIMENTO DOS INOCENTES: Uma análise coreográfica dos signos gestuais em busca da expressão na cena.**

BELÉM-PA  
2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

**MAGALI FERREIRA LOBATO COELHO**

**O SOFRIMENTO DOS INOCENTES: Uma análise coreográfica dos signos gestuais em busca da expressão na cena.**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Dança, orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Ana Azevedo de Oliveira.

BELÉM-PA  
2013

**Dados Internacionais de catalogação na Publicação (CIP)**

**Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA**

---

Coelho, Magali Ferreira Lobato.

O Sofrimento dos Inocentes: Uma análise coreográfica dos signos gestuais em busca da expressão na cena / Magali Ferreira Lobato Coelho; Orientadora Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Ana Azevedo. 2013

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Dança) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura Plena em Dança, 2013.

1. Dança Moderna. 2. Signos. 3. Gestuais. 4. Cena. 5. Expressão. I.Título

CDD 22. ed.: 792.02

---



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos Vinte e seis dias do mês de Agosto do ano de 2013, às Nove horas, reuniu-se a Banca Examinadora, composta pelos professores: Profª Drª. Maria Ana Azevedo (orientadora e presidente), Profª Drª. Eleonora Leal - examinador(a), Profª Me. Érika Gomes - examinador (a) e Profª Drª. Waldete Brito Silva de Freitas – Examinadora para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso de autoria do (a) aluno (a) Magali Ferreira Lobato. Intitulado: O SOFRIMENTO DOS INOCENTES: Uma análise coreográfica dos signos gestuais em busca da expressividade na cena. Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

O trabalho foi aprovado com conceito E. (Excelente) com as seguintes observações revisão das normas da ABNT e gramaticais  
verificar os parágrafos que precisam de citação de fonte de pesquisa  
e inserir as datas de nascimento e morte de algumas personalidades da dança e após constar, foi lavrada a presente Ata, que depois de lida e aprovada, foi assinada pelo presidente e demais membros da banca examinadora.

Belém, 26 de agosto de 2013

Maria Ana Azevedo  
Profª. Drª. Maria Ana Azevedo  
Orientador (a)

Eleonora Leal  
Profª Drª. Eleonora Leal  
Examinador (a)

Érika Gomes  
Profª Me. Érika Gomes  
Examinador (a)

Waldete Brito  
Profª Drª. Waldete Brito  
Examinador (a)

**MAGALI FERREIRA LOBATO COELHO**

**O SOFRIMENTO DOS INOCENTES:** Análise coreográfica dos signos gestuais em busca da expressão na cena.

Esta monografia foi julgada adequada para a obtenção do título de Licenciado em Dança, e aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

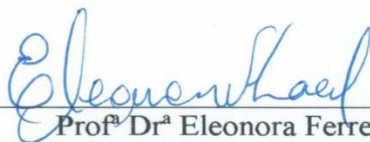
Data: 26/08/2013.

Conceito: Excelente.



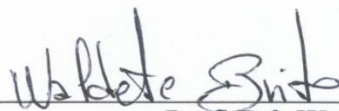
Prof<sup>ª</sup> MSc. Érica Gomes.

Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA



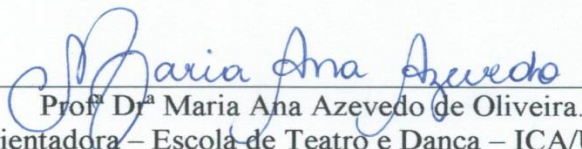
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Eleonora Ferreira Leal.

Avaliador – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA



Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Waldete Brito.

Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA



Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Ana Azevedo de Oliveira.

Orientadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura Margal. Ferreira Góes Coelho.

Local e Data 26 de Agosto de 2013 Belém-PA

Dedico esta pesquisa a todos os homens, mulheres e crianças inocentes que, pela maldade no coração de outros, encaram diariamente o escândalo que é o sofrimento, assim como Maria e Jesus.

## AGRADECIMENTOS.

Agradeço em especial a TRINDADE, ao PAI por ter me concedido dons como o de dançar e o de cantar, ao FILHO por ter dado a vida por mim e ao ESPÍRITO SANTO, fonte de inspiração. Meu eterno agradecimento a vocês Deus, pela vida, pela liberdade, pela verdade e pelo nosso relacionamento.

A todos que contribuíram com a minha formação acadêmica: Érika Gomes, Eleonora Leal, Paes Loureiro, Mayrla Andrade e todos os outros que me ajudaram a amar a docência. Em especial quero apresentar minha imensa gratidão a Prof. Dr. Maria Ana Azevedo, que me acolheu e se dispôs a me ajudar na construção desta pesquisa. Obrigada pela sua paciência e pelas suas contribuições, não só nesse trabalho, mas durante o percurso acadêmico.

Aos meus amigos da CAMBADA: Renan do Rosário, Liliane Serrão, Lidyane Ramos, Annaira Etna, Wanessa Borges, Hilssyde Nazareth, Fladilson Vilhena e todos os outros da turma de 2009, em especial a minha amiga Rosana Rodrigues que caminhou junto comigo nesse período, e aos que me acolheram na turma de 2010.

Agora o meu agradecimento mais do que especial ao meu herói, meu vô. Décadas antes, ele debruçado numa mesa de madeira e com uma vela ao lado, analisava uma planta da obra do mercado do Município de Muaná, ele tendo somente a 4ª série, atual 5º ano, era o mestre de obras e foi importantíssimo para a edificação do mercado. O primeiro agradecimento é para ele, pois agora, sendo a primeira da família com o ensino superior, vejo o meu nome gravado nesta pesquisa. Obrigada vô por ter amanhecido tentando entender a planta e por ter levado a construção até o final.

Agora agradeço a minha família, pessoas que acreditaram em mim e se dispuseram a cuidar das minhas feridas e a festejar as minhas vitórias. Tenho agora a satisfação de retribuir as minhas cinco mães. A primeira de todas, por idade, minha vó a qual me acolheu como sua filha mais nova. A minha tia Lelei, por ser a minha “ama-de-leite” e também madrinha de Crisma. A minha mãe biológica Enne, que foi a pessoa que mais me incentivou a ser bailarina e a constituir a docência, ela também que incessantemente me coloca na verdade “Cruz Gloriosa”. A minha tia Roselma, que abriu mão de muitas coisas para cuidar de mim, assim como minha tia Ane, pessoa que ia me buscar e me levar na escola do ensino infantil.

Agradeço aos homens, meu pai Jesus Coelho que hoje esta do meu lado, meu padrasto Edson que considero meu terceiro pai, meu tio Ney que também ia me buscar na escola, meu irmão Gilson Jr o qual atura todos os dias a minha voz, as minhas irmãs Mayná, Kerolem e

Kelren. Aos meus primos Marcio, Mayara, Marco, Rafael, Rodrigo, Euller, Yasmim, Isabelle, Yan e João Vitor. E é claro, ao motivo de toda alegria que existe em mim, ao meu sobrinho e afilhado Gustavo, onde seus sorrisos e caretas despertaram alegria diante de tanta preocupação e exaustão pelo qual passei durante a pesquisa.

Agradeço também a família Neocatecumenal, as três da paróquia São Pedro e São Paulo que me acolhem do jeito que sou aos meus Catequistas: Jardes e Magali, Barroso e Rosangela, aos Catequistas Itinerantes: Mauro e Angélica, e Padre Laerte. Agradeço a todos os profissionais que passaram pela minha carreira artística: Renata Teixeira e seus auxiliares: Cristina Pereira, Alexandre Cardoso, Ednaldo Louzarda e Marina Mota. A Prof.<sup>a</sup> Vera Lúcia, Ir. Imaculada, Cristiane da Rocha e Auxiliadora Monteiro.

Enfim, cada palavra e frase desta pesquisa são em agradecimento a todos vocês, pois amo cada um especialmente. Meu muito obrigado a todos que impregnaram a minha vida de sentidos, que compartilharam comigo seus significados e me deram o prazer de conhecê-los.

O homem cria, renova, interfere, transforma,  
Sumariza ou alarga sua compreensão das coisas,  
Suas ideias, por meio do que vai dando  
Sentido à sua existência.

Paes Loureiro, 2007.

## RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso analisa e descreve o processo de criação da coreografia “*O Sofrimento dos Inocentes*”, na qual os movimentos possuem significados que dialogam internamente com a pesquisadora que aqui se apresenta, refletindo-se em forma de expressão na cena. Apresento o meu percurso histórico e o de Martha Graham, a partir do seu método de Dança Moderna, técnica escolhida à composição, como substância de memórias e experiências, que contribuíram como significantes do movimento. Trago como referencial teórico sobre processo criativo Salles, assim como, os teóricos da Dança Moderna como Monteiro, Leal e Garaudy. Para os signos gestuais, dialogo com o conceito de conversão semiótica, segundo Loureiro. O resultado revela a construção da coreografia, por meio dos elementos indutores dos movimentos e da técnica da Dança Moderna, como também, pelo modo de interiorização dos personagens, para a expressão dos significados dos movimentos.

**Palavras Chaves:** Signo gestual, expressão, coreografia e cena.

## ABSTRACT

The present work of course completion, analyze and describe the creation process of choreography “ *O Sofrimento dos Inocentes*”, in which movements have meanings that dialogue internally with the researcher presented here, reflecting in form of expression on the scene. I present Martha Graham’s historic and mine, from the method of Modern Dance, technique chosen by composition, as the substance of memories and experiences that contributed to significant movement. I bring Salles as a theoretical framework about the creative process, as well as, theorists of Modern Dance like Monteiro, Leal and Garaudy.

For gestural signs, dialogue with the semiotic concept of conversion, second Loureiro. The result shows the construction of the choreography, through the inducing elements movements and technique of Modern Dance, as well as, by way of internalizing the character, for the expression of the meanings of movement.

**Password:** gestural signs, expression, choreography and scene.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 _ Índios do Brasil.....	22
FIGURA 02 _ O sol.....	23
FIGURA 03 _ Pops Michael Jackson e Madona.....	30
FIGURA 04 _ Missa dos Quilombos.....	32
FIGURA 05 _ Primitive Mysteries.....	40
FIGURA 06 _ O Sofrimento dos Inocentes – Sinfonia Catequética.....	45
FIGURA 07 _ Exercício 01 da Técnica de Martha Graham.....	48
FIGURA 08 _ Exercício 02 da Técnica de Martha Graham.....	49
FIGURA 09 _ Exercício 03 da Técnica de Martha Graham.....	51
FIGURA 10 _ Escola Mundo Encantado da Criança.....	54
FIGURA 11 _ Cale-se Cálice.....	62
FIGURA 12 _ Anúncio da Profecia.....	64
FIGURA 13 _ Tríplets.....	65
FIGURA 14 _ O beijo na face.....	66
FIGURA 15 _ Andar pesado.....	67
FIGURA 16 _ O peso das dores.....	69
FIGURA 17 _ Graça Maria.....	71
FIGURA 18 _ Imagem de Nossa Senhora das Graças.....	71
FIGURA 19 _ Table.....	73
FIGURA 20 _ Amparar.....	73
FIGURA 21 _ Espada que abandona a alma.....	75
FIGURA 22 _ Espada da morte.....	76
FIGURA 23 _ Pietá.....	77
FIGURA 24 _ Cansaço extremo.....	79
FIGURA 25 _ Liberdade.....	81
FIGURA 26 _ Recordação.....	82
FIGURA 27 _ Movimento Pantocrator.....	84
FIGURA 28 _ Imagem de Pantocrator.....	84

## SUMÁRIO

<b>1.INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2. TRAMAS E TRAJETÓRIAS NA DANÇA</b> .....	20
2.1 EXPERIÊNCIAS DE VIDA.....	20
2.2 O ENCONTRO COM A TÉCNICA DA DANÇA MODERNA .....	24
2.3 O IMPULSO E O DESEJO PARA A CRIAÇÃO.....	33
<b>3. EM PROCESSO: OS RASTROS DA CRIAÇÃO</b> .....	39
3.1 RASTROS SIMBÓLICOS DE UMA TÉCNICA.....	40
3.2 RASCUNHOS DE UMA PLANTA COREOGRÁFICA.....	43
3.2.1 O despertar pela Sinfonia.....	44
3.2.2 Pesquisa de Movimento.....	46
3.2.3 Elementos Indutores.....	54
3.2.3 a) Cenário Imaginário.....	55
3.3 INACABAMENTO COREOGRÁFICO.....	57
<b>4. A CONVERSÃO DOS SIGNOS GESTUAIS EM <i>O SOFRIMENTO DOS INOCENTES</i></b> .....	60
4.1 GETSÊMANI.....	61
4.2 LAMENTO.....	68
4.3 ESPADA.....	74
4.4 RESSURREXIT.....	79
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	85
<b>REFERÊNCIA</b> .....	88
<b>ANEXO A</b> .....	90

## 1. INTRODUÇÃO

Como compor uma coreografia baseada em signos gestuais? E como ainda, me apropriar de uma sinfonia inspirada pelo Espírito Santo? Apresento, na amotinação inquietante da intérprete-criadora que aqui se apresenta, o processo e a análise dos signos gestuais em *O Sofrimento dos Inocentes*, que iluminada pela oração do Shemá Israel<sup>1</sup>, a coreografia foi feita para, antes de tudo, experienciar uma arte que só entra no corpo daqueles que buscam se impregnar de sentidos.

Falar de impregnar-se de sentidos é também abordar os significados que me foram inculcados durante a vida, são signos que variam em todos os cinco sentidos (Visão, Audição, Olfato, Paladar e Tato) e estes são simbolicamente inseridos do contexto cultural. Assim Joly (1996, p. 16) em seu livro *Introdução à análise da imagem* diz que:

Um signo tem uma materialidade que percebemos com um ou vários de nossos sentidos. É possível vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), senti-lo (vários odores: perfume, fumaça), tocá-lo ou ainda saboreá-lo.

Compreendo que os signos representam uma interpretação do meu modo de ver a vida e transfigurá-lo para o gesto. Na coreografia os signos se apresentam como gestos, nesse sentido, eu como intérprete-criadora, tive a possibilidade de observar os signos na sinfonia, nas lembranças de sabores, odores e no sentir um determinado objeto que é convertido semioticamente para o gesto.

É nessa perspectiva que optei por usar a designação de **Intérprete-criador**, primeiramente porque interpreto os sentidos e signos da vida e depois crio gestos que acolham os significados.

O intérprete da dança incorpora e dá formas tangíveis às ideias da dança e essas ideias provêm de diferentes pessoas, relações, vivências. Os corpos dos intérpretes da dança são permeáveis aos fluxos culturais, neles se entrelaçam e ramificam suas emoções, sexualidade, realidades psíquicas, biótipos, vivências cotidianas, origem social, experiências políticas, vivências culturais, preparo e técnicas corporais. (MARQUES, 2010, p. 116).

---

<sup>1</sup> Shemá Israel: Compõem as duas primeiras palavras da seção da Torá que constitui a profissão de fé central do monoteísmo Judaico e oração feita todas as manhãs pelos Judeus e inserida como canto na igreja católica.

A corrente de intérpretes da Dança Moderna escolhida como base para a composição coreográfica, caracteriza essa escolha, onde interpretavam os acontecimentos da vida e criavam composições que refletiam esses fatos, dentro de suas ramificações e fluxos.

Falando de Dança Moderna, esta surgiu na vanguarda com o movimento expressionista, que tinha em seu ideário uma necessidade interior de transmitir qualquer inquietação, quebrando assim com o conformismo do balé e transformando-se em premissas de expressão, sentimento e significados.

A dança moderna não pretendia estabelecer um novo código, diferente daquele do balé clássico e oposto a ele, mas queria procurar métodos que dessem ao corpo, meios de exprimir ou prefigurar novas experiências de vida numa época nova e perturbadora da história (GARAUDY, 1980, p. 49).

Desse modo, a Dança Moderna queria manifestar os seus sentimentos, porém me detenho a utilizar nesta pesquisa o método de Martha Graham pela afinidade de pensamentos e, também, pela estética do movimento. Portanto, acredito que para compreender os signos gestuais, que contém essa técnica, no processo de criação coreográfica, como algo que modifica o bailarino, o qual leva isso para a cena, é um aspecto importante para ser investigado e analisado.

O presente estudo justifica-se também, pelo fato de ainda serem poucas as pesquisas voltadas para a Dança Moderna e, principalmente, no método de Martha Graham, por meio dos signos gestuais, motivo o qual me levou a realizar este trabalho.

Durante o ano de 2012, no qual estudei especificamente a referida técnica, fui percebendo que esses signos vivenciados em diversos momentos da vida, interferiam nas minhas composições e na minha cena. Foi quando criei uma coreografia para a finalização da disciplina Técnicas e Escolas de Dança II. Percebi, também, que enquanto dançava conseguia pensar nos significados e visualizar cenas que me afetavam, compreendi que não eram só os signos gestuais do método de Martha Graham, mas que de uma forma involuntária, surgiam movimentos com significados próprios ao contexto da cena.

Esta pesquisa incentiva-me também como professora, por saber que posso preparar meu aluno, não somente para uma execução técnica do movimento, mas também para uma interpretação e expressividade, a fim de fazer diferença diante do público e, especialmente, com o objetivo de ajudar diretamente a internalizar os gestuais no corpo e na alma, estabelecendo um corpo uno e presente, auxiliando consideravelmente na técnica e na estética desejada.

Percebo a relevância do estudo da conversão semiótica por meio dos signos gestuais no processo de criação coreográfica, na observância de que possa ser utilizado como instrumento de pesquisa para futuros estudantes que queiram conhecer como se aplica este conceito.

Acredito que nos elementos indutores como a música com seu significado e as lembranças, os signos possam me afetar como intérprete-criadora, para auxiliar a expressividade que se revelará na cena.

O problema desta pesquisa surgiu a partir da necessidade de ser compreendida pelo público. Mas também, inquietava-me, a seguinte questão: Como se organiza a cena coreográfica a partir da técnica e da estética da Dança Moderna, especificamente no método de Martha Graham, e o que isto toca e modifica a intérprete-criadora em forma de expressão?

Encontrei como hipótese, que os significados dos gestos da técnica de Martha Graham, podem ser, resignificados, juntamente com as lembranças e vivências da intérprete-criadora, executados na coreografia *O Sofrimento dos Inocentes*.

Entender e aprender o movimento corporal na dança, a partir do contexto histórico, social, cultural e, principalmente, pessoal é o que acredito ser um caminho para encontrar, a expressividade e os sentidos porque se dança. Assim, analisar de que forma a interiorização dos signos gestuais, interferem no ato da expressão cênica e, como isso, modifica o ser que o realiza, se apresenta nesta pesquisa como o objetivo principal.

Servindo de apoio, trago três objetivos específicos para o estudo: O primeiro, contempla em estabelecer uma trama entre o meu contexto histórico, social e cultural e o de Martha Graham, a fim de compreender o meu percurso pessoal e os estímulos que me levaram ao surgimento da ideia da composição coreográfica baseada nos signos gestuais; O segundo abrange em descrever o processo criativo apontando os elementos indutores e pontos fundamentais da composição da coreografia, advindos da técnica ou de outros elementos da cena; E o terceiro compreende em descrever e analisar alguns movimentos de cada um dos quatro momentos da coreografia enquanto técnica, lembranças buscadas, *insights* da sinfonia e os significados na cena.

A abordagem aplicada neste trabalho é descritiva, a fim de analisar, descrever e compreender o processo de criação na dança.

Portanto, a pesquisa descritiva vai além do experimento: procura analisar fatos e/ou fenômenos, fazendo uma descrição detalhada da forma como se apresentam esses fatos e fenômenos, ou, mais precisamente, é uma análise em profundidade da realidade pesquisada. (OLIVEIRA, 2010, p. 68).

O procedimento técnico utilizado consiste na aplicação do estudo de caso, pois se fundamenta em descrever tanto o percurso criativo quanto a coreografia e possibilita na flexibilidade de analisar e interpretar os fatos.

O estudo de caso é caracterizado pelo estudo profundo e exaustivo de um ou de poucos objetos, de maneira que permita o seu amplo e detalhado conhecimento, tarefa praticamente impossível mediante os outros delineamentos considerados. (GIL, 1991, p. 58)

A delimitação compreende a uma pessoa, que no caso sou eu como intérprete-criadora. Remarco que neste estudo, a pesquisa de campo aconteceu a partir das experimentações realizadas na construção da coreografia.

No estudo de campo, o pesquisador realiza a maior parte do trabalho pessoalmente, pois é enfatizada importância de o pesquisador ter tido ele mesmo uma experiência direta com a situação de estudo (GIL, 2002, p. 11).

A coleta de dados aconteceu inicialmente por meio bibliográfico sobre os teóricos da Dança Moderna, em seguida pela visualização de vídeos e pesquisa de documentos como, por exemplo, sobre a sinfonia, as experimentações e análise coreográfica.

Para analisar os dados coletados, utilizei uma abordagem qualitativa. Pois, em um trabalho, no qual inter-relaciono a realidade com os signos em conversões constantes, tenho a liberdade de interpretar e significar os resultados, tendo em vista que é uma pesquisa descritiva. Para Minayo (2004, p. 21-22):

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

Compreendo que a percepção ocorre quando o movimento modifica internamente a intérprete-criadora que executa o movimento, nas suas descobertas técnicas e pessoais, de acordo com os significados que vão sendo revelados, assim como os movimentos que vão sendo significados, tornam-se algo que não pode ser quantificado, mas que corresponde a valores subjetivos.

Como referencial teórico, utilizo Salles para me auxiliar sobre o processo de criação. Para a compreensão da Dança Moderna busquei Leal a fim de entender os princípios do método de Martha Graham como a respiração e, principalmente, Monteiro e Garaundy.

Para o entendimento dos signos gestuais da coreografia aplico o conceito da conversão semiótica, de Loureiro. Com isso, analiso e descrevo não só o movimento, mas principalmente, os significados dos gestos criados durante um processo, como influenciadores para a expressão, acionando lembranças que são significadas de acordo com o movimento e que me estimulam, como intérprete-criadora. Loureiro (2007, p. 79) define a conversão como: “[...] o instante limite de mudança de significação de algo, no processo de construção e reconstrução de sentidos, realizado pelo homem no exercício de invenção e recriação simbólica da realidade que o contém. [...]”.

O diálogo do movimento com o significado e as lembranças que pertencem ao imaginário criativo da intérprete-criadora, se apresenta no ato da cena, em segundos e, que ao surgirem, estabelecem intenções e constroem juntos sentido para o movimento.

Esclareço que o termo expressão, ao qual me refiro neste trabalho, partiu dos estudos de Leal, que trata da respiração e da expressividade no método de Martha Graham, os quais estão interligados.

Expressão é a maneira como o gesto, a voz ou a fisionomia traduzem ou revelam a intensidade de um sentimento ou de um estado moral, energia, vigor, entonação especial ou características com que se pronuncia uma palavra ou uma frase etc. [...] (LEAL, 2006, p. 51).

Assim, compreendo também que a expressão revela mesmo que imperceptível ao olhar não semiótico, uma conversão na qual os gestos e a voz traduzem o movimento em sentimento. Fato este que me fez optar por este termo primeiro, por dialogar com a conversão semiótica, apresentando a expressão como a própria conversão, em segundo por significar o movimento ou o gesto, a partir de um sentimento ou até mesmo de um simbolismo.

Partindo dessa inquietação e, por perceber, também, que muitos intérpretes-criadores que fazem Dança Moderna já não utilizam tanto a expressão é que acredito que o intérprete-criador precisa encontrar, em se tratando do movimento, seus próprios significados e, até mesmo, sendo de outros, significá-los para si.

Ressalto agora que uma das precursoras da Dança Moderna foi Mary Wigman (1886-1973), bailarina alemã, que pensava a dança como uma expressão do interior do indivíduo. Outra figura essencial para a Dança Moderna foi a americana Isadora Duncan (1877-1927), que ao ignorar a técnica do balé causou polêmica, tinha a improvisação e a natureza como seus estímulos para dançar.

Porém, ainda destaco dois nomes importantes, que são referência na Dança Moderna tais como: Ruth Saint Denis e Ted Shaw, casal que criou uma das escolas mais famosas do

mundo, a Denishaw School, onde surgiram grandes bailarinos e coreógrafos como Martha Graham, cujos movimentos criados pelo seu método são objetos de estudo desta pesquisa.

Martha Graham é uma revolucionária da Dança Moderna, dançava a sua vida e acreditava que o corpo era capaz de expressar seus sentimentos, podendo ter consciência de si mesmo e não ser mera imitação de algo. Criava movimentos que descrevessem sua história, sua vida em sociedade e os conflitos de guerra e a crise econômica que seu país estava vivendo. Depois de dançar alguns anos na Denishawn ela criou sua própria companhia e passou a compor muitas coreografias. A partir daí surgiram movimentações características e, posteriormente, o Método de Martha Graham.

Na segunda seção, apresento as minhas vivências, tanto de dança quanto de vida, as quais oferecem ao processo criativo da coreografia e da cena, as escolhas que fiz para a construção coreográfica e para a expressão da cena. Isso quer dizer que as experiências de vida, funcionaram como impulso para a criação, assim como foi a própria causadora de significados que foram acionados pelo movimento.

Para isso, nesta seção, trago como principais teóricos Garaudy e Monteiro, para tratar sobre o histórico de Martha Graham e seu método e, ainda Souza e Leal para o entendimento da técnica da Dança Moderna.

Na terceira seção, exponho os vestígios dos significados dos movimentos deixados por Martha Graham e, também, pela sinopse da sinfonia *O sofrimento dos Inocentes*, ressaltando a pesquisa de movimento.

Desse modo, compreendo que todos os elementos técnicos que conduziram a composição da coreografia, proporcionaram uma intervenção no estado de interiorização dos significados dos gestos. Acredito que o lugar, a música e cada vontade do espírito que foram vivenciadas nos dias da composição, afetaram a prontidão, a técnica e o meu sentimento para interpretar os signos gestuais.

E por fim, chegamos a última seção, na qual analiso os principais movimentos de cada momento da coreografia, por meio da teoria da conversão semiótica de Loureiro, para compreender os signos gestuais e a sua forma expressiva na construção coreográfica.

## 2. TRAMAS E TRAJETÓRIAS NA DANÇA

Todos devem buscar o que é essencial para a sua existência. Algo que o qualifique e justifique-o diante da vida; que o faça feliz e que seja complemento de sua alma, mas só se encontra esse sopro vital quando se faz escolhas, seja por experiências ou por um impulso da ocasião. Eu escolhi dançar!

Desde o início da humanidade, muitos homens, resolveram dançar os momentos que marcaram a trajetória de suas vidas, do nascimento a morte, da plantação a colheita e da guerra à paz; lançaram-se a dançar em uma relação com a sociedade e com a natureza. “Desde a origem das sociedades, é pelas danças e pelos cantos que o homem se afirma como membro de uma comunidade que o transcende.” (GARAUDY, 1980, p. 19).

Com os precursores da Dança Moderna, como os alemães (Isadora Duncan, Mary Wigman e outros), e os americanos (Ruth Saint Denis, Ted Shaw, Martha Graham, Lester Horton e outros) não foi diferente. Perceberam a dança como um modo de viver e celebrarem suas vidas através dela. Martha Graham foi um exemplo desse estilo de viver a dança. Dançou os temores e crises de seu país e os problemas de seu século. Nesta seção, permito-me a ousadia de juntamente com a trajetória de Martha Graham fazer um entrelaço com as minhas experiências e forma de dançar a vida.

### 2.1 EXPERIÊNCIAS DE VIDA

A partir da afinidade com o método de Graham, me lancei a pesquisar sua vida, sua trajetória como bailarina e suas composições. Desse modo, me estimulava bastante conhecer a história de Martha Graham como aquela que estava cansada de dançar os sonhos e queria dançar o seu processo de vida e os problemas de seu país.

Monteiro (2005), ao falar um pouco da história de Martha Graham, assim como outros autores como Garaudy (1980), diz que ela nasceu em maio de 1894 na Pensilvânia, Martha Graham desde criança, apesar de ser detentora de uma personalidade geniosa, se destacava muito quando se tratava de atividades como o teatro. O fato é que desde o início de sua vida, ela já mostrava premissas de uma grande artista que se tornaria.

O fato acima me fez recordar da rua de terra, pouco iluminada, com pessoas sentadas a porta de suas casas e muitas crianças na rua, aproximadamente de 25 a 30. Acredito que eu

deveria ter 05 anos e era a menor da turma, em todas as brincadeiras, tais como: queimada<sup>2</sup>, elástico<sup>3</sup>, taco<sup>4</sup>, futebol<sup>5</sup>. Eu era sempre “café com leite”<sup>6</sup>. Passávamos a tarde inteira brincando e não suficientemente contentes, saíamos à noite para fazer nossos eventos e festas.

O período junino era propício e nossos responsáveis nos deixavam ficar até mais tarde na rua. O ambiente era enfeitado com bandeiras e balões, de uma ponta a outra, existiam durante esse período vários concursos e, inclusive, o de melhor dançarino. Ah esse sim! Dedicava-me profundamente a conquistar o prêmio.

Alguns anos depois, em 1998 comecei a fazer aulas de balé clássico próximo a minha casa. A nossa realidade de vida era simples e a oportunidade de poder aprender a dançar sem custos era bastante convidativa, então a dança se tornou uma válvula de escape para a minha vida. Lembro que ficava ansiosa para chegar os sábados e os domingos que eram os dias da aula.

Essas aulas foram experienciadas no Projeto Riacho Doce, que tinha como intuito além de ensinar o balé, resgatar e dar uma nova opção para as crianças e jovens residentes próximos aos bairros do Guamá e da Terra Firme. A dança no projeto me incentivou a acreditar que tudo poderia ser um pouco diferente e só dependeria de mim. O projeto era patrocinado pelo instituto Ayrton Senna e, ainda acolhia o ensino do português, natação, educação física e consultas odontológicas, possibilitando um ganho de conhecimento para as crianças.

Os meus primeiros professores foram: a professora Renata Teixeira, coordenadora do projeto e seus auxiliares, que alguns estão em São Paulo: Cristina Pereira (SP), Alexandre Cardoso (SP), Ednaldo Louzarda (SP), com exceção de Marina Mota, que se encontra em Belém.

As apresentações ocorriam em eventos dentro da comunidade e em espetáculos de final do ano. Quando ensaiava ou até mesmo nas aulas, sentia como se finalmente tivesse me encontrado como pessoa, como criança e com a felicidade, porque realmente me sentia feliz!

---

<sup>2</sup> Queimada: Brincadeira infantil formada por dois times que dividem um campo grande. O objetivo é aprisionar todos os jogadores adversários.

<sup>3</sup> Elástico: Brincadeira infantil, onde se amarra as pontas do elástico que presas a dois integrantes formam um espaço, em que são realizadas sequencia de movimentação. O objetivo é alcançar todos os níveis sem errar a sequencia.

<sup>4</sup> Taco: Brincadeira de criança, dividida por grupos de quatro, onde há os lançadores e os batedores. O objetivo é que enquanto os lançadores correm para buscar a bola que o rebatedor adversário lançou, os rebatedores que estão no taco precisam alcançar uma pontuação.

<sup>5</sup> Futebol: Brincadeira formada por dois times de 11 integrantes que disputam a bola com os pés, a fim de fazê-la entrar na trave, onde existe um goleiro para defender.

<sup>6</sup> Café com leite: Termo usado dentro de uma brincadeira para designar uma pessoa que é neutra e apenas participa.

Graham (*apud* MONTEIRO, 2005, p. 29) sinalizava que “aprendemos na prática, quaisquer que sejam as circunstâncias da dança ou da vida”.

A primeira coreografia que dancei se chamava *Índios do Brasil*, não me lembro da música, mas era uma coreografia com movimentos indígenas e que valorizava a cultura regional.

Figura 01 - Índios do Brasil.



Fonte: Arquivo pessoal Magali, 1998.

Durante o período em que fiquei no Projeto, aprendi muitas coisas, não só a conhecer a técnica do balé, mas a cuidar dos colegas, a pensar, que a vida tinha sempre algo a mais para me dar, e, a saber, que era através da dança que conseguiria o respeito e a admiração das pessoas. Adorava quando alguém vinha no final do espetáculo ou de uma apresentação me elogiar ou me parabenizar.

Em 2000 ocorreu que, o grupo em que participava se dispersou e permaneceu somente outro grupo de dança que também fazia parte do projeto. Com a saída da coordenadora Renata e dos professores auxiliares, era de se esperar que muitas de nós parássemos de dançar, mas apesar de não terem a obrigação de nos manter na dança, eles tiveram o cuidado de nos encaminhar para outras escolas de dança como Ana Unger, Clara Pinto e Vera Torres. Esta última se tornou a minha nova casa por algum tempo, mas fico imaginando, e se não fosse indicada a nenhuma escola de dança?

Talvez tivesse ficado desestimulada e largado a dança. Hoje, percebo que de todas as meninas que foram indicadas a alguma academia, sou a única que permaneço na dança e faço disso a minha profissão. Não porque eu seja melhor que as outras, mas talvez porque sentia uma inquietação intensa dentro de mim, ou porque a vida me conduziu por caminhos diferentes e me deu oportunidades que não foram concedidas a outras. Apesar de tudo eu sabia que não era detentora de grandes habilidades na dança, mas o importante é que encontrei um novo lar para continuar o aprendizado, a Escola de Dança Vera Torres.

O relato anterior, me fez entender que tal como Monteiro (2005) descreve em seu livro, Graham aos 16 anos assistiu uma apresentação de Ruth Saint Denis<sup>7</sup> e que admirada pela *performance* da bailarina resolveu se inspirar nela e seguir uma carreira de bailarina. Mais tarde, com 22 anos Martha se matriculou na Denishawn<sup>8</sup>, e ao ser levada para dançar, para Ruth Saint Denis, foi vista com pouca habilidade e encaminhada a Ted Shawn<sup>9</sup>, que soube aproveitá-la e fazer dela uma grande artista e não somente uma bailarina.

No primeiro dia de aula na Escola de Dança Vera Torres a ansiedade e o medo tomavam conta de mim, e diferentemente de quando fui à primeira aula de balé no projeto, não estava eufórica. Era um momento delicado, pois não conhecia esse novo mundo e tinha medo do que fosse encontrar por lá.

Ao chegar com a professora Vera Torres, me deparei com uma recepção calorosa. Ela é uma pessoa muito especial, com um coração enorme, uma grande mestra do balé clássico. Lá, aprendi muito mais sobre a técnica do balé clássico como mostra a figura abaixo em uma apresentação. Tudo era ensinado com uma gentileza enorme; era como se ela gostasse especialmente de cada uma de nós.

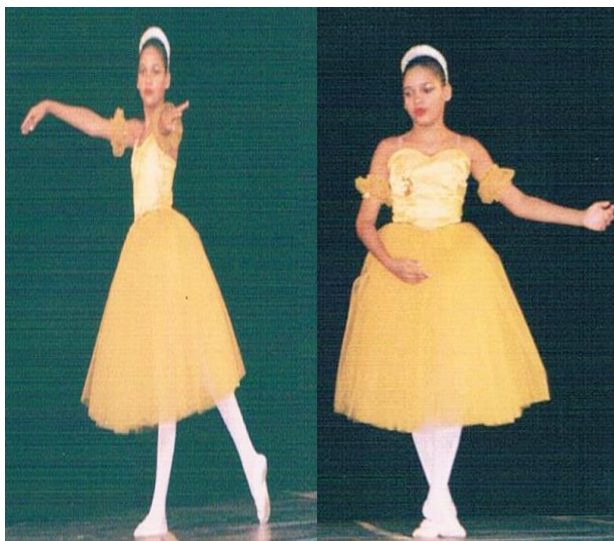
---

<sup>7</sup> Ruth Saint Denis: Bailarina Norte Americana, nascida em New Jersey. (1879-1968).

<sup>8</sup> Denishawn: Escola de Dança Moderna criada por Ruth Saint Denis e Ted Shawn.

<sup>9</sup> Ted Shawn: Bailarino, nascido em Kansas City (1891-1972)

Figura 02 - O Sol.



Fonte: Arquivo pessoal Magali, 2001.

A imagem acima se refere a primeira e única apresentação que fiz pela Escola de Dança Vera Lúcia Torres. Isso porque fiquei pouco tempo, acredito que 01 ano e meio, mas vivenciei uma gama de conhecimentos que me possibilitaram posteriormente abraçar com facilidade a Dança Moderna, que “[...] ao contrário do balé clássico, onde os passos e seus encadeamentos obedeciam a uma ordem pré-fabricada, a dança moderna procurou compor a forma do movimento como expressão de um significado interno” (GARAUDY, 1980, p. 49).

Era a forma livre e interna de movimento que almejava. Algo que pudesse significar a minha interioridade e poder transmitir o caráter simbólico do movimento. Acredito que, por esse fato me adaptei facilmente as aulas de jazz que tinham na escola Vera Torres, o melhor é que conseguia externar mais o que sentia. Começava a estabelecer em mim, um anseio de dançar o que sentia e a forma como poderia expressar.

Não é minha pretensão generalizar e estabelecer que o balé não seja condutor de uma expressão, mas não era exatamente ele que me despertava o desejo para isso, ele só não era completo para a necessidade que começava a emergir em mim. Pois, o que permaneceu, além do conhecimento do balé clássico, foi a dança, que teve início em minhas experiências de vida e do modo de ver, viver e dançar a vida.

## 2.2 O ENCONTRO COM A TÉCNICA DA DANÇA MODERNA

Martha Graham após passar uma década dançando na escola Denishawn percebeu que estava cansada de dançar ritos da natureza e de deuses gregos e astecas e, assim, decidiu sair

da escola em busca de dançar a sua vida e a de seu país, as suas histórias de angústias e horror. Sobre isso, Garaudy (1980, p. 34) comenta:

Acreditamos que muitos dos movimentos técnicos de Graham gritavam as dores dos fatos históricos que o povo norte-americano viveu. Entre os movimentos estão as contrações e torções ligadas com as dores e temores; as quedas e recuperações relacionadas aos desânimos e à perseverança; as inclinações ao medo e também à força [...].

Esses fatores são visíveis em seu método, principalmente em suas composições, que eram caracterizadas pelas torções e inclinações. Depois de abandonar a Denishawn, Martha se lançou a criar coreografias que, apesar de libertar a vida pelo movimento, refletiam sua revolta diante de tanta falta de humanidade. Compôs coreografias como *Lamentation*, onde a mulher tenta ultrapassar o próprio eixo, desafiando, nas torções, o centro do corpo e a própria pele. Em *Frontiers*, teve como estímulo a mudança que sua família fez de Pittsburgh para Santa Bárbara, e que ressaltava um desejo americano pela expansão de suas fronteiras. Em 1958 Martha Graham interpretou várias faces da mulher em *Clitemnestra*. Contudo, ela sempre dançou com o seu corpo as insinuações que sua alma pedia.

Comigo não foi diferente, com o tempo, muitas coisas aconteceram influenciando minha saída da Escola de Dança Vera Torres. Primeiramente, porque era longe e por questões financeiras. Depois, comecei a estudar em outro horário que não coincidia com o da escola de dança e, por último, porque havia encontrado a dança moderna. “[...] Há uma sensação de crescimento por dentro, de alongamento do horizonte, ampliação da percepção e por fim, o partilhar de outras dimensões da realidade” (SOUZA, 2009, p. 104).

Cada movimento me modificava. Tudo era forte e fluido, nada era efêmero, tudo ficava e se prolongava a cada espaço que estava apto a ser preenchido, nada era vazio e tudo era expressivo, em um *Tributo à Cidade Romaria*, primeira coreografia moderna que dancei.

Em paralelo com a prática do balé, na Escola de Dança Vera Torres. Comecei a dançar com a professora Cristiane da Rocha<sup>10</sup>, no grupo da Escola Madre Zarife Salles, na qual estudei até finalizar o ensino médio. Inicialmente, eram composições de coreografias sem aulas, mas que com o tempo foi se solidificando e surgindo concretamente o grupo coreográfico da escola.

A vantagem era que a escola era perto de casa e os movimentos da técnica que era ensinada, mesmo sem saber que ela existia, me conquistaram. Apreciava as formas dos movimentos, sentia prazer em realizá-los no meu corpo e de poder traduzir isso por meio da

---

<sup>10</sup> Cristiane da Rocha: Primeira professora de Dança Moderna da Escola Madre Zarife Salles, formada em Turismo no ano de 2005. A partir de agora a chamarei apenas de Cris.

minha arte. Satisfazia-me ainda mais com o retorno do público, que passou a me incentivar e elogiar.

Lembro-me de uma coreografia denominada *Aonde Deus possa me ouvir* que naquele momento da vida foi um divisor de águas para a minha formação e conscientização. Como bailarina, foi de suma relevância porque a técnica, depois de ter experimentado por 03 anos, começou a estabelecer retornos no meu corpo. O meu corpo foi se adaptando e as movimentações se aprimorando, passei a ter mais consciência corporal diante disso e principalmente, me conscientizar do público. Não eram as apresentações que me cativavam, mas as aulas que me traziam conforto e alegria.

A partir daí passei a experimentar a dança que é levada para os palcos, as apresentações, no qual existe um público que está ciente da minha arte e este irá me analisar, e assim surgirão os retornos positivos ou negativos, dependendo de como vou induzi-lo a experienciar o conteúdo da obra.

É o artista, com sua competência, que consegue induzir no observador um sentimento escolhido e habitualmente desencadeado [...]. Quando o disparo acerta o alvo do sentimento, pode-se ter certeza de que o conteúdo expressional da obra foi absorvido pelo espectador (SOUZA, 2009. p. 95).

O fato é: dançar para o público e não somente para mim, começou a apresentar resultados, passei a ser conhecida pela escola inteira e a dançar essa coreografia em todos os momentos cívicos e não cívicos (religiosos) da escola. Dancei em quase todos os eventos, o que me possibilitou principalmente conhecer e me acostumar com o estar em cena.

Na universidade, em uma aula com o professor João de Jesus Paes Loureiro<sup>11</sup>, pude ter consciência do “conhecer o público”. Lembro-me dele dizendo: “Ensaio prepara para ensaio e espetáculo para espetáculo” (informação verbal). Isso se tornou importantíssimo para que depois eu pudesse descobrir a vantagem de realmente estar no palco para o público e com ele dentro de mim.

A Cris sempre foi calma e disposta a ensinar o que sabia, elogiava e também criticava quando era o caso. O início desse grupo coreográfico foi difícil e os ensaios eram em salas de aula, não tinha espelho e nem piso próprio para a dança, mas com o tempo fomos ganhando espaço dentro da escola e conquistando algumas coisas. A sala de dança foi uma delas.

Com a sala, surgiram novas turmas e diante da necessidade, iniciei um estágio com a Cris, onde passei a adquirir um conhecimento sobre o processo docente, aprendendo a ensinar

---

<sup>11</sup> O Prof. João de Jesus Paes Loureiro ministrou a disciplina Filosofia da Dança, no Curso de Licenciatura em Dança da UFPA.

e a compor coreografias. Além do conhecimento, consegui descontos, meia bolsa e até mesmo a bolsa integral do ensino regular na escola, tudo por conta de dançar e de ajudar a professora. Acredito que se não fosse esse incentivo da escola eu não teria continuado no caminho da dança.

Nessa época, participei de um curso ministrado pela professora da Cris, a Doutora Auxiliadora Monteiro, sobre o método de Martha Graham. Era uma pesquisa do seu doutorado e foi extremamente relevante para a minha formação como bailarina e como futura professora. Compreendi, com a vivência desse estudo prático do método, que a intenção, a flexibilidade e a aceitação do corpo diante da exigência física serviam como um treinamento para cada desejo da alma. Como diz (GARAUDY, 1980, p. 97).

A técnica, dizia Martha Graham, é o que permite ao corpo chegar a sua plena expressividade [...]. Adquirir a técnica da dança tem apenas um fim: treinar o corpo para responder a qualquer exigência do espírito que tenha a visão do que quer dizer.

Era em busca dessa prática, de acostumar o corpo com diversas possibilidades de movimento, que ia me permitir expressar o que sentia e expressar o significado da minha vida pela dança. Esse curso tornou esse desejo possível, pois não buscava mais a técnica como um padrão de estética e de movimento, mas como algo que poderia me ajudar a dançar as aspirações da minha vida e também da minha sociedade.

O curso foi uma ponte para me desligar um pouco do grupo coreográfico e da referida escola. Mais principalmente, pelo fato de que o ensino médio acabava e já me preparava para partir para um mundo bastante desconhecido e cheio de dúvidas, a universidade. Prestei vestibular pela primeira vez, mas não obtive sucesso, foi quando decidi continuar o ensino da dança, até mesmo para me manter financeiramente, a partir daí passei a dar aula na Escola Mundo Encantada da Criança, onde existe uma associação que leva a arte para a comunidade do bairro. Assim como tive a oportunidade de conhecer a dança por um projeto social. Agora tinha a chance de oferecer a mesma oportunidade a outras crianças.

Algum tempo depois, minha mãe encontrou no Processo Seletivo Especial - PSE da Universidade Federal do Pará, o curso de Licenciatura em Dança e me incentivou a me inscrever. Na prova de habilidades não sabia nem o que esperar porque tudo era diferente e estranho para mim.

Ao entrar na sala me deparei com rostos desconhecidos, mas que posteriormente seriam fundamentais para a minha formação acadêmica, como a professora Érika Gomes que passou a prova e a professora Maria Ana Azevedo, que compunha a banca.

O fato é que mesmo na incerteza passei na prova de habilidades e esperava a prova teórica, na qual também não me preparei, porém fiz a prova e aguardei o resultado. No dia de conferir o listão dos aprovados, o tão inesperado e impossível aconteceu, estava lá o meu nome na lista dos 14 aprovados. A partir daí, foi muita gritaria e explosão de sentimentos, a festa começava e eu, meus familiares e amigos comemorávamos essa vitória.

Sabia que a Graduação em Dança seria um acréscimo para a minha concepção de dança, principalmente por causa da parte teórica do curso, pois acreditava que a prática já estava fundamentada em meu corpo, mas precisava de uma teoria para justificá-la, não para outros, mas para mim mesma. Patrícia Leal (2006, p. 40) menciona em seu livro *Respiração e expressividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban*, que conforme Lowen “nossa personalidade se expressa através do corpo tanto quanto através da mente. Não se pode dividir alguém em mente e corpo”.

Esse pensamento apresentava uma dialética sobre a minha carreira como intérprete-criadora, que já perdurava há algum tempo, mas agora havia uma expectativa de que a graduação pudesse complementar com a teoria, já que a prática já estava estabelecida em mim.

O primeiro dia de aula foi em uma terça-feira. Lá estava a professora Maria Ana Azevedo para nos recepcionar com a disciplina “Bases Anátomo-cinéticas aplicadas à dança”, trazendo um texto para analisar a dança, a respiração e pensar Graham teoricamente. A partir daí passei a me interessar em compreender o que Graham pensava o contexto em que viveu e como isso tudo interferia nas suas criações. Segundo Graham (1993 *apud* LEAL, 2006, p. 39), “como tudo começa? [...] nunca começa. Apenas continua”, foi o primeiro pensamento que me concedeu compreender e refletir sobre a dança.

Em seguida surgiram os conceitos de fluir, com o inspirar e o expirar, do nascer com o morrer e o da contração e extensão, porque nunca há uma pausa, apenas o máximo de controle sobre o movimento. Nesse pensamento de Graham pude perceber o movimento como uma continuação, que pode ser de outro movimento, ou de um desejo da intimidade do intérprete-criador. Isso se deve ao fato de a continuidade também se fazer dentro do ser, tanto biológico quanto emocional.

Um mês depois tive a disciplina História da Dança I, com a professora Ana Cristina Cardoso. Nessa disciplina, conheci a história de Nijinsky<sup>12</sup>, que me impressionou, não só por

---

<sup>12</sup> Nijinsky: Vaslav Nijinsky, russo nascido em 12 de março de 1890, foi considerado um dos maiores bailarinos de seu tempo.

causa da sua técnica, mas pelo poder que exercia sobre a plateia quando a seduzia pelo olhar, e isso causava um efeito tão grande no público que os mantinha hipnotizados.

Inspirada nessa característica de Nijinsky comecei a encarar o público e a olhá-los fixamente, porque eu queria que a minha inquietação chegasse até eles. Era como um jogo em que eu lançava uma proposta fosse com um sorriso ou com uma expressão de raiva e, eles me respondiam com sorrisos, medo ou rejeição. Considero a rejeição, como um ponto positivo.

Nesse mesmo período, em que adquiria este conhecimento teórico, fui convidada pela professora Auxiliadora Monteiro a realizar um solo em seu espetáculo, e logo em seguida, fui convidada pela mesma a integrar o grupo coreográfico do colégio Gentil Bittencourt. Fiquei feliz e agarrei a oportunidade, pois sabia que ela tinha e tem muitas contribuições técnicas, teóricas e pessoais. Sabia que essa era a oportunidade de me conhecer cada vez mais como intérprete e estudante da dança. Compreendia que todo o seu conhecimento poderia somar com o que eu havia adquirido durante os anos anteriores.

Percebi que tudo é um grande rizoma, que a cada ano e a cada pessoa que passava pela minha trajetória, eram peças significativamente importantes para a intérprete-criadora que sou hoje e, para o crescimento expressivo que surgia em mim. “o rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos, até suas concreções em bulbos e tubérculos” (DELEUZE; GUATARRI, 1985, p. 15).

Foi essa propagação da diversidade cultural e social que estabelecia em mim, que deu sentido às escolhas técnicas, estéticas e simbólicas da minha vida como intérprete-criadora. Aprendi coisas importantes com a Cris e que trago até hoje para a minha dança e para a minha docência. Mas nós duas compreendíamos que precisávamos buscar mais, então, passamos de professora e aluna para colegas de dança, mantendo sempre a amizade, afeto e respeito que já existiam.

Os primeiros meses no grupo coreográfico do Colégio Gentil Bettencourt foram bem difíceis, primeiramente pelo ambiente novo, pelas pessoas desconhecidas e pela cobrança técnica. Precisava correr contra o tempo para alcançar as outras bailarinas, principalmente porque já existiam coreografias prontas e eu necessitava aprendê-las, acomodá-las no meu corpo e expressar toda a vitalidade que elas requeriam. Para Leal (2006, p. 47) isso significa.

Reconhecer na individualidade de cada corpo os seus limites e possibilidades que tem como objetivo maior o equilíbrio, a harmonização corporal. Este processo acontece gradualmente por meio da conscientização corporal, em busca de uma utilização mais harmoniosa do corpo que se expressa [...].

Em busca de uma conscientização corporal para que o corpo pudesse adquirir resistência e prontidão suficientes para as diversas possibilidades de movimentos, passei a visitar a Cris durante outros horários, que não eram os de ensaio, para que ela pudesse me ajudar com as coreografias. Além disso, treinava muito em casa, me trancava no quarto e dançava até chegar a exaustão. É claro que o corpo sentia, porém estava determinada em seguir persistente. Com o tempo as dores foram cessando e o corpo foi se adaptando ao novo esforço exigido e ao método.

Cada coreografia exige uma resistência física que com os ensaios e as aulas ficam impregnadas no corpo, mas a expressividade é a única que em cada coreografia é percebida diferente, por isso a necessidade de se pesquisar.

Adquirir conhecimento perante o método de Marta Graham foi primordial para a execução das aulas e também das apresentações, e assim o meu corpo foi sendo disciplinado para a dança moderna. Com o tempo, depois da técnica muito bem fixada no corpo, pude ter maior mobilidade de movimento, possibilitando assim a descoberta de novas movimentações e posteriormente liberando o corpo de qualquer tensão, permitindo que ele fosse explorado pelas emoções e significados que poderiam surgir.

A primeira coreografia que dancei no grupo foi para a abertura dos jogos da escola que na época, a Auxiliadora estabelecia-se com suas alunas, o Colégio Gentil Bittencourt, com o tema *Pops Michael Jackson e Madona*. Uma coreografia de modern-jazz<sup>13</sup>, que exigia força, vitalidade e muita expressão. Lembro que constantemente a Auxiliadora nos cobrava esses três aspectos. E passei a trabalhá-los.

---

<sup>13</sup> *Modern-Jazz*: Gênero iniciado nos EUA no século XX, em paralelo a música jazz com resquícios do balé clássico e influências da dança moderna.

Figura 03 - Pops Michael Jackson e Madona.



Fonte: Arquivo pessoal Magali, 2010.

Após esse trabalho coreográfico, vieram outros, como o espetáculo de final do ano intitulado *Missa dos Quilombos*, o qual me remetia à força e o desejo pela libertação. Pode-se perceber esse anseio pela liberdade nos saltos que estão presentes em quase todas as coreografias.

Nesse momento, abro um espaço para ressaltar o que Garaudy (1980) fala sobre as influências que Martha Graham teve a respeito do cristianismo. Sua mãe era presbiteriana e seu pai católico, portanto, foi criada com orações diárias e muita rigidez. Essa influência é observada em algumas de suas composições como em *Primitive Mysteries*, onde ela construiu cenas que refletia a mulher que aceitava e se conscientizava de um chamado ao nascimento, crucificação e ressurreição de seu filho.

Fazendo um paralelo com a minha história, frequento assiduamente a igreja católica, e me reconheço com muita influência do cristianismo, o que reflete nas minhas interpretações e visões dos espetáculos que participei e nas minhas composições. Talvez, porque como diz Garaudy (1980, p. 24) “a dança como toda arte é comunicação do êxtase. É uma pedagogia do entusiasmo, no sentido original da palavra: sentimento da presença de Deus e participação no ser de Deus”.

Reconheço Deus na coreografia *Missa dos Quilombos* como um ato de comunicação dos escravos com ele, na incompreensão de seus sofrimentos no Ato Penitencial e o caminhar conformado para a comunhão do pão-corpo e do vinho-sangue que o Pai dá para beber.

Esse espetáculo me sensibilizava muito, pois descrevia um ritual católico em todos os momentos da missa, o que repercutia semanalmente na minha vida. Todas as vezes que ia a missa buscava internalizar e procurar sentidos para a minha cena de acordo com os rituais, como por exemplo: no Ato Penitencial, pensava como cristã e tentava sentir como os quilombolas interpretavam aquele momento, tendo eles outros costumes e religiões e que muitas vezes eram obrigados a rezar na missa para disfarçar as suas verdadeiras adorações.

Acima de tudo, eu tentava subjetivar o que eles sentiam diante de tantas punições e sofrimentos, imaginava-os pedindo misericórdia a Deus por pecados que nem sabiam que tinha cometido. Inocentes que vão sem relutar a sua cruz.

No espetáculo acima, havia intervalos de uma cena para outra, em que eu entrava no silêncio para dançar e trocar de roupa no palco. Passei a perceber o silêncio, primeiramente, dentro da missa, nas reflexões e, o silêncio da sociedade perante tudo o que acontecia. Mas o silêncio, no espetáculo, algumas vezes era quebrado por poemas do período da escravidão, mas que eram calados posteriormente, por outro momento da missa. No final, existia o momento em que a Nossa Senhora Aparecida vinha e libertava-os.

Figura 04 - Missa dos Quilombos



Fonte: Arquivo pessoal Magali. 2011

A foto acima mostra o momento da Comunhão dentro da missa. Esse espetáculo foi impar em minha trajetória como intérprete, porque com ele aprendi a pesquisar e compreender o que o tema precisa transmitir e o que minha coreógrafa propunha, além de unir o lado religioso, que me estimulava grandemente na expressividade e na minha vida. Para Garaudy (1980, p. 16) “a dança é então um modo total de viver o mundo: é, a um só tempo, conhecimento, arte e religião”.

Percebi que nada estava dissociado, tudo era um conjunto que me unificava nas minhas vivências. O tempo foi passando e os trabalhos com a Auxiliadora foram me proporcionando um vasto conteúdo prático.

Vale destacar que tive o prazer de estagiar com ela durante 05 meses, o que foi uma experiência incontestável enquanto peso curricular e quanto conhecimento pedagógico. Como professora aprendi muitas coisas, tanto de roteiros de aula, quanto de composição. Aprendi a olhar uma coreografia de fora e apontar esses aspectos, principalmente espaciais.

Depois do estágio pude participar e dançar outras coreografias como *Construção*<sup>14</sup> no espetáculo de 2011. Uma nova versão de outra coreografia composta anos antes, a qual eu tinha uma imensa vontade de dançar. Primeiro, em razão de já ter visto outras apresentações e gostava de sua estética. Segundo pelo seu cunho social e político.

Essa coreografia exigia muita disciplina e me esforcei para alcançar bons resultados corporais. Porém, o que mais me chamava atenção eram os signos que continha a coreografia. Era uma composição de movimentos que tal como outros temas enfatizados pela dança moderna queria “[...] falar sobre os problemas do nosso século, onde a máquina perturba os ritmos do gesto humano e onde a guerra fustigou as emoções e desencadeou os instintos”. (GARAUDY, 1980, p. 89).

*Construção* é uma coreografia que se encaixa perfeitamente nesse anseio que sentia Graham e que agora também fazia parte de mim. Advinda de um período da Ditadura Militar<sup>15</sup>, contava a história de um homem que não questionava, tinha seus sentimentos oprimidos e acabava ficando robotizado. Não só a música de Chico Buarque, mas a coreografia é cheia de significados de movimentos, com um contexto abrangente que trás um caráter histórico, o que me motivava a pesquisar. Gosto de ter as músicas que danço, para treinar e para me inspirar, mas dessa, pesquisei a letra e todo o contexto da sociedade na época que foi criada.

---

<sup>14</sup> Construção: espetáculo concebido a partir da música construção de Chico Buarque, criada em 1971.

<sup>15</sup> Regime militar, onde o poder político é controlado por militares. No Brasil ocorreu de 1964 a 1985.

A dança moderna me possibilitou, a partir do método de Graham, a conquistar e alcançar uma harmonização entre técnica corporal e as aspirações significativas de cada movimento em busca de uma expressividade.

### 2.3 O IMPULSO E O DESEJO PARA A CRIAÇÃO

Passado algum tempo depois da coreografia *Construção*, tive uma disciplina na universidade chamada Técnicas e Escolas de Dança II, ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Msc. Érika Gomes, que trabalha especificamente com a Dança Moderna. Comecei, nessa disciplina a me aprofundar teoricamente sobre o método de Marta Graham.

Mesmo já tendo buscado em outros momentos da carreira a teoria para a minha prática, nesse período era uma corrente intensa e sólida de conhecimento, e passei a compreender o contexto histórico, social e cultural em que a técnica estava inserida.

Percebi através do texto *As origens da modern dance: Uma análise sociológica*, de José Fernando Rodrigues de Souza, que as minhas inquietações nos processos de criação estavam relacionados ao expressionismo, que minhas professoras estimulavam.

Acredito que o intérprete-criador precisa saber de onde surgiu a técnica que o mesmo estuda, ou a sua árvore de influências, podendo assim compreender o seu influenciador direto e o que cada um contribuiu para a técnica que utiliza. Para o intérprete-criador perceber o sentido de cada movimento é preciso estabelecer entre o corpo, a técnica e a sua história uma unidade capaz de significá-lo diante do público. Souza (2009, p. 105) comenta que:

O que a modern dance evidencia, esteticamente, é que o corpo irreversivelmente é signo de uma meditação entre o mundo objetivo e subjetivo [...]. O corpo é pivô, origem e destino, signo visível de emoção, muitas vezes, invisível.

Entender o corpo como um receptáculo, não somente de sequências de movimentos ou gestos, mas como um guardador de significações a respeito de minhas experiências diante do mundo e da história que construiu minha vida, foi fundamental para a origem de um novo olhar sobre a dança.

A partir dessa compreensão onde o movimento que é gerado pelo corpo do intérprete, surge de um signo que foi estruturado no pensamento ou até mesmo no inconsciente, passa dessa condição oculta para um estado de conscientização do que se irá produzir diante da expressão do corpo. Aprendi a dançar mais com o sentimento do que com a técnica. “Na formação do bailarino primeiro vem o estudo e o exercício da técnica. O corpo é modelado,

disciplinado, honrado e, com o tempo, adquire confiança. Em seguida vem o cultivo do ser, do qual surge o que ele quer transmitir” (Graham *apud* GARAUDY, 1980, p.35).

O preparo físico e a obtenção de conhecimento e confiança despertou em mim, um status criativo, orientado pelos fatores internos, e o que realmente me afetava socialmente, economicamente e culturalmente. O que significa dizer que esses fatores me induziram a composições de danças mais íntegras, onde transitei, assim como os grandes modernos Mary Wigman, Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Isadora Duncan e Martha Graham além de outros, por veredas da minha vida, lançando meu olhar pelo exterior e alcançando uma leitura desses caminhos estreitos, estabelecendo uma qualidade afetiva aos gestos.

Mas esse conhecimento e compreensão não foram adquiridos do dia para a noite, os textos e o estudo teórico esclareceram e me ajudaram a entender, concluindo que a teoria nunca está dissociada da prática e o inverso desta não pode acontecer.

Reconhecendo os textos como fundamentais para essas descobertas pessoais, comecei a estabelecer durante as aulas um pensamento sobre o que levaram os percussores a desenvolver suas técnicas.

Naquele momento, entendi que, o que mais me incomodava era não ter conhecimento suficiente para a minha cena, então estudei os movimentos de Graham, mas não voltada para as sequências de aula ou de coreografias, mas com um foco para os significados de cada movimento, na busca em compreender o que conduzia Graham a compor as coreografias e os surgimentos dos movimentos.

Graham não dançava do nada para lugar nenhum, mas que tanto suas sequências coreográficas quanto os movimentos, possuíam um caráter significativo, às vezes pessoal, familiar, econômico ou social, que sempre continham algo a dizer ao público. Segundo Garaudy (1980, p. 81) “uma das ideias principais de François Delsarte era a de que não havia nada mais feio do que um gesto sem significado [...]”.

Graham era fiel a este conceito, seus movimentos, apesar de alguns terem formas estranhas, eram admirados pelo seu caráter simbólico. A partir daí, o conceito do movimento que é belo em seu significado, passou a fazer parte das minhas composições. Compreendi que não são as formas distorcidas, que fazem o movimento feio ou belo, mas o que tem de simbólico nele. Uma bailarina pode executar 32 fuêtés<sup>16</sup>, o que esteticamente é belo, mas não possuir nenhum significado para aquele corpo que está dançando. Enquanto outra bailarina pode estar torcendo o seu corpo, produzindo uma imagem incômoda, mas na sua torção estão

---

<sup>16</sup> Fuêtés: Exercício do Balé Clássico que envolve giros com o auxílio da perna.

inseridos signos importantes para a sociedade. Entendo que o belo é o que tem e vem de dentro do artista.

Novamente, em contato com a disciplina Técnicas e Escolas de Dança II, e a partir de Seminários propostos como avaliação, passei a observar os grupos que se apresentavam, atenta para o que falavam, principalmente sobre o expressionismo<sup>17</sup> a fim de buscar as respostas para os meus questionamentos. Cada grupo que apresentava me animava mais a pesquisar os movimentos, pois falavam muito de expressão e signos.

Enfim, chegou a minha vez de apresentar e ao invés de falar sobre a história e o método, trouxe os significados dos movimentos do método de Graham. Busquei relatar o que influenciou a criação de cada um, em que coreografia surgiu e todo o caráter significativo que continha no movimento, tanto pessoal quanto social da criadora.

Monteiro (2005, p. 67) descreve em seu livro *Dança - O Método Martha Graham*, a coreografia *Lamentation*.

Cada impulso ou alongamento feito pelo corpo significa a trajetória prolongada de um violento arremesso com contratura; uma tensão que a dança jamais teve. Verifica-se neste idioma coreográfico que este solo não é somente uma dança que quer exprimir a dor pelo movimento; é a dor do movimento mesmo.

Esse foi o conceito transformador para a minha pesquisa como intérprete-criadora. A partir de então era isso que eu queria fazer, dançar a dor que o movimento me causa, mas não somente a dor em si, mas tudo o que o movimento tem em seu conteúdo significativo, seja de tristeza ou de alegria. Queria dançá-lo como ele é, em sua essência mais pura e, em cada mínimo percurso que realiza para se tornar ímpeto para o próximo movimento.

A repercussão do Seminário foi imediata, todos se atentaram para a explicação e era perceptível a absorção do que era dito e finalmente consegui aliviar um pouco da preocupação que me consumia. Era exatamente isso que sempre almejei atingir o público com toda essa vitalidade e emoção. Percebi que era esse o caminho, agora precisava estabelecer meios de transformar aquelas palavras em dança.

Na mesma semana em que experimentava a reação dos ouvintes do Seminário recebi o anúncio da páscoa de 2012 na igreja em que participo. O tema era voltado para os Mártires da Igreja, aqueles que deram a vida por outros em função de um objetivo. Em um determinado

---

<sup>17</sup> Expressionismo: Movimento artístico e cultural que surgiu na Vanguarda Europeia, basicamente na Alemanha.

momento da catequese foi anunciado à sinfonia *O Sofrimento dos Inocentes*, que foi composta pelo criador do movimento neocatecumenato<sup>18</sup>, o Kiko Argüello.

O fato é que quando ouvi as primeiras notas, me inquietei, uma melodia com acentos rítmicos inicialmente leves e depois fortes, que pareciam querer explodir no silêncio da sala. Um dos pontos altos da canção é quando uma cantora chama pelo nome de Maria Mãe de Deus e de todos. E cada vez a voz vai ficando mais intensa. Recordo-me de Graham, de sua sociedade e de seus filhos que imploravam, chamando sua pátria mãe.

No início da sinfonia é ouvida à voz do próprio Kiko dizendo: “Espada, Espada, polida para matar”, que me conduzia como ouvinte a um momento de raiva e depois era levada pela continuação do último verso, ao amor.

A história da criação da sinfonia, para quem foi feita e sua reflexão, só me confirmaram o sentimento de protesto e repúdio a uma sociedade que incentiva o homem a fazer outros sofrerem, mais principalmente a criminalidade, que minha cidade e meu bairro se encontram, onde as pessoas matam umas às outras por pequenos bens materiais.

Imaginei quantas mães hoje, não choram pelo ventre a perda de um filho pelos desvalores de outros. Percebi que, o que Graham falava de sua época não estava tão distante da minha, pois estamos vivendo um tempo de crise espiritual, social e econômica, onde muitos jovens para ter bens materiais agredem seus princípios e de seus pais.

Saí daquele anuncio consciente do que queria enunciar, sobre o que queria expressar. E o melhor é que não buscava só o movimento como causador de algo dentro de mim, mas contava com a ajuda da música que seria conscientemente a válvula de estímulo do movimento que surgiria e este me afetaria perante a cena e a expressão.

Fui à Espanha para a Jornada Mundial da Juventude, que é um chamado do Papa aos jovens do mundo inteiro a peregrinar por diversos países, o qual ocorre de dois em dois anos. Esse encontro reuniu cerca de dois milhões de jovens, que durante uma semana se encontram em vários lugares do país para participarem de catequeses com Bispos de outros países e para anunciar pelas ruas o Kerigma<sup>19</sup>, finalizando com a vigília.

No dia seguinte a esse encontro, os jovens do movimento Neocatecumenato se reuniram novamente para um encontro vocacional, que aconteceu na Praça Cibeles, com mais de 150 mil jovens. Recordo-me que fiquei longe do palco para enxergar suficientemente o Kiko, então mantive a cabeça baixa e os ouvidos atentos a tudo que era dito. O sol era muito forte sentia a quentura no corpo e sentia também a presença e o calor das pessoas por perto.

---

<sup>18</sup> Itinerário de formação cristã iniciado na Espanha em 1964. Kiko Argüello.

<sup>19</sup> Kerigma: Transmissão de mensagem cristã. Uma boa notícia.

Descobri-me exausta, meu corpo doía e sentia cada articulação pedindo descanso, isso porque durante 14 dias de peregrinação, andávamos muito, dormíamos por escolas e praças, a alimentação era rápida e viajávamos de um lado para o outro do país. Mas mesmo com o corpo no auge do limite, havia uma força interior que convencia os músculos e ossos a resistirem e permanecer conscientes no ambiente, para que nada daquele espetáculo fosse perdido.

Permanecia em prontidão inabalável, atenta e vigilante para qualquer vontade do espírito. Depois de 02 dias com 02 milhões de jovens dançando, cantando e ouvindo o Papa Bento XVI, o meu espírito se encontrava em êxtase total. Pedia mais e mais e não admitia uma só faísca de memória que se perdesse. A emoção era muito grande, as pessoas, o ambiente, o clima, o sentimento, tudo era intensamente vivido.

Foi nesse clima que ouvi novamente ser anunciada a sinfonia *O Sofrimento dos Inocentes* e já nas primeiras notas comecei a sentir aquelas inquietações, a ansiedade e a prontidão. A emoção dava sequência a um arrepio que era seguido de um a um naquele espaço. Parecia que cada som ligava uns aos outros pelas vibrações da sinfonia e as nossas próprias vibrações de energia, que já não era individualista, mas que, juntamente com as de outras pessoas pareciam indivisíveis. Várias pessoas que se ligavam por potências, tornando-se Um só em Cristo.

Quase não me continha sentada e precisava expressar, precisava dançar e jogar para todos o que sentia pela minha arte. E essa energia só aumentava com o decorrer da sinfonia, e eu como artista e bailarina sentia a cada batida uma sugestão para dançar. Mas, como não podia dançar, até mesmo pelo espaço que era pequeno, comecei a chorar intensamente.

Percebi que não conseguia controlar uma só célula do meu corpo, nunca havia me sentindo assim sem controle das minhas próprias emoções, era como se a sinfonia fosse uma torneira no centro do meu corpo e conforme ela jorrava alcançava lentamente cada espaço do corpo, buscando as emoções que eu nem sabia que existiam.

Olhava ao redor e visualizava mais de 150 mil pessoas que agora faziam parte da minha vida. Algumas delas eu nem conhecia, mas dividiam comigo cada acréscimo de vivência e experiência que meu corpo ia adquirindo. Percebia o quanto essas pessoas de certa forma agora faziam parte de mim, e que cada um impregnava as minhas memórias.

Voltando a disciplina Técnicas e Escolas de Dança II, a professora Erika propôs para a avaliação final, uma composição coreográfica com estímulos dos métodos de Martha Graham, Lester Horton e Rudolf Laban.

Decidi em compor a coreografia a partir do método de Martha Graham. Tal como Graham que buscava na filosofia de Kandinsky, nas notas de seu companheiro e músico Louis Horst, na bíblia como liturgia cristã e em rituais de índios americanos, suas inspirações para criar. Lembrei-me do anúncio da Páscoa, da sinfonia e como ela costumava me tocar profundamente.

A partir daí, busquei no método de Martha Graham os seus princípios como inspiração para pesquisa de movimento; na Bíblia o contexto da coreografia. Já na pintura de Michelangelo<sup>20</sup>, nos anúncios catequéticos e nas experiências de vida, encontrei o caráter simbólico e significativo dos movimentos e principalmente, na sinfonia de Kiko, que dispunha de uma história tanto dos significados da melodia quanto de composição, como um incentivo para emergir o movimento. A sinfonia era forte e vital, era tudo o que queria encenar para o público, assim surgiu *O Sofrimento dos Inocentes*.

---

<sup>20</sup> Michelangelo: Artista Plástico que proporcionou consideráveis criações como: Baco, Pietá e o David.

### 3. EM PROCESSO: OS RASTROS DA CRIAÇÃO

Os aspectos socioculturais em que vive o artista é um dos pontos esclarecedores de sua obra. Pois, são essas vivências que o artista trás para o seu processo de criação. Após ter perpassado pela minha história de vida e dialogando com a trama histórica de Martha Graham, a criadora do método que optei para esta pesquisa, trago agora o processo de criação da coreografia intitulada *O Sofrimento dos Inocentes*, que não está dissociado das experiências adquiridas durante o trajeto da minha vida.

Salles (1998, p. 108) esclarece que “os procedimentos estão, igualmente, ligados ao momento histórico, em seus aspectos social, artístico e científico em que o artista vive. Trata-se, portanto, de um dos momentos em que o diálogo com a tradição torna-se mais explícito [...]”.

Por meio do referido método, da técnica da Dança Moderna imbricado em meu corpo, não somente o corpo físico, mas também o intelectual, é que veio o processo coreográfico, abrindo o caminho para a expressão e para a cena. É numa conversa interna que é revelado toda a intenção da obra, todos os conflitos e possíveis intenções.

Salles em seu livro *Gesto Inacabado: processo de criação artística* comenta que o percurso da criação é algo que não é experimentado isoladamente e, sim, é um relacionamento do intérprete-criador com ele mesmo, com suas escolhas e com o possível público. Desse modo, o artista trabalha em uma expectativa de quem irá ver a coreografia, há uma exigência interna “o processo criativo é palco de uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio [...]” (1998, p. 72).

O intérprete-criador não cria sozinho, pois durante o processo há um desejo de ser visto. O próprio processo é um dialogo entre o artista e o espectador. É por esse estar em cena que se faz escolhas. Para descrever este processo, escolhi trabalhar quatro aspectos fundamentais para a composição e para o resultado que chegou ao público.

Primeiramente, apresento os vestígios que ficaram das experiências com o método de Martha Graham, que influenciaram as escolhas, com seus significados para a composição, sendo que para isso escolhi a técnica da Dança Moderna. No segundo momento, conduzo a escrita para uma compreensão dos esboços e rascunhos da planta da coreografia, as principais características e os pontos a serem focados.

Em seguida, os elementos indutores para a criação e a internalização do personagem, ofertam suas contribuições para o processo. Por último, para a seleção dos movimentos coreográficos, proponho os cortes e a preparação para a cena.

### 3.1 - RASTROS SIMBÓLICOS DE UMA TÉCNICA

Após a vivência com a técnica da Dança Moderna, tanto em aulas quanto em pesquisas, especificamente sobre o método de Martha Graham, exponho as suas contribuições, com alguns significados que idealizei como pontos de partida para o fazer e o refazer de meus próprios significados. Para Salles (1998, p. 42) “muitos críticos e criadores discutem a questão de que não há criação sem tradição: uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados. Nenhum artista, de nenhuma arte, tem seu significado completo sozinho [...]”.

Compreendo que os significados que Martha Graham deixou foram fundamentais para o processo de criação da coreografia *O Sofrimento dos Inocentes* alguns foram refeitos com o mesmo significado, outros foram ressignificados e, há ainda, movimentos com signos próprios. Esses vestígios deixados por Martha Graham acionaram o meu pensamento criativo, trazendo sequência de gestos únicos, mas que se repetem em busca de outra unicidade.

A partir disso, escolhi a coreografia *Primitive Mysteries*, que me proporcionou a retirada do véu, o que significa dizer que esse trabalho revelou um sentido mais profundo e parecido com o meu mais novo desejo de dançar a vida em seus significados. Conforme Garaudy (1980, p. 93) “em *Primitive Mysteries*, de 1931, mostra o impacto, no espírito de uma mulher, do nascimento virginal, da Crucificação e da Ressurreição, como momentos a serem temidos e exaltados no desenvolvimento humano”.

Figura 05 - Primitive Mysteries.



Fonte: <http://www.vintageworks.net/search/detail.php/256/Barbara+Morgan/20/9940>

Trago essa coreografia, que me identifico como ponto de apoio para a construção de um pensamento desses significados dos movimentos segundo Martha Graham, e tentando abranger o máximo possível de suas diversas movimentações.

A coreografia *Primitive Mysteries*, de acordo com Monteiro (2005) é baseada na vivência de índios do sudoeste americano que foram cristianizados por Europeus e Indianos, concretizando assim alguns ritos sobrenaturais. Ela foi dançada por 13 bailarinas e é dividida em 03 momentos:

O primeiro momento é chamado de *Hino a Virgem* correspondendo à aceitação de Maria como sendo a mãe de Jesus e confirmando o nascimento, surgindo deste momento, o movimento Piedade. Este trás Maria, em seu sofrimento pelo inocente na cruz. Para Graham o movimento também significa a angústia da guerra. Esses pensamentos confirmam o propósito de suas vidas e, juntas aceitam as consequências que podem surgir diante de terem dito sim. Uma a divindade virginal e outra a arte de ser divina em suas composições.

A segunda parte simboliza a crucificação que segundo Monteiro (2005) é, na época de Graham, em que se instala a crise espiritual em que seu país vive, apresentando movimentações como as torções, que já haviam sido executadas em coreografias anteriores, principalmente em *Lamentation*, que significa ultrapassar o centro do corpo ou as barreiras e regras que a sociedade impõe.

As inclinações são visíveis, onde em alguns momentos quer dizer que é o peso de todos os sofrimentos da guerra e do pós-guerra, “[...] fazendo-nos crer que seja pela oposição e não aceitação dos problemas de justiça e violência gerados pela crise que assolava o seu país” (MONTEIRO, 2005, p. 65). E em outros momentos é uma coragem para argumentar “como se ela tivesse buscando argumento ou força para discursar” (MONTEIRO, 2005, p. 62).

O foco está presente desde as primeiras coreografias de Graham, como em *Heretic* e, está relacionado ao desprezo, aquilo que incomoda e que causa dor, não sendo meramente um conformismo perante a situação do país, mas uma repulsa a violência, a pobreza e a falta de amor ao próximo. Nesse sentido, “[...] o olhar para o chão (foco) não é traduzido como conformismo e sim como protesto e desprezo a algo que está incomodando”. (MONTEIRO, 2005, p. 61).

O movimento *pietá* para Graham, conforme descrito pela autora Monteiro (2005), é a decadência da humanidade pelos próprios desvalores como no período de Cristo, onde uma sociedade crucificou um homem inocente, justamente por terem perdido os princípios da vida e, por falta de humanidade. No período de guerra em que seu país vivia, homens criavam

armas para destruir outros homens e transformavam-no em uma desordem, tornando a sua raça decaída. Por um lado, pela maldade dos corações e, por outro, pela miséria a que foi levada.

Percebi, pesquisando sobre o movimento, que a estátua *pietá* de Miguelangelo é constituída por duas figuras, já na técnica de Graham, na maioria das vezes é realizado por uma só pessoa. Isso me instigou, observava e realizava muitas vezes o movimento em busca de uma resposta, analisava o *pietá* de Miguelangelo por foto, mas nada me vinha à cabeça.

Foi quando em uma viagem a Brasília, na catedral da cidade, vi uma estátua do *pietá*, uma reprodução de Miguelangelo. De perto pude analisar cada detalhe, até mesmo reconstituir a cena da descida de Jesus da Cruz. Examinando separadamente e desmembrando cada um para um lado e, depois os unindo, foi que percebi que os dois seres (Maria e Jesus) ao se ligarem, construía o *pietá* de Graham. Compreendo que Graham uniu os aspectos do Cristo Morto e de Maria num só movimento. Num país que estava cheio de mortos fisicamente e outros que psicologicamente choravam pelos seus mortos.

Analisei quatro circunstâncias chaves para o entendimento significativo do movimento *pietá*. Primeiramente, começando com a figura de Cristo, o que deve ser observado é a torção do corpo, que na técnica de Graham é bastante evidente e que revela um homem humilhado, torturado, que ao ultrapassar as barreiras que a sociedade impõe foi severamente castigado e, esse homem é justamente o cidadão americano oprimido e forçado a se adaptar a uma vida de guerra. O outro ponto em que demonstra a presença do Cristo é a cabeça solta para trás, caída exatamente como o americano se encontrava e, mais uma vez, simbolizando a morte, mas uma morte espiritual.

A presença de Maria é observada nas mãos em concha ou crispada, que também é uma característica da técnica de Martha Graham, representando àquela que acolhe e aceita a decisão, mas que também suplica piedade.

Por último, e o que acredito ser o fundamento e o ponto de partida, é percebido no centro do corpo, que na técnica de Martha é o centro do movimento, que funciona como uma torneira a jorrar energia até as extremidades do corpo, liberando todas as inquietações de Graham.

Tendo o abdômen ou a região próximo ao umbigo como o centro vital de onde todo movimento parte e para onde todos retornam, é compreensível que ao executar o *pietá* a maior força e concentração necessária se encontram em enrijecer o abdômen. Entendo que isto não se resume em manter o corpo em equilíbrio e sustentação, mas vai além. Caracterizo esse esforço como sendo realizado no ventre.

Lembro-me que há aproximadamente uns 05 anos atrás, assisti uma catequese em que se falava de uma mulher com fluxo de sangue, que ao tocar as vestes de Cristo ficou curada. Antigamente, e ainda hoje, em alguns países da Ásia, a mulher que sofre fluxo de sangue é considerada impura e isolada das demais, para que não contamine as outras e para se purificar durante aquele período de menstruação.

Para o cristianismo a mulher tem que está disposta a vida e, portanto está sempre reproduzindo. Assim, quando a mulher tem o corrimento sanguíneo significa que não houve a fecundação, logo, o ventre chora pela falta de vida e, algumas vezes a mulher sente muita dor como se realmente sofresse pela perda de um possível filho. Analisando essa história, percebi que quando ocorre um aborto o útero também sangra e mais uma vez é a mulher chora.

O significado do movimento *pietá* é como se Maria também chorasse pelo ventre ao perder seu único filho na cruz e, por isso, o esforço extremo no abdômen ao executar o referido movimento. Refletindo sobre a época de Martha Graham, me pergunto quantas mães não choraram a perda de seus filhos?

Conhecer e interpretar o significado do *pietá* com as vivências que possuo abriu um leque de outras possibilidades, pude então compreender o pensamento de Martha Graham quando diz que quer dançar a dor do movimento, a dor que ele causa e, não a dor que já tenho e coloco no movimento. Dessa forma, quando entendi o significado dos movimentos fui atingida pela necessidade de dançá-los e sentir o que eles tinham para me dar.

O *pietá* foi decisivo para a criação de uma coreografia baseada nos significados, trazendo como esse movimento me afetava para a expressão e interpretação. Assim como, os movimentos de *Tension e Release* também aparecem em *Primitive Mysteries*. Sendo o *Tension* como o retentor de energia, expressando o medo e a tristeza, enquanto o *release* é quando Jesus se salva e Maria se liberta por isso.

E por fim, a cena que tem por nome *Hosana*, (em *Primitive Mysteries*) que se refere à ressurreição de Cristo e a liberdade da crise pela verdade. Sendo característico desse momento, o próprio *release* e os saltos que refletem a um momento em que tudo se escapa, é uma fuga desse chão que maltrata, em busca de um alívio para a alma.

### 3.2 RASCUNHOS DE UMA PLANTA COREOGRÁFICA.

Pode-se entender por planta coreográfica, o esboço de tudo o que foi traçado durante o processo de criação, são os desenhos, memorizados ou escritos, de ideias que nascem para

estruturar a base coreográfica. São elementos como a sinopse, pesquisa de movimento, espaço, figurino, cenografia e entre outros que perduram até as margens da finalização da coreografia.

Neste tópico será descrito como essa planta coreográfica foi desenvolvida, apresentando os meus rascunhos de memórias e alguns escritos que desenvolvi durante o processo, desde o nascer com a sinfonia, dos traços de possíveis planos, direções e movimentos específicos, desenho do espaço no âmbito adaptativo, do encontro com o personagem em um cenário imaginário até o figurino caracterizando os personagens.

### 3.2.1 O DESPERTAR PELA SINFONIA.

Segundo a profecia, em Jerusalém o povo que Deus elegeu, resolveu abandoná-lo e se pôs a pecar. Ezequiel e outros profetas como Jeremias enumeraram os pecados cometidos, assim, Deus através do profeta Ezequiel diz ao povo para não se aliar ao Egito, pois é o povo de maior poder. Mas os escolhidos não seguiram o conselho do profeta e este vendo o horror que se aproximava da cidade grita que há uma espada, afiada e polida em vista de uma terrível matança.

Então, Nabucodonosor entra em Jerusalém, como a espada que faz correr o sangue pelas ruas e, assim em 598 A.C o povo é exilado para a Babilônia, onde permanecem até o final do primeiro reinado de Ciro II, em 538 a.C. Mas, Deus permite o acontecimento porque não quer a morte dos pecadores, entretanto eles mesmos se lançam em um abismo de autodestruição.

A segunda parte se encontra no Evangelho de Lucas, onde há a profecia de Simeão diz que ao encontrar Jesus com seus pais em Jerusalém fala a Maria que uma espada transpassaria a sua alma. Assim se concretizam as duas profecias.

Esse fato não é um castigo, mas a face de um Deus paciente que envia seu filho, para que salve o homem, associa sua mãe Maria, porque ela ajuda-o a levar sobre si o pecado e deixa o coração ser transpassado pela espada, pela dor do escândalo que é o sofrimento. Assim, Cristo bebe o cálice e Maria a espada. Agora já se pode dar o fruto do vinho e da espada, a ressurreição e a vitória sobre a morte.

A sinfonia *O sofrimento dos inocentes* composta por Kiko Argüello, reflete uma experiência de Kiko perante o sofrimento de pessoas na comunidade em que vivia, mas também ao sofrimento do mundo e de mártires que dão suas vidas pelos pecados de outros.

Realizada pela primeira vez na cidade de Porto San Giorgio, a sinfonia contava com cerca de 170 componentes, entre músicos e musicistas de percussão, instrumentos de corda, vocal e outros. A sinfonia busca retratar o sofrimento de inocentes, uma celebração sinfônica e catequética baseada no evangelho de Lucas com a profecia de Simeão à Maria, a qual uma espada transpassará a sua própria alma. Essa espada é a dor que Maria aceita ao ver seu filho inocente na cruz.

Figura 06 - O Sofrimento dos Inocentes

O SOFRIMENTO DOS INOCENTES  
SINFONIA – CATEQUÉTICA



PROFECIA DE SIMEÃO  
“E A TI, UMA ESPADA TRASPASSARÁ TUA ALMA!”  
(Lc 2, 35)

Fonte: <http://www.camminoneocatecumenale.it/new/evento.asp?lang=pt&id=136>

A imagem acima, uma pintura de Kiko Argüello que inspirado pelo Espírito Santo, não retrata somente a dor inocente de Maria com Cristo, mas ao horror no mundo: “[...] aquela fila de mulheres e crianças nuas encaminhando-se à câmara de gás, e aquela dor profunda de um dos guardas que, dentro do seu coração, sentia uma voz: “*entra na fila e vai com eles à morte*”; e não sabia de onde lhe vinha” (ARGÜELLO, 2011, S/N).

Essa fala representa um ato de amor, em apresentar que Cristo veio para as câmaras de gás com os judeus. Ouve um encontro no dia 08 de maio de 2012 no auditório Avery Fisher Hall de Nova York, onde judeus ouviram a sinfonia dedicada aos inocentes da *shoah*

(holocausto judeu). Nesse encontro, havia cerca de 3.000 pessoas entre rabinos, bispos, autoridades civis e algumas sobreviventes do holocausto.

No dia 23 de Julho de 2013 às 17h a Orquestra Sinfônica do Caminho Neocatecumenal interpretou a sinfonia em frente à chamada “porta da morte”, em Auschwitz, mais conhecido como o conjunto de campus de concentração do Holocausto, sendo assim uma continuação da homenagem aos Judeus.

A sinfonia reflete a inocência com que muitos foram e são julgados, isso porque o mundo seria salvo pelo sofrimento dos inocentes que vão sem resistir ao cálice. Na palavra do Grande Rabino David Rosean, a sinfonia reflete também o sofrimento hebreu e a esperança hebraica. Isso por que a espada vem para Maria como a que queima, mas também a que purifica. Mas, há uma esperança, quando o coro canta “Mãe, mãe de Deus”, é a esperança de todos.

Feita para tocar o coração dos cristãos e não cristãos, a sinfonia foi inspirada para acariciar o coração de Deus. Alguns a perceberam como uma palavra *Espada* de sete notas. Isso porque ela reflete um amor aos inocentes, amor este que só se encontra quando negamos a nós mesmos. Para ser feliz a única maneira é dar tudo sem segurar nada.

A sinfonia é dividida em 04 momentos que são: *Getsêmani*, *Lamento*, *Espada* e *Ressurrexit*. O primeiro é onde Jesus vê a profecia com a frase “Espada, espada, polida para matar” e é um momento de fraqueza ou de um cordeiro levado ao matadouro que não abriu a boca. Em seguida, o tambor que soa na sinfonia anuncia a chegada de Judas, com os soldados para levá-lo, que na profecia de Ezequiel é Nabucodonosor que chega.

O lamento é percebido com o som da harpa, que quer mostrar as lágrimas da virgem, que em silêncio desceu para o sofrimento e escuta-se um choro constante. Em Espada é a voz do anjo que é enviado para encorajá-la com a frase “Maria, mãe de Deus” e, assim, aceita a espada que transpassa seu coração. O último é a vitória sobre a morte, onde há uma frase que começa a ser subtendida com outro canto do Kiko, “Ressuscitou, ó morte onde está a tua...” completada com o coro “Espada”.

A partir dessas concepções surgiram os movimentos coreográficos de *O Sofrimento dos Inocentes*, os quais serão descritos e analisados na última seção.

### 3.2.2 PESQUISA DE MOVIMENTO.

O artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Nesse caso, poder-se-ia falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem [...] (SALLES, 1998, p. 125-126).

Na procura por um conhecimento que me permitisse trabalhar a técnica da Dança Moderna e pela compreensão do que estava fazendo e, o que planejava alcançar, entendi que para Martha Graham a respiração era um ato essencial da vida, algo simples que ao ser bem utilizado renderia ganhos importantes e imensuráveis para a vida em geral e, especificamente, para a arte. Na dança, a respiração funciona como um elo do corpo com o interior do ser. E para Garaudy é o ponto inicial da técnica, onde ocorre a essência de se viver.

O ponto de partida dessa técnica nova é o ato fundamental da vida: o ato de respirar. O fluxo e o refluxo da respiração estão intimamente ligados aos movimentos do tronco, que se contrai para expirar e se dilata para inspirar. Há, pois um momento de contração, em si, de todas as forças da vida, ritmadamente seguido de uma expansão para o mundo, fluxo e refluxo, tensão e extensão, contração e descontração [...] (GARAUDY, 1980, p. 98).

Garaudy ao principiar os elementos condutores e essenciais da técnica, visionou a respiração como ponto de partida, assim, a técnica dá importância a um simples cotidiano e mecânico ato da vida. No processo criativo da coreografia *O Sofrimento dos Inocentes* a respiração funcionou como um resgate, onde ela traz do mais íntimo do intérprete, todas as imagens necessárias para a expressividade.

Monteiro compreende a respiração como o fundamento básico do método. É a nascente de toda a técnica que chama de arquitetônica. É o elemento que se interliga ao que diz respeito aos sentimentos do artista, até a sua influência na execução dos movimentos das inclinações e torções formando uma estrutura escultural. O fato é que a respiração é onde tudo acontece. “A inspiração e a expiração são os fundamentos básicos da técnica de Graham, ou seja, a respiração é o princípio máximo para este sistema acontecer, expelindo vida [...]”. (MONTEIRO, 2005, p. 55).

Leal (2006, p. 35) diz que: “a capacidade de relaxar e contrair os músculos devidamente, sem alterações ou interrupções no fluxo respiratório, permite a ocorrência de imagens no decorrer do exercício. Aliar a respiração e o movimento traz, também, muita concentração”.

No referido processo de criação, há no primeiro momento uma busca por si mesmo, recolhendo todas as energias, é uma pesquisa, uma viagem pelas lembranças (imagens), buscando os sentimentos que se adequariam a expressividade exigida, seja pelo consciente ou não, a viagem acontece.

No retorno dessa viagem ocorre uma extensão pelo próprio conhecimento de mundo. Na verdade é para o movimento e para o público que se adquire o fluxo e a atenção. Essa

viagem é feita a cada contração e extensão do método de Graham. Aí começa outro princípio, mencionado por Garaudy e reconhecido pela autora acima.

[...] O segundo princípio da técnica de Martha Graham responde a esta exigência: intensificar o dinamismo do ato. Tanto o movimento de contração quanto o de relaxamento se manifestam como impulsos bruscos, convulsivos, projeções violentas do corpo inteiro [...] (GARAUDY, 1980, p. 99).

As aulas do método de Martha Graham funcionam como treinamento, com ritmos e sequências estabelecidas para que o corpo esteja em prontidão, numa resistência aos bloqueios e emoções que possam emergir. A imagem abaixo corresponde a um movimento característico da aula em base sentada do método de Martha Graham, que mantendo os pés unidos e cruzados a frente, torce o tronco para um dos lados mantendo o foco para a diagonal baixo como um olhar por cima dos ombros e retorna com um *cambré*<sup>21</sup> para então inspirar e realizar uma contração do centro e retornar a mesma posição da imagem para o outro lado.

Figura 07 - Exercício 01 da Técnica de Martha Graham



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

Nessa movimentação pode-se observar que ao expirar realiza-se a *contração* e ao inspirar o *release*. Leal classifica o segundo ponto fundamental da técnica como sendo a *Contração* e *Release*. Ela evidencia a relevância da coluna, observando as mudanças corporais através da inspiração e da expiração.

Os dois pensamentos não estão distantes de uma visão preparatória para o corpo. A primeira busca na contração e relaxamento uma adequação para o corpo se concentrar e

<sup>21</sup>Cambré: Movimento com inclinação do tronco para as laterais, frente ou trás.

responder as projeções das movimentações, enquanto a segunda, trás a observância dessas ações como uma resposta a mudanças corporais.

Percebo que a respiração é um aspecto importante para o método de Martha Graham, pois uma boa execução e continuidade do ato de inspirar e expirar auxilia a integralidade do corpo, desde a pelve até o topo da espinha dorsal. Dessa forma, proporciona um alongamento do corpo, tanto ao contrair ou expandir, dando liberdade para que o corpo possa desempenhar as movimentações requeridas.

No entanto, para o processo de pesquisa dos movimentos, para a criação da coreografia percebo a respiração, nos atos de inspirar e expirar, contrair e relaxar, como integrados. Portanto, não os separei, mas trabalhei como sendo um só.

Nas sequências de aula, não pensava nesse princípio separadamente, mas em unidade e continuidade, como algo que parte da relação com o chão – terceiro princípio mencionado por Garaudy -, “daí decorre o terceiro princípio do método: a relação com o chão, com a terra viva e carnal. Encontramos em Martha Graham o sentido de terra maternal, terra matriz [...]”. (1980, p. 100).

Figura 08 - Exercício 02 da Técnica de Martha Graham.



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

As sequências de movimentos no chão obtiveram durante as aulas uma atenção maior, para manter o contato e a energia com a terra. O movimento acima é chamado de posição egípcia, compreende a uma inclinação com o tronco para frente mantendo as pernas cruzadas em base sentada e o foco é para o chão.

Na opinião de Leal, o centro motor, toma o terceiro lugar nos fundamentos do método de Martha Graham.

Entendemos que toda a movimentação da técnica de Graham parte sempre do centro motor, da pelve, e este movimento visceral é que determina a continuidade do movimento para a periferia do corpo em espiral. Graham trabalhava com o centro como origem da vida, o motor. Acreditava que as emoções, os sentimentos, o movimento são primeiramente visíveis na região central do corpo, partindo da pelve e seguindo a coluna em direção à cabeça. *“É o torso-corção, pulmões, estômago, vísceras, e, acima de tudo, a espinha- que expressa”*. (LEAL, 2006, p. 32).

Os atos de inspirar e expirar teve como principal objetivo a busca pela expressividade, não aquela que parte do que é visível aos olhos, como o gesto, mas de uma expressividade que parte de dentro, de um centro motor.

Durante o percurso de composição, sentia como se a expiração fosse uma mão que adentrava pela medula óssea, passava pelos órgãos até chegar num ponto central, onde segurava e arrancava de lá todas as emoções e sentimentos, que pudessem corresponder ou pelo menos assimilar-se ao conteúdo significativo do movimento. Assim, traçava o percurso de volta, mas se espalhando por caminhos diversos, pelos membros superiores e inferiores, gerando a extensão do movimento que ultrapassa a pele e a esfera energética entorno do intérprete-criador, até alcançar à outra mão, que conduziria pelo íntimo do receptor, as emoções passadas pelo intérprete-criador.

Nesse ponto, os dois autores tem o mesmo pensamento. Sobre isso, Garaudy diz que: “nossos gestos não são somente um reflexo ou um eco passivo de uma solicitação exterior, pois todo movimento de dança procede do centro do corpo para a periferia, unificando o ser e impedindo-o de se dispersar [...]” (GARAUDY, 1980, p 101).

Figura 09 - Exercício 3 da Técnica Martha Graham.



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

Esse movimento, também retirado da sequência de aula na base sentada, corresponde ao esvaziamento da respiração, onde na inspiração foi retirada toda emoção e vitalidade para o movimento que chega à periferia do corpo. É como se fosse um esvaziamento do centro para preencher a periferia, é a viagem do subjetivo para o objetivo, do sentimento para o gesto. Sente-se na execução desse movimento uma leve tensão no abdômen, ou no centro do corpo, onde é aliviado pela próxima inspiração.

O centro motor é considerado um dos focos principais desta pesquisa, pois a dor ou o sentimento que o movimento causa, parte de dentro do intérprete-criador, um movimento que insinua uma busca pelo interior, um olhar interno de si mesmo, para depois chegar às periferias e até externar através de atos, gestos e movimentos simbólicos e significativos, para aquele que será afetado pelo seu significado.

Desde a respiração, que busca na inspiração e expiração, contração e extensão, um conteúdo interno para a expressividade e interpretação do movimento, busquei durante todo o processo uma continuidade, onde tudo está ligado e mesclado, formando o quarto conceito.

A respiração é uma atividade conectada a um todo integrado e indivisível. Não podemos considerá-la sem relacioná-la a este todo e as condições em que ocorre. A respiração está relacionada/conectada a estrutura osteoarticular humana, bem como a musculatura [...]. (LEAL, 2006, p. 41).

Para Leal esse princípio é caracterizado pela espiral, partindo da pelve em uma continuação até a cabeça. Ressalto que as sequências de movimentação, tanto de aulas que elaborei para o aperfeiçoamento da técnica, quanto os movimentos que se manifestaram na coreografia, seguiram uma conexão entre os princípios abordados até aqui.

A respiração, principalmente dentro de um processo de criação, deve ser pesquisada individualmente de acordo com as limitações de cada intérprete-criador. Não deve ser obrigada nem agressiva, pois a agressividade ou a tensão na respiração trava os músculos e articulações, não dando liberdade ao movimento. Quando se respira corretamente e quando se deixa a respiração fluir, o corpo flui juntamente com ela, resultando em uma unidade. Isso quer dizer que tudo está em uma constante ligação, que um simples estímulo aciona o corpo por inteiro, desde a musculatura até os sentimentos e emoções.

O princípio de “totalidade” é o quarto de sua técnica: o corpo todo é um instrumento articulado, coordenado, orientado. O tronco, os ombros, os braços, o rosto, o ventre, os quadris e as pernas formam um todo único, um conjunto significativo. E isto constitui mais que uma lição de moral: sermos inteiramente o que somos em tudo que fazemos. (GARAUDY, 1980, p. 101).

Ao assumir o que queria com a coreografia foi um risco que corri, pois não sabia se o conteúdo expressivo, envolvido de sentimentos e sensações tocaria o público. Diante de toda a unidade que se constitui no processo de criação do personagem, me permiti correr o risco e me aventurar a um campo novo para a minha formação como intérprete-criadora e, principalmente, como professora de mim mesma. Para isso, tive que me impor limites e cobranças.

Em um determinado momento da pesquisa de movimento compreendi que o projeto coreográfico que construí poderia não dar certo, principalmente pelo aspecto estético, pois muitas vezes os movimentos eram torcidos, e o receptor poderia não ficar à vontade diante disso. No entanto, descobri que um movimento por mais feio ou estranho que seja tendo um significado para aquele que o faz e para o que vai receber, ele se torna belo perante a sua característica simbólica. Então, relaxei e continuei os trabalhos.

Os direcionamentos que nortearam o entendimento dos conteúdos manifestados, das escolhas técnicas e pessoais, as seleções de movimentações para cada momento da coreografia e as suas combinações, só completaram o conceito de unicidade que se estabelecia no meu corpo-pensamento. Compreendi este princípio como a continuidade, seja do movimento ou do sentimento, onde os dois estão integrados e totalizados, um fluir constante onde nada se começa e nada se termina há apenas uma continuação do corpo como um todo.

A liberdade respiratória depende de indicações próprias de cada corpo, de sensações interiores, jamais podendo ser imposta, rotuladas ou padronizadas. Quando a respiração se integra à movimentação de cada um, o movimento flui no corpo inteiro. Quando a unidade acontece, o corpo simplesmente é. (LEAL, 2006, p. 45).

Respeitei, durante esse tempo do processo de criação da coreografia, os limites do meu corpo, me ensinando a entender suas falas e as sensações que constantemente eram exigidas. O corpo fluindo junto com a respiração, da movimentação ao sentimento, do gesto ao significado, do material ao simbólico.

Ser o corpo, seja ele corpo gente, corpo *performance*, corpo religião, corpo-pensamento e corpo significante, me proporcionou um olhar sobre o fazer arte e compor dança, o que justifica a escolha profissional que fiz. Os ensaios se tornaram mais intensos e convidativos após essa percepção de um corpo inteiro.

Nesse contexto, corroborando com Leal sinalizo outro princípio da técnica de Martha Graham, a Expressividade. Eu tentava buscá-la através do significado dos movimentos, enquanto Leal procurava-a pela respiração.

Para ampliar as possibilidades expressivas, é preciso ampliar as possibilidades respiratórias, as possibilidades musculares, articulares, mentais, emocionais... É preciso lidar com bloqueios, medos, ansiedade, lesões aceitando-os e reconhecendo-os durante o trabalho corporal. (LEAL, 2006, p. 47).

O trabalho respiratório me ajudou muito para a preparação corporal e sensível. Sentia meu corpo mais íntegro e apto a responder as possibilidades de movimentações, desde saltos a quedas, torções e contrações, choro e alegria. Esse foi um trabalho complexo e contínuo, mas tornou possível a execução de uma coreografia desgastante, tanto fisicamente quanto emocionalmente, pois exigia de mim um controle sobre as emoções que, se não fosse trabalhado especificamente, não teria se concretizado.

Os meus bloqueios e medos, era o de não conseguir dar conta do significado dos diversos movimentos, mas as imagens, as lembranças, a preparação corporal e emotiva me ajudaram a abraçar com coragem o desejo de expressar os signos coreográficos.

O ser humano, naturalmente, dança. E a técnica, as diferentes formas de preparo corporal, devem auxiliá-lo, abrir novos caminhos, nunca aprisionar. A escolha de uma técnica não deve limitar o conteúdo criativo do artista, mas ampliá-lo. Para isto, é preciso que o preparo corporal exerça sua função, permitindo ao bailarino liberdade, flexibilidade e criatividade (LEAL, 2006, p. 76.).

Na verdade, o importante não é quais veredas o intérprete-criador escolhe para alcançar seus objetivos na cena, ou melhor, a forma como ele trabalha a si mesmo, esses elementos são caminhos diversos que podem ser tomados, que levam alguns a ficarem presos por seus medos e frustrações ou a liberdade de poder enfrentar os seus temores, a exemplo de Martha Graham.

No processo coreográfico, o que busquei foi ampliar o conhecimento, tanto como intérprete-criadora quanto professora, para que pudesse exercer a liberdade de criar e recriar os meus próprios *insights*.

### 3.2.3 – ELEMENTOS INDUTORES

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças, que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (SALLES, 1998, p. 37).

O primeiro elemento indutor da criação que trago para entrelaçar com a expressividade e os signos gestuais, é o espaço. Ele age no âmbito adaptativo, onde eu me familiarizo com ele, e assim consigo relaxar o corpo, possibilitando o surgimento dos movimentos que são induzidos pela sensação da sinfonia.

Figura 10 - Escola Mundo Encantado da Criança.



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

Os ensaios eram realizados na escola<sup>22</sup> em que trabalho e como a sala fica de frente para rua foi necessário me trancar na intenção de me sentir em um espaço vazio, onde eu poderia ter a liberdade e um encontro pessoal com os personagens. “Trabalhar coreograficamente o espaço vazio é levar, quem dança, a contracenar com o universal do personagem – na sua acepção mais ampla – expandindo a expressividade local do personagem em cena” SERRA (*apud* LEAL, 2006, p. 13).

<sup>22</sup>Escola: Mundo Encantado da Criança no bairro do Guamá.

Na Dança Moderna os personagens eram experimentados através de muito estudo e na maioria das vezes, no caso de Martha Graham, eram personagens que se cruzavam com momentos da história da intérprete, então esse encontro de intérprete com personagem era feito primeiramente na intimidade de um espaço vazio. Os personagens experimentados na coreografia são: O traidor (sentimento do ódio), Maria (sentimento do sofrimento) e Jesus (sentimento de amor).

### 3.2.3. a) Cenário Imaginário

Para encontrar o personagem e proporcionar a ele, essa expansão do espaço, da expressividade e da cena, me deitava no chão, colocava a música para ouvir, e assim ficava por meia hora só ouvindo e a cada repetição da sinfonia eu buscava um ponto da sala, pois acreditava que cada espaço específico da sala me traria vivências que contemplariam as ações do personagem. Passei assim a criar uma cenografia imaginária. “Diferentes ângulos de observação do movimento criador nos oferecem uma ampliação de sua compreensão e, conseqüentemente, uma aproximação maior de sua complexibilidade [...] (SALLES, 1998 p. 87)”.

Procurei, nos diversos becos da sala *insights* para o movimento. Era como se as linhas perpassassem o espaço vazio em busca de ângulos e direções para os saltos, torções e expressão. Assim, não a visionava como uma sala vazia, mas como um local em um tempo determinado e uma história específica. O movimento interagia com o espaço fazendo dele algo preenchido e modificando-o a cada percurso do movimento.

Ao criar a cenografia era como se eu me transferisse para o lugar indutor do movimento, era como se as pessoas que estiveram comigo, em lugares que já havia estado, e que agora a partir de lapsos de vivência, estivessem presentes na hora da cena, às vezes até sentia a energias delas.

Durante vários ensaios, ouvi bastante a música, não como interpretação dela, mas como uma pesquisa de acordo com o movimento. O movimento com seu significado buscava na memória uma vivência semelhante. “Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, representar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória”. (SALLES, 1998, p. 100).

A cada movimento que surgia com seu significado eu refazia cenas e histórias. Foi por este motivo que não dançava no vazio, por mais escuro ou seco que fosse o local a cenografia

era reconstruída pelo movimento e pelas imagens que brotavam, portanto não procurei estabelecer um cenário, era somente o meu corpo afetando o espaço com os movimentos e o meu cenário imaginário.

Pelo fato de não haver a cenografia e tendo o movimento em seu percurso como o mais importante para ser visualizado e absorvido da coreografia. Optei por elaborar um figurino condizente com a história e que desce o efeito desejado ao movimento.

A princípio, esclareço que nas duas vezes em que esta coreografia foi apresentada utilizei um figurino mais simples, pois o tempo de criação foi curto. Depois, me aprofundi melhor neste aspecto, visto que durante as outras apresentações e análise de filmagens da coreografia, senti a necessidade de pesquisar e estabelecer uma ligação entre a vestimenta e o movimento. Por esse motivo, se difere da atual, onde foi substituída a saia. “[...] Modificações são feitas, muitas vezes, de acordo com critérios internos e singulares daquele processo. O artista conhece, nesse momento, o que a obra deseja e necessita”. (SALLES, 1998, p. 132).

Percebendo a importância do figurino para o desenvolvimento e impacto estético e arquitetônico do movimento, onde o ideal é a boa visualização não somente do movimento em si, mas também do seu percurso espacial e histórico, que modifiquei alguns elementos.

É fundamental pensar no figurino como um ponto importante dentro de um processo, pois funciona como uma segunda pele. Fato este observado por Martha Graham ao se apropriar do figurino na coreografia *Lamentation*.

Busquei colocar no figurino, elementos simbólicos e relacionados com a sinopse da coreografia, assim, ele funciona como um estímulo para a personificação dos personagens e contribui para a significação do movimento, o qual afeta a expressão na cena. O figurino é um dos principais indutores da compreensão e contextualização do tempo, espaço e sentimento em que vivem os personagens.

Juntamente com a minha mãe Enne Lobato<sup>23</sup> pensamos em pontos estratégicos que pudessem transparecer o máximo o caminho do movimento, não perdendo o contexto e seu caráter significativamente expressivo. Para que nada se perdesse, ela me passou um questionário buscando compreender todos os pontos essenciais, respondi o questionário e ao mesmo espaço de tempo que assisti a dois vídeos. O primeiro mostrava a sinfonia que foi uma inspiração para a ideia, e o segundo, o vídeo da coreografia que danço.

Após assistir e analisar as ideias e propostas que mencionei no questionário, sentamos para definir o que concretamente utilizaríamos e, então, parti para o desenho (anexo). Queria

---

<sup>23</sup> Enne Lobato: Figurinista de roupas para espetáculo, Graduada em Design de Moda.

algo que mostrasse o movimento, e a roupa seria a causadora do efeito da coreografia, uma vez que a maquiagem seria discreta. Decidi investir no figurino na expectativa que pudesse proporcionar ao público um acréscimo de interpretação.

Inicialmente, demos realce às cores, escolhendo o preto, o branco e o roxo como representantes de um significado contribuinte para a cena. O preto compõe a parte superior, semelhante a um *collant*, simbolizando a primeira cena da coreografia, onde se reflete a escuridão e a treva nos corações dos homens. Sendo este *collant* de manga curta e bem fechado na frente, mostrando o conservadorismo que entra em decadência, quando a costa é apresentada e revelada com trançados de fios que valorizam as curvas.

O branco foi simbolizado na saia revelando a pureza manchada pelos desvalores e a espada que transpassa Maria, como a própria sinfonia trás em sua subjetividade. O branco também foi uma opção, pois em dias de festa na Igreja Católica, ele é utilizado como ornamentação do ambiente. A saia godê forma um ângulo de 360°.

O roxo, encontrado no interior da saia, faz referencia ao tempo em que vive a igreja durante o ano, que é a quaresma, onde há uma espera entristecida pela morte, mas uma vigília pela ressurreição. Nesse momento, encontram-se juntas a aceitação e a esperança. E com a morte de Cristo, esse roxo é vivenciado como o luto, como a igreja sendo a esposa viúva.

O roxo e o luto se encontram no *pietà*, momento em que trago toda a saia com a parte branca para o peito, deixando as pernas à mostra e desenhadas pela saia roxa e por uma legue preta, lembrando o luto. Esta legue preta é constantemente visualizada durante a coreografia, não permitir o esquecimento da maldade, que sempre está por perto para amedrontar.

As aulas do método de Graham e as leituras, constantemente me apresentavam os pés como a raiz de uma árvore, que é fincada ao chão e a terra, lembrando que é dela que surgimos e é para ela que partiremos. Portanto, preferi dançar descalça porque em momento algum da coreografia posso esquecer-me de quem sou e das minhas memórias, pois é nelas que vou buscar a semelhança de cada movimento. A maquiagem é singela, tentando manter as marcações no rosto.

### 3.3 O INACABAMENTO COREOGRÁFICO

[...] O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado. (SALLES, 1998, p. 79)

Assim, após ter perpassado por todos os tópicos anteriormente analisados, tive a sensação de que a coreografia estava “acabada”, com os movimentos já coreografados e gravados, juntamente com o ritmo da música, mas observei que o caráter interpretativo e expressivo estava em constante mudança, isso porque todos os dias eu codifico e recodifico lembranças, mas também há aspectos que conforme a necessidade precisam ser analisados e mudados. Percebo que a coreografia fica como se nunca estivesse pronta, portanto há sempre algo a mais a completar ou a retirar, logo, ainda foram necessários reparos e análises sobre o que já estava construído, buscando sempre o melhor para mim e para o público.

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. [...] A obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam. (SALLES, 1998, p. 26).

As mudanças foram inevitáveis. Compreendi que segundos antes da apresentação da coreografia ainda pode ocorrer algumas alterações. Essa foi a coreografia mais complexa e exigente que já criei e interpretei. Primeiramente, pela técnica utilizada e depois pela concentração, que geralmente exigia um domínio da respiração, do movimento e da emoção.

A primeira mudança que fiz foi na sinfonia, ela era muito grande e tinha mais de 20min. Entendia que não seria possível dançar todo esse tempo, então fiz cortes na música, tentando não perder as características de cada momento, mesmo que eles não seguissem uma ordem. A sinfonia original tem momentos seguidos por uma ordem, mas com a edição isso não foi possível, busquei, mesmo que aparentemente embaralhados, discernir claramente a que momento o movimento que realizava pertencia.

Depois vieram as observações por meio dos vídeos. Para isso, solicitava que alguém filmasse a coreografia e, depois analisava o que estava funcionando ou não, verificava o que podia ser melhorado ou o que poderia sair. Por outro lado, tiveram vídeos que serviram de inspiração, principalmente os que tinham a sinfonia, em suas cenas, como no filme *Paixão de Cristo*, o qual me ajudou na expressão.

Quando deparamos com uma obra em processo, enfrentamos necessariamente os momentos de opções ou escolhas que vão sendo feitas pelo artista. As seleções desta ou daquela forma são acompanhadas por avaliações ou julgamentos [...] (SALLES, 1998, p. 108).

Dessa forma, foram feitas as escolhas durante a construção coreográfica. Depois surgiram os testes, onde eu pedia para que as minhas alunas assistissem a coreografia e depois

me dissessem o que achavam o que funcionou, não só pelos movimentos que elas compreenderam como lindos, mas principalmente pelo sentimento que eles causavam. No final, a resposta foi que elas sentiam medo, ou dor, e que também tinha um momento em que tudo ficava bem. Percebi que o objetivo estava sendo alcançado.

Durante os ensaios, pela exigência técnica e expressiva da coreografia, em algumas vezes sentia que precisava acomodar com sutileza, principalmente a expressão, pois a carga sentimental que o trabalho requeria era de uma força intrínseca a cada inspiração e expiração. Portanto, era necessário um tempo antes e depois de passar a coreografia, para que o meu corpo pudesse compreender e refazer seu caminho a um estado mais tranquilo.

A mudança entre duas cenas de propriedades emocionais aparentemente distintas, muitas vezes causa um desconhecido incômodo e incerteza, diante do que dará certo ou não. Comigo não foi diferente, a transição da cena da dor de Maria para a da Ressurreição de Cristo me causava muita preocupação, pois era uma metamorfose do luto à alegria, o que me incentivou a estudar profundamente os fundamentos e significados de cada movimento, assim como o momento em que ele se encaixava. Por isso, antes de dançar eu ficava como nos primeiros ensaios, concentrada e ouvia a sinfonia, buscando as experiências e esclarecendo mentalmente os papéis e sentimentos pelos quais passaria.

O aquecimento corporal antes de entrar para dançar se dava em companhia da sinfonia, executava alongamento e respiração entrelaçados com as sequências de aula de Graham, preparando o corpo para as ações exigidas. Normalmente uso o fone de ouvido durante essa preparação, pois acredito que me proporciona, na intimidade dos meus sentimentos, encontrar a concentração necessária e o desligamento de forças externas que venham a me distanciar do objetivo. Geralmente, só tiro o fone segundos antes de entrar em cena.

Uma mente em ação mostra reflexões de toda espécie. É o artista falando com ele mesmo. São diálogos internos: devaneios desejando se tornar operante; ideias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; desejos dialogando [...] (SALLES, 1998, p. 43).

Foi assim durante todo o processo. Até hoje, em todas as vezes que vou apresentar a coreografia, faço um diálogo interno em busca de sentimentos, emoções, lembranças, personagens, que possam me ajudar na cena, também sobre reflexões a respeito do meu fazer, sobre o que é necessário. Devaneios e diálogos que não terminam ao começar a cena, mas que se propagam e se mantem até o término dela.

#### **4. A CONVERSÃO DOS SIGNOS GESTUAIS EM *O SOFRIMENTO DOS INOCENTES*.**

Nesta seção, trago o conceito de conversão semiótica, na concepção de Loureiro, por meio das lembranças dos movimentos, a fim de compreender o significado dos gestos no processo de criação coreográfica.

Fruto da capacidade vocacional do homem para a simbolização e da liberdade que o espírito usufrui para exercê-la, a conversão semiótica resulta dessa faculdade humana e se manifesta ao longo de toda a existência dos indivíduos, sendo uma de suas qualidades distintas (LOUREIRO, 2007, p. 18).

A significação é fruto dessa qualidade do homem, é como se o homem nascesse para significar. Na verdade o próprio nascer é observado como uma renovação; uma nova forma de ver a vida. O ser humano passa a vida toda significando e ressignificando objetos, sentimentos, atos, dentre outros. Loureiro (2007) diz que é uma qualidade distinta do homem simbolizar as coisas, um objeto por si só não simboliza outro e nem a si próprio simboliza, mas é o ser humano que faz isso por ele, é a capacidade de fazer e refazer quantas vezes sentir necessidade.

Na minha trajetória não foi diferente, passei grande parte dela significando meus atos, sentimentos e objetos, os quais refletirão nesta sessão, ao dialogar com sentimentos, escolhas e sensações, que foram convertidas em signos durante a vida, em um processo alargador de simbolismos. “[...] Trata-se de um permanente processo de traduções simbólicas, remoldagem na significação dos signos ou de multiplicação dos gestos de simbolização (LOUREIRO, 2007, p. 12)”.

Observo que na remoldagem dos signos, o que se transfigura não é o objeto, mas a sua significação, que varia de indivíduo para indivíduo. Foi a partir da tradução que cheguei a essa composição, que, mesmo com remoldagens de significados de Martha Graham, se apresenta como um trunfo estratégico para a expressão. Estruturada em movimentos simbólicos busca na memória e na sinfonia a alavanca para a expressão.

É válido perceber que os signos não partem somente de um simbolismo já fixado, até mesmo porque, esses antes de serem convertidos em símbolos já se estabeleciam na realidade, e é exatamente da realidade que acontece a subjetividade do objeto, que é transmutado para sentimento e depois para lembrança, ou melhor, do simbolismo para gesto.

[...] pode-se perceber que não é a simbolização que cria a realidade objetiva, mas é a

realidade que estimula e aciona o processo simbolizador, pelo qual essa própria realidade é, também, mudada, apreendida, compreendida e integrada em um sistema comunicacional [...] (LOUREIRO, 2007, p. 13).

No processo coreográfico, a realidade e o sentimento fazem parte da criação e estão em uma constante mudança, como uma fábrica que vive em função de transformar, é uma constância, uma fluidez que nunca cessa, tal como o princípio do método de Graham, onde a criação está em processo contínuo.

Neste momento, conduzo o diálogo da criação, sob o meu olhar de intérprete-criadora para os signos gestuais, a partir da conversão dos gestos. Sobre isso, Loureiro (2007, p. 28) esclarece que: “[...] com isso fica bem claro a relação conceitual do significado como decorrência de um vínculo entre o intérprete e o signo [...]”. Nesse sentido, são as minhas lembranças que se refazem imagem, como uma memorização codificada, lembranças que se fazem movimento significativo e que se refazem em expressão.

Por meio de cada momento da sinfonia tais como: *Getsêmani*, *Lamento*, *Espada e Ressurrexit* fui conduzida a uma viagem pelas vivências e experiências, as quais justificam a expressão do movimento coreográfico. Assim, selecionei os principais movimentos, de cada momento da coreografia, para descrevê-los quanto à técnica, significado e ressonância.

#### 4.1 - GETSÊMANI

Em *Getsêmani* os movimentos foram direcionados para mostrar do horror até a raiva dos soldados, para isso, executei os deslocamentos rápidos e firmes como aquele que vem buscar algo, o salto é o refúgio, é um momento de fraqueza de Cristo. Procurei movimentos que mostrassem a lateralidade como a face de Judas ao capturar Cristo e beijá-lo, tentei usar todos os níveis, planos e direções (diagonais, retas e etc.), permanecendo do lado esquerdo e no centro do espaço. O tempo é diversificado, mas bem marcado e decisivo. Já nos momentos lentos não há pausa, mas o máximo de controle ligado a uma prontidão e um sacarmos com a plateia, levando do gesto a voz e da raiva a dor.

A sequência de movimentos, neste momento da coreografia, é caracterizada por um andar rápido. No entanto, destaco que o principal significado está na face, onde a mão direita, em forma de concha cobre a boca, mantém os olhos como a essência do movimento. Este se mantém fixo, reto, algumas vezes desviado apenas pela movimentação dos pés, que mudam para a direita.

Figura 11 - Cale-se Cálice.



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

Intitulei este movimento de **Cale-se/Cálice**, que corresponde primeiramente a uma música de Chico Buarque chamada Cálice e também de uma coreografia da professora Auxiliadora Monteiro que interpreta essa música. O cálice aqui abordado é o que é dado para beber e não é contestado e, em segundo, pelo silêncio e aceitação de Cristo. Em relação a isto, Jesus tinha poder para evitar o sofrimento, mas mesmo assim resolveu se entregar como um cordeiro que é levado ao matadouro e, não abriu a boca.

[...] Como homem, Jesus Cristo tinha que morrer, pois todo homem é mortal. Mas, sendo um Deus também, não poderia continuar morto. É nesse entrelaçamento que percebemos no signo bíblico que é Jesus Cristo, ocorre o processo de conversão semiótica [...] (LOUREIRO, 2007, p. 60 - 61).

Percebo que há XI séculos atrás aconteceu a primeira conversão semiótica desse movimento, a segunda, aconteceu quando esse evento passou da realidade de uma época para o simbolismo nas missas de hoje e, por último, a transfiguração desse signo que a partir das minhas vivências como Cristã se traduz em gesto coreografado.

Desse modo, compreendo que o movimento de **Cale-se/Cálice**, não significa somente Cristo sendo levado à cruz, mas todas as pessoas que dão a vida por outras ou que são levadas diariamente a abandonar seus princípios. Assim como, caracterizo-o como o abandono de mim mesma, o que significa dizer que eu não poderia permanecer com a história, se nesse momento não me despojasse de meus movimentos pré-estabelecidos.

Quando abandono os meus vícios estéticos e técnicos, ou movimentos já pré-estabelecidos, permito que o movimento nasça com o seu próprio sentido e, a partir daí, sim, recorro na memória e nos sentimentos, lembranças que se aproximem do significado do movimento.

Baril (*apud* Monteiro, 2005, p. 38) diz que Graham, quando se organizava para criar dizia: “para criar é preciso primeiro se destruir interiormente”. Nesse sentido, quando o intérprete-criador se desfaz do próprio desejo de expressar a si mesmo, isto passa a dar sentido ao movimento. A capacidade de criar melhora consideravelmente. Leal menciona que:

Desta forma, o artista, não expressa a si mesmo, trabalha a expressividade através de um contexto/personagem criado. O expressar a si mesmo, apenas pelo planejamento, pelo ensaio, pelo desenvolvimento artístico necessário, deixa de sê-lo. Definir que um artista expressa a si mesmo pode ser um equívoco [...] (LEAL, 2008, p. 53).

Portanto, o intérprete-criador que busca apenas os anseios estéticos e técnicos, (lembrando que a técnica nesta pesquisa funcionou como um treino para as possibilidades do corpo expressar), se limita e define-se apenas por isso, quando se permite conhecer o outro lado do movimento, permite-se também a liberdade de criar e de expressar. Garaudy (1980, p. 24) completa: “[...] implica que, pelo ato de criação artística, de amor ou de fé, venhamos a transcender nossos próprios limites para ficarmos fora de nós”.

Foi nesse abandono de meus movimentos pré-estabelecidos, que transcendí meus limites e pude seguir na coreografia, permitindo que cada movimento apresentasse seu simbolismo. O segundo movimento a ser descrito é o **Anúncio da Profecia**, reconhecido como a espada que atravessa o peito. Mas esse movimento não caracteriza o momento da Espada, apenas o aviso e o início da história.

Figura 12 - Anúncio da Profecia



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

O anúncio da profecia compreende a extensão da coluna e o declínio (ou flexão) da cabeça e, as mãos que sugam do peito a espada transpassada, repedindo-se duas vezes, intercaladas por uma contração. Encerrando a sequência, tem uma torção com inclinação, no momento em que a mão direita se eleva como se erguesse a espada.

O anúncio da profecia chega com a última pisada da caminhada anterior, e começa a afiar a espada com a extensão da coluna. Já a queda da cabeça sugere o desejo da espada, que é matar. A torção com a inclinação representa o medo pela espada polida e ao mesmo tempo em que ela é erguida, finalizando o anúncio, se é lançado em *tríplets*<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> *Tríplets*: Movimento característico da técnica de Martha Graham, onde há uma torção no tronco do corpo em contrário a perna, esta troca para outra em uma elevação dos pés, depois troca-se o lado fazendo a rotação das pernas.

Figura 13 - Tríplets.



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

Compreendo o significado desse movimento como a conversão do momento em que Nabucodonosor entra em Jerusalém. É como Judas, que acompanhado de soldados, se lança a uma andança na busca por Cristo, mas é antes de tudo, um avanço brutal da traição.

O *tríplets* na técnica de Martha Graham representa uma reivindicação, onde na subida dos pés, Graham reflete e na descida protesta. No processo coreográfico pesquisado, ele se refere a um constante avançar, na subida há a raiva e na descida o arrependimento imediato de Judas. Percebo que a primeira transfiguração ocorre pelo método de Graham, significando-os como uma reflexão e um protesto, a segunda ocorre quando os simbolizo como a raiva e o arrependimento.

[...] Diferentemente da moldagem da matéria às necessidades de uso, que exige uma ação prática e material, o ajustamento dos objetos a novas necessidades de fruição intelectual obriga a ressignificação desses objetos no ato de sua recepção, por um movimento não visível, mas mental [...] (LOUREIRO, 2007, p. 11).

O movimento de *tríplets* não muda em seu percurso pelo espaço e nem sua visão estética, o que se transfigura é o seu significado. Este só muda pela necessidade que tive de

inter-relacioná-lo com a história, sem perder o seu desenvolvimento técnico. A ressignificação acontece pela disposição que nasce de um novo conteúdo da realidade, que acontece no íntimo do intérprete-criador.

Após os *tríplets* a sequência seguinte é caracterizada por movimentos rápidos e fortes, como a espada adentrando, em uma confusão de movimentos, entre saltos e giros, destruindo tudo e levando a esperança, apenas pelo beijo na face. Esses movimentos ressoam na expressão como a maldade do coração dos homens, a impureza que avança com rigidez sem considerar as pessoas sofridas.

Lembro-me de um vídeo que assisti durante a pesquisa de movimento, sobre a paixão de Cristo, principalmente o beijo que é dado na face de Jesus, por Judas, o qual me levou a criar o terceiro movimento. A partir dessa imagem construí o movimento **O beijo na face** baseado na torção do tronco, sentada e partindo da pelve, depois a coluna com o ombro e, por fim, a cabeça, apresentando desse modo as duas faces. O movimento de ida representa a raiva e o orgulho de quem traiu e o retorno por meio da contração traduz quem se encolhe em remorso.

Figura 14 - O Beijo na Face.



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

O corpo, nesse movimento, está totalmente articulado, onde os pés respondem as indicações do tronco e da coluna, o olhar também acompanha os ombros e a cabeça na busca pela lateralidade. Cada articulação, assim como os músculos estão arraigados uns aos outros, proporcionando um corpo por inteiro, sendo também um dos princípios do método de Graham.

Nesse método, as torções compreendem em ultrapassar as barreiras e regras da sociedade. Na coreografia estudada, o ato de estar sentada, limita os membros inferiores, mas liberta o tronco, representando a dificuldade de sobrepor às leis estabelecidas na época de Cristo e ele como o homem que oferece as duas faces à ira de outros.

Diante dos novos paradigmas, o processo de conversão semiótica se mantém incólume, uma vez que significa um modo de mudança na qualidade do signo, independente da época ou tendências, sendo válido tanto no passado como no presente (LOUREIRO, 2007, p. 22).

A conversão permanece independente do período ou contexto, mesmo que já não seja fruto de uma realidade presente, mas de uma realidade passada e que foi simbólica e tradicionalmente mantida, não como mera ilustração de uma história, mas como reflexão do presente.

É nesse pensamento que me permito afetar pelo movimento, a sensação de que a maldade, a raiva e o remorso estão por todos os lados. Lembrei-me da viagem que fiz a Espanha para a Jornada Mundial da Juventude, onde visivelmente éramos os indesejáveis por lá, as pessoas nos tratavam mal e nos olhavam com raiva, só porque anunciávamos Deus. Esse olhar permaneceu entranhado no me corpo e se tornou presente nesse gesto.

O último movimento é anunciado pelos tambores, que revelam o drama que inicia. Equivale ao **andar pesado** e forte na cadência da sinfonia, articulado com o olhar malicioso, numa inclinação para frente como o soldado, que lança o chicote sobre as costas de Cristo.

FOTO 15 - Andar Pesado.



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

O retorno é organizado por um deslocamento pesado, onde a costa é arrebatada em um cambré para trás, representando o peso lançado sobre os inocentes. Optei pela queda de costas, porque o medo é maior quando não se vê onde vai cair e quando não se tem as mãos como amparo. As mãos são elevadas junto com a intenção da queda, como um impulso motor, mas também como uma forma de defesa contra o ataque pela frente.

Esse andar tem o olhar como a transparência da alma maldosa do homem, que ao encarar o público, proponho o medo e a inquietação do não belo, do que incomoda. A proposta do olhar era incomodar.

[...] O gesto se mostra como mensagem, que só pode ser percebida na medida em que compreendemos sua forma simbólica. Dentre os órgãos dos sentidos, os olhos são os que mais propiciam a criação de símbolos (LOUREIRO, 2007, p. 51).

Utilizei a visão como um recipiente de memórias, queria buscar nela as minhas próprias lembranças de raiva ou de desgosto. O olhar juntamente como o gesto de pisar firme e forte no chão oferece ao espectador os mesmos sentimentos que experimento durante a execução do movimento.

## 4.2 LAMENTO

[...] a conversão semiótica é o instante limite de mudança de significação de algo, no processo de construção e reconstrução de sentidos, realizado pelo homem no exercício de invenção e recriação simbólica da realidade que o contém [...] (LOUREIRO, 2007, p. 79).

Esse momento está relacionado com o que Kiko Argüello fala sobre o lamento de Maria e o lamento dos que sofrem. No início do movimento, há um andar cauteloso e entristecido, daquele que entra na fila e vai com os mártires para as câmaras de gás. Como já mencionado, Kiko pensou nos Judeus, no sofrimento deles e dos que ficaram com as marcas visíveis ou não, do holocausto de Auschwitz.

No Lamento escolhi movimentos que partissem do centro do corpo como as contrações, feições delicadas, andar leve e muita concentração, uma noção do corpo como um todo, tudo interligado. O olhar era longe, como que se estivesse refazendo cenas. A harpa que toca na sinfonia chega como o choro, o andar e o cair lentamente, ligados à extensão e giros, saltos e quedas.

O tempo nesse segundo movimento é lento, porém contínuo, com uma resistência no interior e a exigência de muita energia. As formas são organizadas para as ondulações, circularidade e irregularidade.

O Lamento acontece quando a harpa toca simbolizando as lágrimas de Maria, mas em outros momentos é a voz do anjo que canta suavemente e que lhe dá coragem quando, após andar sem contrariar do movimento inicial, para a fila dos pecadores, ele canta “Maria, Maria, mãe de Deus” e mãe nossa também. Essa frase se repete várias vezes.

Após o andar cauteloso nasce o primeiro movimento que escolhi para descrever, que simboliza o **peso das dores**, mencionado por Monteiro ao descrever um dos exercícios de aula da técnica de Martha Graham, fazendo referencia a inclinação para frente.

Figura 16 - O Peso das dores.



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

Nesse sentido é Maria que carrega em sua carne a dor dos inocentes. Kiko Argüello quando fala da sinfonia diz que: “Este pequeno trabalho apresenta a Virgem Maria submissa ao escândalo do sofrimento dos inocentes em sua própria carne, na carne de seu próprio Filho”. Maria simboliza as inúmeras pessoas que cotidianamente passam por sofrimentos como o estupro, a fome, a doença e entre outros males. Pessoas que buscam na figura da mãe

uma ajuda ou um consolo.

Isto me fez recordar do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, que acontece em Belém, no mês de outubro. Quantas pessoas não saem de suas casas e carregam nos ombros um desejo ou uma gratidão, para com a mãe. Logo, que o movimento acima descrito nasceu, durante o processo de criação, a imagem do Círio permaneceu todas as vezes que executei esta movimentação. Não é somente como a cruz ou o peso das dores que Maria ajuda Jesus a carregar, mas é também a corda, é como se cada promesseiro fosse como esse anjo que dá forças para Maria e ajuda também ela a carregar.

O homem vê as coisas do mundo e as remolda por sua faculdade simbolizadora, na medida em que as vê umas em relação às outras. Constrói relações simbólicas entre o que conhece, o que se guarda na arca da memória e o que alimenta com sua experiência. O olhar é um processo incessante, individual e social de produção de símbolos que dão ligadura ao conhecimento (LOUREIRO, 2007, p. 14).

Transfigurei a cruz de Cristo à corda de Maria. Durante a cena meu olhar se distancia, é como se me transferisse para a multidão, as conversões estão por todas as partes. Em Maria que ajuda seu filho a carregar a cruz e os filhos de Maria, que contemplam e apoiam-na a carregar a sua dor de mãe.

Naquele ano, fui na corda e observei que os promesseiros pensam que, como Maria os ajudou em algum desejo ou males, eles também agora vão ajudá-la, na esperança de que como ela assumiu o sofrimento de seu filho, também assumam o seu.

Essa vivência guardada na minha memória é requisitada todas as vezes que executo essa movimentação, partindo de signos reais a signos simbólicos, em busca de uma expressão. São cenas revisadas pelo olhar distante que somam com as experiências e com a dor do movimento.

A respiração auxilia a movimentação que se intercala entre extensões e contrações, um caminhar arrastado, as mãos que se encontram, do lado direito, que foi o lado que carreguei a corda do Círio. Também, são essas mãos que carregam os sofrimentos nas costas. As pernas se flexionam em exaustão pelas articulações, o levantar doloroso concretiza a conversão semiótica da contração e do release, movimentos essenciais do método de Martha Graham e, principalmente a respiração, outro fundamento da técnica, funciona como a mão que traz do interior do intérprete-criador as lembranças que se transfiguram em emoções e depois em expressão.

O segundo movimento que apresento como significante do Lamento é um simples parar, que intitulei **Graça Maria**. Uma pose, uma imagem estática. Este movimento foi

visualizado na capela de Santa Clara, onde há uma imagem em tamanho real de Nossa Senhora das Graças, que me olhava com piedade e com as mãos em concha.

Figura 17 - Graça Maria.

Figura 18 - Imagem de Nossa Sr.<sup>a</sup> das Graças



Fonte: Márcio Loureiro, 2013

Fonte:

<http://www.santaimagens.com.br/loja/product/images/d/N.SenhoradasGra%C3%A7as01902zoom.JPG>

Não encontrei autores que explicassem se Martha Graham em sua coreografia *Primitive Mysteries* se inspirou em imagens como essa para fundamentar suas mãos crispadas. O próprio nome insinua seu significado, a contração das mãos, e que mesmo Maria com seu olhar piedoso, transparece nas mãos a contratura de sua dor.

Essa capacidade humana de elaboração e reelaboração de símbolos a partir da realidade do mundo permite que algo percebido simbolicamente sob uma determinada função passe a ser recebido de uma outra forma e por novo estímulo, evidenciando uma outra função, se for modificada sua inserção cultural, uma vez que as funções são qualidades percebidas/atribuídas aos objetos [...] (LOUREIRO, 2007, p. 15).

A transformação desse signo prático, a imagem, em signo estético e expressivo é o momento no qual entendo como a conversão semiótica de uma função para outra. Perceber que esse objeto sofre modificações é observar que se transfigura em signo estético. No movimento, que chamo de Graça Maria, a conversão é feita a partir de um objeto que é a estátua da imagem de Nossa Senhora das Graças.

Loureiro explica que a imagem na igreja tem como função dominante a mágico-religiosa e no imaginário criativo do movimento transfiguro para a minha coreografia como uma realidade do meu mundo, do que foi percebido da função mágico-religiosa da imagem, para a função estética. Isso significa que a imagem criada para representar, que o homem pode encontrar a santidade, diante de uma forma estético-artística.

O terceiro movimento selecionado teve como referencia as **lágrimas de Maria**, a partir do toque da Harpa. Inspirada, nesse som, executei uma caminhada leve, para o canto superior esquerdo da sala. O levantar das mãos e a queda em cascatas, estava relacionada às lágrimas que caem contidas e leves entre as pedras, diferentemente do movimento anterior, que era baseado em um objeto, as lágrimas não são objetos, mas um sentimento que é convertido interiormente pelas glândulas lacrimais em líquido.

Há nessa transformação uma relação com o imaginário. Sobre isso Loureiro (2007, p. 25) diz: “aqui estou a pensar não apenas na transfiguração dos signos materiais em signos estéticos, mas também nos próprios signos abstratos, como no caso do imaginário”. Esse conceito reflete a subjetividade que há nas próprias lágrimas para o som da harpa e depois para o movimento das mãos em queda. Desse modo, o referido movimento representa a própria água que lava o sofrimento e trás a esperança.

Depois, segue um momento mais lento, quase numa pausa, uma atenção e concentração, onde há uma busca pelo preenchimento do espaço, relacionado a espada que Maria permite transpassá-la lentamente, resultando no quarto movimento escolhido.

O movimento conhecido como “T” ou *Table* é executado no plano médio, com uma perna flexionada servindo de base e a outra esticada formando uma reta na horizontal. Este é executado e ligado a ele tem uma torção, onde os braços empurram o ar, como se empurrasse algo para fora do corpo.

Figura 19 - Table



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

Figura 20 - Amparar



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

As fotografias acima representam a busca pelo desenho do movimento e todo o seu percurso, pois este quarto movimento compreende a uma sequência desses dois movimentos. É Maria reconhecendo seu sofrimento, sempre amparada pela voz do anjo, que insistentemente afirma ser ela a Mãe de todos.

De outro modo, a função dominante relacionada a um objeto, por exemplo, se estabelecerá pela relação existente entre o homem e a realidade, em função daquilo que lhe dá sentido. Essa compreensão sugere que a visão de mundo do homem se transforma, modificando o sentido dos signos. (OLIVEIRA, 2012, p. 140).

Foi numa reflexão do que seria realmente essa espada, que encontrei o sentido de dor. E como se a mulher adquirisse um sentido, do que fazer e porque fazer, o que aceitar e porque aceitar a dor.

Após esta compreensão, onde a visão se modifica juntamente com o signo, percebi que não é somente a espada que transpassa, mas analisei como a dor que atravessa não só o peito, mais os órgãos e a alma. Abandono a ideia de que a espada é o objeto que atravessa o peito, para uma abordagem mais simbólica, ou seja, pela dor que não só fura como penetra na alma.

Há no movimento uma referência à procura, para isso, foi executado um giro, dois passos para o lado direito e quatro longos passos para trás, alcançando o estado de coragem, este foi percebido a partir do canto na qual a música ficava mais intenso. Como resposta, apareceram os saltos, para representar uma mulher firme em suas decisões, os quais subsidiaram o quinto e último movimento.

Remarco que os saltos são característicos da técnica de Martha Graham e funcionam como um escape do que é real. Na cena, é uma fuga rápida para no retorno se afirmar cada

vez mais a vitalidade da mulher que tem esperança. Lembro-me que no vídeo sobre a paixão de Cristo há um momento em que Jesus cai e Maria corre ao seu encontro para levá-lo, mostrando-se forte e firme em seu anseio por ajudar seu filho.

O **salto** é intercalado com as quedas e variações das pernas e, as mãos desenham no espaço um círculo ao lado do corpo. O salto é uma elevação, um desejo de flutuar, mas quando ocorre à queda o corpo cai como um todo, não chega a estar totalmente no chão, o desejo é despencar. Para Loureiro (2007, p. 19) a conversão semiótica é “provida por um gesto de transgressão, resultante de um estado atual por outro que se lhe superpõe e substitui [...]”. O salto é na cena a ultrapassagem de muitos limites é o momento de transgressão de um estado de medo, para um estado de coragem. O salto representa juntamente, a dor e a esperança.

#### 4.3 ESPADA

Esse momento é caracterizado como a aceitação da espada e também uma esperança de que esse é o caminho para a libertação, um conforto em que ela é a mãe de Deus e de todos, sendo assim uma segurança. Reconheço-o como o momento mais doloroso, pois é uma espada que atravessa seu coração e seu ventre pelo *pietá*. Há um cansaço em quedas, o ser humano que é levado ao auge de seu cansaço e sofrimento, que culmina com uma queda final, simbolizando a morte. São os movimentos de extensão e contração que caracterizam a Espada, saltos, giros e movimentações em círculo.

O momento denominado Espada é percebido em várias ocasiões da coreografia e não em uma sequência direta. A passagem do momento Getsêmani para o lamento, já é um esboço de Espada. Este é emoldurado pela voz do resignado, que já tendo a certeza de sua ressurreição, desafia a morte perguntando onde está a espada, que apesar de transpassar o seu peito e o de sua mãe, não garante a vitória.

Concomitante, à declamação da frase, me desloco para o outro lado da sala, onde as mãos se fecham ao nível da pelve em formato de concha, os joelhos se flexionam provocando, mesmo na humilhação, a morte, para então iniciar o primeiro movimento descrito aqui, a **espada que abandona a alma**.

Figura 21 - Espada que abandona a alma.



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

Nessa sequência, primeiro é realizada uma torção lateral, que compreende a um dos exercícios da aula de Martha Graham, onde as duas pernas são esticadas para frente e cruzadas, o tronco é jogado para traz, em um cambré, juntamente com a cabeça. As mãos são fechadas em concha, estendidas para frente, a fim de retirar do centro motor a energia do movimento. A compreensão desse movimento ressoa como o próprio desafio de tirar a espada que foi fincada no peito.

Nesse caso, “o expressivo é visualizado no corpo dos intérpretes-criadores através dos movimentos” (OLIVEIRA, 2012, p. 65). A autora complementa que, conforme Loureiro o plano da expressão é “a manifestação de um conteúdo por meio da forma, captada pelo homem, por via de sua sensibilidade estética” (Loureiro *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 65).

Esse movimento se tornou para mim, um dos movimentos de maior expressividade e impacto. Pois, agrega sensivelmente à área do sentimento e, apesar de ser um movimento que causava estranhamento, sentia-o latejante dentro de mim. O estranho apesar de às vezes não ser belo esteticamente aos olhos de alguns, é mais completo em conteúdo a ser apreciado por seu caráter simbólico, do que um movimento meramente executado por uma exatidão técnica.

É o conteúdo da obra que proporciona a expressão ao intérprete-criador. Para Loureiro esse estado sensível e estranho proporciona ao intérprete-criador, experimentar esse

movimento como o causador da expressão “[...] quando se dilui o estado de epifania e a recepção passa a ser governada pela dominante de outra função pregnante e que torna o objeto artístico auto-expressivo” (LOUREIRO, 2007, p. 36).

Assim, esse movimento não é só a manifestação mágico-religiosa, da espada ou da lança que fura o peito, é a transfiguração de um gesto estético e simbólico, da retirada da lança. É a própria dor da espada sendo retirada, ou melhor, é a dor do movimento de sua retirada.

Após a libertação dessa espada de dor, que pode ser convertida no objeto Cruz, surge a espada que vem para o peito, a espada gloriosa que conduz Cristo ao encontro da morte carnal e a concretização da profecia.

Figura 22 - Espada de morte.



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

Na cena, foi realizada a extensão do corpo, no nível médio, que exprimi simbolicamente a morte que chega e o último suspiro de vida. Nesse momento, há uma intensa contração ao se reter a mão direita em direção ao peito. Em mais um momento de conversão que significa “traduzir é converter semioticamente algo ou uma linguagem em uma outra realidade, pelo remanejamento dos signos, de modo mais ou menos radical [...]” (LOUREIRO, 2007, p. 50).

A primeira conversão semiótica que acontece é entre os objetos, uma hora a espada que causa dor, mas é a mesma que depois conduz a vida eterna. A segunda acontece no último suspiro, porque em um lance é vida e em outro é morte. A antítese que se estabelece é a da espada que causa a dor, porém mantém a vida e depois a espada gloriosa, que conduz à morte.

Agora, o que domina não é mais a espada de dor, mas a espada gloriosa. Porém, mesmo com o presságio de que seu filho ressuscitaria, Maria se vê diante da dor, no entanto, não é mais pelas lágrimas da harpa que chora e, sim, pelo ventre sangrando, que lamenta e segura a espada que atravessa seu abdômen. Dá-se aqui uma pausa para esse momento, depois se retorna a Espada.

Em seguida acontece um dos movimentos mais conhecidos da técnica de Martha Graham, o *pietá*, o qual abrange em um só movimento quase todos os fundamentos e movimentações essenciais do método como: a inclinação do corpo com a cabeça e do corpo para um dos lados, a torção de todo o corpo, as mãos em concha, a contração e a extensão, as quedas, a energia e a respiração, tudo interligado na realização do movimento. Na coreografia, o *pietá* é executado apenas duas vezes e traz em sua significação, levar o corpo ao extremo da dor de Maria, é o corpo todo se contorcendo.

Figura 23 - Pietá.



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

O *pietá* se apresentou, como o movimento indutor da ideia da coreografia, pois o seu significado me afetava de tal maneira que experimentava respostas internas que chegavam por imagens de pessoas que sofrem pelo mundo inteiro e o meu próprio sofrimento. Pensava não

somente em Maria chorando pelo ventre, mas em outras tantas mães que diariamente choram por seu ventre a perda de seus filhos.

A respeito dessa transfiguração em que o *pietà* está inserido, Loureiro (2007, p. 75) sinaliza que: “a esse instante de passagem reordenadora da função simbólica, em que uma coisa se torna e é recebida como outra, sob a dominante de nova função, é que denominamos de conversão semiótica [...]”.

Entendo que a conversão está em todos os momentos do movimento de *pietà*. Como dito anteriormente, este também pode ser percebido na concepção do artista plástico Michelangelo, ao converter a história de Jesus e Maria em uma estatueta, na qual pude entender a mudança de função, cuja dominante não é mais mágico-religiosa e, sim, estética. Enquanto no método de Graham compreendo que a conversão semiótica prossegue quando Graham traduz para o movimento o sentimento de dois personagens, Jesus e Maria. Entretanto, percebo nesse movimento o choro pelo ventre, que não é só de Maria, mas de todos os mártires e inocentes.

A movimentação continua com um rolamento do corpo no chão e, depois com um movimento de espiral do tronco. Alcanço o nível alto e corro para o fundo da sala, na busca de proporcionar ao público uma visão panorâmica, uma percepção do espaço vazio que é preenchido pelas movimentações de uma mulher no ápice de sua dor. É também um **cansaço extremo**.

Essa movimentação é uma tradução de uma sequência que Martha Graham faz em sua coreografia *Heretic*. O corpo mantém a força vital da cena, a expressividade que chega pela lembrança do sofrimento de outras pessoas e do seu próprio.

Busco nas minhas memórias vivências e experiências de dor, do que me causava dor. Esse era o movimento de maior emoção, precisava me conter para não desequilibrar na cena. “[...] Configura o território da experiência interior objetivada, palco onde se deflagra a vida do sentimento e da emoção [...]” (LOUREIRO, 2007, p. 18).

Foi pelo íntimo de minhas lembranças que o sentimento e a emoção me visitavam e eram transfigurados em expressividade. O movimento com todo o signo contido nele, agride o corpo, que despenca pela perna direita e de costas para o público, como se a gravidade o empurrasse com força contra o chão. Com isso, permaneci de joelhos, e depois levantei, já de frente para o público, para então cair novamente pela frente e levantar de costas para os espectadores.

Figura 24 - Cansaço Extremo.



Fonte: Márcio Loureiro, 2013

Esse movimento reverbera em um ato circular, uma espiral de níveis sempre para a direita, é como um giro dividido parcialmente e intercalado por quedas e recuperações. Depois realizo uma pequena sequência e, finalizo o momento espada com a queda final.

#### 4.4 RESSURREXIT

Após todo esse sofrimento, a esperança se transforma em realidade, pois Cristo venceu a morte. Esse momento se apresenta a partir da trombeta que anuncia na sinfonia o júízo final e a ressurreição universal. Com muitos saltos e giros, esse momento caracteriza a alegria e a vitória. Para isso, busquei movimentos circulares e irregulares, onde não tem pontos previamente estabelecidos, há pouca contração e muita extensão, o nível alto aparece como o principal meio de expressar a alegria.

Ora, se Jesus Cristo tinha poderes para vencer a morte, poderia ter evitado a sua, o que não fez. Pelo contrário: entregou-se a ela, pacificamente. Por que, então, teria Ele consentido em ser morto, para só depois vencer a morte, ressuscitando? (LOUREIRO, 2007, p. 60).

Neste último tópico, conduzo o olhar para a Ressurreição de Cristo, percebendo a sua morte não como uma realização de profecia, mas uma necessidade de lavar, pelo seu sangue, os pecados da humanidade, para assim libertá-los. É nessa liberdade, não só de quem venceu a morte, mas de quem é libertado pela morte de um inocente, que trago as escolhas técnicas e significativas.

Ressurrexit inicia com **saltos**, em referência as pessoas que escapam da morte. É como se fosse a trombeta que soa para o juízo final, onde simbolicamente os mortos ressuscitarão. É também Paulo que falou a comunidade de Coríntios, sobre a força da morte sobre o homem. A primeira conversão semiótica que acontece é a própria passagem da vida para a morte e depois para a ressurreição. O som da trombeta compõe a segunda transfiguração, onde anuncia o retorno de Cristo e, o significado dos saltos está relacionado ao homem que é libertado de seus pecados.

As pernas, nos saltos, formam desenhos, juntamente com as mãos sempre elevadas, apresentando a liberdade como um todo, como o preenchimento de um espaço e as diversas formas de ocupar. Em sua maioria é circular, mas também é realizado em retas e em giros.

A **liberdade** também pode ser percebida quando o nível alto ocupa 100% desse momento. As opções espaciais são a segunda escolha para caracterizar o momento Ressurrexit. São direções aleatórias realizadas na hora, de acordo com o que o espírito deseja.

O término de um movimento pressupõe o início do outro, ou melhor, o movimento seguinte é resultado imediato e consequente do seu antecedente. O corpo que dança realiza movimentos que aparecem e desaparecem, sugerindo conexões de sentido na coreografia (OLIVEIRA, 2012, p. 146).

As ações nesse momento acontecem rapidamente, é o corpo que mal termina um movimento e já recebe o outro, por isso optei por falar de dois movimentos essenciais da técnica de Martha Graham juntos, a **contração** e a **extensão**.

As contrações acontecem com o corpo voltado para o alto e não para o chão como nos momentos anteriores. Há uma troca rápida de mãos no ar, e depois uma corrida para uma contração para cima, baseada em um movimento da técnica que compõe a base em pé com um *cambré* de peito.

Figura 25 - Liberdade.



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

Na imagem à esquerda pode-se perceber que o centro do abdômen contrai, mas o peito, a cabeça e os braços erguem-se para o alto. Repito esse movimento três vezes, em pontos diferentes da sala. Já a figura do lado direito são as mãos que se alternam rapidamente.

O *release* é o ponto ápice, e não diferente do que significa no método de Graham exprime a libertação e expansão da vida, é o renascer do ato de inspirar. Nessa composição o relaxamento representa o fluxo e o refluxo de lembranças, significados e movimentos.

[...] Retirando do gesto a sua razão utilitária, sua função material de servir as atividades humanas, a dança o transforma em algo cuja função dominante é a expressão estética, convalidando com isso o seu processo de conversão semiótica (LOUREIRO, 2007, p. 52).

Do ato de respirar, ação de inspirar e expirar, Martha Graham criou a contração e o release, o nascer e o morrer. Nessa composição, é observada como a dor e a libertação. Não é mais o ato de respirar como no cotidiano. Agora a função estética é expressiva diante do desejo de morrer e renascer e adquirir na coreografia uma função dominante.

O sentimento é o de alegria. Para isso, busquei pensar em momentos bons, pois era essa ideia que o movimento me causava, não podia negar a apresentar também a conversão que Deus fez em minha vida. Uma transfiguração de sentidos.

**Os giros** como um dos elementos escolhidos, simbolizam o corpo que desafia o próprio eixo, que é também o da morte e o da vida. Ocorre um giro em que se começa em contração e na continuidade de sua rotação, o corpo vai se alongando até alcançar a extensão, desde os pés até o dedo das mãos, é como se fosse nesse último momento uma relembração da trajetória coreográfica, desde o sofrimento até a libertação.

Figura 26 - Recordação.



Fonte: Márcio Loureiro, 2013.

Na primeira figura acima, pode-se observar a contração do abdômen no giro, como a **recordação** e depois a extensão do corpo como finalmente a libertação. Constantemente no cotidiano relembramos alguns fatos, principalmente quando chegamos às margens de uma mudança, é aquele minuto em que sua vida é revisada. Esse movimento se caracterizou com essa práxis de lembrar, que é em suma uma rememoração.

Novamente, Loureiro (2007, p. 29) menciona que a conversão semiótica acontece “na transfiguração dos signos da memória em linguagem simbólica” e, completa seu pensamento: “[...] a arte é resultante talvez do mais rico e complexo processo de conversão semiótica, porque transforma os signos práticos e teóricos da vida em signos estéticos”. A dança toma

para si essa transformação do que é teórico e o leva para a prática através do movimento, como a lembrança, que se torna simbólica quando o filme da vida é revisado. Na composição o movimento simbólico dessa ação adquire a função estética, pois é o movimento, que chama atenção.

O giro se encerra e começa uma **corrida**, é o voo de quem é livre. Remarco que a corrida simboliza especificamente esse momento, de quem é livre e corre para experimentar essa liberdade.

Na obra de arte acontece a transfiguração de objetos reais em signos decorrente de um processo criador de signos que modifica a realidade, o que confere intensidade à função estética, rehierarquizando as outras funções (referencial, teórica, mágico-religiosa), uma vez que a realidade material, prática, utilitária, é ressignificada na valorização dos fatores estéticos [...] (LOUREIRO, 2007, p. 24).

Nessa composição, a corrida como objeto real é convertida em um ato de liberdade. Signo criado como o pássaro, que se lança em voo após ser libertado do seu cativeiro, que é o pecado que leva a morte.

A corrida é uma movimentação de função cotidiana, que nessa composição transfigura-se em estética. “Definindo a estética como a ciência que estuda a função estética, as suas manifestações e os seus portadores, Mukarowsky destacou na arte as seguintes funções: prática, teórica ou cognitiva, mágico-religiosa e estética” (LOUREIRO, 2007, p. 34). Dessa forma, modifica-se a função dominante do movimento, ou seja, não é mais uma corrida e sim um voo.

Continuando o pensamento de estética me detenho agora a descrever o último movimento de toda a coreografia, o movimento que nomeio de **pantocrator**<sup>45</sup>. O pantocrator é uma pintura de Kiko Argüello, na qual aparece Cristo dentro de um anel simbólico, com três círculos, o de dentro representa a terra, o do meio é o inferno, aonde Cristo vai para buscar os mortos e o terceiro é o céu, as diagonais representam os quatro evangelistas. Assim, a conversão acontece dentro do próprio objeto mágico-religioso. Porém, não é o objeto que dá esse significado, mas quem o criou.

[...] Todavia, não se pode negar que a função estética também joga um importantíssimo papel litúrgico e que tem uma função retórica para atrair, por sua beleza formal, os olhares piedosos, e, por sua beleza exterior pregnante, também, contemplativos [...] (LOUREIRO, 2007, p. 62).

---

<sup>45</sup> Pantocrator: Ícone da igreja que representa Jesus Cristo ressuscitado.

Para a igreja os objetos litúrgicos tem uma função importante, em atrair pela beleza os fieis, é um pouco de arte dentro da liturgia e, há um zelo com os objetos, há uma insinuação contemplativa nesses objetos.

Foi na busca contemplativa do objeto Pantocrator que o transfigurei para o movimento final, que representa Jesus após a morte. Na cena, posicionei a mão direita, como a mão que dá a benção, tendo dois dedos apontando para a segunda pessoa da trindade. O corpo inteiro preenche todos os três anéis, para dizer que ele passou por todas essas dimensões.

Figura 27 - Movimento Pantocrator.



Fonte: Márcio Loureiro,  
2013.

Figura 28 - Imagem do Pantocrator



Fonte:  
<http://caladamusica.blogspot.com.br/2011/09/regresso-ao-trabalho.html>

O movimento também permitiu colocar as pernas flexionadas, somente a perna esquerda tocando o chão, a outra está flexionada e as mãos tentam corresponder ao ícone original. Há uma leve contração e o peito e a cabeça voltada para o alto. Nesta pose finalizei a

coreografia, mas entendo-a como uma obra inacabada, pois sempre há alguma transformação a ser feita.

Loureiro (2007, p. 25) argumenta que: “[...] mesmo que a obra de arte nunca se ofereça por completo à compreensão sensível, ela sempre se revela na integridade da conversão semiótica que lhe deu existência [...]”. Esta obra é bastante simbólica, mas entendo que o seu caráter significativo, para alguns receptores, pode passar despercebido. Porém, apesar de não chegar integralmente ao público, este pode vir a ser afetado de alguma forma por um movimento que seja.

O importante, de fato, é que esses signos contidos nos movimentos me afetam de tal maneira que posso buscar nas minhas memórias justificativas para interpretá-los, em busca do movimento expressivo. É essa expressividade que desejo que alcance o espectador. É o desejo de que pelo movimento expressivo, o público possa sentir o que sinto a cada movimento. Buscar o significado desses movimentos é buscar tudo o que tenho de experiências e lembranças, boas ou ruins, para dar ao público.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS:**

Este trabalho designou-se a analisar, na coreografia *O Sofrimento dos Inocentes* a forma com que os signos gestuais interferem no ato da expressão cênica e o que modifica na intérprete-criadora que realiza os gestuais. Assim, após compreender os signos através de estudo e pesquisa, a internalização dos gestuais se deu por laboratório e aulas da técnica da Dança Moderna, na busca pelas memórias e familiarização com o tema e com a sinfonia.

Enfatizando a modificação que ocorre na intérprete-criadora, a partir da conscientização e do entendimento do que se queria alcançar na obra, a expressividade diante da recepção, concluo que por meio do método de Martha Graham observei que a técnica funcionou como um treinamento para o corpo, que para Graham (*apud* MONTEIRO, 2005, p. 42) “a técnica é uma linguagem que torna o esforço impossível”.

Portanto, nesta pesquisa a técnica contemplou a possibilidade do corpo realizar os gestuais que necessitava, permitindo que os signos gestuais pudessem surgir. Porém, ressalto que os limites corporais e físicos foram respeitados e que estes foram auxiliados pelo trabalho de respiração, mas que se fizeram presentes durante o processo e durante a cena.

Acentuando a questão da estética, concluo que o signo carrega à função de transmitir ideias, quando isso ocorre, as ideias produzem sentido, pode-se alcançar a interpretação, que

para Joly (2010, p. 29) “[...] de fato, um signo só é signo se “exprime ideias” e se consegue provocar na mente daquele ou daqueles que o percebem uma atitude interpretativa”.

Desse modo, as ideias e a interpretação chegam à recepção do público, este pode recebê-la com fascinação ou com estranheza. Durante a cena busquei interagir com o público, nas apresentações percebi que algumas pessoas ficavam fascinadas e contemplava a beleza da obra, outras se esquivavam da admiração pelo que lhe causavam angústia ou medo.

Destacando a modificação no espírito da intérprete-criadora, percebo que esta foi acionada pelas lembranças e pelas imagens que emotivamente chegavam ao campo do sentimento e que respondiam através da expressão. Para Ferreira (*apud* LEAL, 2006, p. 51) “Expressar significa exprimir; expressivo, que exprime bem o que quer dizer; significativo. Exprimir significa dar a entender, a conhecer, revelar, manifestar, enunciar por palavras ou gestos, significar”.

A intenção de toda a conversão de signos em gestos, na qual estes mesmos impregnam-se de sentidos, era a de me fazer entender e fazer entender os signos, mesmo que inconsciente ao receptor, ou seja, mesmo que ele não soubesse de que signo partiu e nem mesmo que é um signo. O desejo era revelar a intenção de cada gesto, manifestar nele o melhor que há dentro de mim.

Considerando todos os aspectos alcançados na pesquisa, acredito que os signos gestuais são um caminho para encontrar a expressividade, e também para o intérprete-criador se encontrar diante da cena e se destruir interiormente de formas pré-estabelecidas. É também permitir que o movimento expresse a si mesmo, pelo seu conteúdo significante e pelo significado que lhe é dado. Percebi durante o processo a importância do intérprete-criador encontrar os seus próprios significados para que possa ser fiel ao que se propôs a fazer.

Por se tratar de um Trabalho de Conclusão de Curso creio ter contribuído de forma significativa para a dança moderna no estado do Pará, trazendo não somente os princípios do método de Martha Graham para a composição coreográfica, mas também por investigar um dos seus fundamentos, a expressividade, que se traduz como o desejo de expressar a vida e o que lhe dá sentido.

Para a aplicação do conceito da conversão semiótica, conforme Loureiro, trago a minha contribuição na percepção dessa conversão de signos para a dança, observando que há poucos trabalhos semióticos voltados para essa área e a necessidade de se observar na prática uma construção coreográfica.

Por fim, como professora e por perceber a relevância desse estudo para a minha formação como intérprete-criadora, entendo que assim como essa prática modificou o meu

entendimento de dança e de cena, pode também modificar qualquer um, podendo ser aplicado por alunos e estudantes que quiserem vivenciar não somente a técnica, mas também a própria conversão de signos.

No entanto, a pesquisa não se encerra aqui. A proposta é abrir caminhos para debates e até mesmo para a aplicação de uma metodologia com um grupo de alunos, voltada para os aspectos objetivados. Não é meu desejo por um ponto final, mas o intuito é mostrar um caminho para que futuros estudantes e pesquisadores possam seguir, afinal para Graham (*apud* LEAL, 2006, p. 39) “como tudo começa? [...] nunca começa. Apenas continua”.

## REFERÊNCIAS

- ARGUELLO, Kiko. **O Sofrimento dos Inocentes**- celebração sinfônica – catequética. 2011. Disponível em: <<http://www.camminoneocatecumenale.it/new/evento.asp?lang=pt&id=136>>. Acesso em 02 jul. 2013
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. v.1.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Tradução de Antonio Guimarães Filho e Glória Marini. 5. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3. Ed. São Paulo: Atlas, 1991.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. 14. Ed. Campinas (SP): Papyrus, 1996. (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- JUANA, Álvaro de. **Trinta rabinos em Nova York para ouvir a sinfonia de Kiko Arguello**. Tradução de Thácio Siqueira 14 de maio de 2012. Disponível em: <<http://www.zenit.org/pt/articles/trinta-rabinos-em-nova-york-para-ouvir-a-sinfonia-de-kiko-arguello>>. Acesso em 02 jul. 2013.
- LEAL, Patrícia. **Respiração e Expressividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban**. 1 Ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2006.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Edição Trilíngue. Belém: EDUFPA, 2007.
- LUBISCO, Nídia Maria Lienert. **Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança: arte e ensino**. 1. Ed. São Paulo: Digitexto, 2010.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 29. Ed. Petrópolis ( RJ): Vozes, 2010. (Coleção temas sociais).
- MONTEIRO, Maria Auxiliadora. **Pesquisa em dança – O método Martha Graham**. Belém: GTR Gráfica e Editora, 2005. (coleção Pós-Graduação, v4)
- OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo. **Ver-a-Dança: a transfiguração da Feira do Ver-o-Peso no processo de criação do espetáculo Outros Olhares**. 2012. 239 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- OLIVEIRA, Maria Marly. **Como fazer pesquisa qualitativa**. 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 2. Ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

SOUZA, José Fernando Rodrigues de. **A origem da modern dance**: Uma análise sociológica. São Paulo: Annablume; UCAM, 2009.

ANEXO A - Figurino de O Sofrimento dos Inocentes

