

Instituto Superior de Psicologia Aplicada



O CORPO NA DANÇA - A DANÇA NO CORPO

Beatriz Azeredo Tomaz

Nº 10628

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Psicologia
Especialidade em Psicologia Clínica

2007/08

Instituto Superior de Psicologia Aplicada

O CORPO NA DANÇA - A DANÇA NO CORPO

Beatriz Azeredo Tomaz

Dissertação orientada por Mestre Helena Germano

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de

Mestre em Psicologia

Especialidade em Psicologia Clínica

2007/08

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação da Mestre Helena Germano, apresentada no Instituto Superior de Psicologia Aplicada para a obtenção do grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica conforme o despacho DES nº 19673/2006 publicado em Diário da República 2ª série de 26 de Setembro, 2006.

AGRADECIMENTOS

Depois de praticamente finalizado todo este processo, sinto uma verdadeira necessidade de agradecer de forma sonora a todos aqueles que dele fizeram parte. Podia dizer que fui abençoada, mas para quem me conhece sabe que não faz o meu género. Tive a felicidade de para cada momento do processo ter tido sempre alguém a apoiar-me. Foram muitos e diferentes momentos por que passei, a curiosidade, a vontade de saber mais, o acreditar, o querer fazer, o descrédito, as dúvidas, a apatia, o acreditar, o concretizar, o desesperar, o reflectir, o falar, falar, falar, o ficar calada, o acreditar de novo, o fazer e por fim, perdoem-me o pleonasma, o finalizar.

Estou muito agradecida,

À professora Helena Germano, pela presença contínua e por acreditar

À minha avó, ao meu pai e à minha tia

Mãe, mano, mana e Ana

E a quem participou, com bons ouvidos e óptimas palavras, nesta dissertação:

R. Borges; L. Pereira; R. Carvalho; R. Aires; S. Caeiro; R. Carmona; P. Costa; M. Nabais;

Jolie; G. Castanheira; S. Matos; T. Martins; S. Felicidade; P. Tinoco

(São sempre os mesmos, tenho pena de vocês)

RESUMO

Esta dissertação consiste num estudo exploratório de caso que pretende uma compreensão reflexiva, no âmbito da teoria Psicossomática, sobre a vivência da dança no corpo e pelo corpo. Foi colocado o problema: Quais serão as possibilidades do corpo na dança e quais as repercussões e efeitos da dança no corpo? Foram explorados, através de entrevista semi-dirigida e aplicação do teste projectivo Rorschach, conceitos que se cruzam no caminho entre a dança e a teoria psicossomática. Espaço, tempo, eixos corporais, imagem corporal, consciência corporal, ritmos, sonho, imaginário e relação. Este estudo de caso contou com a participação de três bailarinos profissionais, com mais de vinte e três anos de aulas de dança e com pelo menos cinco anos de profissionalização. Um com formação em Clássico, outro em Contemporâneo e o terceiro participante com formação nas duas técnicas. Foram encontradas diferenças entre os bailarinos quanto à capacidade da função de imaginário. A dança contemporânea apresenta-se como a mais propícia para o desenvolvimento e manutenção desta função, em oposição à dança clássica que se demonstra como contribuidora de um funcionamento adaptativo. Foram colocadas diversas questões de investigação nesse sentido.

Palavras Chave: Psicossomática; Dança; Corpo; Imaginário

ABSTRACT

The aim of this exploratory study of case was to aspire a reflexive understanding in the scope of the Psychosomatic Theory, on the experience of dance in the body and by the body. The problem in study was: what are the possibilities of the body in dance and which the repercussions and effect that dance has on the body? To access the concepts that cross dance and Psychosomatic Theory we used a semi-structured interview and Rorschach projective test. Concepts like space, time, body lateralization, body image, body consciousness, rhythms, dream, imagination and relation. This study of case had the participation of three professional dancers, with more than twenty and three years of dance lessons and at least five years doing professional dance. One dances Classic, other one Contemporary and the third participant does the two techniques. Differences were found on the capacity of the imaginary function between the dancers. The contemporary dance is presented as more propitiated for the development and maintenance of this function, in opposition to the classic dance that demonstrated as contributing to the adaptative function. Diverse questions of analysis had been placed in this direction.

Key-words: Psychosomatic; Dance; Body; Imaginary

ÍNDICE

I. INTRODUÇÃO

1.1. Problema em Estudo	1
1.2. Enquadramento teórico	2
1.2.1. Teoria Psicossomática	2
1.2.1.1. Imaginário	2
1.2.1.2. Espaço e Tempo	3
1.2.1.3. Corpo espaço de representação	5
1.2.1.4. Lateralidade	7
1.2.1.5. Ritmos Biológicos	8
Alimentação	9
Ciclo Menstrual	9
Sono	10
1.2.1.6. Sonho	11
1.2.1.7. O Adoecer somático	13
1.2.2. Imagem Corporal	14
1.2.3. Dança	17
1.2.4. Dança e Psicossomática	22
1.3. Apresentação do Estudo	28
II. MÉTODO	29
2.1. Delineamento	29
2.2. Participantes	30
2.3. Instrumentos e Material	30
2.4. Procedimento	31
III. DISCUSSÃO	34
3.1. Análise Álvaro	34
3.1.1. Entrevista	35

3.1.2. Rorschach	41
3.2. Análise Glória	44
3.2.1. Entrevista	45
3.2.2. Rorschach	58
3.3. Análise Mariana	61
3.3.1. Entrevista	61
3.3.2. Rorschach	71
IV. CONCLUSÃO	73
V. REFERÊNCIAS	85
VI. ANEXOS	
6.1. Anexo A – Carta de Consentimento Informado	88
6.2. Anexo B - Guião de Entrevista	90
6.3. Anexo C – Transcrição das Entrevistas	95
Álvaro	96
Glória	115
Mariana	146
6.4. Anexo D - Protocolos Rorschach	179
Álvaro	180
Glória	184
Mariana	191
6.5. Anexo E - Psicogramas	194
Álvaro	195
Glória	196
Mariana	197

I. INTRODUÇÃO

1.1. PROBLEMA EM ESTUDO

O presente trabalho consiste num estudo exploratório de caso que visa a compreensão do funcionamento de bailarinos profissionais à luz da teoria psicossomática.

Procurámos explorar um novo olhar, com base nos eixos construtores da teoria psicossomática, sobre a dança e sobre o indivíduo que dança profissionalmente. Esta exploração inicial levantou o problema em estudo. Quais serão as possibilidades e o papel do corpo na dança, e quais serão as repercussões e efeitos da dança no corpo?

Através de uma compreensão de como são vivenciados por bailarinos profissionais, conceitos como espaço, tempo, eixos corporais, imagem corporal, consciência corporal, ritmos, sonho, imaginário e relação, conceitos que estão intrinsecamente relacionados e que se encontram na base da construção da identidade psicossomática, tentámos dar resposta ao problema em estudo.

A partir de uma reflexão teórica é inevitável constatar a existência de uma afinidade entre dança e teoria psicossomática. Para melhor estudar esta relação optou-se por uma metodologia qualitativa. O estudo exploratório de caso, que contou com a participação de três bailarinos profissionais, permitiu um acesso abrangente aos vários construtos que se pretendiam analisar, sem nunca perder de vista a subjectividade individual e os conceitos que lhe são significativos.

A dança surge como um reactualizar constante do que a abordagem psicossomática descreve como, a construção da identidade do indivíduo. O bailarino cria com o seu próprio corpo, este é o instrumento através do qual se expressa, testando os seus limites, na infinitude dos movimentos dançados. O local de actuação do bailarino é o espaço do corpo, corpo real e corpo imaginário, ou seja, o espaço entre o dentro e o fora mediado pela projecção. Este trabalho exige do bailarino um forte conhecimento a nível da organização espacial, da imagem corporal, assim como dos seus limites e capacidades enquanto corpo dançante. O bailarino vive no seu corpo a fantasia que a dança elabora, num espaço entre o dentro e o fora, o seu espaço imaginário, veiculado pela projecção. O bailarino dança o corpo imaginário no corpo real.

1.2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1.2.1. TEORIA PSICOSSOMÁTICA

Sami-Ali estabelece, com a sua Teoria Psicossomática, uma visão integradora entre psique e corpo, o psíquico e o somático são dois aspectos inseparáveis de um mesmo todo relacional (Sami-Ali, 1992; Sami-Ali, 2001; F. Pereira in Sami-Ali, 2002).

“A psicossomática encontra-se inscrita, por um lado, num ritmo espaço-temporal, por outro, numa relação original” (Sami-Ali, 1992 p.30). Relação esta que existe aquando do nascimento e antes deste. Relação com o outro que é preexistente. Não há lugar para a distinção entre psíquico e somático visto que tudo é relação (Sami-Ali, 1992; Sami-Ali, 2003).

Trata-se de um modelo multidimensional, onde a realidade humana existe na relação e o corpo é assumido como inteiro, completo e integral. Cada parte deste todo sofre uma influência recíproca, numa lógica de circularidade (Sami-Ali, 1992; Sami-Ali, 2001; F. Pereira in Sami-Ali, 2002). Esta causalidade circular envolve os níveis genéticos, imunológicos, rítmicos (biológicos e corporais) e relacionais (Germano, 2002).

Esta teoria surge de uma necessidade de compreender uma patologia que se situa entre psíquico e somático, o que implica pensar o conjunto da patologia humana e as suas oscilações entre funcional e orgânico, assim como a sua evolução, segundo uma dimensão constituída pela oposição entre corpo real e corpo imaginário (Sami-Ali, 2001; 2003). O sujeito é uma unidade psicossomática, o corpo real e o corpo imaginário são os dois extremos em que essa unidade oscila (Sami-Ali, 1993).

1.2.1.1. Imaginário

O imaginário alicerça o funcionamento psicossomático. *“Imaginário enquanto função que se actualiza por oposição ao real, numa sucessão ininterrupta de fenómenos que correspondem ao sonho e aos seus equivalentes no estado de vigília”* (Sami-Ali 2002a, p.7). O imaginário é espaço, um espaço de inclusões recíprocas onde a imaginação pode funcionar (F. Pereira in Sami-Ali 2002a). A criação deste

espaço imaginário é determinada pela dimensão relacional. Desta forma, o imaginário não só actua dentro da dimensão relacional, como também é ele próprio relação. A energia do imaginário flui da relação e do ritmo constituindo-se como fundadora do funcionamento psicossomático e de uma identidade temporal e espacial (Cady, 1992; Rotbard, 2001; F. Pereira in Sami-Ali 2002a).

É através do processo imaginário, mecanismo que tem por base a percepção e que visa uma interpretação do real, que se vai constituir a distinção entre eu e não eu, num movimento constante entre interno e externo. Este movimento que vai dar origem à representação do corpo, do objecto e das condições espaço-temporais necessárias para o aparecimento destes, tem como origem a projecção. Esta funciona como possibilitador da articulação entre percepção e elaboração fantasmática. Direccionada para o imaginário e intrinsecamente ligada ao ritmo das trocas relacionais, a projecção tem origem nas aquisições iniciais que fazem com que o corpo se constitua ao nível neurofisiológico (Cady, 1992; Sami-Ali., 1993; Germano, 2002).

Quando Sami-Ali se refere à actividade onírica, esta não se limita ao sonho que emerge durante a fase de sono paradoxal, mas estende-se a todas as outras formas de pensamento que lhe são análogas. A função onírica descrita por Sami-Ali engloba o sonho e todos os seus equivalentes, “*o fantasma, a fantasia, a alucinação, o afecto, a ilusão, a crença, o jogo, a transferência, etc.*” (Sami-Ali, 1992, p.33). Apesar de não terem exactamente as mesmas características do sonho, pois a consciência vigil imprime-lhes modificações, todos estes fenómenos têm por base a projecção. E são estes fenómenos, originários do sonho, que conjuntamente com este, num espaço e tempo particulares, constituem a função do imaginário (Sami-Ali, 1992; 2003).

1.2.1.2. Espaço e Tempo

Segundo Rotbard (2001) espaço e tempo são as dimensões existenciais do homem e as matrizes imaginárias da identidade.

Verificam-se dois movimentos organizadores do tempo e do espaço. O movimento projectivo proporciona a elaboração de uma personalidade habitada pela projecção, logo rica em imaginário. O movimento identificatório surge mais tardiamente, e o seu fundamento espaço-temporal inscreve-se numa dinâmica

projectiva de uma racionalidade corporal. O ritmo é desta forma coordenado pelo real e o imaginário harmonizados (Cady, 1992).

Corpo, espaço e temporalidade são estruturados em paralelo e através de um ritmo. Esta noção de ritmo, sobre um plano temporal, está sem dúvida ligada ao funcionamento psicossomático (Cady, 1992).

A elaboração temporal inclui-se numa organização espacial e de incidência relacional. O ritmo temporal constitui-se através das trocas precoces entre a mãe e a criança (Cady, 1988; 1992). A relação mãe-criança é governada por um ritmo biológico inteiramente modulado pelo que o tempo representa para a mãe (Cady, 1988).

O papel materno inicial é o de organização temporal, que é tempo do corpo e que se confunde ainda com o ritmo psicológico. Ou seja, a função materna mediatiza a relação entre tempo e espaço através do ritmo das trocas precoces (Cady, 1992). É nesta relação “primordial” que a representação do tempo é elaborada e a figura materna assume, desta forma, a organização temporal até que o indivíduo adquira autonomia corporal (Sami-Ali, 1993).

O funcionamento materno actua em dois eixos, o biológico e o social, assim sendo, a mãe actualiza um registo temporal que tem subjacente a organização rítmica da sociedade. O indivíduo vai fazendo, de forma gradual, uma inserção no tempo do corpo do tempo objectivo da sociedade. Por outro lado, constitui-se também o tempo imaginário, opondo-se ao tempo real quer pela sua estrutura circular, reversível, capaz de uma causalidade irónica, quer pela sua finalidade, a emergência do sonho e do prazer na consciência vigil (Cady, 1992; Sami-Ali, 2001). O tempo objectivo e o tempo imaginário são integrados de forma a constituírem uma continuação do tempo do corpo (Sami-Ali, 1993).

Através desta abertura espaço-temporal ao social e à relação com o outro, desenvolvem-se as formas originais do funcionamento psíquico e somático (Cady, 1992; Sami-Ali, 2001).

A dimensão de espaço é inseparável da dimensão de tempo (Sami-Ali, 2003). Para Merleau-Ponty (1999) a espacialidade do corpo é o desdobramento do próprio corpo. O corpo implica um dentro e um fora, este fecha-se sobre si mesmo, mas permitindo uma abertura a um espaço que é por ele delimitado e que o delimita, que ele inclui e que nele está incluído (Sami-Ali, 1993). O indivíduo não está ou pensa o corpo, ele é o corpo e a existência é em si espacial (Merleau-Ponty, 1999). Esta

existência espacial começa por ser o corpo em si, o próprio corpo, ou seja, possuir um corpo implica por si só ter também um espaço (Sami-Ali, 2003).

“O corpo não é apreensível em si” (Sami-Ali, 1993, p. 79).

Para Gil (1997) não é possível perceber o espaço interno do corpo mas apenas a forma como este se expressa exteriormente. Somente o espaço externo perceptivo é acessível ao outro. Desta forma concebe-se o espaço interno do corpo no espaço objectivo, enquanto contido pelo invólucro pele. Tendo em conta que, ao abrir o invólucro não se encontra o espaço interno do corpo mas apenas as vísceras, Gil (1997) conclui que o espaço interno do corpo está dentro e fora do espaço objectivo, é o “espaço-charneira” entre o exterior objectivo e o interior subjectivo, entre psiché e soma. A exteriorização concreta do conteúdo vivido pelo indivíduo é apresentada como uma manifestação do corpo instrumental. Mas a sua elaboração surge através da articulação entre o corpo físico e o corpo simbólico (Brikman, 1989).

O espaço é estruturado pelo corpo e estrutura o corpo através de conjuntos de termos opostos, dentro-fora, esquerda-direita, cima-baixo, frente-atrás, perto-longe (Mendes Pedro, Soubigou, Bertran de Balanda, 2001; Sami-Ali, 2003). Nesta estruturação estão presentes dois processos, um corresponde à constituição do corpo como espaço de representação, o outro consiste no princípio da distância no espaço. Inicialmente o espaço da criança e o espaço do outro confundem-se, gradualmente a criança vai integrando no corpo a noção destes pares de termos opostos, tendo por base o outro, só depois será capaz de fazer o movimento inverso, colocar o outro em relação a si, o que corresponde ao acesso à autonomia. Desta forma, o princípio da distância no espaço constitui-se nestes dois movimentos, primeiro a criança sabe que o outro está longe só depois poderá saber que ela está longe do outro (Sami-Ali, 2003).

Para que a criança consiga colocar o outro em relação a si, o corpo já tem de estar constituído como espaço de representação (Sami-Ali, 2003).

1.2.1.3. Corpo Espaço de Representação

É através da diferenciação ao outro, que se constrói a subjectividade, conceito fundamental para o desenvolvimento da representação (Rotbard, 2001). *“Nos primeiros momentos da evolução da criança, quando a criança ainda é um ser*

indiferenciado, o espaço da representação organiza-se em referência à distância entre mãe e criança” (Rotbard, 2001, p.199). O corpo existe desta forma, como um duplo da figura de referência e dos objectos. É necessário o afastamento da relação fusional com a mãe para que o indivíduo construa o seu corpo, ou seja, construa a representação deste, como único e individual (Sami-Ali, 1993). A representação implica a subjectividade e para que a subjectividade se manifeste, é necessário que se estabeleça no interior do sujeito uma distancia cognitiva e emocional em relação ao objecto (Rotbard, 2001).

As trocas (presença/ ausência) entre a mãe e a criança fazem com que o corpo se construa como um espaço de representação. Estas trocas precoces vão dar forma, conteúdo e sentido, possibilitando que a criança construa uma representação do corpo próprio. O que implica uma diferenciação que balize os limites da própria corporalidade, permitindo reconhecer o corpo como próprio e o outro como diferente (Rotbard, 2001).

Até à constituição desta diferenciação, o espaço é uma superfície sem profundidade, porque não há lugar para o espaço do corpo próprio, porque os limites entre o eu e o outro, neste caso a figura materna, não estão estabelecidos. Ainda não existe representação do dentro e do fora. Este distanciamento é assim primordial para a construção da representação corporal e espacial e conseqüentemente para a construção da identidade (Cady, 1988; Sami-Ali, 1993).

Segundo Bowlby (1981), cada pessoa constrói modelos funcionais do mundo e de si própria nesse mundo “... é a partir desses modelos que a pessoa percebe acontecimentos, prevê o futuro e elabora os seus planos...” (p.221). Os modelos internos do self e da figura de vinculação são desenvolvidos na criança em simultâneo e de forma contínua, sendo fortemente influenciados pelos modelos dos prestadores de cuidados nos primeiros anos de vida (Bretherton, 1999). Na interacção com a figura de vinculação, a criança adquire modelos internos que não só permitem a aquisição de uma capacidade de previsão, que pressupõe a representação de si e do outro, como também é a partir desta interacção que a criança aprende e interioriza os aspectos do todo (Sroufe, & Fleeson, 1990; Sroufe, Cooper, & DeHart., 1996).

Para que a representação do corpo e do objecto se desenvolva, têm de existir condições espaço-temporais. É através da experiência do espaço que o corpo próprio vai dar origem á representação (Sami-Ali, 1993). Representação do próprio corpo, do

objecto e do mundo circundante, dada pela percepção, cujo carácter é intrinsecamente subjectivo (Merleau-Ponty, 1999).

O corpo próprio adquire desta forma a função de esquema de representação, através da dupla constituição do espaço-tempo do corpo e do espaço-tempo da representação, cuja alternância é assegurada pela projecção (Sami-Ali, 1993). Os esquemas corporais e a sensorialidade constituem enquanto corpo dinâmico, a trama primária de si, assim como a fonte da representação (Rotbard, 2001). Assim sendo, o espaço da experiência perceptiva é na sua essência um espaço corporal (Sami-Ali, 1993).

A criação do mundo da representação é construída através do jogo neste novo espaço entre o dentro e fora (Cady, 1988). Este ir e vir entre o dentro e o fora é a articulação entre real e imaginário (Sami-Ali, 1993).

1.2.1.4. Lateralidade

“Estamos perante a articulação entre real e imaginário, onde a elaboração da temática do espaço se inscreve numa projecção sensorial que o próprio corpo mediatiza enquanto esquema de representação” (Sami-Ali, 2003, p. 27).

A projecção do espaço corporal no exterior representa um corpo dotado de alto e baixo, esquerda direita, de frente e atrás. As complicações e anomalias que podem surgir nesta representação têm origem na constituição do espaço do corpo em relação ao outro, onde a experiência do espaço é marcada pela ausência de autonomia relativamente ao outro. O que culmina numa ruptura, variável na sua intensidade, entre a presença corporal no espaço e a sua representação abstracta. A criança coloca-se simultaneamente em todo o espaço, tanto dentro como fora. Esta ruptura implica uma não diferenciação entre o ponto de vista sobre si mesma e o ponto de vista do outro sobre si. Estas duas formas de espaço coexistem no mesmo sujeito. A adaptação à norma derivada da incapacidade de autonomia e da não distinção entre espaço corporal do próprio e espaço corporal do outro, está instalada (Sami-Ali, 2003).

Sendo o corpo o ponto de contacto com o mundo exterior, a criança desenvolve as suas funções através da sua própria actividade corporal. É necessário que a criança tenha controlo das suas *“potencialidades corporais”*, para que se desenvolvam as *“...suas capacidades de análise, síntese, abstracção e simbolização”*. No que se refere à lateralização, o ser humano é influenciado por dois factores. A

lateralidade que diz respeito ao “*sentido íntimo da própria simetria, esquema do espaço interno, que o capacita do uso de uma só mão, ou perna, ou de ambas*” e a direccionalidade, que consiste na “*projectão da lateralidade no espaço, é o conhecimento da direita e da esquerda, de cima e de baixo, é o mapa do esquema interno*” (Faria, 2004, p.53). Para Negrime (1987 in Faria, 2004) a lateralidade é uma assimetria funcional referente ao espaço interno do indivíduo e que consiste na capacidade de utilização de um dos lados do corpo com maior sucesso do que o outro.

Para Sami-Ali (2003) a lateralidade é vivenciada na problemática da identidade e coloca em questão, o ser igual ou diferente do outro. Falamos da prevalência da mão esquerda ou da mão direita numa situação relacional, onde os constrangimentos adaptativos podem originar um espaço regido pela simetria especular, que pode não ser de observação imediata, visto que é disfarçada pelo espaço adaptativo tridimensional. Mas a questão da lateralidade não se limita à escolha da mão dominante, ela estende-se ao plano visual. “*Os defeitos de convergência próprios da visão binocular são parte integrante da estruturação do espaço relacional, polarizado pelo rosto da mãe.*” (Sami-Ali, 2003, p. 27).

1.2.1.5. Ritmos Biológicos

Tudo é ritmo e tudo se constrói a partir de um ritmo, constituindo-se este, como o alicerce do funcionamento psíquico. “*O ritmo define-se por uma relação de inclusão recíproca e de exclusão recíproca, que vai dar lugar à consciência onírica e vigil*” (Sami-Ali, 2002, p. XXIX).

O ritmo representa a “*condição vital*” para que a actividade onírica tenha início (Sami-Ali, 1992, p.29). Tendo em conta que o sonho surge durante a fase de sono paradoxal, o que pressupõe um ritmo biológico específico, torna-se intransponível a constatação óbvia da relação entre sonho e ritmo biológico (Jouvet, 1992, Sami-Ali, 1992). O que coloca “*a problemática do ritmo... no centro da interrogação psicossomática*” (Sami-Ali, 1992, p.30).

A finalidade dos ritmos biológicos é a de adaptação às variações periódicas do ambiente, num período médio de 24 horas e também num período de 365 dias. O corpo tem uma capacidade de auto correcção face a mudanças momentâneas no ambiente interno, revelada pelos mecanismos homeostáticos, como alterações na temperatura corporal, pressão sanguínea, divisão celular. Os mecanismos

cronobiológicos ajudam a responder com sucesso a variações predizíveis como acordar, dormir, comer e nas mulheres os ciclos menstruais. Estas alterações variam ao longo do dia, mês e ano (Smolensky & Lamberg, 2000).

Alimentação

O corpo adapta-se a diferentes necessidades energéticas, desta forma os ritmos comportamentais interagem com os ritmos biológicos, tornando a vida mais eficiente. Alterações no horário de alimentação provocam variações em alguns ritmos corporais, nomeadamente a libertação de hormonas envolvidas na energia e armazenamento (Smolensky et al., 2000).

Os adultos tendem a fazer três refeições por dia, que não só variam em termos de quantidade, como de qualidade. Estas variações são determinadas pelos ritmos corporais. O corpo pede diferentes macronutrientes ao longo do dia de acordo com as suas necessidades. Para a maior parte dos adultos o pequeno-almoço é a refeição mais ligeira e o almoço e jantar as refeições onde ingerem uma maior quantidade de alimentos, o que se deve a um aumento da necessidade de alimento para manutenção da saciedade. Esta é uma das razões porque se come mais ao jantar, para além disso a distinção de sabores é mais apurada à noite (Smolensky et al., 2000).

Ciclo menstrual

As palavras utilizadas para designar o ciclo menstrual derivam de uma palavra grega que significa medidor de tempo (Smolensky et al., 2000).

As variações no ciclo menstrual são mais evidentes no início e no fim do período reprodutivo, mas tendem a estabilizar numa suave variação de poucos dias por mês, entre os vinte e trinta anos, quando a fertilidade está no seu apogeu (Smolensky et al., 2000).

O ciclo menstrual tem aproximadamente 28 dias e pode dividir-se em três fases, a fase folicular, a fase ovulatória e a fase luteínica. Se a fecundação não ocorre, o corpo lúteo começa a degenerar, acompanhado de um decréscimo dos estrogéneos e da progesterona, o que origina o fluxo menstrual (López, & Fuertes, 1989; Smolensky et al., 2000).

Sono

O sono é vital para o organismo e caracteriza-se por um estado inconsciente do qual uma pessoa pode despertar através de um estímulo. O sono não é um processo estanque, homogêneo ou linear (Bergatim, Guerra & Fortunato, 2003).

No ser humano o sono é constituído por uma sucessão de diferentes fases que vão do sono lento ao rápido. Os investigadores na área do sono dividem-nas em dois grandes tipos. O sono paradoxal (Rapid Eye Movement Sleep – REM) e o sono de onda curta ou sono lento (nREM). Durante o sono lento cada uma das fases que o constitui corresponde a actividades eléctricas progressivamente mais lentas. Durante estas fases ainda é conservado um certo tónus postural e não se verificam movimentos oculares, as ondas corticais são lentas e de grande amplitude. Estas fases de sono lento são entrecortadas com o aparecimento de uma fase caracterizada por uma actividade cortical semelhante à da vigília, movimentos oculares rápidos e desaparecimento total de tónus muscular, designada como sono paradoxal. Para que o indivíduo consiga atingir a fase de sono lento e para que posteriormente entre na fase de sono paradoxal, têm de se verificar determinadas condições. A cessação do estágio de vigília, que pressupõe a não existência de perigo, que despertaria os sentidos. A satisfação das necessidades do organismo tais como fome, sede, regulação térmica entre outras. Por fim o período de adormecimento tem de coincidir com a fase de inactividade do ritmo circadiano (Bergatim, et al., 2003; Jouvet 1992)..

A condição de que a fase de sono paradoxal só aconteça após uma fase de sono lento, constitui uma garantia de segurança para o indivíduo, pois durante esta fase do sono este encontra-se completamente vulnerável e “*só pode sonhar se estiver em segurança*” (Jouvet 1992, p.78). É também durante a fase de sono paradoxal que o sonho se exprime em toda a sua riqueza sensorial, emocional e motora (Jouvet, 1992). Cerca de 20% do sono total é dedicada a esta fase e enquanto os outros estados de sono vão diminuindo, o paradoxal vai aumentando ao longo de uma noite bem dormida. Os ciclos compostos pelos dois tipos de sono, lento e paradoxal, duram aproximadamente 90 minutos cada e podem ser repetidos de três a seis vezes por noite (Bergatim, et al., 2003).

São atribuídas ao sono paradoxal funções como a participação activa da plasticidade neuronal, envolvimento na memória e aprendizagem e alteração das

funções básicas do organismo humano. Estas alterações verificam-se ao nível do sistema nervoso autónomo, controlo motor, sistema respiratório, controlo da temperatura corporal, controlo endócrino, entre outros (Bergatim, et al., 2003). Durante o sono paradoxal o cérebro encontra-se tão activo como na vigília e as áreas responsáveis pelas emoções apresentam uma maior actividade, em detrimento das áreas envolvidas no pensamento lógico (Smolensky & Lamberg, 2000).

O sono paradoxal é regulado através de três grandes processos, a homeostasia responsável pelo controlo da quantidade de sono e estado de alerta, o circadianismo pelo controlo da alternância entre sono paradoxal, sono lento e alerta e o ultradianismo que controla a passagem de sono lento a sono paradoxal. Para além destes factores é influenciado por uma série de factores exteriores, nomeadamente ambiente, ruído, temperatura e idade. A necessidade de dormir vai diminuindo desde o útero até ao idoso. A idade provoca alterações na estrutura, qualidade e tempo deste tipo de sono (Bergatim, et al., 2003).

1.2.1.6. Sonho

Sonhar é projectar, é criar uma realidade fora do sujeito que é o próprio sujeito. O corpo funciona como esquema de representação e é o próprio corpo que mediatiza esta projecção. Esta é a essência do sonho, a capacidade de projectar o mundo interno, quando todos os canais de comunicação com o exterior se encontram encerrados (Sami-Ali, 1992). O que faz com que o sonho constitua um processo criativo, “*sonhar é criar*” (Sami-Ali, 1992, p. 32).

A função do sonho ultrapassa a realização do desejo ou a manutenção do sono, principalmente porque a produção do sonho não depende da realização do desejo, ela é algo que é determinado biologicamente. O que abre uma infinidade de possibilidades de funções do sonho, mas aquela que é fundamental para a psicossomática é a capacidade de elaboração do impasse, quando o conflito é de tal forma excessivo que nenhuma solução parece existir (Sami-Ali, 1992; 2002).

O sonho não é uma função exclusivamente humana. A capacidade de o recordar ou não, é que constitui a exclusividade, falamos do recalçamento e não do sonho em si (Sami-Ali, 1992). Segundo Jouvett (1992), a realidade do sonho apenas

pode ser apreendida através da recordação conservada ao acordar logo, o sonho constitui um fenómeno subjectivo.

Para Sami-Ali (1992) toda as pessoas sonham e o que acontece nos doentes psicossomáticos é um recalçamento da função do imaginário, ou seja perde-se a ligação entre os sonhos e os seus equivalentes. Este recalçamento pode chegar mesmo a ser perfeito, banindo toda a actividade onírica do funcionamento psíquico. Falamos de recalçamento caracterial.

Pesquisas evidenciam que na patologia psicossomática os sujeitos apresentam diminuição da capacidade de recordar os sonhos e em geral um empobrecimento da vida imaginária (Nielsen, Ouellet, Warnes, Cartier, Malo, Montplaisir, 1997). Segundo Robert, (2001) os sujeitos ao recalcarem a actividade onírica acabam por utilizar o seu próprio corpo para se adaptarem à realidade exterior. Estes indivíduos demonstram uma notória falta de flexibilidade e de adaptabilidade, reduzindo a sua vida mental, intelectual, onírica e fantasmática a um papel apenas pragmático e instrumental (Bécache, 2004).

O recalçamento caracterial manifesta-se não só pelo afastamento dos sonhos, mas também pela ausência de interesse nestes. Verifica-se então uma mudança de atitude em relação aos sonhos onde estes não possuem qualquer tipo de importância, nem são merecedores de consideração. O recalçamento caracterial pode ainda provocar modificações integrais na actividade onírica. Estas modificações manifestam-se de quatro formas possíveis. O sonhador transporta o seu quotidiano para sonho. Os sonhos apresentam uma forma pouco alterada, com poucas distorções, do dia-a-dia do sonhador. É uma negação do sonhar, onde a realidade se mantém imperturbável. Uma outra forma de manifestação do recalçamento caracterial consiste num isolamento perfeito entre real e imaginário. Duas substâncias heterogéneas, que não se tocam, nem se interferem, onde cada uma desempenha o seu papel em recantos bem afastados do psiquismo humano. O sonho é assim livre de se desenrolar, repleto de desejos e de busca pela sua satisfação. A realidade mantém-se inabalável pois esta possibilidade de prazer é projectada num lugar estranho e distante ao sonhador, foi um sonho porque jamais poderia ser real. Uma outra variante consiste quando o prazer interdito aflora no sonho e o sonhador acorda abruptamente, sem a sua satisfação ter sido realizada. O real rasga o imaginário aumentando assim o fosso entre eles, onde o interdito reforça o papel insignificante do imaginário. O real mantém-se cada vez mais forte e impermeável. A última modificação, compatível ainda com a produção

onírica, consiste na consideração dos sonhos como fenómenos distantes e disparatados, completamente inúteis e desprovidos de qualquer sentido. O real fica reduzido ao racional e o sonho fica colocado num lugar sem espaço nem tempo, sem relevo ou relevância (Sami-Ali, 1992).

1.2.1.7. O Adoecer Somático

O recalçamento caracterial surge como uma regra adaptativa que Sami-Ali (1992) designa por banal. É uma regra adaptativa que surge como resposta à impossibilidade de conceber o conflito interno. O recalçamento não soluciona, sequer parcialmente, o conflito, suprime-o enquanto experiência vivida. O que se passa no corpo ao corpo pertence e o que se passa no psíquico apenas a este diz respeito. Está fundado o dualismo extremo, o que remete para uma formação caracterial particular, onde se verifica um afastamento não só dos sonhos mas também do corpo.

A fenomenologia do banal organiza-se, não em torno da não representação, o que é impossível porque a presença do signo na consciência é já por si representação (face significada), mas no momento em que o próprio signo assume o papel da representação da “coisa”, numa relação directa e inalterada “*a coisa representada esgota-se no signo que a enuncia*”, numa relação biunívoca (F. Pereira in Sami-Ali 2002a, p. XVII). Parece não existir imaginação ou plasticidade, no sentido de troca e alteração, aquela representação está aprisionada, bloqueada no signo, não há lugar para alteração ou mudança.

O imaginário é um espaço projectivo, capaz de vários significados e de contradição entre estes. Este espaço e o que nele ocorre é a expressão da função do imaginário (Sami-Ali, 2002a).

No evoluir psicossomático é a função do imaginário que está em perigo de repressão, não são os seus produtos que estão em causa, mas a própria função enquanto tal. A ausência de projecção é posta em movimento. Verifica-se a incapacidade de sonhar, onde o recalçamento caracterial exerce a sua força, de tal forma que, o sujeito pode chegar ao extremo de declarar como inexistente psicicamente o que acontece no plano psicobiológico (F. Pereira in Sami-Ali 2002a; Sami-Ali, 1992).

É uma anulação da subjectividade, o que impede a criação de instrumentos possibilitadores de produção do ponto de vista e de uma opinião própria. Aquilo que

se estabelece no sujeito vem do outro, é um processo adaptativo. Desta forma, para Sami-Ali a patologia psicossomática é uma patologia da adaptação (Sami-Ali, 2002a; Sami-Ali, 2002b).

A repressão faz com que o corpo fique exposto, fragilizado, pois é este corpo que ocupa o lugar do sujeito. A não subjectividade evolui neste corpo real face a uma “*normativa imperativa banalizada*”, que é expressão de um “*corpo-outro-sem-sujeito*” (F. Pereira in Sami-Ali 2002a, p. XX). Não existe metáfora ou subjectividade, é porque é, apenas o signo subsiste. A hiper adaptação banalizadora bloqueia a função de imaginário.

O ser subjectivo constrói-se a partir da possibilidade de alternativa, de diferença, distinção, disjunção e contradição, pois o pensamento pressupõe possibilidade. No momento em que o sujeito se encontra desprovido de subjectividade a situação conflitual transforma-se numa situação de impasse, a alternativa é impossível, pois devido à sua natureza contraditória constitui-se como insolúvel. O sujeito é obrigado a «resolver» o conflito através da negação da contradição. Onde ele não nega a representação, mas antes a representação da alternativa, eliminando o pensar como abertura ao possível. A teoria do impasse é o modelo do adoecer somático elaborado por Sami-Ali (F. Pereira in Sami-Ali 2002a; Sami-Ali, 1992; 2002a; 2002b)

1.2.2. IMAGEM CORPORAL

O conceito de imagem corporal surge no século XVI, em França, quando o médico e cirurgião Ambroise Paré se apercebeu da existência do membro fantasma, caracterizado por este como uma alucinação de que o membro ausente ainda estaria presente. Outros autores como Weir Mitchel, Bonnier, Henry Head, em alturas históricas diversas, também contribuíram para o desenvolvimento deste conceito (Barros, 2005). Mas a grande contribuição foi fornecida por Paul Schilder que desenvolveu as suas experiências na área da neurologia, psiquiatria, psicologia e sociologia. O autor define imagem corporal não só como uma construção cognitiva, mas também uma reflexão de desejos, atitudes emocionais e interacção com os outros. A imagem corporal é assim, a forma como o corpo se apresenta para o indivíduo, é a figuração do próprio corpo na própria mente, esta é impar e subjectiva e está

intrinsecamente relacionada com a identidade corporal do sujeito. A imagem corporal é uma percepção de como o indivíduo apreende o espaço que o rodeia e tudo o que está relacionado com ele, nomeadamente o nosso corpo (Schilder, 1981). As imagens do corpo são representadas espacialmente, como uma projecção corporal que se vai abrindo, mais ou menos, para o exterior a partir do interior (Cady, 1988).

O corpo, ao exercer uma motricidade que apresenta uma forma distinta e estabelece relações, provoca o aparecimento de objectos que não simbolizam o corpo ou partes deste, mas um prolongamento do corpo entre dentro e fora (Sami-Ali, 1993). A imagem corporal não é algo que fique estanque aos limites do corpo, ultrapassa-o, incorporando objectos ou propagando-se no espaço (Schilder, 1981). *“Situados no prolongamento das percepções corporais, tais objectos parecem reproduzir de forma concisa, uma infinidade de gestos possíveis e impossíveis, esboçados, interrompidos, recomeçados.”* (Sami-Ali, 1993, p. 79). São objectos-imagens do corpo (Sami-Ali, 1993). Estas imagens do corpo exprimem a organização espacial entre dentro e fora (Cady, 1988).

A imagem corporal é um fenómeno fundamental para o desenvolvimento do ser e do seu entendimento enquanto corporeidade, associando-se à consciência do corpo próprio. Desta forma o desenvolvimento da imagem corporal pode ampliar as possibilidades corpóreas de um indivíduo e logo, as suas capacidades expressivas (Schilder, 1981).

É através do movimento que se constrói a imagem corporal (Schilder, 1981). Para que esta construção seja sólida é necessário saber onde estão os diversos membros do corpo, ou seja, a postura corporal, mas também é necessário a possibilidade de orientação das diversas partes do corpo entre si. Os eixos corporais são, no espaço, extensões do modelo postural do corpo. O espaço do corpo tem uma caracterização espacial, mas além disso, para que um movimento de uma parte do corpo seja bem sucedido é necessário um conhecimento espacial da organização dessas diferentes partes (Schilder, 1981).

Segundo Schilder (1981), a imagem corporal envolve sensações que são transmitidas pelas terminações nervosas do nosso corpo, tanto internas como externas e também uma experiência do corpo enquanto unidade. Uma experiência do indivíduo sobre si mesmo, que se verifica a cada instante, plástica e mutável e que está inevitavelmente relacionada com experiências anteriormente vividas, assim como com os desejos para o futuro. O inter-relacionamento destes factores faz com que o

individuo imprima significados diferentes a cada momento que vivencia. A imagem corporal é inseparável da realidade circunstancial de cada momento e da individualidade de cada pessoa.

O espaço do corpo existe em todos os seres humanos, desde o momento em que o corpo é investido afectivamente (Gil, 2001). A imagem corporal só adquire as suas possibilidades e existência, na medida em que o corpo próprio não está isolado, “*é um corpo entre corpos*”, ou seja, a imagem corporal existe e é possibilitada pela relação (Schilder, 1981, p. 243). A comunicação através da linguagem corporal é um acto de relação, um acto de vida (Brikman, 1989).

É no âmbito da subjectividade da relação que a imagem corporal se estabelece e altera. Verifica-se um intercâmbio entre a nossa imagem corporal e a dos outros. A imagem corporal é criada e possibilitada através de uma troca constante entre as imagens corporais do próprio e do outro. A distancia espacial influencia a relação entre as imagens corporais. Esta distância entre objecto e corpo é determinada pela configuração emocional. Um corpo distante oferece menos possibilidade de relação, desta forma quanto mais próximos espacialmente os corpos se encontrarem, maior possibilidade de inter-relação entre as imagens corporais se verificará (Schilder, 1981). Esta inter-relação entre a imagem corporal do próprio e a dos outros pode ser parcial ou totalitária. Verifica-se uma identificação que leva a apropriação e uma projecção que leva a uma doação das imagens corporais (Schilder, 1981).

“A percepção do corpo do outro e da forma como expressa emoções é tão primária como a percepção do corpo próprio e da sua expressão emocional (Schilder, 1981, P. 189). Para Gil (1997), a comunicação entre corpos tem sempre um fundo afectivo e formal, o sujeito percebe ritmos emocionais através da expressividade do outro, o que significa que estas percepções se inscrevem no espaço de abertura ao outro. O corpo percebido é inevitavelmente expressivo. O que se passa no espaço interno do corpo, espaço limitado exteriormente mas sem limites interiores e que é da ordem da subjectividade, é traduzido para o exterior por expressões como sejam, os gestos, movimentos, sons e expressões faciais (Gil, 1997).

1.2.3. DANÇA

O Ballet é uma forma de dança ocidental, acadêmica e baseada na técnica da Escola Clássica. Apresenta usualmente elementos musicais e coreográficos, pretendendo um efeito dramático ou lírico (Craine & Mackrell, 2004). *O Ballet Comique de la Reine* composto por Balthasar de Beaujoyeulx e aceite historicamente como o primeiro ballet, foi apresentado a 15 de Outubro de 1581, no Louvre, como presente de casamento, da Rainha Catherine de Medici, a um nobre (Santos, 2006). É num contexto cortesão que o ballet se desenvolve adquirindo grande importância artística, social e política. Na corte de Luís XIV, assume uma enorme influência governativa, sendo o próprio rei bailarino e advindo de uma sua interpretação de Apolo em *Le Ballet de la Nuit*, datada de 1653, a designação de rei sol, designação pela qual foi posterizado (Santos, 2006)

No início do século XIX em França, o ballet apresentava-se delicado e refinado. Na Rússia desenvolveu-se um estilo mais atlético e virtuoso, nomeadamente com Tchaikovsky (*O Lago dos Cisnes*, *A Bela Adormecida* e *o Quebra Nozes*) (Craine et al, 2004). Em 1909, Diaghilev trouxe a dança russa para o ocidente, desencadeando uma expansão do ballet com a abertura e generalização de escolas e companhias na Europa e nos Estados Unidos da América.

Apesar do termo Ballet ser destinado à dança clássica, com a heterogeneidade do século XX, é frequentemente utilizado para definir um vasto leque de dança teatral, mesmo que não clássica (Craine et. al, 2004). Mas a Dança Clássica está profundamente demarcada e os elementos que a caracterizam são o vocabulário, o treino, a retórica e a ideologia (Pinto Ribeiro, 1994)

A Dança Moderna aparece em oposição ao ballet clássico e académico, no início do século XX (Craine et al, 2004). Os seus percursos foram François Delsarte e Émile Jaques-Dalcroze, o primeiro com maior influência na Escola Americana, o segundo na Escola Alemã (Bourcier,1994).

François Delsarte, que viveu entre 1811-1871, instaurou alguns dos princípios fundamentais da dança moderna. Explorou a relação entre o corpo e a mente, alertando para a expressão corporal enquanto reflexo de um sentimento interior. Nas suas pesquisas catalogou gestos e estados emocionais em palco, relacionando emoções com movimentos específicos que, acaba por sistematizar em três categorias:

excêntricos, concêntricos e normais. Executa uma divisão do corpo em três partes, cabeça, tronco e membros (Bourcier, 1994).

Émile Jaques-Dalcroze, que viveu entre 1865-1950, desenvolveu um sistema que nascia da música e do ritmo, para uma percepção e conseqüente transformação destes em movimento corporal. Recupera princípios, também abraçados por Martha Graham, Ruth St Denis e Ted Shawn, como tensão-relaxamento. Defende que a economia de forças musculares não afecta o processo mental, provocando sim, uma eficiência e significância do gesto. Teve como seus maiores discípulos Rudolf Von Laban e Mary Wigman (Bourcier, 1994).

Rudolf Von Laban, que viveu entre 1879-1958, define como elementos essenciais do movimento corporal: espaço, tempo, peso e fluidez. Propõe uma concepção de espaço que tem como referência, o bailarino, os seus limites corporais, o seu próprio eixo e uma divisão em três níveis: vertical, horizontal e axial, nos quais se inscrevem doze direcções de movimento. As seus princípios proporcionam uma maior liberdade espacial aos intérpretes e uma libertação relativamente a movimentos pré-estabelecidos. Laban define duas formas base de movimento corporal, centrífugos e centrípetos. A dança é para Laban um meio de exprimir o indizível, de revelação ao Homem das suas tendências fundamentais e de expressão da sua transcendência. Laban influenciou artistas como Mary Wigman e Kurt Jooss (Bourcier, 1994).

Nos Estados Unidos da América criadores como Isadora Duncan, Ruth St Denis e Ted Shawn, Charles Weidman, Martha Graham e Doris Humphrey, receberam as influências de base da dança moderna e rejeitaram a formalidade da dança clássica e a frivolidade dos seus temas, desenvolvendo uma forma diferente de teatralidade. Rejeitaram a hierarquia rígida em prol do movimento livre. (Craine et al., 2004)

Graham e Humphrey desenvolveram métodos próprios de ensino e novas técnicas coreográficas. Algumas das influências da dança moderna são políticas ou psicológicas, por exemplo, Graham é notoriamente influenciada pela psicologia Jungiana (Craine et al., 2004).

Martha Graham estudou na Denishawnscholl. Afastou-se dos temas divinos e orientais explorados por St Denis e Shawn e fundou a sua escola e companhia de dança. Procurou no seu trabalho coreográfico expressar as problemáticas da cultura norte americana do século XX, o desenvolvimento tecnológico e a presença da máquina, a guerra e suas conseqüências nas emoções e nos instintos. A sua dança

baseia-se nos princípios do movimento da tensão-relaxamento. No tronco humano estariam concentradas as forças vitais que emanariam energia para os membros, a região pélvica seria ponto de apoio e representação da sexualidade. O movimento aconteceria em função da emoção mas, para uma correcta expressão do movimento, seria essencial a respiração: inspiração-expiração. Martha Graham influenciou directamente Merce Cunningham e Lester Norton, figuras incontornáveis no aparecimento da dança pós-moderna (Bourcier,1994)

Para Cunningham, a dança deveria ser na sua aparência um movimento natural sem finalidade específica. Rejeitando a densidade dramática e uma narratividade, presentes em Martha Graham, tornando desta forma as suas coreografias não lineares. Para realçar este aspecto será importante referir o seu *método do acaso*, que lhe permitia tornar uma coreografia sequencialmente diferente de apresentação para apresentação. No trabalho de Cunningham a emoção e o sentimento não estariam na base da criação coreográfica, mas sim do lado do espectador, ao qual era dada uma possibilidade interpretativa individual. Cunningham utilizou diferentes expressões e áreas artísticas nos seus trabalhos, proporcionando a sua coexistência no mesmo espaço e tempo, sem que estas fossem necessariamente coincidentes ou harmoniosas. Podemos referir que as suas criações tiveram por diversas vezes um acompanhamento sonoro que não necessariamente musical, nomeadamente durante a sua longa parceria com John Cage. Para Cunningham o corpo era objecto, deslocando-se no tempo e no espaço, o seu principal interesse era o movimento. Desta forma Cunningham abriu caminho para a libertação das gerações de coreógrafos mais jovens, integrados na dança pós-moderna e na nova dança e apresenta-se como o mais importante coreógrafo da segunda metade do século XX.

Dança pós-moderna é uma corrente estética surgida nos Estados Unidos, na década de sessenta do século XX. Está intimamente ligada à *Judson Church Generation* e ao Judson Dance Theater, em Nova Iorque, no qual diversos artistas multidisciplinares, coreógrafos, bailarinos, artistas plásticos, vídeo artistas, performers entre outros, se reuniam pesquisando novas formas expressivas associadas ao movimento. Nomes como Trisha Brown, Lucinda Childs, Rainer ou Steve Paxton abandonaram as atitudes coreográficas consideradas convencionais, pretendendo uma aproximação da arte à vida. Nesta aproximação coreográfica, os pós-modernos preferem: o *acaso* do que o gesto intelectualizado, a virtude do que a virtualidade, a estrutura da coreografia do que o espectáculo, o movimento minimal do que a

teatralidade, o performer inexperiente do que o bailarino profissional e os espaços não convencionais (Craine et al., 2004)

Uma das características mais relevantes da dança ocidental do século XX é o *“fascínio e a atracção recíprocos que os coreógrafos e bailarinos americanos (...) têm pelas obras europeias (...) e que os europeus têm pela dança americana”* (Pinto Ribeiro, 1994, pág.64). Este poderá ser um dos factores que faz com que a história da dança americana e europeia caminhem muitas vezes em paralelo. Se Martha Graham é apontada como pioneira da dança moderna americana, na Europa, Mary Wigman aparece como fundadora da escola alemã. Influenciada por Dalcroze e Laban e pelo contexto social e político da Alemanha durante e entre as duas Grandes Guerras, tem como tema principal o destino trágico do Homem e da humanidade, *“o descarnar de uma forma radical os segredos da condição humana”* (Pinto Ribeiro, 1994, pág.73). Integrando-se desta forma e à sua dança no movimento expressionista. Tecnicamente e tal como na escola americana, Wigman faz partir o movimento do tronco. Procura nos movimentos coreografados uma ondulação, com inspiração oriental e formas distorcidas, para uma intensidade dramática. A música era um meio para uma união indissociável entre o ritmo corporal e o ritmo mental, mas Wigman muitas vezes trabalhou sem música. Mary Wigman trouxe para a dança um sentido trágico, libertando o bailarino e dando-lhe a responsabilidade da expressão. Depois de Mary Wigman, Kurt Jooss e Alwin Nikolais foram os coreógrafos que seguiram a linha do expressionismo (Bourcier,1994).

No século XX existe, tanto no teatro como na dança, uma exploração da concepção do performer, uma necessidade de quebrar com as convenções da ficção tornando a cena credível e “real”. Esta necessidade de realismo ultrapassa o naturalismo teatral, procurando uma exploração mais profunda do interior do performer, uma organicidade integral do ser humano. *“Organicidade: (...) significa a activação de um corpo/espírito perfeitamente consciente e capaz de transformar em situação de representação, os mecanismos físicos, intelectuais e emocionais que dirigem a expressão humana”* (Ropa, 2006, pág.28)

Pina Baush em 1962, afasta-se das influências da Dança Moderna Americana com a qual estivera em contacto na Julliard School em Nova Iorque e no New American Ballet e retorna às influências coreográficas alemãs, e ao Jooss Folkwang Ballet (Craine et al., 2004).

Em 1973, funda o Tanztheater Wuppertal afirmando uma “*prática artística que assentasse no movimento significativa e que em determinado espaço e tempo específicos representasse através da dança, o social e o existencial de uma forma tensional. Daí chamar-se Dança-Teatro*” (Pinto Ribeiro, 1994, pág.37).

Na década de 80, o movimento da Nova Dança Portuguesa afirma-se como ruptura com a dança académica que até então se praticava. Em 1981 é apresentada no Teatro Carlos Alberto, no Porto, *Na Palma Da Mão a Lâmpada de Guernica*, de Paula Massano, Esta coreografia foi a primeira a romper com a linguagem e estética do Ballet Gulbenkian, afirmando-se como obra autoral e desta forma prenúncio da Nova Dança Portuguesa. Aquela que é considerada a primeira obra da Nova Dança Portuguesa estreia em 1984, na Galeria “os Cómicos”. *Zoo&Lógica – Uma instalação a habitar por coreografias*, era constituída por três coreografias, de Ana Rita Palmeirim, Gagik Ismalian (Bailarinos do Ballet Gulbenkian) e Paula Massano. É de referir o papel fundamental do ACARTE (Serviço de Animação Criação Artística e Educação pela Arte) criado por Madalena Perdigão, na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1985. O ACARTE promovia projectos multidisciplinares, grupos portugueses independentes e uma interacção de portugueses com estrangeiros (Pinto Ribeiro, 1991).

A Nova Dança Portuguesa define-se como uma “*dança rebelde e iconoplasta, uma dança inspirada numa ideia de maior acessibilidade de interpretação e criação*” e como uma “*dança mestiçada de vários géneros e artes*” (Pinto Ribeiro, 1991, pág.83). Tem claras influências da Nova Dança Europeia e do Pós Modernismo Americano.

A Nova Dança Europeia apresenta a dança como uma forma de comunicar com o mundo, o corpo “*solicitou ultrapassar as disciplinas, os géneros e os espaços onde anteriormente estava compartimentado*” (Pinto Ribeiro, 1994, pág.12).

A dança contemporânea é composta por um sistema mais aberto. Procura sistematicamente a novidade, debruçando-se sobre o processo performativo e coreográfico, e explorando vertentes filosóficas relacionadas com o estudo do corpo e da sua interrelação com a mente. A técnica é considerada uma ferramenta, procurando-se no bailarino um elevado grau de versatilidade. “*Agora, o que existe é uma paleta muito colorida de abordagens autorais à criação contemporânea performativa, dos mais distintos géneros, que cabem sob a moldura ampla e*

generosa, na sua configuração e na ausência de categorizações, da dança contemporânea.” (Galhós, 2005, pág. 132)

1.2.4. DANÇA E PSICOSSOMÁTICA

A actividade artística apoia-se numa dialéctica entre real e imaginário, perseguindo incessantemente novas mobilidades para reinventar a relação (Moreau, 2001).

Desde sempre e para todos os povos, a dança é considerada como um meio de comunicação e expressão corporal, que se materializa através dos movimentos dos corpos organizados de forma a transcenderem o poder das palavras e da mímica (Garaudy, 1980). Desta forma, a dança é um modo de expressão inserido num registo não verbal cuja particularidade é utilizar o corpo (Moreau, 2001). Esta forma de expressão, de comunicação e de relação, contagia o corpo físico, o corpo real e exterioriza a “alma”, o corpo imaginário. Gaiarsa (1995) descreve esta “alma” como o que o indivíduo sente, misturado com o que pensa, imagina, quer, deseja, teme, e tantas outras coisas, todas elas directamente ligadas e dependentes do corpo. A dança nasce da necessidade intrínseca do Homem de comunicar, de desvendar os segredos do desconhecido, mas principalmente de estar em relação com o outro (Garaudy, 1980). Através da dança o indivíduo atribui um sentido, dá sustentação e força aos pronunciamentos verbais e às posições no espaço, necessárias para o relacionamento com os outros (Gaiarsa, 1995). Segundo Garaudy (1980), a dança é uma das raras actividades em que o homem se encontra totalmente integrado, de corpo, espírito e coração.

No processo interpretativo é incontornável *“o vínculo com o mundo imaginário, com o centro produtor e armazenador de energia, em suma, com a emoção”* (Azevedo, 2004, p.145).

As emoções e os sentimentos não são algo imaterial que acontece fora do corpo, são percepções directas dos nossos estados corporais, constituindo um elo fundamental entre o corpo e a consciência. Etimologicamente, a palavra emoção significa literalmente o movimento para fora, movimento este que tem início no corpo e que posteriormente se exterioriza. Uma emoção é um estado desencadeado e

executado inconscientemente que diz respeito ao movimento e ao comportamento exteriorizado. “*É através dos sentimentos, que são dirigidos para o interior e são privados, que as emoções, que são dirigidas para o exterior e são públicas, iniciam o seu impacto na mente*” (Damásio, 2000, p.56). Desta forma a emoção poderá ser percebida por um observador externo, pois a sua manifestação é de cariz corporal. Mas esta emoção, que pode ou não ser decifrada exteriormente, não é necessariamente consciente para o indivíduo. A consciência surge com o sentimento, ou seja, com a vivência mental e privada de um estado emocional (Damásio, 2000). As emoções manifestam-se corporalmente produzindo sensações corporais (Azevedo, 2004; Damásio, 2000). Através da identificação e da descoberta da emoção e do seu ponto de origem, o intérprete evolui no sentido de poder trabalhar sobre elas (Azevedo, 2004).

Segundo Damásio (2000), a consciência surge no momento em que se consegue contar a história de um objecto que modifica de forma causal o estado do corpo, através do próprio corpo, dos seus sinais, da sua linguagem e do seu movimento. A consciência, assim como a emoção, tem como função a sobrevivência do organismo e ambas têm como base a representação do corpo. Estas fazem parte da regulação homeostática, ajudando a ligar estes valores de sobrevivência a acontecimentos da experiência autobiográfica do indivíduo (Damásio, 2000).

O movimento dançado nasce da colaboração entre dois equilíbrios corporais, o equilíbrio puramente mecânico, de um sistema físico e o equilíbrio que o movimento e a consciência introduzem no corpo (Gil, 2001).

Segundo a noção fenomenológica de corporeidade desenvolvida por Merleau-Ponty o corpo é “*movimento, sensibilidade e expressão criadora*” (Merleau-Ponty, 1999, p. 87).

Para que o trabalho de interpretação seja bem sucedido é necessário uma vivência da história afectiva presente no corpo. Azevedo (2004) relata que durante as aulas, no momento que colocava os seus alunos a fazerem exercícios onde era abandonado o material concreto e em que estes se viam obrigados a trabalhar sobre as suas sensações, surgia “*um certo tipo de memória que o próprio corpo cuidava de conservar*” (Azevedo, 2004, p.153). Uma memória independente do pensamento, uma memória corporal, memória de sensações e de formas realizadas anteriormente. Relata também, que durante este processo, alguns alunos que não tinham qualquer

capacidade de recordar os sonhos, começaram a recordar e que outros que tinham dificuldades a nível de visualização e de utilização de “imagens interiores”, começaram a desenvolver essa capacidade (Azevedo, 2004, p.153).

A memória corporal é possibilitada pela memória operacional, tendo paralelismo com esta. A memória operacional consiste na capacidade de reter na mente as imagens que definem o objecto para o organismo, para que estas possam ser utilizadas de forma inteligente sempre que necessário. Quando um movimento está incorporado, ou seja, quando para que este seja executado não é necessário que seja pensado, significa que se está a aceder à memória operacional. Desta forma, a memória corporal cumpre a função do organismo de optimização de um determinado procedimento, permite poupar tempo e energia na execução de uma acção, que se compreende como frequentemente executada (Damásio, 2000).

Ao experimentar o equilíbrio e o desequilíbrio, a luta e o abandono, a força da gravidade, a tensão relaxamento, a fluência livre ou controlada, o movimento e a pausa, a leveza e a lentidão, é que, juntamente” com o conhecimento e controlo da sua matéria prima, o próprio corpo, o intérprete “ poderá ir percebendo... o centro armazenador de energia, o motor de seus movimentos (Azevedo, 2004, p.149)

No gesto dançado, ao contrário do gesto comum, o movimento parte do interior para o exterior. Movimento ritmado que utiliza o corpo como suporte e que abre no espaço a dimensão de infinito. Tudo se passa no corpo do bailarino, é no espaço do corpo que o bailarino actua, o espaço imaginário e irracional da dimensão dançada. É um espaço que pertence ao bailarino, pois é este que o cria. O bailarino evolui num espaço próprio, o espaço do corpo, que apesar de diferente do espaço objectivo, não está separado deste, mas sim integrado totalmente, como se fosse tudo espaço do corpo, o espaço do corpo próprio e o espaço objectivo (Gil, 2001).

Qualquer reflexão sobre movimento compreende o espaço e o tempo, integrados e indivisíveis. É através do movimento no contexto do tempo e do espaço, que a pessoa pode adquirir, segundo Brikman (1989), a consciência do que acontece com seu próprio corpo. O movimento é uma modulação do ambiente com implicação espaço-temporal. O movimento gestual é inscrito num ritmo corporal. Esse ritmo é

uma construção pessoal do imaginário que se expressa no espaço corporal (Cady, 1992).

Através do corpo real, a dança coloca em jogo o corpo imaginário e fantasmático (Desobeau, Gatecel & Vigne, 1994). Assim, a dança é uma forma de criar um movimento num espaço e tempo, proporcionado pela projecção (Moreau, 2001). O intérprete *“vivencia a experiência criadora, tendo como material o seu corpo, que, no instante em que é possuído pela ambição estética, transforma-se no outro corpo, corpo mágico, não mais a serviço da sua realidade pessoal, mas de uma outra, pura ficção”* (Azevedo, 2004, p.145)

Segundo Gil (2001), o bailarino não dança nem num espaço exterior, nem num espaço subjectivo interior. *“O espaço do corpo é o corpo tornado espaço”* (Gil, 2001, p. 19). Através de um movimento que parte do interior e se direcciona para o exterior, o bailarino transforma o espaço objectivo, dando-lhe atributos do espaço interno do corpo, assim os seus movimentos não são os de um objecto no espaço exterior. O bailarino move-se no seu meio natural, o espaço objectivo é transformado no prolongamento do seu corpo. De certa forma, é como se o bailarino amplificasse o seu corpo, apoderando-se do espaço circundante. Criando neste espaço, designado como espaço do corpo, não uma única imagem cinestésica, mas sim uma multiplicidade de imagens.

Azevedo (2004) fala de um duplo enfoque sobre o corpo do intérprete, que consiste no corpo-realidade, o corpo próprio e no corpo-ficção, onde este é vivenciado como material a experimentar, dominar, possuir e transformar conforme as exigências do seu percurso profissional. O trabalho não incide sobre um ou outro, mas sobre um outro corpo que existe entre estes dois, produto destes, que é mais do que as suas somas. *“Dois modos de ser que são e não são a mesma coisa”* (Azevedo, 2004, p. 135). Desta forma, o trabalho de intérprete não incide sobre o corpo, mas sim sobre uma totalidade que sente, pensa e age (Azevedo, 2004).

Quando Merce Cunningham organiza um corpo que dança sob uma lógica que envolve questões de independência e autonomia entre as partes deste corpo, entre o tempo e o espaço, quando admite o acaso e a não-linearidade do texto coreográfico, ele constrói uma nova dimensão territorial para este corpo, onde a mentalidade de dualismo desvanece. Quando Pina Baush utiliza os contrários, como quente e frio, norte e sul, homem e mulher, numa coexistência que *“não é razão de sofrimento”*

(Pinto Ribeiro, 1994, p. 45), o corpo é um todo. Um todo unificado que dança entre um dentro e um fora, num espaço capaz de contradição sem que isso se torne conflito. Os opostos coexistem e são experienciados, sentidos, vividos nesse corpo que dança.

Schilder (1981) acredita que a dança como possibilita uma modificação da imagem corporal, permite que o indivíduo satisfaça o desejo intrínseco de ultrapassar as fronteiras do próprio corpo. Desta forma, o trabalho corporal direccionado para ampliar as possibilidades de movimento e as habilidades corporais, tem como sentido o crescimento da imagem corporal. O movimento dançado traduz-se no jogo entre o recolher sobre o corpo próprio e a projecção no espaço do corpo de múltiplas imagens virtuais. Desta forma, o bailarino enquanto dança cria “duplos ou múltiplos” virtuais. São como hologramas do corpo dançante com os quais o bailarino dialoga. “*Dançar é produzir duplos dançantes*” (Gil, 2001, p. 63). Num duo, o bailarino não age como uma imagem especular, mas antes como se o outro, o duplo, actualizasse os seus movimentos, ele vê-se, revê-se, ajusta os ritmos, os gestos e contempla-se a si a partir do outro (Gil, 2001). O indivíduo pode estar envolvido por diversas imagens corporais. A relação entre estas imagens corporais pode ser do tipo que integra as imagens corporais do próprio e do outro como um todo, ou então, do tipo em que as diversas partes das imagens corporais não são integradas na totalidade, mas é feito um somatório dessas diversas partes (Schilder, 1981). O par procura encontrar um só ritmo e através desta busca, deixa de ser a soma de dois e passa a ser um outro que constrói uma multiplicidade de corpos dançantes (Gil, 2001).

O bailarino dança com uma multiplicidade de corpos, que são o seu, mas projectados, cada movimento vai dar a origem a outro movimento que cria uma série de imagens corporais. Um movimento desencadeia outro movimento e estes, uma infinidade de imagens. O bailarino dança com uma série de imagens que se vão projectando, no espaço que utiliza para criar o movimento dançado, o espaço do corpo, como Gil (2001) explica, espaço que envolve o bailarino, espaço onde este actua, o próprio corpo dançado.

A dança tem uma componente narcísica, não só pela contemplação do próprio corpo, a partir das imagens corporais criadas pelo bailarino, como também pela utilização do outro como contemplação de imagem de si mesmo. A descrição que Gil (2001) oferece da relação num duo é em tudo semelhante à descrição da relação entre

a criança e a mãe, numa fase anterior à aquisição da representação, da abordagem psicossomática.

O «espaço-charneira» descrito por Gil (1997) é o espaço do corpo que posteriormente (Gil, 2001) descreve na sua reflexão sobre o corpo e dança, como um espaço imaginário e subjectivo, que tem origem no espaço interno do corpo e que é direccionado para o exterior. Gil (2001) refere que esta deslocação espacial é efectuada através da secreção ou reversão. Termos que simbolizam o colocar no exterior daquilo que está no interior e o retorno, a devolução do que foi exteriorizado, com a consequente alteração que o meio lhe provocou. Retorno este, ao sujeito, logo subjectivo. Termos que em tudo se assemelham à projecção. Reflectindo sobre a formação e características do espaço do corpo descrito por Gil (2001), verificam-se semelhanças significativas com o espaço imaginário, com o corpo imaginário de Sami-Ali.

A expressão através do corpo remonta a um estado pré-verbal, onde este era o meio e veículo de expressão da criança. Assim o bailarino expressa sentimentos, emoções com o seu corpo, num espaço e tempo que são por ele criados e ritmados (Azevedo, 2004).

“O gesto interessa-me mais do que a palavra. Não é verdade que o homem se mexeu ainda antes de falar ?!” (Bob Wilson in Pinto Ribeiro 1994, p. 10)

1.3. APRESENTAÇÃO DO ESTUDO

Pretende-se com este trabalho explorar e reflectir sobre a vivência da dança no corpo e pelo corpo, no âmbito da teoria Psicossomática.

Problema

Quais serão as possibilidades e a função do corpo na dança?

Quais as repercussões e efeitos da dança no corpo?

Questão de Investigação

Na sequência do problema acima referido, vários aspectos foram explorados, nomeadamente aspectos relacionais, rítmicos, temporais, espaciais, oníricos, aspectos relativos ao imaginário, aos eixos corporais, imagem corporal e consciência corporal.

Na realidade, não foi colocada somente uma questão, mas sim uma série delas, que se prendem com cada um dos aspectos acima referidos.

Como é que o bailarino vivencia cada um destes conceitos?

Será que existe distinção entre o corpo dançante e o corpo quotidiano?

Será que o tipo de dança praticado tem influência no bailarino? Se sim, a que nível?

Será que o bailarino, que vive no seu corpo a fantasia que a dança elabora, irá apresentar características de um funcionamento psicossomático?

II. MÉTODO

2.1. DELINEAMENTO

A metodologia utilizada neste trabalho é o estudo exploratório de caso, pois este é um método de observação que permite descrever de forma precisa e aprofundada os comportamentos verbais e não verbais de um indivíduo, colocando-nos face ao aspecto relacional e permitindo uma análise qualitativa, que valoriza o aspecto subjectivo e intersubjectivo da relação.

Optou-se por uma investigação qualitativa, tendo em conta, este ser “*um método especialmente apropriado*” quando é pretendida uma compreensão aprofundada de um fenómeno e quando se aspira ao desenvolvimento de conhecimentos numa nova área (Ribeiro, 2007, p.66). Este é um estudo exploratório de caso com características descritivas, onde mais do que explicar a ocorrência de determinado fenómeno, é pretendida uma indagação sobre de que forma o bailarino profissional funciona segundo a teoria psicossomática. “*Os estudos descritivos são normalmente estudos exploratórios que decorrem do facto do investigador não ter necessariamente um conjunto de assumpções bem desenvolvidas para formular hipóteses*” (Ribeiro, 2007, p.36). Como se pretendeu uma abertura à exploração do tema e não uma procura “*de um fio condutor*”, que iria constituir uma delimitação da direcção a ser tomada (Quivy & Campenhoudt, 1998, p.119), não foi colocada nenhuma hipótese.

Segundo Marques, (1999, p.106) “*sob a designação de «caso» está consagrada a ideia do individual e do singular.*” O estudo de caso irá permitir o acesso à individualidade de cada sujeito ou do grupo estudado, visto este consistir numa investigação aprofundada, que se pode debruçar sobre um indivíduo, um grupo ou uma organização.

O presente trabalho visa uma apreensão do assunto em estudo, de forma a transmitir toda a sua complexidade de uma forma narrativa. Trata-se de um estudo de caso sem experimentação, onde não existe qualquer pretensão de manipulação do fenómeno em estudo, nem de qualquer tipo de intervenção. Desta forma, esta metodologia cumpre o objectivo pretendido de adquirir um maior número de conhecimentos sobre a problemática em estudo.

2.2. PARTICIPANTES

Este estudo exploratório contou com a participação de três bailarinos profissionais: Uma bailarina de dança contemporânea, com formação superior em dança contemporânea, com trinta e três anos; um bailarino de clássico, com quarenta e seis anos; uma bailarina de dança contemporânea com formação superior em clássico e contemporâneo, com vinte e sete anos. Os três participantes são profissionais de dança com pelo menos cinco anos de profissionalização. As duas bailarinas começaram a sua aprendizagem em dança quando crianças, quatro e seis anos e o bailarino quando jovem, com dezassete anos. Todos os participantes dançam à mais de vinte e três anos.

2.3. INSTRUMENTOS E MATERIAL

Material

- Gravador Áudio
- Relógio
- Guião de entrevista

Instrumentos

- Rorschach

É um teste projectivo constituído por material não figurativo. Composto por 10 pranchas de 20cm x 27cm; sequência de apresentação de I a X; cores: pastel (pranchas VII, IX e X); vermelho (pranchas II e III); preto (pranchas I, IV, V, VI e VII)

O teste projectivo caracteriza-se pelo apelo a um duplo modo de funcionamento na referência ao real e no recurso ao imaginário. O “jogo” entre conteúdo manifesto/ conteúdo latente das pranchas, designadas também por cartões, possibilita não só a estimulação perceptiva apoiada na materialidade do teste, como também a ressonância fantasmática com o

despertar de mecanismos projectivos. Segundo Chabert (2003) é a capacidade do sujeito se situar entre dentro - fora, real - imaginário, mundo interno - mundo externo, que permite a utilização de um espaço psíquico próprio que constitui a continuidade do ser. As manchas são construídas em torno de um eixo mediano e simbólico, que se encontra relacionado com a construção do corpo. Este teste remete para fases precoces do desenvolvimento, nomeadamente a fase não verbal, o que permite a emergência da problemática identitária e das questões corporais e relacionais (Anzieu, 1989). Desta forma, esta prova fornece dados relevantes para uma melhor compreensão do problema em estudo.

2.4. PROCEDIMENTO

Os participantes foram contactados através de uma comunicação telefónica, durante a qual lhes foi explicado sucintamente qual o intuito das entrevistas e, em que é que estas consistiriam. Foi-lhes comunicado que as entrevistas seriam gravadas, assim como que aquando da entrevista ser-lhes-ia fornecida uma carta de consentimento informado (Anexo A) assegurando a confidencialidade do estudo. Foram também informados de que a qualquer altura eram livres de desistir da sua participação. A primeira entrevista foi marcada desta forma e a segunda foi marcada após o decorrer da primeira.

1º - Entrevista Psicológica

Todas as entrevistas foram realizadas durante o dia, numa sala com bastante luz natural, ampla, reservada, neutra, mas confortável. Os participantes ficaram sentados à esquerda do entrevistador.

As entrevistas foram semidirigidas, utilizando como suporte um guião de entrevista (Anexo B). O guião foi elaborado tendo em conta a exploração de conceitos que constituem os eixos de construção da teoria psicossomática, assim como conceitos que são comuns tanto à dança como à teoria em causa. Esta entrevista pretendeu-se transversal a nível de exploração de conteúdos, tendo em conta que este é um estudo exploratório que visa uma compreensão sobre a forma como a actuação no e sobre o corpo pode ser interpretada de um ponto de vista psicossomático. O

guião serviu apenas como suporte, não tendo sido cumprida uma ordem fixa, nem nenhuma colagem rígida às perguntas nele incluídas.

Como se tratou de entrevistas de investigação, os participantes foram previamente esclarecido e foi-lhes solicitado que lessem e assinassem, caso estivessem de acordo, a carta de consentimento informado.

As entrevistas foram gravadas em suporte magnético e posteriormente transcritas (anexos C).

Aspectos como a linguagem corporal, a utilização do espaço e aspectos não verbais da linguagem foram tidos em conta.

2º - Aplicação Rorschach

A recolha do protocolo teve lugar após as perguntas introdutórias da entrevista. Desta forma tentou-se minimizar a influência das questões levantadas no decorrer das entrevistas, tendo em conta que estas foram entrevistas semi-dirigidas com temáticas muito evidentes para o participante.

A pilha de 10 pranchas foi previamente colocada à vista sobre a mesa, ordenadas e viradas para baixo, assim como um relógio (discreto), para a anotação dos tempos de latência e de resposta.

1º Passagem Espontânea

Ao participante foi dada a instrução, o mais lacónica e breve possível, de forma a permitir ao sujeito uma maior projecção. Com referência na escola francesa, a instrução utilizada foi: *“Tenho aqui umas imagens e gostaria que me disseses o que é que cada uma delas poderia ser”*.

As pranchas foram apresentadas uma a uma, em posição vertical.

Por parte do examinador, a atitude foi de neutralidade, uma neutralidade calorosa, positiva, não orientando o sujeito mas estimulando-o.

Foi feita uma transcrição do que o sujeito foi dizendo, tendo sempre atenção ao que ele foi fazendo, aos seus comportamentos, reacções.

2º Inquérito

Nesta fase, a atitude do examinador passou de neutralidade para inquisitória. Pretendeu-se esclarecer porque é que o participante deu aquela resposta e o que é que a determinou.

3º Prova de Escolhas

Foi pedido ao sujeito para escolher as duas pranchas de que gostou mais e menos e explicar porquê.

4º Inquérito de Limites

Só aconteceu quando o sujeito não forneceu determinadas respostas esperadas.

Os dados obtidos no Rorschach foram analisados segundo a proposta interpretativa de A. Mendes Pedro, D. Soubigou, e A. Bertran de Balanda (2001) apresentada em *Le Rorschach en Clinique Psychosomatique* como um modelo de análise que permite pensar o corpo, corpo real e corpo imaginário e a negociação entre eles. Este modelo interpretativo visa pensar a situação de impasse e os processos projectivos. A projecção é entendida não só como projecção simbólica, mas principalmente como projecção corporal, tendo em conta que o corpo próprio se situa na origem da percepção assim como da representação. Desta forma, a temporalidade, a espacialidade, os ritmos corporais e a relação com o outro, características do corpo próprio, revelam-se através do Rorschach. Face a um estímulo que é desorganizado, o sujeito tende a activar todos os seus recursos numa tentativa de organização. Este recursos provêm do corpo próprio e de como este foi constituído.

Devido ao grande número de anatomias que surgiram em dois, dos três protocolos, foi consultado um livro de desenho anatómico (Gordon, 2000), para que a cotação fosse o mais fidedigna possível.

Os protocolos e os psicogramas podem ser consultados em anexo (D e E respectivamente).

III. DISCUSSÃO

3.1. ANÁLISE ÁLVARO

Álvaro é uma pessoa extremamente jovial e aparenta ser bastante mais novo do que é na realidade, 46 anos. Tem uma imagem bastante cuidada. Apresenta-se bastante bem disposto e relaxado. A sua postura corporal é descontraída durante toda a entrevista. Durante a passagem do Rorschach assume uma postura um pouco mais defensiva, apesar de inicialmente se ter mostrado muito motivado para fazer o teste.

Tem um discurso bastante fluido com poucas hesitações, com respostas claras mas por vezes muito pragmáticas. A sua voz é grave e firme, mas melódica.

Álvaro pratica dança clássica há 29 anos. Começou a dançar com 17 anos num encontro que afirma ser mais ou menos por acaso. Gostava, mas não pensava em ser bailarino. Depois de um ano de aulas decide que essa era a profissão que queria seguir. Gostava de dançar mas o que afirma ser o grande motivo é o palco, “o bichinho do palco”, o ser olhado pelo público, que descreve como algo que é “viciante” e muito prazeroso. É o papel narcísico da dança com a componente de contemplação e admiração do outro.

3.1.1. Entrevista

Percurso/ Formação

Álvaro não tem nenhum curso específico ou diploma, a sua formação é a de um autodidacta e todas as formações que foi acumulando ao longo do seu percurso partem de um interesse por técnicas de dança específicas, que vai tentar aprofundar, mas que não lhe atribuem certificação. O que reflecte um interesse genuíno pelo fazer e pelo saber fazer e uma procura por saber fazer mais e melhor. É relevante também o facto de esta busca pelo fazer melhor incidir apenas sobre aquilo que vai aparecendo no seu percurso e que lhe desperta curiosidade, não se verifica uma procura para além do que lhe é apresentado. É uma curiosidade limitada. Demonstra também uma segurança profissional, não sente necessidade de possuir o certificado para mostrar aos outros ou a si que é bom naquilo que faz.

A sua escolha pessoal em termos de tipo de dança é moderno, danças de carácter pois “são mais terra a terra” e gótico, onde demonstra desagrado pela representação de papéis idealizados “príncipezinhos”.

Significado da dança

O prazer que retira da dança está relacionado com a técnica em si, com o processo de aprendizagem que vai dos ensaios ao palco. Ele aprecia o método, a disciplina, o processo todo. O objectivo é muito relevante, chegar ao palco, “Chegar ao espectáculo com luzes, fatos e música, isso é o final maior “ mas, por mais doloroso que seja o processo “Alejamo-nos, levamos muito nas orelhas, somos criticados, somos arrasados, dizem-nos do pior...”, representa sempre o desafio de tentar superar-se a si mesmo, de testar os próprios limites e de concluir que se superou.

A questão do reforço narcísico ou do processo ser uma espécie de masoquismo não são relevantes, pois encontram-se profundamente adequadas. O que é relevante é o prazer retirado da ordem, da técnica, do executar na perfeição o que lhe é exigido, o que é imposto. Não faz nenhuma referência ao processo criativo, ou à função de imaginário. A sua experiência como bailarino não passa pela criatividade, que “é nula”, mas sim pela imitação. É um processo imitativo, de aprendizagem através da repetição.

Doenças/ Historial

As doenças que Álvaro refere são doenças ortopédicas a nível de ossos e articulações. Refere que por um lado, o que tem a ver com desgaste do corpo está relacionado com a dança, mas refere também que já tinha problemas anteriores que foram revelados pelo exercício da dança. Afirma que o esforço de correcção, de uma escoliose através da dança foi doloroso, “...a mudança... provocou muitas dores...”. Sente que a doença pode ser limitativa profissionalmente. Chegou a estar paralisado durante seis meses.

Posteriormente no decorrer da entrevista diz que tem “...três úlceras, três gastrites...” devido a tomas exageradas de anti-inflamatórios “...usamos aquilo como se fosse pastilha elástica...”, de forma a ultrapassar as dores nos ossos e articulações para conseguir dançar. É evidente a tentativa de protecção da dança e da possibilidade de dançar ao minimizar o sofrimento das dores que sente.

Alimentação

Adora comer e experimentar sabores. Tem preferência por bolos e comidas pesadas. Sempre comeu muito e de tudo, mas aos 40 anos engordou e depois de uma dieta durante três anos voltou ao normal, agora tem mais cuidado “mas não faço grandes dietas”. Não tem um período do dia em que sinta mais fome, porque sente sempre. À noite é quando come mais, porque se controla durante o dia, pois está a trabalhar. Sente que o trabalho interfere na sua alimentação, não gosta de dançar depois de comer e em alturas de maior trabalho acaba por se alimentar pior.

Sono

Gosta de dormir “o normal”, afirma que o seu relógio biológico é muito certinho, acorda todos os dias à mesma hora. Tem boa disposição matinal. Não tem dificuldades a adormecer, é bastante preciso, dizendo até os minutos que demora a adormecer, “entre 10 min. e meia hora”. Descreve o sono como sendo “leve”, desperta facilmente com estímulos exteriores, mas não apresenta dificuldades a voltar a adormecer. Refere certos períodos da sua vida em que, por motivos profissionais ou de ordem pessoal, acorda várias vezes durante a noite. Afirma que raramente tem insónias. A altura do dia em que sente mais sono é por volta das 11 h.

A sua relação com o sono é muito normalizada. Dormir não é um prazer, é algo que é bom e necessário, que acontece num espaço de tempo determinado biologicamente e que para ele está controlado, analisado e regularizado.

Sonho

Começa a falar do sonho espontaneamente. Acredita que deve sonhar, mas não se recorda, estão presentes “durante a primeira meia hora do dia... mas depois por mais que tente já não me consigo recordar”. Tem períodos que se recorda “muito”, onde sonha com coisas em que estava a pensar antes de adormecer, ou então “o assunto do sonho é directo com aquilo que se passou durante o dia”.

Quando era criança costumava ter um pesadelo recorrente, onde sabia que estava a sonhar mas não conseguia acordar. Recorda ter tido um sonho de “fantasia, de fantástico” com naves espaciais, que até contou a alguém. Mas geralmente, “...não é que eu tenha grande memória, mas costumam ser normais...”.

Tem variações nos sonhos mas não associa isso com nada em particular, nem consegue explicar. Em alturas de stress sonha mais, mas já houve alturas em que estava calmo e sonhava também.

Afirma que gosta de sonhar. Não gosta de ter pesadelos, apesar de dizer que não costuma ter. Gosta de sonhos para rir, de “coisas que eu quero” e considera os sonhos eróticos bons sonhos.

Nota-se que os pesadelos são difíceis de ultrapassar para Álvaro, o desagradado é tal que se pode colocar a questão se não serão mesmo traumáticos.

Criatividade

Sente que a dança não lhe possibilita criatividade e que isso é reflexo do tipo de dança que faz. “A criatividade é nula”. Afirma que a criatividade pode surgir em bailados de dança moderna criados de raiz ou então a coreografar, que são algo que não faz com frequência. A experiência criativa como coreógrafo, é descrita como uma situação de impasse “é uma luta dos dois lados”, “é bom e horrível ao mesmo tempo”. Descreve-a como um pesadelo construído com base num sentimento de julgamento por parte dos outros e também num traço perfeccionista, que Álvaro evidencia. O processo criativo é sentido como desestabilizador, Álvaro sente que “...Parece que me transformo noutra pessoa...”, desagradável e muito exigente, com os outros e com ele mesmo. Considera o processo de criação tão penoso que a sua reacção a novas sugestões são a princípio de fuga, “...para não sofrer o processo...”, mas depois decide enfrentar os receios e seguir em frente. “Se for mal é mal, acontece”. O acto criativo é mais físico e estético, apesar de apreciar mais e considerar mais interessantes, coreografias que partem de emoções, sentimentos e sensações. “...nunca explorei muito bem esse lado, nunca trabalhei muito com ninguém sobre este lado...”. É uma atitude duplamente conformista da parte de Álvaro, o facto de não ir em busca do que lhe parece melhor e mais interessante e por outro lado de colocar no exterior a responsabilidade de isso não acontecer.

Relação

Enquanto dança abstrai-se da plateia, dança para si. Quando pára é que tem a noção do público e de que este possa ter gostado ou não dele. “...Para mim é como se fosse uma caixa preta e eu entro e danço como se fosse para mim...”.

A relação com os outros bailarinos a dançar, é uma relação de regulação, de suporte, de confiança onde existe “um jogo de forças, de peso, de contrapeso, de um e de outro”, tudo extremamente técnico, mas trabalhado para que pareça fluido e natural. É uma relação em que cada uma das partes desempenha o seu papel, mas encontram-se dependentes no sentido que o sucesso de um implica o sucesso do outro. A falha numa das partes implica a falha dos dois. É uma relação de dependência, impulsionada por um objectivo comum.

Espaço

O espaço exterior tem de ser amplo e seguro, não pode ser sentido como limitador do movimento, nem como arriscado em termos de segurança. Álvaro dá uma resposta sobre espaço físico, quando a pergunta estava relacionada com o espaço subjectivo, o espaço do corpo.

Depois de reformulada a pergunta, ele responde que o espaço não é maior que o corpo, mas que se projecta para fora. Esta questão remete-o para o poder de magnetismo que certos bailarinos têm, o poder de captar todos os olhares, enquanto que outros “são transparentes”. Diz que dizem que ele tem esse magnetismo, mas que não tem percepção disso. No caso dos bailarinos que têm esta característica “...o corpo é maior do que os gestos...”. Para Álvaro esta projecção, este aumentar ou diminuir do espaço do corpo, passa por um visualizar interno, por acreditar que se tem uma característica qualquer, “...Se não acreditas tu, não acredita ninguém...”. Ao referir-se a este aumentar derivado de uma visualização interna, Álvaro dá o exemplo de crescer “...imagino-me com três metros de altura...”. Acredita que para a execução o imaginar é importante mas, por outro lado afirma “...é lógico que as pessoas não me vêem com três metros de altura...”. No final deste exemplo acaba por ridicularizar a função de imaginário “...Faz parte de ser artista, acreditar nas coisas mais disparatadas...”

Estamos a falar de função de imaginário, é preciso acreditar que se tem uma característica qualquer que não é real, mas imaginada. Que depois de visualizada irá criar modificações corporais que permitem projectar aquela imagem para o exterior. Álvaro tem o conhecimento de que esta capacidade de imaginar é necessária e marca a diferença, “interiormente faz (diferença) para poder executar qualquer coisa”. O exemplo que dá, que pouco tem de subjectivo, é reflexo de atributos físicos concretos.

Álvaro sabe da importância, do significado e potencialidades dessa capacidade, mas ele não a consegue por em prática e o mínimo afloramento é tratado com desprezo.

Tempo

É uma pessoa rígida quanto aos horários, não gosta de “...perder tempo...”, por isso tenta ser o mais eficiente possível na execução das suas tarefas quotidianas. É assim no quotidiano e na dança. “...associo à dança a minha obsessão pelos horários... De termos de cumprir horários muito rigorosos...”. Considera que agora está um pouco mais tolerante mas, incomoda-o verdadeiramente o não cumprimento de horários, da parte dele e da parte dos outros. Descreve a sua relação com os horários como uma “...obsessão doentia...”.

Corpo quotidiano/ Corpo de bailarino

Não sente que o seu corpo preencha o protótipo de corpo de um bailarino clássico, “...não me sinto com o corpo de dançarino de ballet clássico...”.

“...a minha percepção, ou a minha, a imagem que eu tenho de mim é que eu sou normalíssimo...”. A consciência de que o seu corpo tem capacidades diferentes e que é diferente esteticamente é-lhe dada pelas reacções dos outros (não dançantes) ou quando está a dançar, onde se apercebe claramente que consegue fazer coisas que não são comuns. Sente que é como se ligasse “um botão para funcionar dessa forma”. Sente que “...todos os dias, é uma luta constante para por o corpo a funcionar...”. É uma luta passar do corpo quotidiano para o corpo dançante, fala outra vez das dores. É como se o corpo estivesse num estado de conforto e é obrigado a ultrapassar um período de dores e sofrimento para conseguir entrar em movimento. O “botão” remete para a diferenciação entre os corpos, dançante e quotidiano.

Corpo Enquanto Objecto Artístico

Considera que o seu corpo é claramente um objecto possível de arte, mas pensa que todos os corpos tem essa capacidade. “...Eu vejo todos os corpos como arte...”. Explica a distinção entre corpo sexualmente atraente e corpo artístico, “...Uma peça de arte é para ser exibida, usada, mostrada, trabalhada de uma forma diferente do que numa relação...”, “...não se vai levar uma peça de arte para a cama...”. mas considera que todos os corpos, “...com todos os defeitos que possam ter...” são bonitos e possíveis de ser em corpos artísticos, se bem utilizados. Fala do conceito de

arte onde “...A arte não é só o bonito, a arte é tudo...”. Álvaro não apresenta nenhuma devoção pelo corpo elegante e perfeito de bailarino, o seu conceito estético de arte é consistente e abrangente e demonstra uma verdadeira admiração pelo corpo enquanto arte. A referência continua a ser a do corpo objectivo.

Considera que o seu corpo pode ser simbólico, porque tem a capacidade de representar outras realidades e transmiti-las. “...durante aquele período eu, eu não sou eu, sou aquela personagem...”. Álvaro esvazia-se dele mesmo para se preencher com a personagem.

Movimento

Afirma inicialmente, que no seu caso o movimento parte de algo mais cerebral, mas depois reformula, afirmando que acredita que o movimento tem de vir da alma e do coração, o movimento parte do peito. Sente o movimento como ondas ou espirais de energia que partem do peito e propagam-se pelo corpo.

O que difere entre movimento quotidiano e movimento artístico é a consciência. “...Tens de ter a consciência do movimento, para que se possa tornar um movimento artístico...” Consciência do próprio movimento e consciência do papel artístico deste.

O movimento primeiro tem de ser visceral, depois pode aliar-se à estética, mas nunca pode ser só estético, pois seria vazio, “...patético...”.

No que se refere à possibilidade de criação de novos padrões de movimento, Álvaro opta por afirmar o que está assumido como verdade, “...que já está tudo inventado e de que não há novas maneiras de misturar ou de ligar as coisas...”, mas tem consciência que não pode ter a certeza disso, porque desconhece o que está para além dele. “...embora diga que já está tudo inventado, eu não acredito. Não acredito. Porque eu não sei...”. Mais uma vez é notória a sua postura pouco pró-activa em relação ao mundo. “...Enquanto não aparecer, nós não nos vamos lembrar dela...”. Por outro lado há uma adaptação à norma. Ele sabe que não tem como saber, o que constitui um conflito, então assume a verdade vigente, eliminando o conflito. Se um novo padrão de movimento lhe for apresentado, não constituirá conflito, porque ele ficará de acordo com a verdade vigente. Que pode aceitar este novo padrão, ou não. Pensa que a reutilização de movimentos é normal e natural, “...isso é evolução...”. Mas acredita que é possível inventar algo completamente novo. É possível, mas muito difícil e “...nunca é bem aceite, qualquer coisa de muito novo...”

No que se refere a experimentar novos movimentos, Álvaro diz que é algo muito comum, pedirem-lhe para executar coisas novas. E executa através da imitação e repetição. Sente resistência por parte do corpo a novos movimentos “...o corpo não quer, não quer...”. Aprende os movimentos de uma coreografia por blocos, acontece-lhe ter problemas nos blocos intermédios e bloquear, e depois através de treino consegue desbloquear e fazer com que o conjunto dos blocos pareça contínuo. Para Álvaro a repetição surge como um aprender do corpo, o corpo executa, erra, tenta, executa até atingir o sucesso. É através do corpo real que o movimento é adquirido, integrado e a partir daí executado sem dificuldade.

Lateralidade e Coordenação

As questões de lateralidade não estão interiorizadas, “...Tenho que pensar que a minha esquerda é esta para perceber que a minha direita é a outra...”. Sente que o dificulta na aprendizagem. “...Mas a partir do momento em que aprendes o passo, não pensas em esquerda, nem em direita... já sabes que é para este lado então vais para este lado...”.

3.1.2. Rorschach

Conteúdos

Álvaro inicia o teste quase sem tempo de latência, é-nos dado a ver o corpo da medicina através de uma anatomia de boa qualidade formal. Na prancha II, o tempo de latência é consideravelmente superior e verifica-se uma contaminação do conteúdo anterior. É um conteúdo de uma vivência corporal dolorosa. O sangue das mulheres, a dor, a coluna que foi arrancada. Verifica-se uma sensibilidade aos vermelhos e a projecção é brutal e dolorosa. A seguir a esta prancha, Álvaro faz um movimento defensivo, respostas curtas e pouco elaboradas, com um tempo de latência muito curto também. Três das cinco banalidades surgem entre a prancha III e a prancha VI.

A nível dos conteúdos Álvaro percebe as figuras humanas da banalidade do cartão III e de resto só vê animais. As respostas partem do modo de apreensão Global e são maioritariamente boas formas. É evidente a retracção da função de imaginário. Mas Álvaro consegue estancar a erupção desorganizadora provocada pela prancha II, progredindo para um corpo bem delimitado, mas desinvestido. O banal

surge em defesa perante a ameaça de invasão do imaginário. A série de cartões negros culmina com uma resposta humanizada e em movimento, também apreendida de forma global. Esta prancha (VII) diferencia-se das outras quatro, não só pelo aumento considerável do tempo de latência, como também porque é investida afectivamente, o desprezo nas palavras de Álvaro é evidente e a resposta é finalizada com um comentário subjectivo. A resposta é mais elaborada e apesar de ser carregada de um afecto negativo verifica-se esforço e investimento para chegar a uma imagem definitiva, duas mulheres numa não relação, “a dançar de costas”.

A entrada na série de pranchas pastel é vivida prazerosamente. 53% das respostas são dadas nesta fase. São pranchas onde a erupção do imaginário não é sentida como ameaçadora. O que possibilita ver mais do que uma coisa no mesmo espaço da prancha. Álvaro vira pela primeira vês uma prancha, o VIII, mas a imagem que lhe surge é um lobisomem, algo que sente como ameaçador, não voltando a virar mais nenhuma. Surgem também figuras humanas imaginárias e flores.

Espaço

O número de banalidades e a elevada percentagem de respostas Globais, podem indicar uma adaptação superficial, marcada pela impossibilidade de acesso à projecção do imaginário pessoal.

Na prancha II, há uma identificação ao feminino, Álvaro vê sangue, menstruação, dor, mas por outro lado identifica as ancas com a técnica que executa, é o seu corpo projectado no espaço do cartão. Um corpo que sofre. Um corpo sem coluna é como um corpo sem eixo. Eixo estruturante que foi brutalmente arrancado. Nos cartões IV, V e VI fala-nos de um corpo inteiro, bem delimitado mas desinvestido de afecto. São pranchas cujas características promovem a percepção de uma organização unificada, mas tendo em conta o modo de apreensão, assim como o aparecimento de respostas banais, pode-se compreender a adaptação superficial, onde não existe projecção de um imaginário pessoal.

Nas pranchas III, VII, VIII, IX e X surgem respostas de duplos, as figuras humanas, ou os animais são percebidos em dobro, o que pode reflectir uma impossibilidade de unificar as partes simétricas e conseqüentemente o recurso às banalidades, que se regista nos cartões III, VIII e X.

Nos cartões II, III, IV, V, VI e VII o centro não é interpretado. Na prancha II essa ausência do centro é sentida como se tivesse sido “arrancada” e nas pranchas

seguintes não se verifica qualquer alusão ao centro, todo o investimento é empurrado para a periferia. A carapaça desabitada, sem afecto, sem subjectividade. Esta não interpretação do centro pode reflectir um sentimento de não ter corpo próprio que remete para vivência afectiva da relação precoce.

Tempo

Álvaro apresenta um tempo total muito curto. As suas respostas são rápidas e o seu tempo de latência médio surge dentro da média mas, tem 6 pranchas com tempo de apreensão com menos de 3''. Verifica-se pouco investimento no teste. As respostas rápidas e pragmáticas surgem como o impeditivo do recurso ao imaginário, corroborado pela grande quantidade de respostas formais e a elevada percentagem de respostas globais. No cartão VII, o tempo de latência é de 15'', sendo este o cartão que Álvaro gostou menos e no qual faz o comentário subjectivo "este parece-me mais complicado". Na prancha IX, o tempo de latência é de 16'', o tempo de latência mais longo de todo o protocolo. Contrariamente ao cartão VII, que foi desprezado, nota-se um investimento de Álvaro no cartão IX, onde surge um considerável número de respostas, com atenção ao detalhe e com conteúdos humanizados, apesar de não estarem em relação, verifica-se também sensibilidade à cor e ao movimento, apesar deste ser um movimento agido.

Apesar das respostas surgirem praticamente sem tempo de latência, o que poderia indicar uma temporalidade imaginária e corporal, não se verifica um grande número de repostas, nem um grande recurso ao imaginário. As respostas aparecem sobre a forma literal, é um tempo que corresponde a um ideal de objectividade. As três cinestésias que surgem no protocolo são movimentos agidos, o que poderia indicar uma temporalidade imóvel. Na realidade Álvaro oscila entre estes dois extremos, é uma polaridade activo-passivo, o que pode indicar uma ruptura com o corpo próprio que se constitui em continuidade com o meio ambiente, falamos de uma subjectividade sem sujeito.

3.2. ANÁLISE GLÓRIA

Glória tem um ar frágil e inocente, quase infantil. Fisicamente parece ter menos de 27 anos, o que é contrariado pela face, principalmente pelo olhar. As suas expressões faciais vão alternando entre o infantil e o profundamente envelhecido. A sua postura é de bastante disponibilidade, apesar de tensa, o que se nota principalmente nas mãos. Durante a entrevista tenta dar um ar de leveza a assuntos que lhe são penosos de falar e fala com grande gravidade e eloquência de trivialidades. Ri-se imenso das coisas que diz. Glória fala muito rápido e o seu discurso apresenta bastante pausas e hesitações. É muito descritiva e pormenorizada. O seu tom de voz é agudo mas suave, o que contrasta com a firmeza com que diz as palavras. Apesar de ter afirmado no início da entrevista que se mexia muito, movimentou-se pouco no decorrer da mesma, mas houve momentos que teve manifesta necessidade em explicar corporalmente o que estava a dizer. Estas explicações corporais foram executadas com bastante êxito. Durante as entrevistas senti que Glória fez um esforço por agradar, no sentido de a considerar interessante psicologicamente e em certos momentos senti que estava a dar as respostas que pensava que seriam as mais «correctas».

Neste momento Glória dá aulas de dança, é bailarina e coreógrafa. Começou a dançar com 4 anos, tendo pedido aos pais para fazer dança. O que constituiu um conflito entre ela e a mãe, “...a partir daí foi uma luta entre nós...”. Glória vem de uma família com poucos recursos económicos e a mãe vê a dança como “...uma coisa de classes elitistas...” e segundo glória “...tem razão. Porque é preciso pagar muito dinheiro...”. Para Glória a dança representa a sua primeira opção consciente e apesar de dizer que as amigas do jardim de infância andavam na dança, afirma que a sua escolha “...foi uma questão de sobrevivência...”, porque sente que aconteceram coisas na sua vida que a afastaram do corpo, “...E tar na dança obrigou-me sempre a voltar a ele...”. Sente como intuitivo o processo de procura da dança. Considera-se uma pessoa muito intuitiva. Descreve-se como uma pessoa muito activa fisicamente, “...Tudo o que tenha a ver com acção eu faço...” e como uma pessoa muito insegura.

3.2.1. Entrevista

Percurso/ Formação

A opção da dança como escolha profissional também representou um conflito familiar, o pai pensava “...a dança não te vai dar trabalho”, então ela, que já tinha entrado no primeiro ano da escola superior de dança, decide inscrever-se também no curso de filosofia, mas como não podia estar inscrita em dois cursos “...uma vez mais a vida obrigou-me a ficar na dança...”. As cedências que ela faz nos conflitos parecem provisórias, visto que ela no final consegue fazer prevalecer a sua vontade. É uma luta pela independência onde tenta encontrar um ponto de equilíbrio, uma situação de compromisso, entre o que quer e o que os outros querem dela. A situação de compromisso acaba por se solucionar devido a vicissitudes completamente externas, onde a culpa da falha ou da impossibilidade não é de Glória.

Fez a sua formação na Escola Superior de Dança e fez também vários cursos complementares, como dança na comunidade, coreografia e um curso e somatopsicopedagogia que descreve como uma reeducação do corpo. Tem bases de dança clássica mas faz dança contemporânea.

Significado da dança

A dança tem um papel muito mais importante do que apenas lado profissional, parece que Glória consegue atingir um equilíbrio através da dança, a dança funciona como um regulador “...é aqui que eu consigo ser eu, e então isso deixa-me muito feliz...”. Percebemos que ao longo do seu percurso, ela abdicou de tudo a favor da dança e agora esforça-se por não esquecer outras coisas que lhe são significativas, “...Já foi tudo. Agora o que representa para mim tudo, é a família e o meu namorado, mas... Já aprendi a separar as coisas...”. A dança “...É uma coisa que me liga ao todo, aos grupos, às pessoas, às cidades, aos universos...”, “...É como se a gente sentisse a força toda do universo no nosso corpo...”. A dança faz com que Glória se sinta completa e integrada, é uma coisa quase espiritual como se ela fizesse parte de algo muito maior e toda essa energia emanasse através do seu corpo.

Doenças/ Historial

Os problemas de saúde de Glória começam quando do seu nascimento, acredita que a mãe tinha “...grandes dúvidas se conseguia ter o filho ou não...”, o que

resultou num parto muito difícil e demorado. Glória rejeitou o seio materno. Pensa que devido a isso, não criou defesas imunitárias e começou a ter problemas graves de “...ouvidos e, não só, de tudo...”. A passagem pelo jardim-de-infância foi muito difícil, “...o médico aconselhou a minha mãe a ficar comigo em casa...”, como isso não aconteceu Glória ficava em casa de 15 em 15 dias a tomar antibióticos, devido a otites crónicas e não só. O tímpano “...Ficou com uma perfuração constante...”. Sofreu três operações até ao 10^a ano de escolaridade, “...começaram as tentativas de fechar aquela perfuração...”, que a perturbavam imenso por causa das anestésias gerais. Para Glória os ouvidos representam a relação com a mãe, porque esta lhe estimulou muito os ouvidos. Descreve a mãe como uma pessoa que ouve muito bem, que canta e que se recorda de tudo auditivamente. Glória faz uma associação clara entre os ouvidos e todos os problemas relacionados com estes, com a relação com a mãe. Esta questão auditiva influencia ainda hoje a forma como Glória se relaciona com os outros, onde apresenta grandes dificuldades de “escuta” do outro, descrita como uma indisponibilidade para o outro quando está tão centrada em si mesma.

Afirma que “...sempre que eu fico perturbada emocionalmente, a minha saúde vai-se toda a baixo...”.

Posteriormente começou a ter umas inflamações nos olhos, uveítes, que pensa que “talvez seja um problema do sistema nervoso”, visto que nenhum médico conseguiu perceber a razão do seu aparecimento.

Considera que a sua pesquisa passa por uma tentativa de ultrapassar estas questões do “...sistema nervoso...” que se concretizam no corpo. Atribui estas “fragilidades” à sua relação com a mãe, “...Porque eu nunca vou poder apagar os problemas que eu tive com a minha mãe...”. Apesar de culpabilizar a mãe pelos problemas psíquicos que se reflectem no seu corpo e pela herança genética que lhe foi transmitida, “E as coisas que a minha mãe, graças a deus, não é? passou para o meu corpo.”, ela tenta neutralizar essa culpabilização, como se fosse uma aceitação do seu destino, como se assim é que devesse ser.

Foi bulímica durante 8 anos. A bulimia “...Começou a seguir à última operação...”, que coincidiu com a entrada numa escola nova, um período de “...afirmação pessoal...” em que Glória “...queria ser como aquela gente toda...”. Considera a fome como um sinal do corpo e naquele período encontrava-se num impasse, “...tinha vontade de comer e de ficar magra ao mesmo tempo...”. Neste momento considera que era uma forma de se maltratar, “...era assim uma espécie de

fustigação,... flagelação...”. Glória vivencia esta fase da sua vida com muito medo de ser descoberta, “...Fazia tudo às escondidas porque tinha medo...” Verifica-se um confronto com uma amiga com o mesmo problema, que lhe indica onde pode procurar ajuda. Glória vai, mas sente que não lhe davam a atenção que necessitava e não se identificava com as pessoas com o mesmo problema “...era só cadáveres à minha volta e, eu sentia-me a morrer ali no meio daquela gente.”. Glória não cria nenhum vínculo relacional com ninguém durante este tratamento, é uma negação da sua doença através da não identificação com as pessoas na mesma condição, acaba por “...fugir dali...”.

Descreve toda a família como tendo problemas do “sistema nervoso”. Afirma que os problemas das costas do pai são “...tudo nervos...”, mas posteriormente explica que o pai trabalha a carregar pesos, utilizando sempre o lado mais frágil para os suportar.

Quanto à mãe, afirma que esta tem um problema capilar devido a sessões de RX que fez para curar um problema na epiderme. Segundo Glória, a falta de cabelo tornou-a uma pessoa muito insegura. A mãe tem um problema na anca, “...tal como eu, mas o meu é do outro lado, enfim...”. Diz que a mãe também tem uma relação esquisita com a comida, “...A minha mãe quando fica nervosa começa a comer tudo. Também é. Somos muito parecidas nos problemas...”. A identificação com mãe é flagrante, falamos das coisas que a mãe passou para o seu corpo. Estamos perante uma relação de simetria especular, em que o seu corpo é constituído como um duplo do outro. Descreve a anca como zona de virtude e que a acção parte daí, “...vem do centro do corpo...”, por isso este é o seu ponto frágil. A anca representa para Glória o que de melhor ela tem, assim como o que de pior, “...nosso potencial é também o nosso maior defeito...”

Considera a anca e o pescoço o seu ponto frágil, a sua “...zona de descarga...” quando está nervosa. Sente que, muitas vezes, estas fragilidades constituem um impeditivo profissional. “...E eu tenho imensas dores, não me consigo mexer...”. Mas como considera que é medo, obriga o seu corpo a dançar, acreditando que através da dança consegue obrigar o corpo a ficar bom. É uma obrigação que impõem ao corpo, pois a sua vontade é de ficar parada.

Ciclo menstrual

A sua menstruação é “...completamente irregular...”. Utilizou a pílula durante algum tempo como estabilizador da menstruação, mas decidiu deixar de tomar para poder “...ouvir os meus ovários...”. Acredita que se o período não vem é porque alguma coisa está “...destrambelhada...” e acredita que é a anca. “...Vai tudo para a anca...”. A menstruação simboliza o poder feminino de reprodução e Glória associa-a ao elo que estabeleceu de ligação com o materno, a anca. O deixar de tomar a pílula pode ser visto como um movimento em busca de autonomia. Glória quer realmente ouvir o seu corpo, libertá-lo das amarras que o prendem ao corpo materno. Mas depois surge a referencia à anca, como que uma âncora que a paralisa na impossibilidade de autonomia.

Alimentação

Adora comer e cozinhar. Considera o acto de cozinhar como um ritual que a liga à sua família. Quando tem muitas saudades dos familiares cozinha, muito devagar. Glória apenas faz referencia ao pai no sentido positivo e agradável que a comida e o cozinhar representam para ela. Descreve as refeições como “...uma coisa central...”. É interessante reflectir sobre o facto de Glória associar os seus problemas alimentares à mãe, dizendo que também ela tem uma “...relação estranha com a comida...” e tudo o que é prazeroso na alimentação associar ao pai.

Descreve a sua alimentação actual como variável e dependente dos “...estados de humor e de nervosismo...”. Faz uma comparação entre si e os outros bailarinos, que descreve como “...perfeitos na comida... não fumam, não bebem...”, invejavelmente perfeitos. Quando se sente mais insegura tem “...tendência para fazer tudo igual a eles, para ser uma bailarina também...” Mas agora come o que lhe apetece e tenta não se “...castigar tanto...”, mas por vezes ainda tem “...pensamentos...”, então compensa através do fumar. Afirma que sente uma culpa enorme derivada do que lhe foi ensinado sobre o que era ser bailarina, por pessoas “...com inseguranças e com uma grave relação com o sentido de perfeição...”. Estas são características que ela própria possui, Glória projecta nos bailarinos “perfeitos” características que são suas, desta forma pode atacar essas características que despreza, pois são-lhe exteriores.

Glória afirma que nas alturas de maior trabalho existem alterações na sua alimentação. Estas alterações estão associadas com a falta de tempo, “...não ter tempo de comer à mesa...”. A altura do dia em que sente maior fome é de manhã, mas por

vezes não consegue comer imediatamente a seguir a acordar. Repete que quando está bem as “...coisas boas...” acontecem de manhã, mas quando está “...pior podem acontecer todas as coisas más também.”. Mais uma vez Glória refere o oscilar entre o bom e o mau agora numa associação ao período da manhã.

Sono

Afirma que adora dormir, mas que por vezes é perda de tempo. Tem dificuldades a adormecer, para conseguir dormir precisa de se cansar, “...cansar-me até cair para o lado, então já durmo...”. Só através da exaustão do corpo físico é que consegue deixar a “cabeça” adormecer. Não consegue adormecer porque fica a remoer problemas. As tarefas e a sua execução “...São como rituais...”, tenta de tudo para conseguir adormecer. Faz alusão a confessar-se, o que pode ser indicador de que os “...macaquinhos...” da sua mente sejam sentimentos de culpa, uma pessoa confessa os seus pecados por arrependimento. Descreve uma situação em que, como tinha de fazer uma coisa no dia seguinte que lhe custava muito, teve uma grande insónia. Ficou com receio de estar tão cansada que não iria conseguir cumprir o compromisso, mas depois esforçou-se e conseguiu. Nesta situação parece que a insónia surge como desculpa para não ter de cumprir o compromisso. Quando consegue adormecer tem um sono tranquilo, excepto quando está sozinha que costuma ter pesadelos, porque se sente desprotegida. É a ausência do namorado que despoleta este sentimento de insegurança, refere também a distância da família nuclear. Mudou-se para Lisboa quando veio estudar para a Escola Superior de Dança. Glória apresenta um traço de dependência do namorado. Quanto à relação familiar parece que Glória, por um lado quer ir em busca da sua autonomia, mas o elo familiar é muito forte, sente muita falta deles, apesar das visitas frequentes e do facto da distância física entre as cidades ser muito reduzida.

Afirma que se tem problemas por resolver pode acordar mais cedo do que o costume, mas se estiver calma consegue voltar a adormecer. O que constitui uma contradição, porque se acorda devido ao problema é porque este a preocupa, o que a impede de estar calma. Descreve o sono como revelador e considera o período da manhã como o mais produtivo.

Sonho

A sua resposta à questão sobre a recordação de sonhos é uma tentativa de dar a resposta correcta, baseada na teoria psicanalítica dos sonhos. Afirmar que não se recorda porque não está preparada para perceber e que por vezes tenta recordar mas não consegue. Foge do sonho e transporta a resposta para a vigília, onde dá exemplo de coisas importantes que também se esquece. Afirmar que por vezes quando se recorda faz “...associações incríveis...” que a deixam muito satisfeita. Glória adora sonhar, principalmente acordada “...Estou sempre a sonhar, estou sempre a projectar no futuro, estou sempre a planear...”

Quanto à forma do sonho diz, que tal como na vigília se recorda da conversa toda em sequência. Recordar-se das sensações se forem muito fortes “...de pânico, ou coisas assim...”, “...se for uma coisa muito forte, eu lembro-me de tudo, tudo, tudo ao pormenor...”. Glória consegue recordar os pesadelos ao pormenor, quando fala de sensações fortes ela está a falar de sensações desagradáveis, o exemplo que dá é pânico, o que indica que Glória está a falar de pesadelos. As mudanças “...no tempo e no espaço...” que se verificam nos seus sonhos demonstram que não são regidos por uma lógica espaço-temporal própria da consciência vigil.

Verifica diferenças nos sonhos durante as fases de trabalho. O sonho por vezes traz-lhe soluções “...quando a coisa me está a correr mais ou menos bem, eu faço ligações durante a noite, resolvo problemas coreográficos, enfim, ligo as pontas soltas, normalmente.”. Isso pode-lhe acontecer em sonhos ou na vigília “...Tudo o que me desligue um pouco a parte consciente, faz-me resolver um monte de coisas.” O acesso ao imaginário faz com que Glória consiga resolver problemas criativos.

Criatividade

Para Glória o processo criativo “...é um sonho, que me afasta também da vida real...”. Necessita de se retirar da vida real para se dedicar ao processo criativo, que a absorve totalmente “...fico obcecada, não penso em mais nada...”.

A dança possibilita-lhe uma criatividade intuitiva, “...sem demasiadas explicações e vinda do corpo.”, Quando precisa de perceber algo Glória dança e através da dança consegue chegar a conclusões, fala de memória corporal que consegue aceder a partir da dança. Fala também de percepção corporal, ela vê o mundo não só com os olhos mas também com o corpo. E o mundo imprime mensagens no seu corpo que através da dança se tornam conscientes “...É como se ela

estivesse aqui nalgum sítio e de repente Vuup, sobe cá acima.”. Fala de corpo enquanto parte inconsciente que consegue transmitir mensagens à sua parte consciente.

O processo criativo é, para Glória, tremendamente desequilibrador porque mexe com as suas inseguranças mais básicas enquanto artista. Glória trabalha sobre si mesma, sobre a sua vida e as suas questões, porque esta é a forma que tem de dizer algo de significativo e autêntico ao mundo. As suas criações são uma exposição das suas fragilidades e o erro remete directamente para aquilo que Glória é, para a sua identidade. É um processo difícil, mas sente que está a aprender a lidar com o “...errar nas coisas que eu mais gosto...” e “...não sentir culpas por não ser perfeita...”.

Para Glória, a criação parte de uma emoção e de algo que tenha a resolver com o mundo ou consigo mesma. No decorrer do processo encontra coisas mais físicas onde se apoiar, para que não seja tudo emoção, pois seria desestruturaste demais para ela. Mas o estímulo e motor é sempre a emoção. Sente que durante a sua vida desenvolveu mais as capacidades intelectuais e a sua busca e pesquisa neste momento é explorar as emoções, para que consigam chegar ao mesmo nível das outras capacidades.

Durante uma criação a única coisa que é contínua é o raciocínio. Primeiro surge um caos de imagens, ideias, de intuições e só depois é que Glória trabalha sobre as ligações entre movimentos. O momento de limpeza, onde tem de abdicar de coisas que estão a mais, ajuda a clarificar o fio condutor. Por fim trabalha as pequenas ligações entre os movimentos. A primeira parte do trabalho incide numa zona micro e depois há uma necessidade de afastamento para conseguir ter uma visão macro. É nesta fase que sente necessidade de ser olhada de fora para perceber se a coreografia resulta ou não, sente que estando fechada no estúdio pode ficar bloqueada sobre si mesma e a coreografia corre o risco de não evoluir. Já lhe aconteceu chegar ao palco e perceber que alguma coisa não funcionava. Essa percepção ou vem do público que, como é muito sincero, demonstra logo o seu desagrado ou então surge de um enorme sentimento de culpa que faz com que perceba que não está a resultar. Ou “...então dizem-me, ou eu sinto que não está bem.”. Esta percepção gera mais criatividade e também reflexão.

Sente que um local de grande criatividade é as aulas e as oficinas, porque está a dançar e a falar sobre o que está a fazer. Para além disso, o trabalho com crianças permite o acesso a uma autenticidade. Sente as crianças como absolutamente

verdadeiras e sem pudores para demonstrarem o seu interesse ou desinteresse sobre aquilo que está a fazer. Sente que através do trabalho com a comunidade aprende e resolve imensas coisas.

Relação

Glória descreve-se como “...uma pessoa muito insegura...” e acredita que derivado a isso, “...quando encontrava pessoas que me marcavam muito, eu fazia tudo por ser a melhor...”. Glória refere-se a pessoas que desempenham papéis de poder na sua vida ou que são passíveis de admiração, como professores ou coreógrafos com quem se cruzou. Apresenta uma necessidade de se destacar na área de actuação dessas pessoas relevantes para ela. O que, por um lado, demonstra uma notória necessidade de ser admirada, respeitada e amada pelas pessoas que considera significativas, mas por outro demonstra uma colagem à simetria especular, o ser tão bom como o outro transforma-se no querer ser o outro.

É evidente um descrédito e desconfiança nos médicos e nos técnicos de saúde em geral, mas acaba sempre por retirar algo de positivo deles como uma aprendizagem ou uma mensagem. A sua postura em relação aos técnicos de saúde é a de quem já sabe qual o seu problema e o que é que o originou e apenas o que é dito ou aconselhado nesse sentido, é que é válido por ela. Como se estivesse à procura de confirmação do seu próprio diagnóstico que, remete sempre para um sofrimento psicológico. É de realçar a vontade de Glória de ultrapassar o seu sofrimento, ela procura ajuda e tenta várias alternativas. Mas, como parece já ter uma ideia muito concreta sobre o motivo do seu sofrimento, os outros só adquirem credibilidade no momento que a compreendem, uma compreensão que passa por estar de acordo com ela. Ou então quando sofrem como ela, onde consegue fazer um movimento de identificação e se sente aceite e compreendida.

Devido a uma relação extra-conjugal com um homem mais velho, Glória sente que se “...estava outra vez a deixar ir abaixo” então decide procurar uma psicóloga, com quem acaba por estabelecer uma relação terapêutica. A psicóloga confronta-a com a vivência da culpabilização que a impede de viver essa relação amorosa e Glória acaba também por fugir “...a sete pés dali.”. Não sem antes se certificar que não a magoava “Dei uma explicação para não a magoar e tal, e vim-me embora...”. É evidente a necessidade de Glória de proteger o outro, de não o magoar, de não o destruir. No fundo de não o perder, de se afastar a bem, de evitar o conflito.

Esta relação extra-conjugal coloca Glória num impasse, a decisão de continuar com o seu namorado, numa relação estável ou viver uma paixão. A opção pelo seguro foi evidente. Merece realce a descrição que Glória faz da pessoa com quem viveu esta relação, “Foi uma pessoa que me fez muito, muito mal, era uma pessoa... 25 anos mais velha que eu, com muita sabedoria (ri-se), com muita prática com as mulheres e com problemas. E então aproveitou-se de mim, deixou-me de rastos, sugou-me o tutano.”. Esta era a pessoa por causa da qual se corroía de dúvidas e sentimentos de culpabilização. Não será uma destruição do objecto, outrora idealizado, para salvaguardar a relação com o seu namorado. Uma relação estável, agradável e segura, com uma traço de dependência (ver Rorschach e sono).

A relação que estabelece com o público é a de avaliação e de julgamento por parte deste. São poucos os trabalhos de coreógrafa que fez em que não estava no palco, “...ando a tentar provar a mim própria que sou bailarina...”. Mas nos que refere, sente que é como se o seu corpo estivesse lá a ser observado e avaliado à mesma. Por vezes também sente que pode estar a tentar “...passar uma grande mensagem...”, o que descreve como uma grande presunção e sente que dessa forma o seu trabalho “...resvala enquanto arte...”, pois sabe que tem tendência a cair na moralidade. Pode também fazer de uma criação uma oferta para alguém.. O público também tem um papel de regulação, no sentido de verificar se o seu trabalho “...é importante ou não para o mundo...”, mas o que é verdadeiramente notório é o sentimento esmagador de avaliação.

O palco permite a criação da distância entre Glória e o espectador. É-lhe muito difícil o olhar próximo, que como uma lente macro permite ver as falhas e os erros. O palco cumpre assim não só o papel narcísico que lhe é inerente, com o prazer retirado da contemplação e admiração do outro, mas também desempenha uma função de protecção, onde a distância permite o afastamento da relação.

Glória tem dificuldade de trabalhar em grupo, sente que durante muito tempo esteve muito centrada nela mesma e que agora quer tentar fazer o exercício de escutar os outros. Este problema na escuta passa pela relação com a mãe, afirma que esta lhe estimulou muito os ouvidos e que “...então os ouvidos é a relação com ela também”. Esta relação fez com que Glória se fechasse nela mesma, indisponibilizando-se para a escuta do outro e impossibilitando a abertura ao outro. Esta indisponibilidade para o outro causou-lhe muitos equívocos e tem de se esforçar para perceber que não a estão

atacar. Sente que este fechamento sobre si própria está relacionado com questões de insegurança.

Quando dança Glória fica completamente dentro dela, não se vê de fora e se isso acontece sente que “...não é bom a dançar...”, que não funciona. Quando dança com um grupo diz que tem tendência a estar em sintonia com este, apesar de ter pouca experiência nisso, porque sempre procurou dançar sozinha. “...durante muito tempo trabalhei sozinha, trabalhei sobre o meu corpo, os meus problemas e virtudes e portanto nem sempre consigo fazer isso como deve de ser...”. Assume também que “...na verdade eu gosto muito do palco só para mim...”, porque no trabalho em grupo tem tendência ou para entrar em conflito ou para se “apagar”. Para ela se existe um conflito com alguém do grupo de trabalho, fora de palco, esse conflito é transportado para o palco. Descreve uma situação em que devido a não suportar a voz de um de seus colegas, que designa como amigo, lhe tapou a boca durante a sua actuação que consistia em cantar. Sente que não o devia ter feito, mas não demonstra um arrependimento sincero, pois diz que tentou passar uma mensagem que este não percebeu.

Espaço

Glória sente necessidade de objectivar o espaço, pois causa-lhe receio o “...espaço ser assim uma coisa que a gente não vê, nem percebe...”. Então tenta torná-lo concreto, fazendo desenhos no espaço ou imprimindo-lhe a melodia de uma música, a “...musicalidade do movimento também é o seu traço no espaço...”.

O espaço é sentido como uma continuação do corpo e através do movimento, o corpo consegue projectar-se no espaço. Isto é algo que passa através dos olhos, mas também através da sensorialidade. “...O bailarino dança no espaço do corpo, dança no espaço do palco, dança no espaço do pensamento do espectador e dança no espaço do seu próprio pensamento.”, é um espaço que parte do interior e é projectado no espectador. Essa projecção fala da “...vida, do meu passado, das minhas memórias colectivas, de todos os sítios por onde eu passei, de tudo o que está dentro do meu corpo...”. “...as pessoas estão sempre a falar dos seus espaços interiores...”. Se existir uma estrutura e uma certeza do que se está a tentar fazer enquanto dança, o público vai perceber alguma coisa, que pode não coincidir exactamente com o que queria transmitir, mas o que o espectador, enquanto ser subjectivo, consegue perceber. As pessoas “...percebem dentro do espaço delas, que é o seu espaço de pensamento...”.

Corpo quotidiano/ Corpo de bailarino

Glória faz uma clara distinção entre o corpo quotidiano e o corpo de bailarina. Explicando que estes se comportam de forma diferente. Quando está em palco fica completamente ligada, apercebe-se de tudo o que a rodeia, fica muito alerta. Durante a sua vida quotidiana tem tendência para se “...desligar da terra...”. Desta forma “...tenho tendência para torcer os pés na rua, mas em palco eu nunca me magoo...”. Através do curso de somatopsicopedagogia compreendeu que existem dois níveis de movimento, um movimento expressivo que consiste em circularidades e movimentos irregulares e o movimento de estrutura que está relacionado com linearidades, frente trás, cima baixo, com a lateralidade. Glória compreendeu que os seus problemas estavam relacionados com a estrutura e quando a puseram a trabalhar essa parte teve vontade de fugir, sofria imenso com aquilo. Quando finalmente a estrutura se começou a instalar diz que se sentia “uma pessoa bastante segura” de si. Afirma que, como não tinha experiência em sentir essa segurança, começou a fazer “grandes barbaridades”, pois fazia as coisas “sem reflexão, sem sentido crítico”. Este desligar da terra acontece quando está “...perturbada em termos emocionais...”, e aí surgem os problemas na anca, nas pernas e é quando torce os pés.

Para Glória todo o movimento quotidiano pode ser possível de transformar num movimento artístico. Afirma que a maior parte das pessoas não têm consciência do seu corpo, pensa que foi a forma que as pessoas arranjaram para conseguirem resistir. Para Glória viver é pesado e difícil e projecta nos outros esse sentimento. Sente que as pessoas estão desligadas do seu corpo mas que querem resistir, elas querem se manter de pé. Segundo Glória elas sobrevivem, mas “...pelo menos estão vivas, não se tentaram suicidar e, ou fugiram, quer dizer, fugiram dos problemas...”. Estamos a falar dos problemas dela, do que ela fez e da forma que tenta resistir e sobreviver.

Glória necessita de sentir o seu corpo como um todo e quando assim não é, alguma coisa não está bem, então afirma que procura resolver isso. É relevante realçar que para Glória é algo muito consciente, esta vivência corporal mal delimitada, por vezes fragmentada, como se estivesse permanentemente numa tentativa de se unificar, de se sentir íntegra, ínteira.

Corpo Enquanto Objecto Artístico

O corpo é simbólico porque tem inscrito nele, todos os pequenos simbolismos que marcam a história de Glória, as suas máscaras e tensões pessoais. Quando o corpo se afasta deste simbolismo pessoal começa a aproximar-se do simbólico universal e aí transforma-se num corpo capaz de simbolismo. Para Glória é difícil afastar os simbolismos pessoais, sente que ao deixar cair as suas máscaras, ao abdicar dos seus simbolismos pessoais para vestir o simbolismo universal, se desliga de si mesma. Esse desligamento assusta-a, sente-se impelida a fugir. Este deixar de ser a Glória para ser “...uma pessoa...”, que é exigido, ou pelo menos ambicionado, nas artes interpretativas, é sentido por ela como se tivesse de se esvaziar de si mesma. O que numa identidade tão frágil como a de Glória poderia implicar uma ruptura. Ela foge do vazio, ela tem medo de se sentir desligada. O receio representa a possibilidade de ruptura. Glória conhece o seu limite por isso foge deste vazio, deste desligamento, porque sente que é perigoso. Sabe que esta capacidade faz parte do que é ser uma boa bailarina, por isso ela tenta, ela esforça-se “...mas é muito difícil para mim...”. Este é um dos receios que este desligamento representa, o outro está relacionado com o desligar da vida real para viver o sonho que o palco proporciona. “...porque o palco, e os aplausos das pessoas dão-nos coisas que nós não temos assim, com tão grande generosidade em mais lado nenhum da vida. Então dá muito trabalho contrariar isto...”, contrariar o reforço narcísico que o palco possibilita.

Movimento

O movimento para Glória parte da acção. Ela vai para o estúdio e os movimentos começam a sair, mas são sentidos no coração, “...eu sinto o coração a dançar...”. O movimento parte de uma acção que é emocional, como se a emoção fosse uma energia que vem do coração e se expressa a partir do corpo. Sente que os bailarinos tem maior dificuldade em perceber o movimento se este for explicado por palavras. Glória tem muito mais facilidade em expressar-se corporalmente e acredita que existe uma incapacidade a nível da compreensão oral por partes dos bailarinos em geral.

Os novos movimentos, ou novos padrões de movimento surgem por sugestão ou exigência externas, surgem através do outro. Sente que, se tem dificuldade em executar certo movimento, isso está assente num problema que precisa de “...curar...”. Quando lhe chamam a atenção para um dificuldade ela sente-se ofendida, mas depois

através de um trabalho de repetição vai tentar perceber o que se passava até conseguir executar o movimento. Falamos de uma reeducação do corpo através da repetição, até conseguir fazer o que lhe foi pedido ou sugerido. Coloca-se a questão de que até que ponto Glória conseguirá atingir uma compreensão do problema através da repetição. A repetição surge aqui como mais uma imposição que Glória faz a si mesma e ao seu corpo.

Para Glória o movimento será visceral quando expressionista e estético quando executa um exercício formal. Sabe que cada um deve ter um pouquinho do outro, mas ela não consegue trabalhar nesse equilíbrio ou trabalha sobre um ou trabalha sobre o outro. Glória procura mais uma vez um equilíbrio entre dois pólos. Mas é como se estes só pudessem existir não se tocando, ela sabe que eles se podem fundir, que isso é possível e até que deveria ser assim. Mas nela a coexistência é impossível. Permanece sempre num dos pólos, a convivência dos dois é-lhe inacessível.

O movimento parte de uma acção que não é funcional, é uma acção emocional. A emoção acciona o corpo de Glória, que oscila entre o experienciar esta emoção e os “medos” que lhe são inerentes. Sente que quando segue a emoção tem tendência para se magoar ou magoar os outros, então tenta encontrar um equilíbrio entre o racional e o emocional. A busca por este equilíbrio é de grande importância para Glória, mas fica a sensação que o ponto intermédio entre estes dois pólos está longe de ser conseguido, ela ou está de um lado ou de outro. Na verdade o lado racional parece-lhe muito mais seguro, ela receia que ao deixar-se levar pelas emoções possa perder o controle, possa perder a ligação à terra. É sempre uma luta entre o que ela é na realidade e entre o que ela ambiciona ser, ou o que ela deveria ser. Esta oscilação também é evidente na relação com os outros bailarinos, onde ela quer esforçar-se para conseguir trabalhar em grupo, porque sente que assim é que deve ser e que os outros conseguem e ela não, mas este sentimento é contrariado pelo desejo mais forte de ficar sozinha no palco, de se afastar da relação e da proximidade. Considera o isolamento como um “...extremo... que se pode transformar numa “...zona de conforto...”. Como esta oscilação é muito mal gerida Glória acaba por entrar em conflito, conflito com os outros que parte de um conflito interno entre o que deveria ser e o que é na realidade. É um esforço direccionado para o exterior, como se o facto de ela se obrigar a lidar com situações de grupo, fosse resolver a vontade e o desejo de isolamento. É exactamente da mesma forma que Glória aprende a executar

novos movimentos, através de uma repetição, de um esforço, de uma imposição. Este isolamento parte de um receio de que lhe façam mal e de que a magoem devido à sua exposição, mas também passa por uma autêntica necessidade de se focar em si mesma. Os seus problemas, questões ou virtudes estão em primeiro lugar. Por isso quer trabalhar em grupo, para resolver um problema seu, por isso gosta de fazer oficinas, porque aprende e retira imenso daí, por isso é que todas as suas criações são tão centradas nela mesma. A mensagem tornou-se indiferente, pois o público vai captar alguma coisa, que pode não ser o que ela está a querer dizer, mas algo que toca na subjectividade de cada indivíduo. A criação é também isolamento, o que é por natureza comunicação passa a ser um monólogo para si. Glória dança para si, centrada no que é e no que a preocupa. É uma impossibilidade de “desligamento” de si mesma, é o receio desse desligamento, como se a sua identidade, o seu simbolismo pessoal, se fosse dissolver no simbolismo universal, no espaço e nos outros. Glória vive numa permanente procura da fisicalidade, da racionalidade, da formalidade, da terra, de coisas que lhe proporcionem limites, que a balizem, que contenham a explosão emocional em constante ameaça.

3.2.2. Rorschach

Conteúdos

Este protocolo apresenta um F% baixo (31%), onde metade das respostas são más formas, que surgem de um mau modo de apreensão (DG's), generalizações a partir de um pequeno detalhe. As cinestésias surgem praticamente todas de conflitos ou confrontos. Verifica-se uma grande reactividade à cor, tanto aos negros, como aos vermelhos e aos tons pastel. Os vermelhos colocam em evidência dor e sofrimento e são percebidos sem forma. A entrada nos tons pastel constitui-se muito difícil para Glória. A cor assume o papel de determinante preferencial e o contacto com as três pranchas é vivido com muito desagrado, chegando mesmo a comentar a sua dificuldade. O protocolo é repleto de vivências muito pessoais.

Glória ocupa o espaço das pranchas, são as suas memórias, a sua vivência e os seus sentimentos que surgem como conteúdos. As quatro abstracções registadas no teste são reflexo disso. Os animais e os conteúdos humanos falam literalmente de si e daqueles que a rodeiam, a mãe, o namorado e os seu cães e gatos. Na possibilidade de

emergência do espaço imaginário mediado pela projecção, ela expõe-se totalmente nos cartões ignorando de forma parcial ou totalitária o seu conteúdo manifesto.

No cartão II, Glória explica que o “lado negro da vida” é a “capacidade de ser bom e mau”, um “exercício de justiça”, os dois pratos da balança. Os dois lados, de uma só pessoa. A possibilidade de num só serem existirem pólos opostos. A imagem em espelho. É este o conflito de Glória, a impossibilidade de aceitação de que ela pode ser duas coisas sem ter de perder uma delas. O impasse não é óbvio, mas está profundamente enraizado.

Espaço

Falamos de uma projecção onde o conteúdo manifesto do teste é praticamente retirado. O modo de apreensão, maioritariamente em G, 63%, é representante disso. Não existe um espaço salutar entre o que é de Glória e o que pertence às pranchas. Tudo é ela e a sua vivência dos conflitos. Falamos de uma vivência em permanente conflito, vivida como um jogo de forças consigo mesma e com os outros. A não procura da solução para o conflito poderia indicar a não existência de impasse, mas de certa forma, o que ressalta deste protocolo é que Glória só sabe viver em conflito, é o mundo que ela conhece e no qual se sente confortável. É como se existisse uma negação de uma vivência pacífica, onde o conflito não é sentido como insuportável, porque é a única coisa que lhe foi dada a conhecer. É como se existisse uma necessidade de estar em permanente conflito com os outros, quase como uma exteriorização do conflito interno. Falamos de impasse circular, onde os meios utilizados para a resolução do conflito inicial levam ao ponto de partida. Daí o permanente estado de conflito que encontramos na análise da entrevista e que se confirma com o Rorschach. Na prancha III, Glória apresenta um corpo indiferenciado do seu namorado, percebido numa imagem especular com referência a um espaço fusional. No cartão V surge a banalidade, o corpo completo e inteiro imerso numa aura depressiva.

O centro dos cartões nunca é interpretado, à excepção da prancha VI, onde Glória percebe uma espinha dorsal, que progride para uma banalidade com tendência Clob. Esta não interpretação do eixo central pode reflectir a ausência de corpo próprio, de um rosto próprio, de uma identidade.

Glória apresenta-nos um corpo onde os limites são mal definidos, onde há uma ausência de um centro estável e onde existe representação do fusional. É um espaço inscrito numa relação com os outros indistintos de si.

Tempo

O tempo de latência médio é de 4''. A entrada no teste dá-se com um tempo de latência de 2''. Falamos quase da anulação do tempo de latência, que se mantêm ao longo de quase todas as pranchas. Apesar do número de resposta ser limitado, somente 19, a passagem do teste demorou 9'55'', o que resulta num tempo médio de resposta de 31''.

Durante a passagem do teste houve poucas hesitações ou pausas, a quantidade diminuta das respostas prende-se com uma divagação explicativa por parte de Glória, repleta de referências pessoais. Coloca-se entre o presente e o passado, mas de tal forma que não há barreiras. Não existe distância entre o que é ela e o que é o teste. O tempo surge ou em memórias do passado ou em dificuldades do presente. Não é um tempo em que se concebe a possibilidade do que as manchas podem ser, que representaria a abertura à possibilidade e o apelo ao imaginário. Para Glória as manchas “são”, o que traduz uma vivência do presente, ou então “fazem pensar em”, ou “fazem lembrar” o que remete para memórias da vivência do passado. Não é um tempo imaginário e subjectivo, é um tempo real.

Glória não consegue criar uma distância com o teste, nem temporal, nem espacial e nem a nível do conteúdo. É como se o corpo de Glória transbordasse e se apropriasse do teste.

3.3. ANÁLISE MARIANA

Mariana tem 33 anos, tem um ar maduro e vivido. A sua postura é de uma grande abertura e jovialidade. Apresenta-se muito bem disposta, relaxada e disponível. Durante a leitura da carta de consentimento informado fez muitas perguntas, mostrou-se muito curiosa com o intuito deste estudo. A sua aparência física é cuidada mas descontraída. Mariana manteve uma expressão corporal muito activa durante toda a entrevista, recorreu ao corpo para dar exemplos, principalmente quando foi abordado o conceito de movimento. Apesar da entrevista ter sido realizada num setting composto por duas cadeiras e uma mesa, a Mariana a partir da sua cadeira, explorou o espaço circundante, falou com os braços e com as pernas, estendeu-se e encolheu-se enquanto falava. Durante os assuntos mais pessoais a tendência foi a para ficar mais quieta, não explorou tanto o espaço, os movimentos foram mais limitados e circunscritos. Sente necessidade em explicar o que diz corporalmente e toca no seu corpo quando menciona partes deste. O seu discurso é fluido mas, pausado. O seu tom de voz é grave, suave e decidido.

Mariana começou a dançar aos seis anos. Tinha visto um bailado, “Romeu e Julieta” e como adorou “...ver as pessoas a voarem...”, pediu à mãe para começar a dançar. Até então nunca tinha praticado ou demonstrado interesse por nenhum tipo de actividade física.

Mariana nasceu em Luanda, aos dois anos foi com os pais para o Brasil e veio viver para Portugal com a mãe quando tinha oito anos.

3.3.1. Entrevista

Percurso/ Formação

A opção pela dança como profissão aconteceu por volta dos dezasseis anos, impulsionada por uma necessidade de fazer alguma coisa com o corpo, pois sentia “...que não conseguia comunicar de outra maneira...”. A sua formação é da Escola Superior de Dança, ramo de espectáculo e tem também uma pós-graduação da School for New Dance Development, mais relacionada com performance.

Neste momento Mariana formou uma associação onde desempenha funções de professora num trabalho com a comunidade, faz espectáculos de dança e teatro e faz a co-produção dos eventos da associação.

Significado da dança

A dança representa um espaço para criar, um espaço de auto-conhecimento e uma maneira de comunicar eficazmente. O que para Mariana é “...fabuloso...” é que a dança permite uma comunicação autêntica e verdadeira, “...um corpo nunca mente...”.

A dança enquanto profissão pode representar um conflito, porque dança para Mariana é paixão e profissão é sobrevivência. Quando a dança assume contornos de obrigação, aliados à “...falta de respeito que existe perante a dança neste país, passa a ser um conflito...”. Sente que o ensino da dança lhe traz realização, pois encontra pessoas que partilham a sua concepção de dança.

Mariana é uma pessoa com uma curiosidade e uma disponibilidade muito grande por aquilo que é novo. Sente um impulso por aprender coisas novas e acumular novas experiências. Sente que não existe apenas uma verdade e que isso é extraordinário “...dá vontade de viver 300 anos para experimentar...”. A dança permite-lhe esse experienciar constante de coisas novas, de novas aberturas e novas possibilidades. Sente que de certa forma essa abertura a um infinito de possibilidades pode-se tornar problemática psicologicamente, mas acredita que consegue mantê-la num plano saudável e isso é extremamente compensador. “...às vezes é esse o meu medo, de perder a gravidade até... (ri-se)... mas eu acho que isso não vai acontecer, porque eu volto sempre cá abaixo...”.

Mariana acredita que tem de existir sempre um ponto de desconforto na vida e na dança e que é isso que faz com que siga em frente e procure novas soluções e possibilidades. “...tem de haver um desequilíbrio qualquer, tem de haver uma assimetria, tem de haver... porque se não é a morte...”.

Doenças/ Historial

Aos seis meses de idade teve de fazer uma dieta pois estava obesa, tinha peso de um bebé de um ano de idade. Quando era criança tinha “...imensas otites...”. Há sensivelmente três anos para cá desenvolveu uma alergia ao marisco. O pai já não vinha a Portugal há dez anos e Mariana foi comer marisco com ele, o que resultou no

desenvolvimento de uma reacção alérgica muito severa. De resto tem alergia aos ácaros e rinite alérgica que não associa a nenhuma situação específica. Menciona que o pai também tem rinite alérgica. Durante o decorrer de uma peça desenvolveu uma alergia à farinha, a peça tinha muita farinha, Mariana sentiu que era cada vez mais complicado continuar com a peça mas a situação ficou controlada com a toma de anti-histamínicos.

Sente que as alergias se agravam quando vem de férias de um país diferente e estranha ser a readaptação que a afecta e não o contrário. Afirma que eventualmente quando está "...mais stressada..." poderá agravar, mas não acredita muito nisso, pensa sempre "...que é por causa da mudança do tempo...".

Tem uma dor crónica derivada de uma deficiência na articulação da coxa fémural. Esta deficiência foi detectada quando ficou paralisada e teve de receber cuidados hospitalares. Esta deficiência não constitui um impeditivo de dançar pois consegue minimizar as dores.

Ciclo menstrual

O seu ciclo menstrual normalmente é muito alargado, cerca de quarenta dias e por duas vezes ficou sem menstruar durante uma ano. A primeira paragem está relacionada com o final de uma relação amorosa "...muito importante, de anos...". Teve de procurar ajuda médica pois sentia que o facto de estar sem menstruação estava a "...fazer(-lhe) muito mal à cabeça...". A segunda paragem surge no final de uma relação que descreve como "...super desequilibrada..." e sente que nessa altura parecia "...que o corpo se recusava a voltar ao seu ciclo normal...". Associa estas duas grandes paragens a "...um desequilíbrio emocional...". As reacções dos médicos, de leveza e despreocupação em relação a estas falhas, fazem-na sentir-se diminuída, pois têm consciência que estas paragens estão relacionadas com factores emocionais que são pessoais, significativos e que têm grande peso na sua vida. Afirma que da segunda vez, "...uma dose de muitas conversas..." deu mais resultados do que os tratamentos médicos que teimavam em não fazer efeito.

Tem outras paragens menores que estão associadas com os espectáculos. Normalmente a menstruação só vem depois de um espectáculo. O que de certa forma é confortável, visto que costumava ter muitas dores. Afirma que o seu "...corpo é super prático...", mas que não tem controlo nenhum, pelo menos consciente, sobre esta situação.

Alimentação

Mariana é uma pessoa que tem muito cuidado com a alimentação. Sente que houve um período, em que ainda vivia com a mãe e com o padrasto, que o facto das refeições serem muito à base de carne constituía uma fonte de conflito. Mariana sentia que o excesso de carne lhe estava a “bloquear” o corpo, ficava “...entupida...” e que isso não lhe permitia sentir, não permitia o corpo sentir e fazia com que ela não se sentisse bem com o seu corpo. Quando saiu de casa dos pais decidiu ser vegetariana, apercebendo-se depois que isso não funcionava para o seu corpo. Hoje em dia faz refeições equilibradas, ricas em vegetais e come muita fruta.

Em alturas de maior trabalho evita fazer alterações nas suas refeições, porque sente que isso só iria aumentar o stress. Sente mais fome ao almoço e jantar. Mas quando tem mais trabalho sente mais fome à tarde.

Sono

Adora dormir e não costuma ter dificuldades a adormecer, normalmente o seu sono é profundo. Em alturas de maior trabalho pode ter alguma dificuldade em adormecer, mas principalmente, tem um sono de pior qualidade onde não relaxa totalmente, é mais leve, ...”mais superficial...”, acorda com muita facilidade e não consegue adormecer “...porque o cérebro está a mil...”. Mariana sente que isto acontece porque está em grande movimento, não só físico como intelectual, principalmente quando a actividade é criativa. A fase de criação traz-lhe alterações no sono, assim como dois ou três dias antes da estreia. Depois do primeiro espectáculo dorme muito e muito bem, “...porque finalmente, é como dar á luz acho eu...”.

Sonho

Sabe que sonha porque acorda com sensações, mas normalmente não se recorda dos sonhos. Gosta de sonhar, lamenta não se conseguir recordar dos sonhos. Sente que a sua relação com o sonho é caótica mas “...Gostava de conseguir controlá-los...”. A recordação pode surgir como imagem, mas usualmente é uma sensação ao acordar, um estado de espírito, pode estar muito bem disposta ou então angustiada, o que associa ao período de sono. Pensa que os seus sonhos têm sempre uma componente humana e que oscilam entre a perseguição e a protecção, onde Mariana é sempre a perseguida.

Durante alturas de trabalho os sonhos tornam-se diferentes, pelo menos Mariana consegue-se recordar deles. No período de criação são mais surreais e mais simbólicos, e surgem como imagens. Mariana descreve um sonho: “...vi um vestido no chão, estendido, branco, que tinha um fio vermelho que depois, fazia um rio de sangue que tinha forma de ponto de interrogação...”. Na altura da estreia sonha com o que receia que corra mal.

Criatividade

Mariana faz uma distinção clara entre a criatividade enquanto intérprete e a criatividade enquanto coreógrafa. Sente que o trabalho de intérprete, ao trabalhar sobre a fisicalidade e sobre o movimento, permite uma criatividade mais inconsciente, mais intuitiva. “...O facto de despoletares movimento no teu corpo leva-te a espaços imaginários, eventualmente até mais abstractos...”. O trabalho de coreógrafo é mais racional, mais manipulador da criatividade. O corpo gera um espaço que contém a criatividade, por isso por vezes sente necessidade de desempenhar as duas funções, pois como coreógrafa é muito difícil entrar nesse espaço. Mariana sente que quando se gera movimento, está-se a criar “...todo um espaço que te leva a esse espaço criativo...”. Tem sentimentos diferentes por estas duas funções e gosta de desempenhar as duas mas, sabe que o ideal seria só desempenhar uma delas, porque como coreógrafa e intérprete também perde o espaço de visualização de fora. Ainda não consegue lidar muito bem com essa separação, ou com a decisão de optar por só uma das funções, porque sente que não usufrui de todas as possibilidades.

A criação é sentida por Mariana como geradora de caos. Um caos necessário, que contraria todas as imposições sociais sobre como um trabalho deve ser, organizado, com horários, sistemático. O espaço de criação é um espaço de não saber, um espaço caótico sem regras ou imposições. Quando esse espaço acaba, Mariana apercebe-se que a realidade à sua volta também se tornou caótica, onde está tudo desarrumado, onde perde coisas e é quando Mariana tem consciência de que está completamente insuportável. A criação é um fechar sobre si mesma que abre todo um universo. Como a rotina é algo que precisa mas não gosta sente necessidade de entrar nestes espaços de criação. É uma relação de equilíbrio que encontrou entre rotina e criação, pois sente que se só fizesse criação ficaria presa num mundo imaginário. Mariana faz uma gestão entre o real e o imaginário, sabendo conscientemente que só um destes espaços não a satisfaria. Apesar de gostar mais do espaço imaginário, têm

consciência que precisa do espaço real para poder usufruir do espaço imaginário de forma salutar.

Sente que quando as coisas estão a correr bem o corpo fica mais disponível e entra num espaço mágico, onde consegue fazer coisas que pensava não conseguir fazer. O movimento criativo pode partir do físico, da emoção ou da forma e que as três estão completamente interligadas e uma vai despoletar a outra.

Para ela a sociedade talha uma pessoa desde pequena de forma a bloquear o acesso ao imaginário, à criatividade e ao corpo. O que faz com que as pessoas tenham medo de desbloquear e deixar sair essa criatividade, que segundo Mariana está em toda a gente. No que se refere à criatividade especificamente na dança pensa que “...a utilização do corpo é sempre muito mais inibitória, porque é uma exposição muito grande...” e que este bloqueio é desenvolvido por imposição cultural.

Relação

A relação com os outros bailarinos pode construir um só corpo, um só espaço, “...é a tal magia de duas coisas que conectaram...”. Mas pode também ser constituída por “...dois espaços a tentarem criar um terceiro espaço que não é de um nem de outro...”.

“Mas isso é como na nossa vida também, as vezes sente-se muito isso que é, ou crias um espaço com alguém, ou então dentro de um mesmo espaço estamos em lados opostos...”.

O que a dança tem de particular a nível de relação é que permite uma construção num nível sensorial e desprovida de conotação sexual, o que para Mariana é sentido com profunda alegria, “...a minha dança com a tua dança conectadas dão uma outra dança, geram um movimento que não é meu nem teu, é um espaço... um espaço...”. Descreve uma situação em que “...a dança existia para além de nós... e isso é a maior simbiose que uma pessoa pode ter...”. Para que isto possa acontecer é preciso que os dois bailarinos estejam completamente centrados em si mesmos e com imensa consciência de si. Só dessa forma criam um espaço de disponibilidade para conseguirem receber o que o outro tem para dar.

Para Mariana é necessário estar segura de si, consciente de si mesma para poder dar e receber, pois o contrário iria gerar uma relação de poder onde existiria um dominante e um dominado. Situação essa que sente como desagradável e da qual se tende a retirar.

Sente que entrar em palco é uma situação indescritível e muito especial. Adora o público e gostava que a relação com este fosse sempre de cumplicidade, mas isso nem sempre acontece. O público pode ser comunicativo ou então “...parece que tens uma parede...”. Sente o público como um todo, que varia sem uma explicação possível. Nesta relação “...há uma energia que rola e que o público suporta e tu parece que voas, ou então parece que te estão a sugar a energia toda...”. Esta experiência é partilhada com os colegas e normalmente sentem todos a mesma coisa. Esta consciência é totalmente sentida e se for racionalizada em cena, faz com que Mariana saia “...daquele espaço...” e perca completamente a concentração, principalmente se começar a ver em espelho, de fora para dentro, “...é fatal, mata...”. Porque o pensamento na dança “...nunca pode ser nesta lógica que nós temos...”, é um pensamento livre “deixar sentir e transformar...”.

O público também tem um papel importante no momento de criação, onde apenas a sua presença dá para perceber o que funciona e o que está completamente errado. O que apenas acontece em zonas da criação em que Mariana tem dúvidas.

Mariana trabalha com o público e não para o público. As suas criações começam sempre em algo que é muito pessoal, “...do meu umbigo...”, mas gradualmente vão sendo direccionadas para o público. Por vezes é impelida a fazer “...a cena para o público...”, onde sabe que com aquilo o vai conquistar. Tenta contrariar isso, mas consciente ou inconscientemente, o que ela quer é que as pessoas gostem do que fez, o que atribui a uma questão de auto-estima. Dependendo do público dá-lhes o que querem ou mantém-se fiel. Mariana considera esta situação um problema que não é dramático, pois a decisão não lhe é pesada ou difícil.

Tempo

O “...tempo da dança é um tempo afectivo...”, no sentido que é subjectivo e tem sempre uma emoção associada. A dança pode manipular esse tempo, influenciando a forma como o espectador o vai perceber. Para que o público sinta um tempo lento e infinito é preciso que ela enquanto bailarina o sinta também assim, é algo que é projectado, é a partir de dentro que passa para o público. Não está tão relacionado com a lentidão ou suavidade do movimento, mas com a densidade que lhe é conferida. A densidade está relacionada com o foco do movimento e com a concentração. A qualidade de tempo também pode ser manipulada através da composição e isso já é exterior ao bailarino, está mais relacionado com a sugestão

visual. O espaço influencia a percepção temporal e um bailado pode jogar com tudo isso.

Corpo quotidiano/ Corpo de bailarino

“...o corpo pode ser uma grande forma de expressão, que no seu primórdio devia ser uma das coisas que o ser humano utilizou mais e que isso foi aos poucos sendo castrado...”. A sociedade vai castrando o corpo devido ao poder que este pode assumir, “...enquanto ser pensante, enquanto desejo e enquanto forma de expressão...”

Tenta integrar no corpo quotidiano a consciência corporal que trás da dança no sentido de aproveitar a eficiência do movimento. O que não invalida a grande diferença entre corpo artístico e corpo quotidiano. A dança trabalha no domínio do abstracto, “...é a construção de um sistema que não é um prolongamento do quotidiano...”. O corpo artístico é descrito como uma corpo transcendente.

O espaço do corpo é maleável e ilimitado. “Pode ser muito pequenino,... pode ser do tamanho desta sala...”. Mariana sente que o espaço do seu corpo pode assumir as proporções que entender pois “...É um espaço mágico...”.

O corpo é um espaço, que pode ser simbólico ou então muito concreto “...um corpo corpo...”. Neste simbolismo sente que o seu corpo pode assumir diversas formas. No seu quotidiano sente que tem um corpo de pessoa. É a reafirmação da distância entre o corpo artístico transcendente, e o seu corpo normal, de pessoa. O seu corpo dançante tem uma influência enorme no seu corpo comum, que pode ser positiva ou negativa dependendo do tipo de exercício que executa. Pode sentir que o corpo está leve e fluido ou então muito pesado e dorido. Dá um exemplo de um personagem de um livro, ele aprendera a voar e “...voltar à terra era cada vez mais duro para o seu corpo...”. O ensaiar e o repetir passa por tentar ultrapassar os seus próprios limites, trabalha no limite daquilo que é natural e “...quando voltas e voltas a vestir o teu corpo pode ser brutal...”. Reafirma a diferença da dança enquanto pesquisa e da dança enquanto profissão. Enquanto pesquisa pode implicar a leveza e o bem-estar, enquanto profissão torna difícil o descer à terra e viver com as maleitas do corpo.

Mariana afirma que consoante a técnica a que se propõem fazer, vão existir consequências físicas associadas. Afirma que o corpo muda consoante a técnica e que na sua passagem do ballet para a dança contemporânea sentiu o corpo a mudar radicalmente, “...era o corpo todo a querer sair cá para fora...”. Atribui esta alteração à

organicidade do movimento que estava a aprender a executar. Sente que não só o corpo muda mas também a percepção deste, assim como a própria maneira de ser. Para Mariana o estilo de dança influencia a personalidade e faz uma comparação entre a dança clássica regida por certezas e linhas rectas e a dança contemporânea, onde “...tudo pode ser”. Mariana sente que a dança contemporânea é uma abertura a todas as possibilidades onde existe poucas certezas e muitas interrogações. Para Mariana a dança contemporânea é um espaço que permite a contradição, porque não existe uma verdade, mas sim imensas verdades possíveis de vivência e experimentação.

Sente que teve o privilégio de ter a história da dança no seu corpo, apesar do momento de transição do ballet para a dança contemporânea ter sido “...muito assustador...” e “...muito violento...”. Sofreu imenso com esta mudança, era toda uma nova organização que estava a impor ao corpo. Sentia que o ballet lhe estava a bloquear o corpo e que precisava de procurar outras soluções. Mas Mariana crescera com aquela “verdade” e apesar de acreditar que tinham de existir novas formas de utilizar o corpo, ela desconheci-as. Foi então que encontrou a School for New Dance Development e que “...toda a minha vida levou um chapadão...”. O seu corpo estava fechado, oprimido e acreditava numa só verdade e de repente abriu-se diante dela todo um novo mundo de verdades e possibilidades, onde ela podia fazer e experimentar tudo, aliado às mudanças radicais a nível do corpo físico e da sua percepção deste. Mariana estava num país estrangeiro, com uma língua diferente, longe da família e a descobrir que a verdade que adoptara para a sua vida até então, era apenas uma possibilidade de entre milhares de outras. Esta transição abalou com toda a estrutura de Mariana e colocou-a “... à beira do suicídio...”.

Movimento

Mariana sente que o movimento deve ser agido e pensado conjuntamente. Tem de existir “...essa ligação entre corpo e mente...” onde “...pensamento gera o movimento e o movimento gera o pensamento...”. Assume que emoção e pensamento são a mesma coisa, são indissociáveis, pois “...pensamento gera emoções e uma emoção gera pensamento...”.

Não sente que o movimento tenha de ser ou mais visceral ou mais estético, gosta de experimentar um pouco de tudo e, depende do trabalho que está a executar. O movimento pode ser sentido como contínuo ou como descontínuo, dependendo da utilização que se lhe quer dar.

Um movimento novo faz com que Mariana acredite que “...há muito mais espaço dentro de um corpo...” do que poderia pensar. Mariana gosta de experimentar técnicas novas, porque elas também têm esta capacidade de lhe mostrar novos espaços dentro do seu corpo. Esta descoberta pode despoletar algum receio, mas é descrita como uma coisa muito boa, “...imagino um bebê que começa a andar...”. A descoberta do movimento na maior parte das vezes não está relacionada com a forma, mas sim com o foco. O foco é onde a atenção está dirigida.

Ritmo

Para Mariana “...o ritmo está extremamente associado a qualquer coisa de visceral até, mais orgânico, carne, pele...”. Pessoalmente atribui uma enorme importância ao ritmo, que sente como algo muito forte que tem dentro de si. A riqueza rítmica está associada a “...pólos antagônicos ...”, mas a construção rítmica não tem de ser necessariamente assim. Mariana sente que está mais à vontade com uma ritmicidade antagônica, ao mexer-se livremente o seu movimento vai constituir-se dessa forma. Esse é o seu ritmo natural, sente alguma dificuldade quando tem de manter um ritmo contínuo.

Lateralidade e Coordenação

Mariana é dextra mas certas coisas faz sempre com a mãos esquerda. “...tão depressa me sinto extremamente dextra, como me sinto um bocadinho esquerda...”.

Mariana pensa que “...uma pessoa instintivamente vai procurar aquilo que não tem...”, a dança dá-lhe coordenação e destreza. Diz que quando tem muitos ensaios tem tendência para ter acidentes domésticos e para cair na rua. Quando está de férias não costuma cair ou ter qualquer tipo de acidente. Sente que se desliga qualquer coisa, que pode ser um cansaço derivado de um trabalho exaustivo, ou então poderá ser por andar distraída no “...mundo da lua...”. Todas as lesões que fez aconteceram fora do palco. O cair na rua é algo que acontece com muita frequência, mas nunca caiu em palco. Apesar da frequência não se costuma magoar com gravidade, atribui isso à dança, afirma que o corpo se organiza de forma a cair bem.

3.3.2. Rorschach

Conteúdos

O H% é elevado, mas remete sempre para partes do corpo (Hd), não existindo em todo protocolo nenhuma figura humana inteira. Não há uma percepção de um corpo humano totalitário. Os A% estão dentro da média e todas as respostas apresentam um corpo com uma organização unitária. Mariana apresenta um elevado número de anatomias (23%), todas associadas a boas formas. É-nos dado a ver o corpo da medicina, é o corpo real que se apresenta de forma adequada. Estas anatomias referem-se à bacia, que Mariana descreve na entrevista como o centro, a base do corpo. Não existem grandes cinestésias (K), nem nenhuma resposta determinada pela cor. As pequenas cinestésias estão associadas ou ao tronco, ou ao sacro (como parte da cintura pélvica) em movimento. Tronco este, que é sentido por Mariana como o eixo gerador de movimento.

Mariana não refere interações entre figuras. Os detalhes humanos surgem como partes separadas de um corpo só. A única alusão a relação surge na prancha IX, onde os dois felinos, com uma actividade em conjunto sobem um tronco humano. Na prancha VI a pele de animal remete para uma subjectividade, onde o espaço corporal transforma-se num espaço relacional, mas a vivência do centro é dolorosa e Mariana acaba por apresentar um corpo sem volume e densidade.

As anatomias, as partes do corpo humano e a resposta sexo, remetem para um corpo real bem delimitado formalmente, mas com uma representação não unitária. Os animais, flores e objectos remetem para um corpo imaginário investido e com uma representação unitária.

Espaço

Nas pranchas I e III, Mariana percebe os brancos, “o olhar” e “uma cara meia encoberta”, falamos de um centro vivido como doloroso, um rosto que só se vê parcialmente, o que pode indicar um sentimento de não ter corpo próprio. Na prancha VII o branco representa uma parte que falta, que Mariana sente que devia estar unida, uma anatomia que projecta o corpo real. Ela tem um problema no encaixe do fémur com a bacia, que lhe provoca dores crónicas e por causa do qual já ficou paralisada. Na prancha V, o eixo central é enunciado mas os detalhes laterais são retirados. A prancha II é enunciada como a favorita “porque representa o centro, a base”. A

referencia ao eixo central a partir do qual se pode constituir um rosto, um corpo vivo, ou seja uma identidade, é referida, o que é positivo mas, este centro não é estável, é como se estivesse parcialmente fundado e em risco de desmoronamento. Na prancha IV, o percepto é “visto de cima”. Na prancha VIII, surge de novo uma referência ao eixo central, mas a “espinha dorsal” é “vista de frente”, o que pode indicar um corpo imaginário vivido em função do olhar do outro. Mariana exhibe uma postura defensiva onde os limites são muito investidos, apresentando um F% elevado. Nas pranchas V e VI, surgem as banalidades, ambas com percepção do eixo central e com referência à lateralização feita a partir deste. É um corpo simétrico que age como esquema de representação do mundo. Verificam-se três respostas que são percebidas a dobrar, que surgem nas pranchas pastel, onde, principalmente no cartão X, Mariana refere que a cor separa as partes, comentário que está de acordo com o conteúdo manifesto da prancha.

Tempo

O início do teste dá-se com um período de latência prolongado (14''), tendo em conta que o período de latência médio é de 9''. Mariana demora 8'12'' a fazer o teste. O tempo médio de resposta é de 18''. Não se verifica uma entrada imediata na resposta, mas Mariana dá bastantes respostas por cartão. Os dois tempos de latência mais prolongados surgem em cartões onde há inclusão do branco na resposta. De resto, o ritmo das respostas surge num fluxo constante, com exceção da prancha IV que é muito pouco investida. O teste é vivido num tempo presente, com uma cadência fluida. As respostas partem do global para o detalhe, em sequências com tendência integradora. Apesar de não haver sensibilidade à cor e só pequenas cinestésias, as respostas não são literais. O número de banalidades é inferior à média, o que representa subjectividade.

IV. CONCLUSÃO

Em forma de conclusão, tentámos responder a cada uma das questões de investigação levantadas, tendo por base a exposição teórica, assim como a análise detalhada de cada um dos bailarinos que participaram.

Como é que o bailarino vivencia aspectos relacionais, rítmicos, temporais, espaciais, oníricos, aspectos relativos ao imaginário, aos eixos corporais, imagem corporal e consciência corporal?

Sonho

Álvaro raramente se recorda dos sonhos e quando isso acontece os sonhos estão directamente relacionados com o dia anterior, com pensamentos que tem antes de adormecer, ou então são pesadelos que nega acontecerem, mas que afirma não gostar de os ter. O que evidencia um recalçamento da função do imaginário, com características de recalçamento caracterial. A realidade mantém-se imperturbável, pois o levar do quotidiano para o sonho constitui uma negação do sonhar (Sami-Ali, 1992).

A função do sonho fundamental para a psicossomática é a capacidade de elaboração do impasse (Sami-Ali, 1992; 2002). Tanto Mariana como Glória afirmam que em certas alturas os sonhos podem ajuda-las a encontrar soluções. Principalmente se estão em processo criativo, onde ambas sentem alterações nos sonhos.

Apesar de regularmente não se recordar dos sonhos, Mariana afirma que existem dois períodos em que isso se altera. Uma das alterações está relacionada com a forma e conteúdos do sonho, durante o trabalho de criação os sonhos apresentam-se mais surreais e simbólicos. No período que antecede uma estreia, usualmente sonha com o poderá correr mal, os seus receios em relação à estreia.

Sempre que Glória menciona os sonhos faz uma paralelismo com a vigília. Adora sonhar principalmente acordada. Recorda-se do sonho em sequência ou então a memória surge em forma de sensação. Se a sensação for muito forte, afirma que consegue lembrar-se dos pormenores todos do sonho. Podemos associar as sensações fortes que descreve a pesadelos. Os seus sonhos não se regem por uma lógica espaço-temporal própria da consciência vigil. Apesar da constante associação com a vigília,

que poderia indicar o não acesso ao imaginário, tudo indica que os sonhos de Glória são regidos pelo acesso a este.

Criatividade

A criatividade é sentida por Glória como um sonho, que adora sonhar, quer seja a dormir ou acordada. Fica completamente absorvida pelo processo criativo. A dança possibilita-lhe uma criatividade intuitiva, onde tudo vem do corpo. Esse sentir a partir do corpo e do seu movimento permite-lhe a compreensão dos seus problemas e questões.

Tal como Glória, Mariana sente que o trabalho de intérprete permite uma criatividade intuitiva. O trabalho de coreógrafa permite-lhe uma manipulação racional dessa criatividade. O espaço de criação é um espaço caótico, sem regras ou imposições, onde Mariana está completamente confortável. Ela sente necessidade de fazer uma mediação entre o real e o imaginário, pois como considera o imaginário muito mais atractivo, tem receio de se perder nele. Este espaço de criação descrito por Mariana é um espaço imaginário.

Álvaro encontra-se no extremo oposto a Mariana e Glória. O tipo de dança que pratica não lhe permite uma actividade criativa. Ao longo do seu percurso também teve poucas oportunidades de fazer um trabalho mais criativo, mas as que teve foram vividas com muito sofrimento, como uma luta entre o bom e o mau. O processo criativo é para Álvaro muito desestabilizador. A sua forma de criar é física e estética, apesar de ter em mais consideração coreografias que partem da emoção. Tem uma postura muito passiva, afirmando que nunca ninguém explorou muito esse lado com ele.

Glória diz-nos que “criar é como sonhar” e que durante um processo criativo ela está sempre a “sonhar acordada”. Para Sami-Ali, (1992) a capacidade de projectar o mundo interno faz com que o sonho constitua um processo criativo, “*sonhar é criar*” (Sami-Ali, 1992, p. 32). A criação constitui as suas bases no imaginário. Um processo criativo ao exigir um recurso sistemático ao imaginário, deve despoletar a sua emergência de forma massiva, o que deve ter repercussões na produtividade onírica dos indivíduos em processo de criação. Quais as consequências do processo criativo na emergência do sonho e dos seus equivalentes? Até que ponto criar será sonhar? Estas questões são merecedoras de uma exploração mais exaustiva. A

criatividade foi abordada neste estudo com o intuito de perceber qual a capacidade destes bailarinos de acederem à função de imaginário, desta forma acreditamos que um cruzamento com bibliografia na área nos forneceria dados bastante relevantes.

Relação

O artista existe enquanto olhado pelo outro. Por muito que para estes bailarinos dançar passe por uma concentração em si mesmo e por uma abstracção de que existe o outro e de que estão a ser olhados por este, todos sentem que a dança existe em função desse outro, que é o público. O seu olhar está sempre presente, desde a criação até à actuação. Esse olhar de fora, o olhar do outro sobre o bailarino ou sobre o coreógrafo. Olhar que implica sempre relação, de proximidade ou distância, de segurança ou receio, de intimidade ou superficialidade, de amor ou de ódio. Qualquer que seja a sua qualidade, a relação está sempre presente. Desta forma o palco, potencia a vivência especular, o corpo imaginário vivido em função do olhar do outro, o eu virado para o outro, olhado pelo outro.

À excepção de Glória, que apresenta reais dificuldades no relacionamento com os outros bailarinos, tanto Mariana como Álvaro descrevem a relação com os colegas, em palco, como uma relação reguladora e de confiança. O outro regula e actualiza os movimentos. São dois espaços corporais, dois corpos dançantes, que de tão conscientes e seguros de si ao interagirem criam um novo espaço, um outro corpo, um outro espaço corporal.

O facto dos bailarinos encontrarem-se centrados em si e “na sua dança” permite com que eles se transcendam e consigam criar o “corpo mágico” descrito por Azevedo (2004) e Gil (2001). O contrário disto, tal como Mariana descreveu, será um jogo de forças onde existe sempre um dominante e um dominador e onde há sempre alguém que é absorvido pelo outro. Podemos colocar a hipótese deste ser o verdadeiro receio de Glória, de que devido aos seus limites mal definidos seja absorvida pelo outro, gerando desta forma um desconforto existencial.

A dança possibilita uma relação, com os outros bailarinos, completamente sensorial. O acto de dançar com o outro coloca em curso um diálogo sensorial, desprovido de palavra. É um diálogo corporal, onde estão em jogo os limites de cada um, a confiança, a regulação dos pesos, das forças, dos ritmos, do tempo e do espaço. Dançando sozinho o bailarino actua contra ou conjuntamente com o espaço, mas a experiência constitui-se completamente diferente, porque não há lugar para a

confiança, ou para a ligação directa com o outro, não há lugar para um terceiro espaço mágico. A nível relacional resta a relação especular proporcionada pelo palco.

Movimento

O movimento parte do corpo. Para Glória, o movimento parte da acção, uma acção que é emocional e sentida “com o coração”. Para Álvaro diferença do movimento dançado e do movimento quotidiano consiste na consciência deste. A consciência que se tem do próprio movimento e a consciência do papel artístico deste. Para Mariana o movimento tem de ser agido e pensado conjuntamente. O movimento gera pensamento. E Mariana associa emoção e pensamento, diz que uma não existe sem a outra. O bailarino trabalha sobre as suas emoções, tal como Azevedo (2004) explica, desta forma verifica-se a existência da consciência da emoção. Este pensamento que Mariana descreve como o pensamento da emoção, é o que Damásio (2000) explica ser um sentimento, o processo interno da consciência da emoção. Desta forma podemos colocar a hipótese de que o bailarino poderá ter uma maior consciência da suas emoções, visto este ser o seu campo de acção. Até que ponto é que o facto do bailarino trabalhar sobre a emoção faz com que tenha uma maior consciência desta? Esta consciência revela-se apenas no reconhecimento da emoção ou no conhecimento do que a gerou?

A aprendizagem de um movimento, para Álvaro e para Glória, vem da repetição. Da tentativa, erro. Uma reeducação do corpo através da repetição. Para Mariana a aprendizagem de um novo movimento, não está tão relacionada com a forma, mas sim com o foco de onde parte o movimento e é por isso que sente que esta é uma descoberta de um novo espaço dentro do seu corpo. As diferenças entre os bailarinos quanto à aprendizagem do movimento são evidentes apesar de, todos afirmarem que o movimento tem início corpo, considerando a emoção como parte integrante deste. Para Álvaro e Glória a aprendizagem é feita através da repetição da forma e a inovação surge na variação formal. Mariana não atribui tanta importância à repetição e afirma que a inovação está na mudança do foco, dentro do próprio corpo. Corpo que é sentido como um lugar infinito de criação de movimento. Mariana é a única que não teve formação em clássico. Até que ponto é que estas vivências tão diferentes podem ser da responsabilidade do tipo de técnica que se faz? As preocupações da dança clássica estão mais relacionadas com a forma, é um tipo de dança virada para o exterior do indivíduo, em oposição ao bailado contemporâneo

(Craine et al, 2004). Será que a dança contemporânea proporciona uma maior exploração do corpo imaginário? Os dados deste estudo parecem apontar nessa direcção.

Tempo

Para Mariana o tempo da dança é um tempo afectivo, visto que é subjectivo e tem sempre uma emoção associada. Falamos de um tempo imaginário tal como Cady (1992) e Sami-Ali (2001) o descrevem, um tempo com uma estrutura circular e reversível, que tem como finalidade a possibilidade do sonho. O tempo para Álvaro é o tempo objectivo da sociedade, descrevendo-se como muito rígido com os horários. Mais uma vez, Álvaro e Mariana encontra-se em pólos opostos de um mesmo contínuo.

Lateralidade

Glória é dextra e não apresenta problemas a nível da integração dos eixos corporais. Mariana é dextra mas executa certos movimentos com a mão esquerda. O conhecimento da esquerda e da direita está integrado no esquema do espaço interno.

Álvaro apresenta problemas a nível da direcionalidade, procura no exterior as referencias necessárias para executar os movimentos e uma vez interiorizada a coreografia já não pensa em esquerda ou direita, já interiorizou para que lado do exterior tem de dirigir o seu movimento. O que reflecte uma falha na construção do espaço do corpo em relação ao outro, que conjuntamente com a ausência de autonomia, instala a adaptação à norma (Sami-Ali, 2003).

Até que ponto é a integração ou não da lateralização está relacionada com o tipo de dança praticado? Observamos uma tendência geral, ou uma característica isolada?

Outras questões levantadas

Durante a análise do teste projectivo é impossível não reparar no elevado número de respostas anatomia dado em dois dos três protocolos. Estas respostas colocam nas pranchas o corpo real. Apesar de não se ter consultado bibliografia na área arriscamos levantar a questão de que talvez estas respostas possam reflectir uma tendência de grupo profissional. Por outro lado, apesar de se ter tentado minimizar a potencial influência, o âmbito em que os sujeitos realizaram o teste não é de todo

inocente. As respostas anatomia aliadas a um elevado f%, podem também ser reflexo da percepção do corpo real induzida pela temática deste estudo.

Será que o tipo de dança praticado tem influência no bailarino? Se sim, a que nível?

Mariana afirma que o tipo de dança que se pratica não só altera a constituição do corpo e a percepção deste como também a própria personalidade. As características de um bailarino clássico seriam a rigidez de um raciocínio cheio de certezas, em oposição ao bailarino contemporâneo na fluidez de um pensamento baseado no questionamento e, na abertura às infinitas possibilidades. Mariana e Álvaro encontram-se no extremo destes dois pólos.

A análise das entrevistas vai ao encontro desta afirmação. Álvaro tem características mais rígidas, não só relacionadas com os ritmos biológicos, como com a vivência do tempo, assim como pouco recursos imaginários. A certeza é algo que lhe é prazeroso e confortável. Enquanto que Mariana tem características muito mais flexíveis, onde a mudança é algo que ambiciona e sente uma urgência na procura do novo, o que para ela não invalida a verdade do antigo ou diferente. Para ela os pólos opostos são integrados e aceites como diferentes, mas possíveis de existência.

A análise do Rorschach não indica a mesma diferença. Através de uma comparação dos valores obtidos nos psicogramas, constatamos que tanto Mariana como Álvaro fazem um super-investimento da forma. Álvaro apresenta um modo de apreensão maioritariamente global, enquanto que Mariana oscila entre os grandes detalhes e o global. A grande diferença entre eles reside nos conteúdos, onde Mariana nunca percebe um corpo humano unitário e Álvaro maioritariamente sim. Esta diferença poderia indicar que Álvaro tem uma representação totalitária do corpo, mas tendo em conta que, a vivência do eixo central é-lhe tão penosa e que se verifica um considerável número de respostas percebidas em dobro, este apresenta dificuldades a nível da unificação das partes simétricas do corpo. O que indica uma vivência de uma carapaça, que apesar de bem delimitada e totalitária é desabitada e desprovida de afecto ou subjectividade. Mariana apesar de não apresentar um corpo inteiro, apresenta referências ao eixo central, o que pode indicar um corpo simétrico que age como esquema de representação. Um corpo que é representado em partes. Por outro lado a entrada nos tons pastel faz com que Mariana perceba formas em dobro. A emergência dos afectos imposta pelos tons pastel “separa as partes” impossibilitando-a da unificação das partes simétricas.

Será que o tipo de dança praticado contribui para a instalação de características psicossomáticas?

Será que existe distinção entre o corpo dançante e o corpo quotidiano?

Tanto Glória como Mariana distinguem claramente o corpo quotidiano do corpo de bailarino, ambas referem que é necessário que o corpo de bailarina mantenha um estado de alerta e de atenção. Ambas referem que é fora do palco que têm tendência para se magoar, afirmando que é como se qualquer coisa se desligasse. Glória associa este desligamento a perturbações emocionais, enquanto que Mariana associa a um cansaço do corpo. Este cansaço só surge quando a dança é obrigação, pois quando Mariana faz formações sente que as novas aquisições se mantêm ao longo dos dias. Não há uma ruptura ou desligamento, mas sim um continuo de bem-estar do corpo e de abertura às novas aquisições. Álvaro distingue o corpo quotidiano do corpo dançante, mas de forma diferente, o vestir do corpo dançante é-lhe muito penoso fisicamente. Glória também sente dores, mas como acredita que através da dança consegue obrigar o corpo a ficar bom, ela obriga o corpo a entrar em movimento.

Para elas o desligar é que é relevante para ele o ligar é que é penoso. É como se para Álvaro o corpo quotidiano é que fosse o que proporciona uma vivência confortável, enquanto que para Glória o corpo dançante é um lugar ideal, onde ela experiencia um corpo atento, integrado e ligado ao que a rodeia. Mariana sente que o corpo dançante é um corpo que trabalha no domínio do abstracto e, que o exercício da profissão exige um contínuo desejo de ultrapassar os próprios limites. Quando volta a vestir o corpo quotidiano, regressa ao domínio do concreto e, é neste domínio que sente as dores e as maleitas do corpo. Apesar de todos eles praticarem dança à mais de vinte e três anos, na realidade Glória tem vinte e sete anos, fazendo uma diferença de cinco anos de Mariana e de dezanove de Álvaro. Podemos colocar a hipótese de que estas diferenças registadas, quanto à a vivência do corpo quotidiano e do corpo dançante, poderem constituir um processo evolutivo ao longo do percurso de bailarino. Por outro lado, fazendo um paralelismo entre corpo quotidiano e corpo real e entre corpo dançante e corpo imaginário, confirmamos as tendências evidenciadas pela análise dos bailarinos. Desta forma o real será o que é mais confortável para Álvaro, o imaginário para Glória e no caso de Mariana uma mediação entre estes.

Será que o bailarino, que vive no seu corpo a fantasia que a dança elabora, irá apresentar características de um funcionamento psicossomático?

Na tentativa de responder a esta questão, debruçamo-nos sobre a individualidade de cada um dos bailarinos estudados.

Para Mariana o corpo é o meio de comunicação mais honesto que existe. A dança permite-lhe essa comunicação autêntica e verdadeira que, em certos momentos sentiu como a única forma através da qual conseguia comunicar. Na vida e na dança o equilíbrio significa estagnação, é o ponto de desconforto que a faz procurar novas saídas, soluções e possibilidades. E Mariana é uma pessoa com uma grande curiosidade e vontade de coisas novas. A dança permite-lhe esse experimentar constante de novas aberturas e possibilidades. A dança trabalha no domínio do abstracto, é a construção de um sistema que não se constitui como um prolongamento do quotidiano. Desta forma, pensamento na dança é um pensamento livre, “deixar sentir e transformar”, que Mariana gosta e no qual se sente profundamente à vontade. Esta descrição que Mariana faz, é a de um sistema que se rege pelas mesmas leis de causalidade circular da função de imaginário.

Em bebé foi sujeita a uma dieta rigorosa devido ao que designa por obesidade. Em criança sofreu de otites. Numa visita do pai a Portugal desenvolveu uma alergia severa a marisco. Mariana não via o pai à bastante tempo, o que pode ter reactivado, ou representado um conflito. Desenvolveu uma alergia à farinha no decorrer de uma peça. Assim como o seu pai Mariana tem rinite alérgica. Sente que esta se agrava quando regressa de viagens de férias. Quando Mariana está de férias sente que o seu corpo deixa de estar tão alerta, como que relaxado, sente-se uma pessoa profundamente comum. Será que o activar de um corpo que está em constante alerta, um corpo de bailarina, tem influência no agravar da sua rinite? Mariana descreve que nunca se magoa em palco e que todos os acidentes que já teve, foram fora deste. Sente que é como se desligasse qualquer coisa. É como se houvesse uma vivência de dois corpos, o corpo artístico e o corpo quotidiano, desligado de uma série de requisitos e sistemas necessários ao corpo dançante. Será que a coexistência destes dois corpos, ao implicar a impossibilidade de um corpo unificado, reactiva a rinite?

Mariana tem um ciclo menstrual muito irregular e doloroso. Por duas vezes ficou sem menstruar durante um ano, o que associa a um desequilíbrio emocional provocado pelo terminar de relações amorosas. Considera que o seu corpo é muito prático visto que nunca fica menstruada no decorrer de um espectáculo. Tem uma relação bastante salutar com a comida. Num período em que vivia com a sua mãe sentia que o excesso de carne lhe bloqueava o corpo e as refeições tornaram-se uma fonte de conflito. O que parece constituir um conflito próprio da adolescência, quando esta começa a conhecer o seu corpo, os seus ritmos e o que este necessita e, lhe são impostos hábitos familiares. Uma luta pela autonomia, tão característica na procura da identidade. Gosta de dormir e não apresenta sintomas de perturbação do sono. As alterações de sono ocorrem em períodos de trabalho criativo ou nas noites antes da estreia.

No Rorschach Glória apresenta-nos um corpo onde os limites são mal definidos, onde há uma ausência de um centro estável e onde existe representação do fusional. Mostra-nos um espaço inscrito numa relação com os outros indistintos de si. Características de uma ausência de corpo próprio, de um rosto próprio, de uma identidade. Ela afirma, durante a entrevista, que necessita da dança não só para que o seu corpo possa sentir, como também para se sentir completa e integrada. Diz-nos que a dança é a forma como consegue reencontrar o seu corpo. Desobeau, et al. (1994) afirmam que a dança coloca em jogo o corpo imaginário e fantasmático. Desta forma, será que a dança lhe proporciona a vivência de um corpo imaginário edificado numa fantasia de completude? Glória é de todos a que sente maior dificuldade com a proximidade, a que sente maior necessidade do palco enquanto elemento protector, o palco garante-lhe a segurança ao promover a distância com espectador e até a distância com os colegas. Encontra-se bem quando sozinha, dançando a sua dança e sendo olhada de longe, pelo espectador. Esta importância vital que atribui a dançar e a poder fazê-lo onde se sente confortável, no palco, é reflexo de uma necessidade profunda de ser olhada para se sentir completa.

Procura na dança um reencontro com o seu corpo, que sente que ao longo do seu percurso foi muitas vezes esquecido. Dançar faz com que se sinta completa e integrada. A dança representa um grande conflito entre ela e a mãe. Mas sente que aos 4 anos dançar era uma questão de sobrevivência.

Para ela tudo tem por base um conflito, oscilando sempre entre dois pólos, autonomia – dependência, insegurança – coragem, retraimento - acção, bondade - maldade. O movimento será visceral ou estético, não consegue trabalhar num equilíbrio entre estes. Não existe um espaço intermédio entre os pólos em que Glória oscila. Tal como é evidenciado no Rorschach, é um conflito circular, onde os recursos utilizados na tentativa da sua resolução fazem com que volte à fase inicial.

Desde muito criança que tem problemas de saúde. Primeiro os ouvidos, que estão relacionados com o equilíbrio, que a dança exige. E que a levam a concluir que sente dificuldades na escuta do outro. Posteriormente teve inflamações nos olhos. Associa estes problemas à relação precoce. Glória tem um problema na anca, tal como a mãe, mas do outro lado. Estamos perante a relação especular de um corpo vivido em função do olhar do outro. Descreve a anca como o centro do corpo, de onde parte a acção, o centro de virtudes, onde está o bom e o mau. Foi bulimica durante um período da sua vida, o que também associa à mãe, visto que esta tem uma relação, que descreve como estranha, com a comida. O prazer que retira da alimentação associa-o ao pai. Mas Glória sente uma enorme culpabilização em relação à comida, e ao facto de não conseguir ser perfeita. De manhã é quando sente mais fome. Mas mais uma vez Glória oscila entre o bom e o mau e, sente que de manhã é quando tanto pode ser uma coisa ou outra.

Tem dificuldades para adormecer e tem de estar exausta para o conseguir fazer. Tem ocorrências de insónias matinais. Quando não dorme acompanhada o seu sono não é tranquilo. O que remete para a dependência do outro.

Álvaro demonstra um prazer pelas normas e pelas regras. A satisfação que retira da dança vem da aprendizagem da técnica, do superar-se, de conseguir fazer mais e melhor o que lhe é exigido e imposto. Apresenta um traço conformista em relação a acontecimentos da sua vida, onde os momentos decisivos aconteceram por acaso. É uma aceitação conformista do que a vida lhe pode dar, em que ele aceita as oportunidades e trabalha para ser melhor. É o peso que o exterior tem sobre ele, na realidade os acontecimentos foram sucedendo e o seu trajecto foi pouco marcado pelas suas reais decisões. As suas respostas são maioritariamente literais e com poucos recursos imaginários. Sente que não utiliza nenhuma criatividade na dança e os poucos processos criativos pelos quais passou, foram todos muito penosos e desorganizantes.

Álvaro entende que o espaço do corpo não é estanque ao corpo real e que este tem capacidade de projectar-se num outro espaço mas, por um lado relaciona esse espaço imaginário com a “aura” do bailarino, o que implica um olhar exterior e por outro após dar um exemplo completamente concreto e apegado ao real, ridiculariza a função de imaginário. Estamos perante a capacidade de fantasiar, constituinte da função de imaginário, que Álvaro não consegue aceder. Através de um movimento adaptativo, ao considerar que fantasiar não é mais do que um fenómeno disparatado, Álvaro reforça a distância entre real e imaginário, onde o real acaba reduzido ao racional e o imaginário apresenta-se sem qualquer relevância (Sami-Ali, 1992).

Considera o seu corpo como simbólico e capaz de simbolismo, enquanto intérprete doutras realidades ou fantasias, mas o processo de interpretação para Álvaro assume contornos de abdicar de ser ele para vestir o seu personagem.

O não cumprimento de uma rotina marcada pelo bater do relógio é-lhe muito penosa. Deita-se e acorda á mesma hora, e dorme durante as mesmas horas todos os dias. Dorme porque é necessário, não retirando nenhum prazer disso. Por norma não tem alterações no sono. Não se considera rígido com a alimentação, mas é cauteloso. Os horários de alimentação são dependentes dos horários de trabalho.

A relação que Álvaro estabelece com os outros bailarinos, consiste numa relação de dependência que tem por base a confiança e uma regulação rítmica, que este entende como sendo profundamente técnica. Sente o olhar do público como viciante, mas quando em palco tenta abstrair-se deste. É através do olhar dos outros que se apercebe que o seu corpo é diferente dos não dançantes. Álvaro apresenta problemas a nível da lateralidade, os eixos corporais não se encontram interiorizados. Como por vezes isto representa uma dificuldade no exercício da sua profissão, procura no exterior as referências necessárias para a execução das tarefas. O que poderá constituir uma adaptação à norma resultante da incapacidade de autonomia e da não distinção entre espaço corporal do próprio e espaço corporal do outro. Álvaro é o único que só tem doenças provocadas pela profissão, ou pelo tratamento destas.

A reflexão sobre as diferenças apresentadas por estes bailarinos leva-nos a colocar a hipótese de que a dança contemporânea permite, facilita e sustenta a função de imaginário. Enquanto que a dança clássica poderá constituir um inibidor desta função. Ao longo deste estudo houve uma frase que Mariana referiu na sua entrevista que se manteve a ecoar na nossa mente: “uma pessoa procura sempre aquilo que não tem”, ela referia-se à coordenação motora e à lateralização. Na realidade não

acreditamos que tenha sido esse o percurso destes bailarinos. A procura do que não se possui, poderia constituir uma tentativa de encontrar um equilíbrio corporal em falta. A procura nestes três bailarinos foi constituída tendo como meta o conforto e não o equilíbrio. Conforto no sentido daquilo que se adequava às suas características e também às suas necessidades. Mariana sabia que o seu corpo tinha outras possibilidades e características, quando desistiu da formação em dança clássica para ir em busca da dança contemporânea. Não é uma procura do que não se tem, mas antes uma procura do que se sente que deve existir, neste caso algo que se adequava melhor às características de Mariana. O facto destes bailarinos apresentarem esta ou aquela característica que os levaram para este ou aquele tipo de dança, não invalida as características da própria dança e a manutenção ou não do funcionamento adaptativo. Parece-nos importante e pertinente uma investigação neste sentido.

V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzieau, D. (1989). *O Eu Pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo
- Azevedo, S. M. (2004). *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva
- Bécache, A. (2004). Doentes Psicossomáticos. In Bergeret, J. (direcção), Bécache, A., Boulanger, J.J., Chartier, J. P., Dubor, P., Houser, M., Lustin, J. J., *Psicologia Patológica - Teórica e Clínica* (pp.237-244). 2ªEd. Lisboa: Climepsi Editores
- Barros. D. D., (2005). Imagem Corporal : A Descoberta de Si Mesmo. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. V.12, n.º2 : p. 547 – 554, Mai – Ago.
- Bergatim, Guerra & Fortunato, (2003) Sono REM e Ontogénese. *Revista Portuguesa de Psicossomática*, 5 (2), 127-139
- Boucier, P. (1994). *Histoire de La Danse*. 4ªEd.Paris: Éditions du Seuil
- Bowlby, J. (1981). *Attachment and loss: Vol. I. Attachment*. England: Editions Penguin Education
- Bretherton, I., & Munholland, K. A. (1999). Internal working models in attachment relationships: A construct revisited. In Cassidy, J., & Shaver, P. R. (Eds.), *Handbook of Attachment* (pp. 89-114). New York: Guilford Press
- Brikman, L. (1989). *A linguagem do movimento corporal*. São Paulo: Summus
- Cady. S., (1992). *Le Corps, le Mouvement et la Parole*. Paris: Bayard Éditions
- Cady. S., (1988). *Latéralité et image du corps chez l'enfant*. Paris: Centurion
- Chabert, C. (2003). *O Rorschach na Clínica do Adulto - Interpretação Psicanalítica*. 2ªEd. Lisboa: Climepsi Editores
- Craine, D., & Mackrell, J. (Eds.).(2004). *The Oxford Dictionary of Dance*. 2ªEd. New York: Oxford University Press
- Damásio, A., (2000). *O Sentimento de Si : O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Mem Martins: Europa-América
- Desobeau. F., Gatecel. A. & Vigne. D., (1994). L'Adulte: Corps, Affect et Représentation. In Calza. A. & Contant. M., *Psychomotricité* (pp.165-183). Paris: Masson.
- Faria. A. M., (2004). *Lateralidade: Implicações no Desenvolvimento Infantil*. Rio de Janeiro : Sprint

- Garaudy, R. (1980). *Dançar a Vida*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira
- Galhós, C., (2005). *Corpo de Cordas: 10 Anos de Companhia Paulo Ribeiro*. Lisboa: Assirio & Alvim
- Germano, H., (2002). *Gaguez: Contributo da Psicossomática Para a Sua Compreensão e Tratamento* (Dissertação de Mestrado em Psicossomática). Lisboa: Instituto de Psicologia Aplicada
- Gil, J., (1997). *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores
- Gil, J., (2001). *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água Editores
- Gordon, L., (2000). *Desenho Anatómico* (4ª Ed.). Lisboa: Editorial Presença
- Jouvet, M. (1992). *O Sono e o Sonho*. Lisboa: Ed. Piaget
- López, F. & Fuertes, A. (1989). *Para Compreender la Sexualidad*. Navarra: Verbo Divino
- Marques, M. E. (1999). *A Psicologia Clínica e o Rorschach*. Lisboa: Climepsi
- Mendes Pedro, A., Soubigou, D. & Bertran de Balanda, A., (2001). Le Rorschach en Clinique Psychosomatique. In Sami-Ali., *Manuel de Thérapies Psychosomatiques* (pp.303-335). Paris: Dunod
- Merleau-Ponty, M., (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Perspectiva
- Moreau, M., (2001). Dance et Psychosomatic : L'art de Prende Soin. In Sami-Ali., *Manuel de Thérapies Psychosomatiques* (pp. 153-175). Paris: Dunod
- Nielsen, T., Ouellet, L., Warnes, H., Cartier, A., Malo, J., Montplaisir, J., (1997). *Journal of Psychosomatic Research*, 42(1), p. 53-59.
- Pinto Ribeiro, A., (1991). *1965-1990 Vinte Anos de Ballet Gulbenkian e a Nova Dança Portuguesa*. In J. Sasportes & A. Pinto Ribeiro, *História da Dança*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Pinto Ribeiro, A., (1994). *Dança Temporariamente Contemporânea*. Lisboa: Vega
- Quivy R. & Campenhout, L. V., (1998). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. 2ªEd. Lisboa: Gradiva
- Ribeiro, J. L. P., (2007). *Metodologia de Investigação em Psicologia e Saúde*. Porto: Legis Editora/ Livpsic

- Robert, M. (2001). Entre o acto e o Sintoma Somático. In Sami-Ali., Cady, S., Froli, G., Gauthier, J. M., Gorot, J., Mendes Pedro, A., Robert, M., *Sonho e Psicossomática* (pp.129-143). Lisboa: Dinalivro
- Ropa, E. C., (2006). Expressão e Expressionismo na Dança Alemã. In *Pina Baush: Falem-me de Amor - Um Colóquio*. (M. S. Pereira trad).(p.27-36). 2ªEd. Lisboa : Fenda Edições
- Rotbard. S., (2001). L'Imagination Matérielle : Un Autre Abord du Pathologie Organique. In Sami-Ali., *Manuel de Thérapies Psychosomatiques* (pp.176-223). Paris: Dunod
- Sami-Ali., (1992). Sonho e Funcionamento Onírico. In Sami-Ali., Cady, S., Froli, G., Gauthier, J. M., Gorot, J., Mendes Pedro, A., Robert, M., *Sonho e Psicossomática* (pp.29-48). Lisboa: Dinalivro
- Sami-Ali., (1993). *Corpo Real Corpo Imaginário*. Porto Alegre: Artes Médicas
- Sami-Ali. (2001). La Théorie Relationnelle. In Sami-Ali., *Manuel de Thérapies Psychosomatiques* (pp.176-223). Paris: Dunod
- Sami-Ali. (2002a). *Pensar o Somático - Imaginário e Patologia* (2ªEd.) (M. E. Marques, Trad.). Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada. (Original publicado em 1987)
- Sami-Ali. (2002b). *O Banal*. Lisboa: Dinalivro
- Sami-Ali. (2003). *Corps et âme. Pratique de la théorie relationnelle*. Paris: Dunod
- Santos, E. (2006, Maio). *Três Notas Sobre Dança e Poder*. Forumdança.BT. Consultado em 25 de Agosto de 2008 através de <http://www.forumdanca.pt/boletim/Index.html>
- Schilder, P., (1981). *A Imagem do Corpo : As Energias Construtivas da Psique*. São Paulo: Martins Fontes Editores
- Smolensky, M. & Lamberg, L., (2000). *The Body Clock Guide to Better Health*. New York: Henry Holt and Company, LLC
- Sroufe, L. A., Cooper, R. G., & DeHart, G. B. (1996). *Child development: its nature and course* (3rd ed.). New Baskerville: The Clarinda Company

Anexo A

Carta de Consentimento Informado

Anexo A

Carta de Consentimento Informado

Concordo em participar num estudo sobre “*O Corpo na Dança - A Dança no Corpo*”. Entendo que este estudo tem como objectivo uma compreensão, com base na teoria psicossomática, sobre a dança, sobre o individuo que dança profissionalmente, desta forma, aceito em participar em duas ou mais entrevistas que serão gravadas, com uma duração no mínimo de 60 minutos cada, bem como com a passagem de um teste Projectivo.

Tenho consciência que no decorrer do estudo serão abordados temas e assuntos que são de ordem pessoal e confidencial e que estes podem comportar uma certa carga emocional.

Sei que apesar de ter decidido inicialmente em participar no estudo, tenho total liberdade de, em qualquer momento optar por não prosseguir com a minha participação.

É-me garantido de que a informação obtida neste estudo será mantida em confidencialidade e caso os resultados sejam publicados, ser-me-á mantido o anonimato.

Todas as questões e dúvidas por mim colocadas foram esclarecidas satisfatoriamente.

A minha assinatura abaixo confirma que li, compreendi e que me encontro de acordo com a informação contida nesta carta de consentimento.

Certifico também que uma cópia desta carta me foi disponibilizada.

Participante:

Investigador:

Anexo B

Guião de Entrevista

Anexo B

GUIÃO ENTREVISTA

Idade

Género

O que é que estás a fazer profissionalmente neste momento?

Com que idade é que começaste a dançar?

Porquê a opção da dança?

Praticas outras actividades físicas?

Quando é que decidiste que seria uma opção profissional?

Qual é a tua formação?

O que é que a dança representa para ti?

Como é que a sentes enquanto profissão?

Passagem Rorschach

Doença

Tens alguma doença?

Durante a infância.

Durante a adolescência

Na família existe algum historial de doenças?

Se existe doença. É sentida como impeditivo profissional? Que repercussões tem na vida profissional?

Costumas sentir dores? Estão relacionadas com a profissão?

Ritmo

- *Alimentação*

Qual é o papel da comida na tua vida?

Como descreverias a tua alimentação?

Tens algum cuidado específico com o que comes?

Sentes alguma alteração na tua alimentação em alturas de maior trabalho?

Qual a altura do dia em que sentes mais fome?

- Ciclo menstrual

Como é que descreves a tua menstruação?

- *Sono*

Gosta de dormir?

Tem dificuldades a adormecer?

Costuma dormir bem? Como descreve o seu sono?

Costuma acordar mais cedo do que o necessário, não conseguindo voltar a adormecer?

Verifica alguma alteração do sono durante os ensaios, estreia e espectáculos? E quando não está a trabalhar?

Em algum período da tua vida sentiste que tinhas problemas de sono? Se sim, quando?

Qual a altura do dia em que sentes mais sono?

Imaginário

- *Sonho*

Costuma recordar-se dos sonhos?

Recorda o sonho como um filme, ou apenas partes, imagens?

Com o que costuma sonhar? (conteúdo)

Que tipo de sonhos costuma ter? Mais insólitos ou parecidos com a vida real? (forma)

Nota diferença nos sonhos durante os ensaios, estreia e espectáculos? E quando não está a trabalhar?

Gostas de sonhar?

- *Criatividade*

Que tipo de criatividade é que a dança possibilita?

Como é que é sentido o acto criativo?

Se o processo criativo pode ser sentido como desequilibrador, desestabilizante? Se sim, física ou psicologicamente? E em que sentido?

A criação parte do afecto/ emoção ou da acção física, desenhos corporais e modificações rítmicas? Ou verificam-se influências recíprocas?

A criatividade surge apenas durante os ensaios, ou é também possível em cena?

Corpo real/ corpo imaginário

- *Movimento*

Onde é que o movimento tem origem? Se é pensado, sentido ou simplesmente agido?

Qualquer que seja a sua origem, como é que é sentido o movimento?

Qual a diferença entre o movimento quotidiano e o movimento artístico?

O movimento é mais visceral (interno) ou estético (externo)? Se pode ser ambas as coisas? Se uma se sobrepõem à outra?

Como é que se criam novos padrões de movimento?

Através da reutilização, renovação de quadros de referência antigos? Ou se existe uma ruptura com os quadros de referência e uma procura de novos padrões?

Quando é executado um movimento que o corpo desconhece, como é que é sentido? Verifica-se resistência por parte do corpo a esse movimento?

O movimento é sentido como contínuo, ou como algo que pode ser decomposto em vários fragmentos/ frames?

- *Percepção corporal*

Como é que o bailarino vê o seu corpo?

Como um objecto possível de arte? Como um objecto simbólico? Ou como um espaço capaz de simbolismo e de significado?

Se é como se existissem dois corpos, o corpo próprio e o corpo artístico?

Se sim, como é que é feita e sentida a passagem de um para o outro?

O corpo quotidiano é diferente do corpo de bailarino?

Relação

- *Colegas bailarinos*

Como é que o outro é percebido? Verifica-se uma contemplação de si mesmo a partir do outro?

Como é que sentes os outros bailarinos?

Serão vários corpos dançantes ou apenas uma massa corporal dançante?

- *Público*

Qual a importância atribuída ao espectador? Na criação e durante o espectáculo.

Enquanto danças tens percepção da existência do público?

Como sentes o público?

Espaço

Como é que é percebido o espaço?

Qual é o espaço ocupado pelo corpo?

Um prolongamento do próprio corpo?

Em que espaço é que o bailarino dança?

Tempo

O que é que o tempo representa para ti?

Qual a vivência dos horários? Rígido ou flexível?

E o tempo na dança?

Existe diferença entre o tempo da dança e o tempo comum?

Na dança é possível controlar o tempo?

Eixos corporais

Sentes alguma dificuldade na distinção da esquerda e da direita?

Trás – Frente

Cima - Baixo

Em caso de dificuldades, como lidas com isso na tua profissão?

Anexo C

Transcrição das Entrevistas

Álvaro

46 Anos

Leitura da Carta de Consentimento Informado (Anexo A)

- *O que estás a fazer profissionalmente neste momento?*

- Sou bailarino da Companhia Nacional de Bailado, e faço coreografias por fora, sou coreógrafo. Também dou aulas.

- *Com que idade começaste a dançar?*

- Comecei a dançar com... 17, tarde.

- *E o que é que te levou à dança?*

- Se não me engano foi em 1980, vi, fiz um espectáculo para crianças, jovens, no Teatro São Luís e, o A. J. que era o Director da Companhia Nacional de Bailado na Altura ehhh, ia haver uma aula especial para rapazes, já mais velhos. Porque na altura havia, ainda há hoje em dia, falta de bailarinos homens. Há sempre mais falta, é difícil de encontrar. E era uma prática comum fazerem aulas especiais para rapazes. Entra 15 16 para ver se alguém tinha assim, alguma aptidão especial. E eu fiz essa aula, entrei nessa turma e acabei por ficar na companhia passado dois anos.

- *Mas o que é que te levou a ir lá?*

- O que é que me levou a ir lá? Eu fui por arrasto, basicamente. Nem foi por opção inicial minha, foi por arrasto. Porque uns colegas meus iam, e eu também fui, foi assim por arrasto. E depois, na volta, fui eu que fiquei, e os outros desistiram, ou não. Bem, de todos os que fomos, que eram p'rái uns seis ou sete, ficamos só dois. Desses dois um só dançou, durante uns sete anos. E eu é que continuei mais. Acabei por gostar muito e ficar.

- *Então foi um encontro mais ou menos ao acaso?*

- Mais ou menos sim. A minha mãe diz que eu gostava muito de dançar quando era miúdo. Diz que quando via programas na televisão, e aquelas coisas, diz que eu me punha para lá a dançar e, eu não me lembro. Ela diz que sim. É verdade que sempre gostei muito de fazer teatrite e, brincadeiras. Sempre gostei muito de teatrinhos e coisas, mas nunca pensei em ser bailarino. Realmente não foi uma profissão que eu tivesse no meu horizonte.

- *E quando é que decidiste que seria uma opção profissional?*

- Foi, foi passado, passado um ano de estar a aprender. Passado um ano de estar a fazer aulas.. Comecei logo a dançar e aquilo mexia, gostei muito. Gostei muito. Comecei a fazer umas óperas, e umas dancinhas, coisas fáceis. Mas uma pessoa a partir do momento em que pisa o palco, e o público e aquelas coisas todas, uma pessoa começa aaaa, é o tal do bichinho não é? O bichinho do palco é uma coisa que não tem quase explicação, uma coisa muito viciante, e dá muito gozo...

- *E qual é a tua formação, fizeste esse curso e depois?*

- A minha formação. Bem é assim, eu não tenho nenhuma formação específica. Eu entrei neste curso especial de homens, naquela altura, mas não estava homologado. Não era como agora, que é obrigatório estar tudo homologado e aquelas coisas. Ehhh e fiz isso, e depois fiz a minha formação, basicamente ádoc, era com os professores, e com cursos que ia fazendo, nos Estado Unidos e em Londres. E com os professores que vinham convidados para a Companhia. Vinham sempre cinco ou seis professores por ano, todos os meses vinha um professor diferente. Basicamente era só disciplina própria e adoc, não tenho nenhum diploma, nem certificado de nenhuma escola. Embora tenha passado, a única escola oficial por onde passei, fiz umas aulas no Conservatório, sem ser aluno. E passei também por uma escola em Nova Iorque, pela Juliet School, mas também entrei tive lá dois meses e sai. Também não era o que eu queria na altura, mas...

- *Mas a tua formação é maioritariamente clássico, ou também experimentaste várias coisas...*

- Não, não, é que é tão difícil de. A minha formação é em clássico, nós só tínhamos, as aulas que eles nos davam de formação, naquele curso de formação de bailarinos, aquela classe especial para homens era só ballet, tínhamos barra de chão, quer dizer, exercício de chão, e depois tinha ballet. A formação foi só em ballet, e tudo o resto vem por acréscimo. Quando tu aprendes, é cursos que fazer fora, como eu fiz nos Estado Unidos. A minha formação passava sempre pelos bailados que eu fazia, se eu gostava de algum bailado, de algum coreógrafo, de alguma coisa, ia tentar aprofundar isso.

- *E o que é que te dá mais prazer, em qual é que tu?*

- A moderna. O gótico também dá gozo, mas eu no gótico nunca gostei de ser príncipe e aquelas coisas. O que eu gostava era de fazer danças de carácter, tipo as danças espanholas, essas coisas é que eu gostava mais de fazer. São mais terra a terra, são mais interessantes, isso é que eu gostava de fazer.

- *O que é que a dança representa para ti?*

- O que é que a dança representa para mim. Um prazer. É uma profissão, mas é um prazer ao mesmo tempo. Queres que vá mais? Como é que vou explicar mais? É prazer e profissão, porque por exemplo eu não sou muito de ir para discotecas dançar, devo fazer isso uma vez por ano. E não danço, eu não sou aquele, a minha irmã é doida para dançar, a minha irmã levava-me para as discotecas e obrigava-me a dançar, eu não gostava nada desses números. A não ser que eu esteja com a disposição, com uns copos a mais e me apeteça muito e então solto-me. Sem explicação, depois sou capaz de ficar a noite toda numa discoteca a dançar. Mas isso é muito raro acontecer. Agora a nível profissional é diferente, porque tem método, tenho passos para aprender, tenho. Tou a fazer uma trabalho que dá gozo de aprender, e aperfeiçoar, eu não estou ali a dançar à maluca, e esse trabalho dá muito gozo. Essas semanas de ensaio, e aprender, e ver o resultado final e ir para o palco dá gozo. Eu acho que é por aí. E a interpretação, também dá muito gozo.

- *O que estás a dizer é que gostas do processo todo? Não é só o dançar?*

- Sim. Não, quer dizer no palco é..., é o que nós queremos ir para o palco. Chegar ao espectáculo com luzes, fatos e música, isso é o final maior. É claro que o processo todo é duro, mas dá gozo. Aleijamo-nos, levamos muito nas orelhas, somos criticados, somos arrasados, dizem-nos do pior, e do melhor também, mas normalmente é, é, é preciso ter uma capacidade muito grande para aceitar aquilo. Porque estão constantemente a dizer-nos que está mal, que está mal, que está mal, que não chega, que não chega, que não chega. Por isso é preciso ter uma capacidade de encaixe muito, muito grande. O que dá um certo gozo é tentar ultrapassar-te, melhorar, e tentar chegar a um nível satisfatório para poder ir para o palco. E aí nunca estamos satisfeitos. Hoje corre bem, amanhã corre mal. Não é uma coisa que tu atinjas e pronto, já está bem. É uma luta para tentar chegar aquele nível.

Passagem do Teste Projectivo Rorschach (Anexo X)

- *Gostava que falássemos um pouco sobre doença física. Tens ou já tiveste algum tipo de doença? Alergias? Dores? Essas coisas?*

- Bem alergias não tenho a nada. Mais... dores. Tenho dores articulares. Tenho problemas na cervical, por causa de dançar, na cervical, na lombar ehheh. Tenho um problema complicado na lombar com desgaste das vértebras, mas acho que não foi de

dançar, já tinha isso desde miúdo. Com a dança é que se percebeu. Umas artroses, nas vértebras, um desgaste das vértebras, que deve ter sido um acidente que eu tive ainda quando era miúdo. Acho que cai assim duns três metros de altura, quando tinha uns três anos de idade. Cai sentado, e aquilo deve ter feito um esmagamento das vértebras, mas não se deu por isso na altura. Depois mais tarde, na dança, ao corrigir a posição, porque eu tinha uma posição super incorrecta, da coluna, tinha uma escoliose muito acentuada. Corrigi imenso a dançar. E ao mesmo tempo, essa mudança também me provocou algumas dores. E isso trazia-me alguns problemas a dançar. De resto nunca tive nada assim de grave, nunca parti nada.

- *E em criança, não?*

- Não, não. Eu fazia ginástica desportiva, sempre fui muito activo em desporto, sempre gostei de me mexer.

- *Na tua família existe algum historial de doenças?*

- Não. Aquelas coisas normais dos pais mais velhotes, mas nada de muito relevante.

- *Tu já me respondeste mais ou menos a isto, mas essas dores que sentes funcionam como impeditivo profissional?*

- Ehhh impeditivo não são, já estou cá à 26 anos. Profissionalmente... é limitativo. Não é impeditivo, é limitativo. Limita. É complicado. Quando a coluna dá o berro e uma pessoa fica sem se poder mexer... eu já tive seis meses de baixa por causa disso. Sem me poder mexer. A fazer tratamentos e aquilo não fazia nada. Seis meses sem poder quase andar. É complicado. Já foi.

- *Gostas de dormir*

- Gosto de dormir o normal, sete horas por dia. Não sou dorminhoco.

- *Costumas ter dificuldades a adormecer?*

- Normalmente não.

- *Durante espectáculos e ensaios?*

- Eu durmo entre seis a sete horas por dia e, de manhã no fim dessas sete horas acordo. Tenho o relógio biológico quase que programado para despertar todos os dias mais ou menos a mesma hora. E acordo muito, logo cedinho, muito bem disposto e desperto. Mau humor de manhã não é comigo.

- *E como é que descreves o teu sono? Se é pesado, se é leve?*

- Eu acho que eu tenho um sono mais leve. Facilmente sou acordado por qualquer coisa. Mas também, adormeço logo a seguir.

A adormecer talvez leve um bocadinho mais, talvez leve os quinze, vinte minutos a adormecer, ou às vezes não. Quando eu estou no que eu acho que é o meu normal, acho que entre dez minutos e meia hora adormeço, sem dar conta já estou a dormir. Normalmente durmo sete. Tenho fases em que acordo várias vezes por noite. Alturas da minha vida em que não sei porquê. Mas tenho alturas em que passo a vida a acordar, várias vezes. Muito raramente tenho insónias, também tenho, mas é raro, não é uma coisa que seja muito frequente.

- *Não associas essas fases a alturas de maior stress com o trabalho?*

- Pode ser. Associo. Talvez associo. Quer dizer, trabalho, ou pessoal...

- *Ainda em relação ao sono eu queria-te perguntar qual é a altura do dia em que sentes mais sono?*

- É ai por volta das onze

- *Eu ia-te perguntar se...*

- Com os sonhos também. Devo sonhar muito, mas normalmente não me lembro. Mas tenho alturas em que me lembro muito de sonhar. Muitas vezes sonho com coisas que estavam na minha cabeça antes de adormecer. Às vezes é directo, o assunto do sonho é directo com aquilo que se passou durante o dia.

- *Mas estavas a dizer que normalmente não te recordas?*

- Normalmente não, quer dizer durante a primeira meia hora do dia está presente, mas depois varre-se tudo. E depois por mais que tente já não me consigo lembrar. Mas logo de manhã quando acordo consigo estar... estar...

- *E como é que são, os sonhos? São mais surreais, ou mais normais?*

- Já tive de tudo. Quando era miúdo, assim mais criança, tinha um sonho recorrente, tipo pesadelo. Um pesadelo recorrente. Que eu odiava quando me acontecia aquilo porque eu sabia que estava a ter um pesadelo e não conseguia despertar. Porque quando começou a repetir-se pela terceira vez... já era um bocado incómodo. Ehhh mais pesadelos... não tenho memória de ter tido assim muitos mais pesadelos, mas às vezes os sonhos não são muito bons, não. Mas não são fantásticos. Eu acho que há pouco tempo tive assim um sonho de fantasia, de fantástico, acho que metia naves espaciais era uma coisa assim. surreal. Acho que até contei a alguém. Tenho assim ideia de ter tido um sonho fantástico. Mas normalmente são assim mais... não é que eu tenha grande memória, mas costumam ser normais.

- *E em alturas de maior trabalho notas diferença? Tens sonhos diferentes? Sonhas mais?*

- Eu acho que quando há mais stress lembro-me mais dos sonhos... mas também já tive uma fase em que estava muito tranquilo e lembrava-me dos sonhos. Sinceramente não associo a nada. Não sei porquê.

- *Mas gostas de sonhar?*

- Gosto. Não gosto de ter pesadelos. Quando estou a ter pesadelos apetece-me acordar, porque muitas vezes tenho essa consciência que estou a tê-los, quando estou a sonhar. E não gosto. Não gosto. Gosto quando são para rir, ou coisas que me dêem gozo, ou estar a sonhar com coisas que quero. Sei lá. Uma coisa agradável.

- *Normalmente ninguém gosta de ter pesadelos.*

- E o inverso também, nunca ouvi ninguém de queixar porque teve sonhos eróticos (ri-se)

- *Qual o papel da comida na tua vida?*

- Ai a comida na minha vida, nossa senhora. É um problema. Eu adoro comer. Adoro tudo, tudo, tudo. Adoro experimentar coisas novas. Sou muito curioso. Quando tinha vinte anos nunca foi um problema, até aos trinta nunca foi um problema, comia muito, muito, muito. Do pior. Bolos e mais bolos. Sou capaz de comer três, quatro, cinco bolos por dia. Durante os ensaios, quer dizer durante o dia normalmente come-se menos. Porque depois do almoço dançar com o estômago cheio é chato. Isso nunca gostei. Mas sou do pior. Então aquelas coisas bem portuguesas, cozido à portuguesa então, quanto mais horrível for a carne de porco e aquelas coisas mais eu gosto, o focinho, as orelhas, como isso tudo e adoro isso tudo. Mas desde os quarenta anos para cá tenho de ter mais cuidado, porque ao quarenta engordei 25 quilos. E depois tiveram de se passar três anos a fazer uma dieta para voltar ao que era. Agora tento ter bastante cuidado, não faço grandes dietas, não sou anorético, não como uma folha de alface. Nem bulímico, mas gostava de ter essa coragem, comer tudo o que gosto e depois ia vomitar (ri-se) era bom.

- *Depois arranjavas uma úlcera.*

- Eu sei. Tenho três úlceras. Três gastrites, por causa da dança também.

- *Mas porquê?*

- Ah pois, passou-me isto, com as doenças à bocado. Eu associo isso a ter tomado muitos anti-inflamatórios, nós tomamos muitos anti-inflamatórios para as dores. Aquelas tais dores que te disse. E para poder ultrapassar as dores, para poder dançar nós enchemo-nos de anti-inflamatórios. Então... acho que tem a ver com isso. Mas é muitos mesmo, não é assim durante uma semana tomar um por dia. Se a dose é seis

ou sete, nós somos capazes de estar a tomar dez por dia, e se é durante quinze dias, nós somos capazes de estar três a seis meses a toma-los. Nós usamos aquilo como se fosse pastinha elástica. Por muito cuidado que se tenha, não tomar com estômago vazio e aquelas coisas, mas...

- *Sentes alguma alteração na alimentação em alturas de maior trabalho?*

- Sim, em alturas de maior trabalho altera um bocadinho. Há menos tempo, tens de comer a correr, não queres ter o estômago cheio. Os horários não ajudam. Se tens espectáculo há noite, há bailarinos que gostam de jantar, e duas horas antes do espectáculo comem ao jantar o que eu não como normalmente. Depende muito de pessoa para pessoa. Eu houve uma coisa que fiz uma vez antes dum espectáculo, jantar imenso, e depois quase que ia tendo uma congestão durante o bailado. E então, não consigo, prefiro dançar com o estômago vazio e comer no final. Cear a seguir. Trabalhar e comer não é uma coisa que eu goste.

- *Qual é a altura do dia em que sentes mais fome?*

- Todo o dia (ri-se) A sério, o dia todo, por mim estava sempre a comer. Há noite ao jantar é quando eu como mais. Porque tive-me a controlar durante todo o dia e então, à noite é quando eu me perco, porque chego a casa cheia de fome e faço os estragos todos. É à noite, é à noite quando eu me perco. Uma pessoa passa o dia inteiro sem comer, depois as seis sete da noite está ali morrer para comer...

- *Sim, para além de que é um esforço físico, porque vocês devem queimar calorias...*

- Pois, e à noite é quando já não há mais nada... e é, o que vier é o que vai...

- *Esta parte estava relacionada com ritmos biológicos, agora vamos entrar numa parte relacionada com a dança.*

Que tipo de criatividade é que a dança te possibilita?

- É relativa a criatividade. Depende muito do que for para fazer. Se estiver a fazer um bailado de alguém a criatividade é quase nula. Normalmente, principalmente em clássico. A minha experiência, é quase nula a nível de dança, porque pespegam-nos com aquilo para fazer e nós temos de imitar e acabou. A criatividade é nula. Há uma certa, há coisas que tu podes dar a volta e aí podes por um bocadinho de criatividade. Mas não, não é nunca como coreografar, ou como quando tu tens uma liberdade total para poderes imaginar o que te apetecer. A criatividade total é na criação de uma peça nova, se for de moderno especialmente, ou então a coreografar.

- *Mas tu também fazes coreografias? Como é que sentes o lado criativo?*

- É bom e horrível ao mesmo tempo. É um pesadelo ao mesmo tempo, é claro que dá imenso gozo, mas ao mesmo tempo é um pesadelo enorme. Porque vais ser julgado, vais ser julgado por isso... nunca tens o tempo que queres para fazer as coisas como queres. Falta sempre tudo, mas... e depois quando acaba, parece que queres, queres começar tudo de novo. Já não há tempo. Há os dois lados, o lado de poderes estar a fazer e, há o lado mau de achares que é tudo uma porcaria, que aquilo não vale nada e... que não gostas nada do trabalho que fizeste e também, já não podes voltar a atrás. É, é, é uma luta dos dois lados.

- *Então para ti o processo criativo e destabilizador?*

- É, é. Eu fico. Eu aviso logo. Agora que já me conheço, eu aviso logo as pessoas com quem trabalho, é assim, não me levem a mal, mas eu fico, parece que é quase outra pessoa. Às vezes até fico um bocadinho desagradável e tudo, a trabalhar, posso ser um bocadinho desagradável. Parece que me transformo noutra pessoa. E tenho essa consciência e tento, tento não ser muito mau, mas...

- *Mas na exigência aos outros?*

- Sim. E com a minha também. Mas comigo é, mal logo me convidam para fazer qualquer coisa, eu fico logo, fico logo a tremer. Fico logo, fico logo com vontade de dizer que não, que é para não ter de passar por esse processo. Quando me dizem, queres fazer isto? A minha vontade é logo dizer que não. Para não sofrer o processo. Mas agora já aprendia ir de qualquer maneira e... e se for mal, é mal, acontece. Temos que aceitar isso.

- *A criação, ou o acto criativo, para ti, parte mais de uma emoção, ou de uma acção física, um desenho, uma imagem de movimento? Normalmente de onde é que vem?*

- O meu, talvez mais físico. Embora eu ache muito mais interessante vir de uma emoção. Duma emoção, qualquer coisa mais... acho muito mais, eu nunca explorei muito bem esse lado, nunca trabalhei muito com ninguém sobre este lado mais... mas acho que é muito mais interessante trabalhar com o lado mais emotivo, sentimentos e sensações, do que com a parte mais estética física. Eu estou habituado a trabalhar com a parte mais física e, as coisas que eu faço são mais plásticas, e normalmente com muito pouco tempo de ensaios, por isso as coisas que eu faço são muito mais físicas e estéticas.

- *É como peixe na água.*

- Sim, completamente, é juntar um e dois que é três e já está. Mas o outro lado, eu acho, que é muito mais interessante. E é o que mais gosto de ver em coreografias, normalmente.

- Agora, gostava de falar um pouco sobre relação. E quando me refiro a relação na dança, é a relação com o espectador e com os outros bailarinos...

- Eu tenho uma maneira muito especial de lidar com o público, eu quando estou a dançar, quando estou no palco, não... em 90% das vezes eu consigo-me abstrair, parece que estou noutra mundo. Quando estou no palco, isto se for uma coisa, estamos a falar de um ideal, porque há bailados que são tão básicos, ou tão maus, ou tão pouco interessantes, ou tão fáceis, que não te prendem, eu estou a por esses de parte, eu estou a falar dos bailados mais interessantes, uma coisa que envolva mesmo. Nos bailados que eu mais gostei de fazer, normalmente, e nos que eram um bocadinho mais emocionais então, eu consigo, eu quando danço normalmente não vejo a plateia, não tenho a noção, não estou a dançar para a plateia. Normalmente danço para mim. Tou-me a lembrar da coreografia, tou a ouvir a música, tou a ter consciência dos problemas técnicos que eu tenho passar, ou então se eu estou confortável numa certa parte deixo-me levar, porque já está tudo ensaiado e é só deixar, o corpo reage. Nunca estou a com a preocupação se o público está a gostar, de mim ou não. Só quando estou parado, quando acabo é que de repente, tenho a ideia de que está ali gente a olhar. Não consigo nem olhar para ver se está muita gente no teatro, ou pouca. Há pessoas, bailarinos que mal entram em cena vêem, quando saem dizem “bem, hoje está cheio, ou vazio” ou então “fulano de tal está na primeira fila”. Eu não vejo nada. Para mim é como se fosse uma caixa preta e eu entro e danço como se fosse para mim. Não estou a dançar para ninguém. Com os outros bailarinos... bem, quer dizer é igual, há pessoas com que nos damos melhor, outras pior...

- E quando estás a dançar, como é que o outro é percebido? Porque enquanto espectadora, fica uma ideia de que, por exemplo dois bailarinos a dançarem, é como se fosse só um corpo, como é que tu sentes isso?

- Não, são, eu vejo exactamente o oposto disso, quase. Eventualmente, o que vocês vêem, a finalidade é essa, é parecer tudo uma coisa só. Não funcionamos como um, eu tenho um trabalho e a outra pessoa tem outro. E nós temos que compensar um e o outro. Ou seja eu compenso o meu e a outra pessoa compensa o dela.

- *É como um jogo?*

- Sim, é um jogo de forças, de peso, de contrapeso, de um e de outro. Por isso é um trabalho muito a dois. Não é um trabalho a um. A realidade é que o que se quer é que aquilo pareça tão homogéneo, que pareça uma coisa só, mas é muito técnico, tudo, é muito técnico, peso, contrapeso, balanço, equilíbrio, é tudo muito técnico. Especialmente no clássico. É uma coisa, eu tenho um trabalho a fazer e a bailarina tem outro. Eu não posso fazer o trabalho dela e ela não pode fazer o meu. Por exemplo em piruetas, uma coisa mais simples como isso, vocês quando vêm, a bailarina de repente faz uma preparação e começa a girar, girar, girar, ou um lift, que é pegar na bailarina e levantar a bailarina, isto é tudo muito técnico. Para ela continuar a girar ela tem um trabalho para fazer, tem que girar a cabeça, tem que manter uma posição x, tem que manter uma certa força e uma posição no corpo, já nós não conseguimos fazer nada, nós temos que ter a percepção do equilíbrio dela, do eixo para fazê-la continuar a girar naquele eixo. Se eu não fizer o meu trabalho ela cai e se ela não fizer o dela aquilo também não vai correr bem. E a levantar então é o máximo da técnica de contrapeso, a técnica é, se ela não salta o suficiente eu não consigo levantar, se eu não, não, não dobrar os braços e me baixar no momento exacto em que ela salta, perco salto dela e já não consigo levantar também. E para não me aleijar também. Depois há a preocupação para ter a coluna e as costas na posição correcta, para não me aleijar, para não a aleijar a ela, para não a deixar cair. É tudo muito técnico, tudo, tudo muito técnico. Mas trabalha-se para que pareça fluido e natural. Que é o que acontece quando as coisas são boas, é isso que o espectador vê.

- *É isso, a sensação que eu tenho, é que é fluido e natural...*

- Não se nota. Quando é bom não se deve notar. Às vezes pode-se querer mostrar a dificuldade, mas isso percebe-se durante o bailado que há essa ideia de mostrar a dificuldade e execução técnica. Mas mesmo isso é muito técnico, para se mostrar isso tem de ser então ainda mais bem feito, para demonstrar que está tudo a correr bem. Mas é, é muito técnico e cada um tem o seu papel.

- *E o espaço, do teu corpo, o espaço que ocupas quando tu danças?*

- É importante, importante ter bastante espaço. Quando ensaiamos em estúdios muito pequenos é limitativo do movimento total. É bom ter espaços amplos, estúdios bons, palcos onde o chão é bom. Há muitos, muitos anos os palcos eram péssimos em Portugal, cheios de buracos, era muito complicado. É preciso haver condições mínimas, também para que tu consigas dar o teu máximo. Se há alguma coisa que te

preocupa, em relação ao espaço é muito chato. Se tens uma coreografia que te obriga a correr muito e a saltar de um lado ao outro e de repente põem-te num palco que é metade desse tamanho. E tu não tens espaço para executar aquele passo, porque se executas o passo saís fora do palco. Controlar é chato. É chato.

- *Limita-te*

- É horrível, parece que estás a fazer as coisas pela metade. Embora nós estejamos habituados a solucionar isso. E dançar de uma forma a que ninguém se aperceba que não há espaço. Adaptamos as coisas mas, o ideal é ter espaço, é não ter limitação.

- *Tu estás a falar do espaço físico, do espaço palpável. Mas, qual é o espaço que o teu corpo ocupa naquele espaço, só o espaço do teu corpo, ou se sentes que se projecta, que o espaço do teu corpo é maior do que o teu corpo?*

- É estranho. Não é maior que o corpo. Projecta-se. Há uma coisa que se costumava dizer que algumas pessoas têm, a mim diziam-me que tinha. Mas nós nunca temos essa percepção. Há pessoas que entram em cena, a andar só, não precisam de fazer nada quase. Entram e de repente parece que têm as luzes todas em cima delas. Há outras pessoas que são transparentes, há outras pessoas que entram e parece que não se vêem. E nem deste por elas durante o bailado. Há outras pessoas que quase não fazem nada e entram e de repente todas as pessoas olham para elas. Parece que têm uma aura...

- *Uma energia*

- É, não se sabe explicar muito bem porquê, mas há pessoas que têm esse poder de atrair essa, essa atenção. E depois a dançar, a executar as coisas, é verdade que o corpo é maior do que os gestos...

- *Às vezes tens a sensação de que, o teu corpo na realidade tem um certo tamanho, mas se quiseses parecer maior, tens a sensação que consegues?*

- Sim eu tenho essa sensação. Eu tenho a sensação de que se achar que vou crescer três metros, eu acredito nisso. E imagino-me com três metros de altura, é lógico que as pessoas não me vêem com três metros de altura, mas deve fazer uma grande diferença no que vêem, pelo menos interiormente faz para poder executar qualquer coisa. Tens que acreditar. Faz parte de ser artista, acreditar nas coisas mais disparatadas. E acreditar. Se não acreditas tu, não acredita ninguém. Tu no fundo estás a vender, a vender qualquer coisa.

- *Eu gostava de perceber se tu encaras de forma diferente o teu corpo quotidiano e o teu corpo artístico, aquele que utilizas quando estas a trabalhar. Como é que tu sentes isso?*

- Ehhh eu pessoalmente... eu acho que não nasci para fazer clássico. Nunca gostei de fazer os príncipezinhos, e essas coisas. Não nasci, não me sinto com o corpo de dançarino de ballet clássico. É claro que também não tenho um corpo comum. Por um lado eu acho que tenho um corpo normal, é claro que quando vejo os meus amigos e as pessoas no geral, quando vamos para a praia ou assim, as pessoas acham que eu tenho um corpo... é claro que eu tenho 47, é um corpo diferente. É claro que nós temos muito mais amplitude de movimentos, abrimos as pernas, fazemos coisas que não são comuns, esticamo-nos muito. Obviamente não somos iguais. Mas eu vejo-me igual. Mas tenho essa consciência quando vejo as pessoas terem reacções, ai abres tanto as pernas, e na verdade eu nem abro muito as pernas, sou dos bailarinos, se calhar, que abre menos, comparando com outros da minha companhia. Não tenho essa noção a não ser quando as pessoas de fora me chamam a atenção, a minha percepção, ou a minha, a imagem que eu tenho de mim é que eu sou normalíssimo.

- *Mas normal para bailarino, ou normal para pessoa comum?*

- A ideia que eu tenho de mim é que eu sou uma pessoa normalíssima, como qualquer pessoa a rua. Depois tenho a consciência que não sou e.. mas também, quando estamos na companhia é outra coisa, quando estamos a trabalhar, a dançar ai realmente temos que ir buscar o que é preciso para dançar, e ai, nós fazemos coisas que as pessoas de fora não fazem isso. Temos essa consciência que ligamos um botão para funcionar dessa forma. Para todos os efeitos nós somos normais, é claro que temos algumas capacidade, algumas habilidades a mais do que a pessoa normal. Porque, todos os dias, é uma luta constante para por o corpo a funcionar. É uma luta enorme, todos os dias as dez da manhã começar a mexer o corpo, são dores, todos os dias custa, todos os dias há dores, todos os dias... o corpo parece que não quer fazer aquilo. Uma luta constante, todos os dias. Todos os dias. Mas na realidade não é igual como uma pessoa normal.

- *Mas diz-me uma coisa, tu nas tuas tarefas do dia a dia, pegar num prato, beber café, sentares-te, levantares-te, tomar banho, essas coisas, tu sentes que é diferente ou não?*

- Eu tento ser muito eficiente em tudo, mas não sei se é por ser bailarino... No dia a dia, por exemplo, se tenho de fazer qualquer coisa, se pelo caminho posso fazer mais

qualquer coisa, tento fazer tudo, não vou andar para lá e para cá a perder tempo. Tento ser eficiente no tempo que uso. Eu tento planear as coisas. Não sou maluco completo nisso, mas tenho muito essa preocupação.

- *Mas não achas que isso vem da dança?*

- Uhhmm... associo à dança a minha obsessão pelos horários. Tento sempre estar antes da hora marcada nalgum sítio. Embora agora até esteja um bocadinho melhor e até chegue um pouquinho atrasado, às vezes, mas tenho essa obsessão doentia e fico mesmo mal disposto e incomodado se fico atrasado, combinei alguma coisa com alguém e tou atrasado, incomoda-me muito. Agora tou um bocadinho melhor, já. Mas incomodava-me muito. E isso só pode ser, da dança. De termos de cumprir horários muito rigorosos. A minha irmã fazia-me isso, aconteceu três ou quatro vezes e eu disse “da próxima vez eu não estou lá” e não estava. Deixei-a pendurada a ela.

- *Tu vês o teu corpo como um objecto possível de arte?*

- Sim claro. Claro. Vejo. O meu e qualquer outro. Nem que seja de um velho de 80 anos ou de 100 anos. Nem que seja de alguém muito gordo. Eu vejo todos os corpos como arte. Acho que todos os corpos, com todos os defeitos que possam ter, bonitos. Mesmo os feios.

- *Explica-me melhor*

- Porque são lindos, mesmo que não nos atraiam sexualmente. Eu uma vez vi um bailado em que estava uma mulher que tinha p'rái 150 kg, e que estava sentada, toda nua, em palco. O prazer que era tu olhares, e veres aquela mulher gorda. Agora estão a cantar, a companhia está agora a fazer três espectáculos em que eu não entro e tem três mulheres italianas a cantar, e são todas assim romanas e baixinhas e com ancas, com uns cabelos malucos, que supostamente são feias, para o nosso estereotipo de bailarino, esguio, magro, aquelas coisas. São lindas, lindas, com umas vozes e são mulheres, normais e são lindas. Dá gozo vê-las a cantar, com aqueles corpos, com umas mamas enormes.

- *Na realidade tu aprecias o corpo humano?*

- Sim, o corte de cabelo, a cor dos olhos, as pernas mais compridas, ou mais curtas. É que lá está, nós temos um estereótipo do que gostamos, aquilo que queremos para nosso parceiro, para ter uma relação. São coisas diferentes. Estou a falar no geral, não estou a entrar em particularidades de nada. Se calhar não era capaz de andar com uma pessoa de 150 kg, nesse aspecto não, não me ia atrair, não estava a pensar em arte.

Uma pessoa quando vai para cama quer uma pessoa que a atraia, não se vai levar uma peça de arte para a cama. Uma peça de arte é para ser exibida, usada, mostrada, trabalhada de uma forma diferente do que numa relação.

Há uma fotógrafa muito conhecida que tirava fotografias, o Berardo acho que tem algumas, mas em Londres eu vi muitas, que tirava fotografias, a ela própria e aos amigos depois dela ter sido espancada pelo marido, aos amigos depois de terem sido espancados, às prostitutas depois de terem levado uma tarefa, tirava fotografias hiper-realistas, quando ela levava tarefa do marido, há imensas fotografias dela depois de ter sido espancada pelo marido, cheia de nódoas negras e aquilo tudo. É feio, é. Também não estamos aqui a julgar a arte, não é? A arte não é só o bonito, a arte é tudo. São conceitos diferentes de arte que nós temos agora, os mais novos. Os mais velhos ainda têm aquele conceito grego, o conceito grego de arte, que é o estético, o bonito, o perfeito. Nós já temos muito mais valores do que esses. Arte pode ser uma coisa que te arrepia e te mete nojo. Eu vi uma escultura com moscas mortas, em Bóston. Um quadro feito com moscas mortas, enorme, um cheiro horrível, com bichos verdadeiros, mortos. Uma colagem daquela bicharada toda, era um cheiro que estava naquela sala. E as pessoas não percebiam e só quando chegavam ao pé é que viam que era só bichos. E faz nojo. As reacções são engraçadas de ver, mas é... mas os corpos no geral, a não ser que sejam estranhos, estranhos, mas aí também são interessantes... se forem bem utilizados, pode-nos dar prazer ver, nem que sejam os 150 kg, se for bem utilizado. Se for mal também não me dá gozo nenhum. Mas aquele bailado era lindo. Ela estava ali nua, parada, sentada no banco e o bailado a continuar à volta dela e depois ela levantava-se e ia embora. Ficava ali imenso tempo. Só aquele momento era lindo de ver. Se for qualquer outra coisa que não seja tão agradável de ver, que faça impressão, se calhar já não é tão bom, mas... É da maneira como se utiliza também. É da maneira como se utilizam os corpos. Também, os filmes pornográficos serem considerados arte, é discutível. Porque o abuso que fazem do corpo, às vezes aquilo faz tanta impressão que... que faz impressão.

- *Sentes que o teu corpo é simbólico, ou capaz de simbolismo?*

- Como fazer de mulher nos bailados? Eu fazer daqui duas semanas, vou tar a fazer, vou por pontas e tudo. Vou trabalhar em pontas, que é uma coisa que eu nunca tinha pensado. E eu tenho que me convencer que sou uma mulher para fazer aquilo, porque. É aquilo que nós tínhamos falado à bocado, nós temos de acreditar naquilo que estamos a fazer, se não... eu não tou ali a fazer um travesti barato para o povo se rir, e

para as criancinhas se rirem. É a Cinderela, eu vou fazer a mãe, vou fazer a madrasta. E quando faço aquilo eu não penso em mim como Álvaro, eu penso em mim como uma madrasta, má, com aquela carga psicológica de maldade e de querer que as filhas casem com o príncipe, e não sei quê. Tenho que me envolver naquilo, naquele momento do bailado e dos ensaios, durante aquele período eu, eu não sou eu, sou aquela personagem. Então sim, vejo como simbólico, ou capaz de simbolismo. É claro que eu não sou uma mulher, mas ajo como isso, e tento me convencer disso. Não quero estar a estereotipar, embora acabe sempre por cair um bocadinho nos estereótipos que conheces para estar a construir a personagem. Mas tento fugir sempre disso, tento que ela se construa em mim e tento ter reacções mediante as ordens que me vão dando, para rir ou não, fazer esta cara ou aquela. Tento construir o personagem desta forma, basicamente. É simbólico.

- *Como corpo artístico tem de ser simbólico, porque a arte transmite sempre qualquer coisa...*

- É sempre para transmitir a alguém. Fechado num quarto não fazia nada

- *Onde é que o movimento tem origem para ti? Se é pensado, agido, sentido?*

- Há muitas formas de explorar isso. Aquela que eu estou mais habituado a utilizar, normalmente é muito cerebral. Mas acho que ele vem mesmo é da alma. Tem de sair daqui de dentro, do coração e da alma. Deste chacra aqui (peito). Sai daí.

- *Como é que tu sentes o movimento?*

- Se tivesse de dizer, seria talvez como uma energia. Se eu estou a mexer o corpo inteiro, não vem da cabeça, vem daqui (peito) É como ondas. Ondas de energia. Agora aprendi outra palavra que é espirais.

- *Qual é a diferença entre o movimento quotidiano e o movimento artístico?*

- O artístico é elaborado e é pensado. O quotidiano não é pensado, é, o quotidiano é por impulso, eu faço o movimento sem pensar. Eu estou a beber café e, faço o que preciso para ir buscar a chávena. A dançar também é um bocadinho assim mas tens de ter essa consciência. Tens de ter a consciência do movimento, para que se possa tornar um movimento artístico. Ela passa a ser artístico quando se tem essa consciência. O simples gesto de ir buscar a chávena é um movimento quotidiano, mas passa a ser artístico se tiver a fazer uma pose para uma fotografia, ou se for coreografado para fazer este movimento assim. A consciência fá-lo ser eventualmente artístico.

- *O movimento é mais visceral, ou seja mais interno, ou mais estético?*

- Para mim é visceral. Pode ser estético. Porque estético sem visceral não vale nada, é patético. Primeiro de tudo tem de ser visceral. Se não é oco. É muito pouco, não chega para mim.

- *Como é que se criam novos padrões de movimento?*

- Ui. Essa questão é um bocado complicada. Porque eu tenho presente que já está tudo inventado e de que não há novas maneiras de misturar ou de ligar as coisas. Quando de repente aparece alguém com qualquer coisa que parece novo. É claro que nós como não sabemos o que falta inventar achamos sempre que não existe e que então já está tudo inventado. Como desconhecemos o que vai para além de nós achamos que já está tudo inventado. Eu estou sempre nesta de dizer uma coisa, embora diga que já está tudo inventado, eu não acredito. Não acredito. Porque eu não sei. E é verdade que tem aparecido gente, não só na dança, na dança é mais complicado, porque pode ser muito limitativa, não parece, mas é mais limitativa de conseguir outras coisas. Mas a realidade é que já apareceram coreógrafos com novas coisas, que tu ficas bem, aquilo que parecia tão óbvio, uma maneira qualquer de mexer, de dançar. Porque nas outras artes é eventualmente mais fácil de conseguir explorar. Mas enquanto não está inventado, ou enquanto não aparece essa pessoa com essa nova técnica, ou nova, com essa inovação. Enquanto não aparecer, nós não nos vamos lembrar dela.

- *Mas achas que tem de ser sempre uma renovação, uma reutilização de movimentos já existente?*

- Eu acho que não, não tem de ser. Não acho que não. É que reutilização há muito, transformar o que já está feito num passo mais à frente, avançar um bocadinho mais naquela técnica, ou naquela maneira de, ir um bocadinho mais longe, avançar um bocadinho mais, isso é evolução. Isso é normal. Agora completamente novo também é possível. Só que enquanto não aparece, quando aparece a gente dá conta dela. É como o circo, o circo era o circo, os leões e aquela coisa, e de repente aparece o novo circo. Como é que nunca ninguém tinha pensado que só com pessoas e com música e coreografias se pode fazer um espectáculo de circo, sem um animal. Em que os animais somos nós. Em que eles fazem tudo e ninguém sente a falta dos animais, que assim podem estar descansadinhos na selva. É possível, mas inventar coisas novas, completamente novas é muito difícil. Para já porque não são aceites normalmente. À partida nunca é bem aceite, qualquer coisa de muito novo.

- *Já te aconteceu fazeres um movimento que o teu corpo não conhece? Ou seja fazeres um movimento que é novo para o teu corpo?*

- Porque me pediram ou porque eu...

- *Se já te aconteceu, executares um movimento que é novo para ti. Nunca tinhas feito aquilo.*

- Eu acho que já. Estava a ver se me lembrava de alguma coisa assim de repente, em particular... Eu acho que já. Eu acho que nós passamos tantas vezes por isso, de nos pedirem coisas, e nós “eu nunca fiz isso, como é que é?”. Já passamos tanto por isso, fazer piruetas. A primeira vez dizem, “a pirueta é assim, assim e assim, agora faz” ou “faz este salto”, “faz este passo”. Há uns que conseguimos fazer e há outros que não conseguimos. Porque há muitos movimentos que eu nem se quer consigo fazer, movimentos de dança. Muitas coisa que uns conseguem fazer e outros fazem outras coisas. Um clássico para mim, é dar duas voltas no ar, odeio. O meu handicap, é sempre, é uma coisa que os homens quase todos têm de fazer, no clássico especialmente, que é dar duas voltas no ar e cair de pé, que é uma coisa que eu odeio. Não tenho jeito nenhum para fazer aquilo, já tive de fazer. E já sonhei, já tive sonhos, pesadelos com isso. Nunca fui de girar muito, muitas vezes, aqueles bailarinos que giram muito, muito, muito. Não sou uma bailarino giratório. Não nasci para andar às voltas. Por isso sim, coisas que nos pedem para fazer, acho que passamos constantemente por fazer coisas que não é normal.

- *Sim, mas eu queria também perceber se tu sentes que o teu corpo tem resistência a fazer um movimento novo.*

- Tem, tem. À partida, o corpo não quer, não quer. Tens de, tem de ser... Ou vais por imitação, vês qualquer coisa e, tentas imitar. Se for só por palavras é mais complicado, se for por imitação vai lá, e depois por experimentação também. Como as pontas, não é? Eu estou a ensaiar de pontas e, para mim, é uma experiência completamente nova. Parece que não custa nada, e eu agora estou muito, já ando nisto há trinta anos, e agora é que eu dou mesmo valor ao que é que é andar em pontas. É horrível. É mesmo, é uma sensação única. Já tinha posto pontas nos pés, já tinha andado, mas nunca tinha utilizado as pontas como elas têm de ser utilizadas, por isso, fazer passos contínuos com elas. Porque estar com o pé dobrado, ou subir lá para cima, este bocadinho de subir daqui para ali (vai fazendo o movimento com o pé), subir daqui para ali é uma coisa do outro mundo, só quem põem aquilo nos pés é que tem a noção. Faz medo, parece que vais partir um pé. É muito estranho. Foi a coisa mais recente, que eventualmente eu fiz, que o meu corpo não queria fazer. Havia uma passo ali, aquele bocadinho, eu consigo subir para as pontas assim (movimento muito

rápido), saltar para cima das pontas. Mas estar aqui e subir, subir, sem saltar lá para cima, naquele bocadinho do subir o meu corpo não queria fazer, não queria, não queria fazer, tanto que eu disse “não me ponhas muitas coisas a subir assim, porque é perigoso e o meu corpo não quer fazer. Mas já consegui em alguns passos fazer...

- *Mas com o treino vai lá...*

- Com o treino, com muitas pontas e com muitas dores nos pés (ri-se)

- *Quando fazes uma série de movimentos tu sentes como um movimento contínuo, ou tu sentes como?*

- As duas coisas. Blocos?

- *Sim*

- É as duas coisas. Basicamente aquilo são blocos, e são passos colados, depois tentamos que fique contínuo, que fique um só. Normalmente uma das minhas falhas até é, como aprendemos em blocos, vamos daqui até ali e faço um passo e não sei quê, para depois voltar para trás, por isso eu primeiro tenho de aprender até lá, para depois aprender o para voltar, e às vezes se tiver alguma dificuldade no meio, a aprender, às vezes bloqueio na volta, no momento em que tenho de fazer a volta fica-me bloqueado aquele bloco ali. E depois tenho de trabalhar, trabalhar, trabalhar para desbloquear aquilo e fazê-lo contínuo. Mas a ideia é parecer como contínuo, mas é por blocos.

- *Gostava de perceber como é que funcionas em termos de eixos corporais, esquerda direita, frente trás, cima...*

- Sou um bocado disléxico, entre a esquerda e a direita. Assim de repente não sei qual é a minha esquerda e a minha direita. Sempre fui assim, desde miúdo. Tenho que pensar que a minha esquerda é esta para perceber que a minha direita é a outra. É, um bocadinho disléxico. A minha professora de ballet é que gozava comigo.

- *Isso é incomodativo para ti?*

- É incomodativo a aprender. “Agora vais para a esquerda” e tu tens de pensar, não é uma coisa em que o meu corpo vai para esquerda naturalmente. Mas isso sou eu. Mas a partir do momento em que aprendes o passo, não pensas em esquerda, nem em direita. É para a frente ou para trás, ou para aquele lado ou para o outro, ou para cima ou para baixo. As direcções, normalmente dizes, esquerda direita, frente trás, mas isso é utilizado para comunicar, a partir do momento em que isso fica dito, já sabes que é para este lado então vais para este lado.

- Acho que podemos ficar por aqui. Obrigado

- Realmente falo muito mas não me alarguei. Se achares que ficou a faltar alguma coisa, que queiras complementar, estás à vontade.

Glória

27 Anos

Leitura da Carta de Consentimento Informado (Anexo B)

- *Que idade é que tens?*

- 28. Ah, não, 27, vou agora fazer 28 em Maio.

- *O que estás a fazer profissionalmente neste momento?*

- Agora. Agora estou a preparar oficinas... Portanto, eu faço várias coisas. Eu faço tudo o que há para fazer na dança. Faço... sou professora, sou bailarina, sou coreógrafa e, ando sempre a fazer tudo ao mesmo tempo. E pronto, por isso é que tenho dificuldade em dizer-te o que ando a fazer agora. Mas por exemplo, sai do computador agora e estava a fazer um relatório pedagógico. Portanto estou principalmente a fazer oficinas neste momento. E também é uma altura muito difícil para fazer espectáculos.

- *Porquê?*

- Não sei, Não sei. Tem a ver com as dinâmicas dos teatros. Isto foi o que ouvi alguém dizer. Mas a verdade é que também eu tenho poucos convites de interpretação e de coreografia. Pronto, ainda. E então, agora estou a ter muito trabalho de oficinas. E isso é o que eu faço (ri-se).

- *Com que idade começaste a dançar?*

- Aos 4 anos.

- *Então, foram os teus pais que te puseram na dança?*

- Não. As minhas amigas andavam, no jardim-de-infância. Foi no jardim-de-infância... ehnh a minha mãe queria que eu fizesse ginástica. E eu fui fazer ginástica como ela me sugeriu. Só que ehnh, eu não posso explicar isto muito bem... mas, ehnh eu lembro-me perfeitamente do dia, em que pedi à minha mãe, no carro “mãe quero ir para a dança (ri-se). E a partir daí foi uma luta entre nós. Porque ela sempre achou que a dança é uma coisa de classes elitistas. E tem razão. Porque é preciso pagar muito dinheiro. E portanto ela tentou sempre demover-me da dança. E eu quis ficar sempre. Isso foi a minha primeira opção consciente e, muito certa. Foi a dança.

- *Mas na altura, sabes o que te impeliu? Tinhas visto alguma coisa?*

- Acho que foi uma questão de sobrevivência. Olha, eu vou-te dizer, para ficares já preparada, eu vou-te dizer coisas muito... estranhas, durante a entrevista. Porque eu

sou também uma pessoa muito intuitiva, tenho estudado coisas muito esquisitas. E então, dentro da dança e fora dela. E então, estou cada vez mais certa da minha intuição. É um exercício também que eu faço e... pronto... e naquela altura, quando eu disse isso à minha mãe, eu sei que era, que era por uma, porque houve coisas entre nós que... e várias coisas na minha vida que me desligaram do corpo. E tar na dança obrigou-me sempre a voltar a ele. E então eu acho que estou na dança por uma questão de sobrevivência.

- *Fazes alguma outra actividade física, para além da dança?*

- Faço, faço tudo, andar, nadar, cantar, que eu também acho que é uma actividade física.

- *Sim, é um trabalho das cordas vocais...*

Sim, e tudo o que seja, e faço também tudo muito intuitivamente. Portanto naquela altura... ir ter com amigos e abraçá-los, tudo o que tenha a ver com acção eu faço. Tar na política, mudar o mundo, enfim. Tudo o que tenha a ver com acção eu faço.

- *Tu escolheste, ou encontraste a dança intuitivamente, mas quando é que decidiste que seria uma opção profissional?*

- Foi aos 18, quando eu tive de... Depois, o problema é que eu era boa em muita coisa, não é? Quer dizer, os professores estimulavam-me, e ali ia eu. Também sempre fui uma pessoa muito insegura, quando encontrava pessoas que me marcavam muito, eu fazia tudo por ser a melhor nessa coisa. Isso aconteceu-me em Português, em História, Geografia, em Filosofia, e foi sempre uma coisa muito ligada às humanidades e ao pensamento. E depois eu fui-me especializando, não é? No 9º ano eu tive de escolher as letras, e fiz bem também. E depois no 12º eu pensei, vou para história de arte, no sentido ligado às artes e à dança, ou vou para dança. E fui para dança. Depois no primeiro ano da faculdade, no 2º da Escola Superior de Dança, voltei a ter dúvidas e inscrevi-me na Faculdade de Filosofia para... aquela coisa das enxadas, que o meu pai me dizia “Glória tens de ter mais do que uma enxada, e a dança não te vai dar trabalho e blá blá blá”. Então eu fui para uma coisa mais teórica, e vou fazer uma coisa que eu gosto muito. Que lá está, foi um professor que me marcou, e inscrevi-me em Filosofia. Mas depois descobriram que estava inscrita em dois cursos, foi naquela altura de transição de bacharelato para licenciatura, e disseram-me “não podes”. E então, uma vez mais a vida obrigou-me a ficar na dança. Pronto, a partir daí....

- *A tua formação é então a da Escola superior de dança?*

- Em termos académicos, eu só tenho a Escola Superior de Dança. Depois tenho muitos cursos que são tudo formações profissionais paralelas. Eu tenho formação pedagógica de formadores, tenho o curso de dança na comunidade, tenho um curso de coreografia feito recentemente na Gulbenkian, tenho curso de somatopsicopedagogia feito na... feito numa escola horrorosa, enfim, estudos avançados, EAN, naturais, qualquer coisa assim. Mas era porque estava lá esse curso e eu fui lá fazê-lo.

- *Mas tu fazes dança contemporânea?*

- Sim

- *Mas tiveste essas formação na Escola Superior de Dança?*

- Sim, eu percebo a tua dúvida. É que a Escola Superior de Dança, depois da M.V. ter saído de lá, e o A.P.R. e o G.M., que agora já voltou, o G.M., passou por uma fase de grande conturbação, por causa de uma directora que teve, que foi a V.R.S.. Uma fascista, ehhe de pensamento, pelo menos (ri-se), uma fascista do corpo. E então, nós fomos obrigados a levar com a dança clássica, muito, muito tempo, horas a mais, enfim. Um erro pedagógico tremendo. Mas aquilo esteve sempre ligado à dança contemporânea também, através do J.F e, um outro professor que eu tive que agora não me recordo do nome dele. Mas pronto, já me vou recordar daqui a pouco. E então essas pessoas continuaram a manter o trabalho desses grandes visionários, que lá estiveram anteriormente. E depois, paulatinamente, aquilo foi-se transformando cada vez mais numa escola de dança contemporânea. E no meu tempo, de ano para ano, aquilo ia mudando cada vez mais, e agora está mesmo uma escola de dança contemporânea.

- *Estava mesmo equivocada...*

Gostava de saber o que é que a dança representa para ti.

- Tudo. Não, não é tudo. Já foi tudo. Agora o que representa para mim tudo é a família e o meu namorado, mas... Já aprendi a separar as coisas. Mas... é um espaço profissional que eu adoro e que eu me sinto muito feliz, de ter conseguido aqui ficar. Porque já houve momentos em que quis mesmo desistir, porque encontrei pessoas que me fizeram muito mal e... E é aqui que eu consigo, é aqui que eu consigo ser eu, e então isso deixa-me muito feliz. Por isso é que gosto tanto de estar aqui e... e encontro muitas vezes pessoas muito parecidas comigo, que fazem com que seja cada vez melhor e superar-me. Pronto, é aqui que eu quero estar e sinto-me muito feliz por isso.

Passagem do Teste Projectivo Rorschach (Anexo X)

- *Agora eu gostava de te fazer algumas perguntas sobre doenças. Queria saber se tens ou se já tiveste problemas de saúde?*

- Então é assim. Eu tive um grave problema à nascença. Ehhh, portanto, foi um parto difícil, a minha mãe tinha muitas dúvidas sobre si própria. E aqui à uns tempos lembrei-me do momento do meu nascimento, e não foi na psicanálise. Foi assim uma coisa forte e, às vezes ainda me custa um bocado. Mas ehhh, o que se passou foi que, eu estou convencida que a minha mãe teve grandes dúvidas se conseguia ter o filho ou não. Tem a ver com problemas de auto-estima que ela tem... e, depois então, o meu nascimento demorou várias horas. Quando eu nasci, eu rejeitava os bicos da, da, do peito da minha mãe e, portanto foi muito difícil aquela história de beber o leite e ganhar defesas e não sei o quê. Portanto quando eu era pequenina, comecei logo a ter muitos problemas de ouvidos e, não só, de tudo, mas o que mais ficou foram os problemas de ouvidos. Mas depois tinha, apanhava todo o tipo de coisas no jardim-de-infância e o médico aconselhou a minha mãe a ficar comigo em casa. Mas ela não tinha como. Tinha de ir trabalhar. Portanto eu continuei no jardim-de-infância, mas era 15 dias a tomar antibióticos e 15 dias a apanhar coisas. E, foi assim, carradas de antibióticos a infância toda. Depois fiquei com um tímpano aberto, e então ai, portanto, aquilo eram otites crónicas e, e, e, o tímpano furou tanto, aquilo rebentou, furou tanto que não fechou mais. Ficou com uma perfuração constante. E então, depois ai começaram as tentativas de fechar aquela perfuração. Tive três operações até ao 10º ano. A primeira foi p'rái no 5º ano, a segunda foi dois ou três anos depois e a terceira foi nas férias grandes entre o 9º e o 10º. E isso causava-me sempre grande instabilidade por causa das ehhh, ai, das anestésias gerais, pronto. Depois, onde eu quero chegar é o seguinte, sempre que eu fico perturbada emocionalmente, a minha saúde vai-se toda a baixo (ri-se). E pronto, isto é o geral, já tive de tudo. Eu fui bulímica durante alguns anos, talvez um, dois, nunca contei isto... um, dois, três, quatro, cinco, seis, seis anos a sério, a piorar e dois anos a melhorar, a desaparecer, depois deixei mesmo de ser, dois, três anos. Só que a primeira vez que fui a uma consulta de um médico completamente insuportável, que me fez gastar 75€. Era homeopata, enfim, daquela coisa não se aproveitou nada, a não ser uma coisa que ele me disse importante. Ele disse-me “aquilo que lhe fez provocar a bulimia é também o que a faz, neste momento, ter problemas nos olhos”. Porque eu fui a essa consulta

porque comecei a ter uveítes e, e ninguém nunca conseguiu perceber a razão de ser disso. Eu fazia análise, fazia, enfim, ai, enfim. Médicos completamente insuportáveis, que não são capazes de ouvir, que não são capazes de perceber que eu tenho uma grande relação com o corpo, não são capazes de perceber que eu sou capaz de escutar. Eu faço imensas experiências comigo e eh. E então, finalmente, porque recentemente voltei a ter uma inflamação no olho, encontrei um médico que me disse assim, eu disse-lhe isto, “talvez seja um problema do sistema nervoso” (ri-se), ele disse-me “talvez tenha razão” (ri-se), e eu “ok, o Sr. é o médico certo”. E eu fiquei toda contente, porque é um especialista de uveítes e então desde que eu comecei a ter esta desconfiança, comecei a fazer todo o tipo de práticas que me levam directamente ao meu sistema nervoso. A tentar perceber o que ele é, quais são as suas fragilidades, o que é que eu posso fazer para resistir, enfim. Porque eu nunca vou poder apagar os problemas que eu tive com a minha mãe. E, as coisas que a minha mãe, graças a deus, não é?, passou para o meu corpo. Agora, a única coisa que eu posso fazer é tentar aproveitar o melhor que posso (ri-se) e resistir a essas coisas que às vezes me deixam por terra. Porque é mesmo, estava boa para embrulhar e mandar para o lixo. E pronto, tem sido esta a minha pesquisa. Foi por isso que eu fui parar à somatopsicopedagogia, que é uma reeducação do corpo, não é? E depois tentei, há várias pessoas dentro da, eh, portanto cheguei a fazer consultas no hospital Santa Maria, quando não conseguia dizer aos meus pais que estava maluca e que precisava de ajuda. Fazia tudo às escondidas porque tinha medo, também de dizer às pessoas que era bulímica, e pronto. E só uma amiga minha é que me ajudou. Portanto foi uma pessoa que eu percebi que tinha o mesmo problema que eu. E eu um dia confrontei-a, e ela para se agradecer disse-me “vai a este sítio, porque eles têm o mesmo, têm uma ajuda para pessoas como nós”. Então eu fui lá, mas eles também nos davam muito pouca atenção, e aquilo fazia-me mal, ir lá, porque era só cadáveres à minha volta e, eu sentia-me a morrer ali no meio daquela gente. Então fugia sempre a sete pés. E depois, então, também tive numa psicóloga, que dada altura decidi dizer-me uma coisa que eu não gostei sobre a minha vida. Portanto eu nessa altura tinha tido uma relação extra-conjugal, quer dizer, só agora é que me vou casar, mas quer dizer uma relação extra, e estava muito mal comigo. Foi uma pessoa que me fez muito, muito mal, era uma pessoa... 25 anos mais velha que eu, com muita sabedoria (ri-se), com muita prática com as mulheres e, com problemas. E então aproveitou-se de mim, deixou-me de rastos, sugou-me o tutano. E eu fui ter com essa psicóloga, nessa altura,

porque me estava outra vez a deixar ir abaixo. E ela a dada altura do processo, decidiu dizer “mas porque tantas culpas, vá em busca do A., vá experimentar essa relação”. E eu comecei a pensar, ó pá esta gaja ainda é pior do que eu (ri-se). E então ála fugi a sete pés dali. Dei uma explicação para não a magoar e tal, e vim-me embora e... pronto. E depois entretanto a minha amiga que me fez ir um dia ao hospital de Santa Maria, aqui à uns tempos disse-me “Glória encontrei um psicanalista em Lisboa, dou-me muito bem com ele, talvez tu queiras experimentar” e então eu fui. Comecei a fazer as sessões com ele, tratamentos e, depois a dada altura ehhh, agora recentemente houve uma altura que tentei fugir, ele disse-me uma ou duas coisas que me acalmaram e eu pronto, vá lá, vamos continuar isto. E agora continuo (ri-se), pronto.

- *A bulimia surgiu na adolescência?*

- Sim, foi. Começou a seguir à última operação. Portanto, eu entrei numa escola nova, ehhh queria ser como aquela gente toda, como é normal na adolescência. Ehhh era um período muito importante da minha vida, da minha afirmação pessoal. E, e eu tinha muita vontade de comer, que foi sempre uma, uma, como é que se diz, um sinal que o meu corpo me deu. Eu quando ficava nervosa tinha vontade de comer, não deixo de comer, ehhh e então tinha vontade de comer e de ficar magra ao mesmo tempo. Pronto foi assim. E era também uma forma, eu só percebi isso recentemente, era uma forma de eu me maltratar, era assim uma espécie de fustigação, acho eu, flagelação, aquelas coisas da idade média (ri-se), enfim.

- *Na tua família existe algum historial de doenças?*

- Há. Há. Há montes de historial. Sistema nervoso, toda a gente. Há grandes problemas de insegurança, coisas do passado por resolver. Ehhh, o meu pai tem as costas todas tortas, e é tudo nervos. A minha mãe tem um problema capilar, ela usa peruca, no couro cabeludo, porque aos 14 anos submeteram-na a sessões se RX, para curar um problema na epiderme e, ficou sem cabelo. Foi mau, enfim, e é dai que vem os problemas todos dela, porque uma mulher sem cabelo na nossa sociedade... e depois ela também tem um problema na anca, tal como eu, mas o meu é do outro lado, enfim. E tem, também uma relação esquisita com a comida. A minha mãe quando fica nervosa começa a comer tudo. Também é. Somos muito parecidas nos problemas. E o meu pai também. Enfim tenho problemas dos dois.

Ah, desculpa, escapou-me uma coisa. Problemas nos ossos. Que eu descobri recentemente que sou capaz de ter também. Que vem do meu pai também, as minhas tias têm osteoporose aos 40 anos, estão todas no psicólogo (ri-se), coisas assim...

- *Estas doenças que tens, ou tiveste, surgem como impeditivo profissional?*

- Sim, sim. Por exemplo quando eu fico nervosa, a minha zona de descarga é a anca e o pescoço. E eu tenho imensas dores, não me consigo mexer. Mas também é cagunfa, e pronto. Sofro imenso a obrigar-me a dançar. Porque sei também que é a obrigar-me que vou por o meu corpo melhor. Mas também, às vezes é insuportável, apetecia-me era ficar quietinha e pronto. Por isso acho que são impeditivos.

- *Gostava também de perceber como é que é a tua menstruação?*

- É completamente irregular. Eu comecei a tomar a pílula porque o meu ginecologista na altura disse-me “a menina tem aqui uns problemas nos ovários, tem micro quistos, uma menstruação irregular, por isso o melhor é tomar a pílula”. E agora cheguei à conclusão que queria resolver os meus problemas e deixei de tomar a pílula, para ouvir os meus ovários. Portanto, se eles estão sem período, é porque está aqui qualquer coisa que está um bocado destrambelhada e, e é a anca, lá está. Vai tudo aqui para a anca e pronto. Que é também a minha zona de virtude, não é? Esta coisa da acção vem do centro do corpo e, portanto, também é aqui que eu descarrego. Toda aquela história de que o nosso potencial é também o nosso maior defeito.

- *Quanto mais exposto, mais sofre com as consequências...*

- Sim, sim.

- *Agora, gostava que falássemos um pouco sobre ritmos biológicos, já falamos de menstruação, queria que falássemos sobre sono e depois vamos voltar à alimentação.*

Gostas de dormir?

- Adoro. Adoro, adoro porque... às vezes acho que é um bocado perda de tempo, mas isso é outra história. Mas adoro dormir e pronto.

- *Não tens dificuldades em adormecer?*

- Às vezes tenho. Às vezes tenho muita. Mas já aprendi que a melhor forma de adormecer é pôr-me a andar, andar na rua, arrumar a casa, enfim, cansar-me até cair para o lado, então já durmo.

- *Então a tua forma de relaxar é executar tarefas, cansando o corpo?*

- É, mas na realidade eu não consigo dormir porque estou com macaquinhos na cachimónia e pronto. Ao andar, ao fazer coisas, lá está, todo o tipo de coisas, é conforme o dia e o problema, ehhe resolvo os meus problemas. São como rituais. Se for preciso ir à missa vou. Se for preciso confessar-me (sorri), ainda não consigo (ri-se). Mas essas coisas todas, eu faço para me sentir bem comigo e, dormir descansada.

- *Mas quando adormeces, independentemente se te custa ou não a adormecer, dormes bem?*

- Sim. Sim, sim, sim. A não ser quando estou sozinha em casa. Quando o meu namorado não está começo a ter, às vezes, pesadelos. Aqui (Lisboa). Porque me sinto muito desprotegida. Estar em Lisboa. Não estou ao pé de ninguém, não é que...

- *A tua família está toda em T.N.?*

- Toda... quer dizer, alguma está aqui. Mas a família, família, sim.

- *A tua família nuclear?*

- Sim. Sim.

- *Mas no geral como é que describes o teu sono?*

- É... revelador, é essa a palavra. Eu durmo e depois no outro dia, depois sonho, depois às vezes lembro-me, às vezes não, mas no outro dia... o início do dia é sempre a zona de maior produção, portanto se eu tenho, à noite estou cansada ehhe quando consigo largo as coisas, portanto, quando era adolescente eu decorava tudo era de manhã, ehhe

- *Sentes que é o período do dia de maior actividade?*

- Sim, sim.

- *Mas se dormes mal esse período fica afectado?*

- Sim, sim. Mas eu agora também já consigo controlar isso. Portanto noutra dia tive uma insónia, tinha uma coisa, não percebi logo, mas tinha uma coisa que me custava muito fazer e não conseguia adormecer e, no outro dia tive receio de estar muito cansada para fazer isso e pensei “não, tu és capaz, bora lá”. Agora também já consigo gerir isso.

- *E acordar, costumavas acordar mais cedo do que o necessário?*

- Se tiver problemas para resolver, sim (ri-se)...

- *E se quiseres voltar a dormir, consegues?*

- Se estiver calma sim, consigo dormir a qualquer hora do dia

- *E a comida, qual é o papel que a comida tem na tua vida?*

- Adoro. Adoro comer e, ehhe adoro cozinhar. Coisas que me ligam, que servem de rituais, também. Fazer comida devagar, fazem-me estar ligadas à minha família. O meu pai adora comer... e então eu às vezes, para me lembrar dele vou fazer um cozinhado muito devagar, pronto... ou quando estou a morrer de saudades e coisas assim ehhe, e pronto. As refeições sempre foram um lugar de conversa, de debate de ideias, de... O meu pai é uma pessoa que leva tempo a comer, e depois come, e se

estiver à conversa com alguém pára de conversar para continuar a comer (ri-se), é assim. E então as refeições para mim sempre foram uma coisa central. Detesto comer em pé por exemplo, enfim.

- *E hoje em dia como é que descreves a tua alimentação?*

- Agora é, é variável, conforme os meus estados de humor e de nervosismo. Mas também, agora também estou a tentar deixar de fumar, outra vez (ri-se). Já tentei duas vezes. E fiz um trabalho e voltei a fumar outra vez e... e portanto já aprendi a não me castigar tanto. Se preciso de comer um doce, como um doce. Quer dizer, os meu colegas às vezes são perfeitos na comida, é uma irritação, não fumam, não bebem, não, não (ri-se), não cometem erros, não comem chocolates, pronto. É uns nervos, e uma pessoa às vezes sente-se no dever de ser como eles para pertencer ao grupo e pronto. Não, agora não. E depois sabem tudo sobre alimentação, sabem os chás que limpam o organismo e então a gente sabe estas coisas todas e, isto fica no nosso inconsciente e, às vezes quando estou assim mais insegura tenho tendência para fazer tudo igual a eles, para ser uma bailarina também. E agora já não, quando me apetece comer um chocolate, vou comer um chocolate, inteiro. Já não vomito, nem nada disso. Isso é uma coisa que eu elegi como prioridade, às vezes ainda tenho pensamentos, mas depois “Vê lá Glória o que é que precisas de fazer, que isto não pode ser.” E, fumo (ri-se), enfim.

- *Mas sentes-te culpabilizada?*

- Sim, sim. Muitas culpas. Culpas a mais. (ri-se) Rios de culpas em cima das costas. É por causa disso, porque infelizmente as pessoas dão-nos a sentir que pertencer à dança significa fazer todas estas coisas, e não é. É um equívoco que nos metem na cabeça, professores de clássico, colegas, da dança contemporânea. Há ai monte de gente com problemas, com inseguranças e com uma grave relação com o sentido de perfeição, que nos passam estas coisas como mensagens subliminares e, nós comemos aquilo tudo sem questionar. Pronto, acho que é isso.

- *E é muito tempo de exposição a isso...*

- Exactamente

- *E em alturas de maior trabalho, sentes alteração na tua alimentação?*

- Sim, tenho. É aquela coisa de não ter tempo de comer à mesa. E às vezes não há mesmo tempo, não é? Porque quer dizer, tenho de preparar papeis para a assembleia, tenho de fazer viagens para T.N., tenho... Quer dizer, esta é a vida que escolhi, e às

vezes vejo-me grega com ela, porque queria ter tempo para fazer as coisas que eu gosto e não tenho. Então fico, fico um bocado mais perturbada.

- *E qual é a altura do dia em que tens mais fome?*

- Ehhh, é de manhã, é de manhã. Só que às vezes preciso de tempo até sentir fome, às vezes estou embrulhada, portanto tenho de andar ali umas horas de um lado para o outro até conseguir comer. Mas é de manhã.

- *Também é a altura em que estás mais activa, de manhã.*

- É, mas lá está, todas essas coisas boas acontecem quando eu estou melhor, quando eu estou pior podem acontecer todas as coisas más também de manhã, enfim.

- *Disseste há pouco que de manhã costumavas recordar-te dos sonhos...*

- Quando eles são muito importantes eu consigo, não, não é isso, depende da minha relação com o consciente, não é? Aquela coisa do ehhh. Eu agora já percebi que me esqueço ehhh há coisas que eu não estou preparada para perceber, sabe-se lá porquê. E às vezes quero percebê-los e quero-me lembrar deles e não consigo. Isto acontece-me nos sonhos, mas na vida também. Eu se, se tenho uma coisa muito importante, que me custa fazer, nesse dia, eu posso-me esquecer de ir dar uma aula, por exemplo. Como já me aconteceu, tinha uma aula para dar, era o primeiro dia, estava com aqueles medos e esqueci-me. Que é uma coisa gravíssima. Porque nesse dia tinha um espectáculo, onde uma pessoa com quem ainda tinha problemas ia assistir. Pronto, é assim. Fico ali muito concentrada a gerir aquilo para não morrer ou fugir de pânico e depois esqueço-me do resto. E com os sonhos eu acho que me acontece um bocadinho o mesmo, também. Portanto, se aquilo, se por alguma razão eu não tou preparada ehhh, não me lembro. E outras vezes lembro-me e faço associações incríveis. Acordo de manhã e digo “Glória és tão inteligente!” (ri-se)

- *Então gostas de sonhar?*

- Sim, sim. Eu adoro. Eu acho é que durante muito tempo eu sonhava era com os olhos abertos. Pronto. Estou sempre a sonhar, estou sempre a projectar no futuro, estou sempre a planear, enfim.

- *Como é que te recordas dos sonhos? Tipo filme, só partes, imagens?*

- Eu nunca pensei nisso ehhh. Ah é, lembro-me da conversa toda normalmente ehhh e isso também me acontece estando com os olhos abertos. Lembro-me das cores. Ehhh lembro-me das sensações, se tiverem sido muito fortes, de pânico, ou coisas assim, muito fortes. Lembro-me disso tudo. Enfim, se for uma coisa muito forte, eu lembro-me de tudo, tudo, tudo ao pormenor. Mas em sequencia... acho, como é que disseste?

- *Se é mais tipo filme, ou se é imagens, existem pessoas que só recordam imagens.*
- Ai não, não, eu é a coisa toda.
- *Como uma história?*
- Sim, sim. Às vezes também podem ser só imagens, é conforme...
- *E os sonhos são mais coerentes ou mais surrealistas?*
- Quer dizer... eles são coerentes se eu os perceber, são surrealistas se aquilo para mim for bizarro.
- *Mas por exemplo num sonho tu podias estar aqui no ispa e de repente já estavas em tua casa.*
- Ah, sim, sim, sim tenho isso. Tenho saltos no tempo. Sim, sim, sim... no tempo e no espaço.
- *E notas diferenças nos sonhos em alturas de maior trabalho? Ou durante momentos de produção criativa?*
- Sim. Fico normalmente, por acaso agora nesta ultima criação não, apagou-se tudo, foi, enfim, foi um período muito difícil. Mas normalmente, quando a coisa me está a correr mais ou menos bem, eu faço ligações durante a noite, resolvo problemas coreográficos, enfim, ligo as pontas soltas, normalmente. Bem portanto, eu às vezes ando três anos com uma coreografia na minha cabeça, como é o caso. Para já estou a fazer uma coreografia que acho que ainda vou levar dois ou três anos a conseguir por em prática. E então às vezes tou, às vezes tenho, resolvo coisas enquanto ando a pensar durante os sonhos. Ou não. Também pode ser acordada. Tou a ver um filme e pimba, tenho uma ideia, vou escrever e, pronto. Tudo o que me desligue um pouco a parte consciente, faz-me resolver um monte de coisas.
- *Então é como se durante o processo criativo andasses um bocadinho em sonho?*
- Sim, é, é. Por isso é que eu agora, já percebi que quando faço criação, só posso estar a fazer aquilo. Tenho de me desligar de tudo, tenho de ter tempo para mim, pronto. É uma zona de fragilidade, então tenho que ter tempo para fazer coisas que me desliguem, para a coisa encarrear. Mas é isso, é como se andasse a sobrevoar um enigma. E eu ando ali obcecada com aquilo e depois arranjo soluções. É isso que me atrai em fazer criações, é um enigma, que eu encontro sobre a vida, sobre o mundo, sobre as pessoas, sobre... as pessoas com quem estou a trabalhar na criação. E, portanto, até aquilo se resolver tudo, eu fico obcecada, não penso em mais nada. Por isso é um sonho, que me afasta também da vida real (ri-se), porque há uma série de

coisas que eu me sinto incapaz de fazer, porque estou tão ligada naquilo, que me esqueço de tudo o resto, parcialmente.

- *Que tipo de criatividade é que a dança te possibilita?*

- É uma criatividade intuitiva, é isso que eu gosto. Agora também consigo fazê-lo noutras áreas, mas a dança, a dança permite-me uma criatividade sem demasiadas explicações e vinda do corpo. Portanto, se eu não percebo qualquer coisa, eu vou dançar e depois ela explica-se-me. (ri-se) É como se ela estivesse aqui nalgum sítio e de repente “Vuup”, sobe cá acima. Porque nós andamos no mundo, e vemos com os olhos, mas também vemos com o corpo e, e como eu tenho o corpo muito aberto. Sabe-se lá porquê, porque me vem cá parar tudo, já percebi isso. Ehhh tenho aqui muitas histórias e, às vezes nem me lembro delas e quando começo a dançar isso vem-me tudo à memória. As coisas que foram importantes, o meu corpo sabe-me dizer. Ou, o meu corpo, no sentido da minha parte inconsciente, sabe dizer à minha parte consciente. E depois parece assim, aquelas coisas espirituais, parece que estou a receber mensagens. (ri-se) E é mesmo assim, uma coisa avassaladora, por isso é que eu estou aqui. É uma coisa que me liga ao todo, aos grupos, às pessoas, às cidades, aos universos, e pronto.

- *Faz-te sentir integrada?*

- Pois, tem dias (ri-se), tem dias. Mas tem tendência para isso.

- *O que percebi é que tu ao dançares sentes-te una.*

- Sim, sim é isso, quando, quando me ponho a dançar sinto-me integrada. Em tudo. É mesmo assim, é como aquela cantora, aquela que teve agora uma grande homenagem. Tu sabes quem é, aquela dos anos 50, 60, a grande musa dos nossos pais. Ehhh é uma que vai muito à televisão, naqueles programas de Sábado à tarde, que as pessoas todas adora, acho que o nome começa por S.

- *A Simone de Oliveira?*

- A Simone de Oliveira, isso. Essa gaja quando eu a vejo a cantar, é como se ela se sentisse como eu a dançar. Ela faz aquelas coisas (imita a Simone) e então, eu tenho a sensação, ou como o António Variações quando cantava, também sinto que ele sentia a mesma coisa que eu. É como se a gente sentisse a força toda do universo no nosso corpo. E então, pronto.

- *Achas que o processo criativo pode ser desequilibrador?*

- Pode. Tremendo. É tem de se ter muito cuidado. Ehhh eu acho que os artistas, nem sempre, os artistas em Portugal, em Portugal, são pessoas muito inseguras. Ainda

estou para descobrir se é um problema de geração, se é um problema de memória colectiva, por causa do 25 de Abril, os nossos pais ficaram todos malucos (ri-se). Ehhh o que é que é. Mas há um, os artistas em Portugal, de uma forma geral são muito inseguros. Porque também são pessoas muito ligadas à terra, ao corpo e que nem sempre sabem fundamentar as coisas. Isso faz com que o exterior, os programadores, a malta do pensamento, às vezes nos maltrate, enfim. As próprias pessoas, muitas vezes não consigam fazer, grandes obras de arte. E, e portanto, em Portugal os criadores são pessoas muito inseguras. É a sensação que eu tenho, pode ser errada, mas é a sensação que eu tenho. E, cada vez que eu vou fazer um processo de criação, eu tenho muita dificuldade em separar as coisas. Eu tou a fazer um processo sobre a minha vida, quando eu estou a fazer um processo de criação. Eu não quero ser de outra maneira, a porcaria toda é essa. Porque acho que só assim, é que eu realmente consigo dizer qualquer coisa de fundamental ao mundo e pronto. E então, é uma coisa que eu estou a, a aprender a fazer, que é errar nas coisas que eu mais gosto, e aprender, errar e seguir em frente, aprendi isto também com a M.V., e não sentir culpas por não ser perfeita... hei-de lá chegar um dia (ri-se)

- *Enquanto bailarina, o momento de criação parte do afecto, emoção, ou parte da acção física, do desenho, ou de modificações rítmicas. Normalmente quando estás a criar, dançando, donde é que vem...*

- A inspiração, o estímulo, acho que pode vir das duas coisas. Ehhh, espera aí... a criação como um todo vem de uma emoção, uma coisa qualquer que eu tenho para resolver com o mundo ou comigo mesma. Por exemplo, aqui à uns tempos, em 2005 fiz uma coreografia que se chamava resisto, que nasceu de uma preocupação que eu tinha ehhh em ser bailarina, e eu não conseguia estar no palco a não ser que eu inventasse linhas, que eu visse coisas à minha volta, então fiz toda uma coreografia a partir desse medo que eu tinha, depois lá dentro encontro coisas o mais físicas possível, para me agarrar, para não começar a stressar. Se começo com as emoções tenho tendência a flipar, mas é uma coisa que eu gosto muito de fazer, isso para mim é um grande motor, só que não sou ainda tão boa assim a lidar com essa parte... portanto talvez tenha sido uma pessoa que desenvolvi muito o meu pensamento, a minha capacidade de escrita, a minha oralidade, mas a minha gestão das emoções ficou muito para trás, e agora ando a ver se ela chega ao mesmo nível, por isso ainda vou devagarinho nessa parte...

- *A criatividade surge apenas nos ensaios, no momento de composição, ou pode também surgir em cena?*

- Às vezes eu preciso me confrontar com o olhar dos outros para sair de mim própria, ou seja, tou ali nos ensaios e fico muito centrada, não consigo ver para além de mim, não consigo desembrulhar nós, portanto, mas isto depende das pessoas, depende há pessoas que precisam de se isolar para perceberem, e há outras que precisam ser olhadas de fora para perceberem, e eu conheço pessoas das duas, na dança. Portanto quando eu faço alguma coisa, às vezes só percebo o erro quando vou mostrar aquilo ao público, nem com os colegas consigo perceber, quando vejo as pessoas todas à minha volta, e das duas uma, ou é um sentimento de culpa ou é alguma coisa, ou então é mesmo um erro, porque o público é muito sincero, começa-se a mexer na cadeira, não suportam, o que é isto, enfim, não me conhecem de lado nenhum, são muito sinceros, ou então são todos meus amigos e não serve de nada, pronto. Vir a Lisboa... na última coreografia, fiquei lá em T. N. com os meus amigos, toda a gente adorou, boa! Mas agora quando vier para Lisboa é que vão ser elas porque aqui ninguém tem pena de mim. E então dizem-me, ou eu sinto que não está bem. Portanto é muito importante, é criatividade que se gera, mas também é reflexão. Às vezes também posso em palco ter ideias, mas para isso é preciso estar muito calma, normalmente onde a criatividade me surge e flui com grande força é nas aulas, mas oficinas, porque estou a dançar, estou a falar sobre o que faço e estou com crianças, se aquilo não for bom elas cagam em mim, e começam-se a portar mal e não estão para me aturar, pronto. Elas exigem-me uma certeza daquilo que estou a fazer, uma simplificação de raciocínio e uma capacidade de o expor, que se não funciona elas não engolem, e por isso é lá que eu me ponho em causa muitas vezes, quando consigo também ter calma para preparar as coisas, e perceber também que às vezes só se portam mal porque são insuportáveis, enfim. É lá que eu, muitas vezes faço andar as minhas criações, por exemplo este último trabalho que fiz que era sobre as árvores, não era sobre as árvores, era sobre as pessoas, mas começou por ser sobre as árvores, e fiz, fiz duas ou três oficinas sobre o tema, fiz um trabalho com a comunidade e pronto, e agora já estou a por o trabalho outra vez nas oficinas, porque já cheguei a outras conclusões. E já vou melhorar o trabalho outra vez, portanto eu às vezes faço este estratagema de agregar às criações muitos trabalhos com a comunidade, e não é porque eu acho que lhes vou ensinar qualquer coisa (ri-se) eu já ultrapassei isso, as pessoas só aprendem aquilo que quiserem, é... são elas que me ensinam a mim. Eu

chego ali e aquilo é tudo posto em causa, se eu não explico bem, ou se aquilo não está claro na minha cabeça, “vai-te embora amiga, pensa lá nisso, que a gente não percebe nada daquilo que tu estás a dizer”, pronto.

- *Já que já falamos um pouco sobre o público, que tipo de relação é que estabeleces com o público? A mim parece-me que terá sempre de ser dos dois pontos de vista, do bailarino e do coreógrafo, porque é diferente, não é?*

- Não, para mim não. Porque eu como coreógrafa ainda não consegui sair do palco, ainda ando a tentar provar a mim própria que sou bailarina (ri-se) e então... mas já fiz coisas, o que é que eu já fiz que não estava lá, já fiz uma ou duas coisas já há bastante tempo, quando ainda não fazia coreografias a receber dinheiro e assim. Quando eu não estava no palco era como se estivesse lá, é como se o meu corpo estivesse a ser visto, a única vantagem é que eu posso ver como as pessoas estão a ver e pronto, aproveito-me bastante disso ponho-me atrás, vejo, pronto. Ehhh mas é a mesma coisa para mim, é como se o meu corpo estivesse lá a ser avaliado à mesma, pronto.

- *Então a relação é sempre de avaliação?*

- É. É.

- *Não estabeleces mais nenhum tipo de relação com o público?*

- Ehhh às vezes também tenho a presunção de achar que estou a passar uma grande mensagem (ri-se) que ainda é pior do que ser avaliada. Porque isso é que é de uma falta de, já me aconteceu muitas vezes na vida, e depois chego ao fim e digo “ai Glória que burra”. Às vezes também tenho a coisa de, tentativa de fazer das criações uma oferta, um presente, para alguém com quem tive a trabalhar, para as pessoas que me vão ver, não sei... Isso sim, às vezes também estabeleço essa relação.

- *Tu estavas a dizer que é presunção querer passar uma mensagem, mas será que é, porque na realidade tu estás a querer comunicar alguma coisa...*

- É, eu explico-te porque é que estou a dizer isso... é presunção porque eu às vezes tenho a tendência em cair na moralidade, e não podemos, é ai que a coisa resvala enquanto arte, quer dizer... foi uma coisa que tive de pensar bastante sobre mim, é ai que os meus trabalhos se tornam maus, porque eu penso muito sobre o mundo, e tenho muitas coisas para dizer, mas tenho de dizer cada coisa em seu lugar. Na política, quer dizer, eu também posso fazer obras políticas, mas tenho de o fazer através da linguagem da dança. Porque se não, olha... é uma coisa que eu própria me questiono, mas é só porque eu às vezes tenho tendência para ser moralista, por isso é que eu te disse que é uma presunção. Mas tens razão.

- *Quando estás a dançar como é que percepcionas o outro, que está a dançar contigo?*

- Ehhh, percepciono, como é que o sinto?, já estou a perceber, normalmente é através de, é uma coisa muito esquisita. É à distancia, é sensações... eu estou muito alerta em palco, fico tão nervosa que fico com as coisas todas abertas e agora neste último espectáculo em que eu estou a dançar, ehhh quer dizer, eu tenho a sensação que as pessoas vêm ter comigo e viro-me e elas estão lá, ou, é uma coisa que passa no ar, é assim super esquisito, mas raramente, fico realmente muito alerta, nunca me magoei em palco, tenho tendência para torcer os pés na rua, mas em palco eu nunca me magoo, fico toda alerta, se vierem para me bater e eu tiver realmente no ponto eu sou capaz de prever aquilo e escapar-me, se alguém tiver mais destrambelhado é, às vezes também é o som, porque eu tenho os ouvidos muito abertos, os ouvidos é realmente a minha... e já tive tantos problemas nos ouvidos...

- *Estavas a falar disso e fez-me pensar, os ouvidos estão associados ao equilíbrio, a escolha pela dança é muito interessante, porque é uma coisa que exige equilíbrio, precisão enquanto técnica, e o facto de tu teres tido sempre tantos problemas de ouvidos...*

- Sim, eu acho que tem a ver com outra coisa, porque eu já pensei muito sobre isso. Tem a ver com a escuta em geral, tem a ver com os ouvidos porque a minha mãe estimulou-me muito os ouvidos, então os ouvidos é a relação com ela também, e foi aquilo que eu bloqueei, lá está. A minha mãe canta, ela própria ouve muito bem, recorda tudo pela audição, enfim. E ela passou-me isso, ehhh, e no que é que nós estávamos a falar... ah, e... exactamente é a escuta, e eu durante muito tempo tive uma grande incapacidade de trabalhar em grupo, porque eu não conseguia fazer essa acção da nossa vida que é parar e escutar os outros, percebê-los, tentar ver que não me estão a atacar, escutar no sentido mais lato, estar aqui aberta para os outros, só estava preocupada em fazer eu própria. Eu fazer as coisas que eu quero, ser eu própria, manifestar-me, saber o que eu sou, enfim. E foi isso que me lançou em alguns equívocos que tinham a ver com uma espécie de satisfação do ego, que no fundo eram manifestações de insegurança, portanto mas, é por isso, eu acho que é por isso.

- *Como é que tu te vês a dançar? Tu vês-te de fora, tu sentes-te? Quando estás a dançar, qual é a percepção que tu tens de ti?*

- Se eu conseguir estar muito bem comigo própria e com a minha dança, não vejo nada, estou completamente dentro do meu corpo. Se eu não estiver bem, só estou a

pensar no que os outros estão a ver em mim, e então consigo estar a ver-me a mim própria, e isso não é bom a dançar, pelo menos para mim, não funciona. Quer dizer, ou estou dentro do meu corpo, ou estou fora, as duas coisas ao mesmo tempo não consigo ainda. Mas acho que é uma boa ideia. Mas ainda não consigo (ri-se).

- *E estando a dançar com outra pessoa, a minha pergunta é se tu regulas o teu movimento um bocado pelo outro? Estas a estabelecer uma relação, mas estão ambos em movimento, uma coisa é encadeada na outra?*

- Sim, sim. Tenho muita tendência para estar em sintonia com o grupo. As vezes há pessoas com quem tenho conflitos, que posso entrar em conflito com elas em palco. Mas isso vem tudo de fora. Mas tenho tendência para estar com o grupo. Se bem que sou um bocadinho inexperiente nisso, porque durante muito tempo trabalhei sozinha, trabalhei sobre o meu corpo, os meus problemas e virtudes e portanto nem sempre consigo fazer isso como deve de ser...

- *O que é que gostas mais?*

- É uma boa pergunta. Como eu estou muito interessada em dançar com os outros e resolver esse problema... na verdade eu gosto muito do palco só para mim, pronto (ri-se) adoro. Tenho muito mais facilidade em trabalhar sozinha do que em grupo, isso para mim é muito mais difícil, tenho tendência para me apagar, para entrar em conflito... aqui à uns tempos, ai valha-me deus o que fiz, em palco, tava um amigo, um amigo meu que canta durante o espectáculo, e há dias em que eu não suporto a voz dele, porque é uma voz, tem uma voz de tenor, e ele trabalha aquilo para ser, e ele tem problemas de ego e, aquilo faz-me pensar em mim própria e então ouve um dia em que (ri-se imenso) passei-me da cabeça, não sei o que me passou à frente dos olhos, vou para ele e tapo-lhe a boca a meio do espectáculo, e quando ele saiu, eu pensei, ainda vão-me matar, “então tapas-me a boca e estou eu ainda a meio da minha canção” e eu “calma Glória” e depois pedi-lhe desculpa, porque realmente isso não se faz, mas aquilo foi uma mensagem que eu lhe deixei, mas ele não percebeu (ri-se). Mas não se faz de qualquer maneira.

- *Qual é o papel do espectador durante o momento de criação?*

- É uma regulação daquilo que eu estou a fazer, porque eu não tenho muito aquela coisa de ehhh me aproximar do público, por exemplo a MV com quem trabalho agora, ela trabalha muito sobre a proximidade com o público, isso para mim ao principio para mim foi muito difícil, porque eu sei que quanto mais próxima estiver mais está tudo posto em causa. Mas agora já consigo fazer isso muito bem, a não ser que sejam

peças conhecidas, aí retraio-me um bocadinho. Mas com o público em geral eu já consigo estar muito próxima e fazer tudo muito bem. Mas não, ela faz isso como defesa e ela já me explicou, portanto ela chega ao palco e como tem medo daquilo monta uma sala, faz daquilo uma sala e então sente-se em casa mas, eu, eu, eu quero estar no palco quadrado, toda a gente a ver-me, isso é que eu acho bonito, em pé, em cima dos calcanhares, porque isso para mim é que é enfrentar o touro. Mas eu preocupo-me com espectador no sentido da regulação daquilo que eu estou a fazer, se é importante ou não para o mundo, isso importa-me muito, se eu não tenho nada para dizer mais vale desistir da criação. Eu coloco muito essa questão. Já toda a gente, a não ser que eu esteja a fazer um estudo, que foi uma solução que eu encontrei para ir para o palco experimentar coisas das quais eu tenho medo. Porque aí eu acho que é desculpável, eu estou a receber pouco dinheiro, não estou a fazer uma coreografia a sério, estou a fazer uma pesquisa, mas preciso estar à frente do público. Ehhh pronto, foi esse o esquema que eu agora recentemente encontrei, mas ainda não o pus em prática mas foi uma solução. Mas nesse sentido que me interessa o espectador.

- Tu disseste uma coisa que eu acho interessante também que é que tu tens tendência para torcer os pés na rua. Consideraste trapalhona?

- Sim atrapalho-me facilmente. Ehhh não me considero trapalhona, mas atrapalho-me, portanto é, lá está, fico desligada, eu costumo dizer ligar-me a terra. Neste trabalho da somatopsicopedagogia que tenho feito, eu percebi que há um trabalho de estrutura e há um trabalho de expressão e o trabalho de expressão é todo ele em termos de movimento no corpo tem a ver com circularidades, com movimentos irregulares e a estrutura tem a ver com linearidades, que tem a ver com frente trás, planos, lateralidade. Quando eu cheguei ao movimento interno, que é como a gente assim lhe chama, essa somatopsicopedagogia, entre nós dizemos movimento interno. Ehhh quando eu lá cheguei a primeira pessoa com quem eu trabalhei, ficou em êxtase, que eu era só circularidades, toda eu me abria, toda eu me exprimia. Depois chegou a pessoa que nessa altura estava a orientar as aulas e disse a essa rapariga “esta rapariga é muito boa a exprimir, mas não tem estrutura nenhuma, e é lá que tens de trabalhar com ela” e então começaram-me a empurrar para a estrutura. Fazer uma linha daqui ali, eu sofria, tinha suores, tremia, fugi montes de vezes do movimento interno, das aulas, enfim. Ehhh quando aquilo se começou a instalar, eu comecei a fazer barbaridades, porque quando eu fico, quando essas estruturas, linearidades se instalam no meu corpo eu fico uma pessoa bastante segura de mim. E isso é uma coisa na qual

eu não tenho qualquer tipo de experiência. Então começo a tentar fazer as coisas que eu me sinto impelida para fazer na vida ehhs mas no principio fazias muito, muito, sem, sem reflexão, sem sentido critico, sem juízo de mim própria, enfim, e então fiz grandes barbaridades à custa do movimento interno, ou à custa da minha inexperiência. E pronto e, quando tu me perguntas o que é que é ser trapalhona, é por uma lado eu saber que tenho uma tendência para me desligar da terra ao nível do movimento interno que se passa no meu corpo, quando eu estou perturbada em termos emocionais é que a minha anca pára e as minhas pernas, principalmente a do lado esquerdo, deixa de estar ligada. Eu sinto mesmo, não consigo estar em pé, torço os pés, incham-me os pés, ehhs todo o tipo de coisas e é como se eu tivesse desligada, quando isso se liga, eu ligo-me a todo o lado...

- *E o espaço, como é que tu sentes o espaço?*

- Ehhs eu normalmente faço, imagino desenhos no espaço. É uma forma que eu tenho de concretizar o espaço. (foi abrir a janela). É uma forma que eu tenho de apalpar, é como se o tornasse concreto. Isto do espaço ser assim uma coisa que a gente não vê, nem percebe, cria-me algum receio. Então, ehhs imaginar desenhos, ou imaginar musicas no espaço. Isto é um bocado estranho, mas imaginar por exemplo, e eu fazer ta, ta, ta, ou então ta, ta (vai exemplificando com os braços, marcando um ritmo). Isto permite-me perceber melhor, às vezes canto, inclusivamente.

- *Isso é atribuir um ritmo ao movimento?*

- Sim, sim. Sim eu faço isso, ou tento fazer, nem sempre consigo. Por isso é que eu gosto de dançar em silêncio... Isto tem a ver com o espaço, pode não parecer, mas tem.

- *Explica-me*

- É porque, ehhs portanto, quando eu desligo a musica, ehhs. Actualmente a dança está a tentar ser autónoma e portanto há muita gente neste momento a dançar em silêncio. Eu percebo isso e muito bem, porque eu também me interesso por isso. Que é, nós sermos capazes de ter toda a musica no movimento. Não ter uma musica ao lado, mas fazer com que o próprio movimento tenha uma musica e, que essa musica provoque um desenho no espaço. Que é diferente do que o fazer com música. Se eu tiver com música, estas coisas abstractas... (mexe os braços, criando formas) Há muita gente que imagina forma ao ouvir uma música e, quer queiramos, quer não, isso é um espaço de equívoco, com o espectador e do bailarino também, na sua interpretação, eu facilmente me agarro à música. Por acaso conheço uma bailarina que não o faz, mas,

aliás várias, mas pronto, conheço duas que o fazem muito bem. Elas conseguem dançar com a música, mas sem se colocarem abaixo dela, ela ficar em domínio, funcionam ali em diálogo, em contra-ponto, em conflito, enfim. Ehhh e é por isso que eu digo que a musicalidade do movimento também é o seu traço no espaço. Tem a ver com o espectador, mas também tem a ver com a minha interpretação.

- *Mas sentes o espaço como um prolongamento do corpo?*

- É, é. É portanto eu posso, a somatopsicopedagogia explica isso tudo. Chama a isso a subjectividade do movimento, que é, isto é um movimento concreto (estica o braço perpendicularmente ao corpo), mas se eu fizer isto (faz exactamente a mesma coisa, mas de outra forma), o meu movimento continua. Se eu souber fazê-lo muito bem enquanto intérprete, tu consegues ver isso, se for preciso até vês uma luz sair da minha mão até ao fim do mundo. Porque é uma matéria que passa através dos olhos, mas também passa através da sensorialidade. Por isso sim, o espaço é sem dúvida uma continuação do corpo.

- *Então o bailarino não dança somente no espaço do corpo?*

- O bailarino dança no espaço do corpo, dança no espaço do palco, dança no espaço do pensamento do espectador e dança no espaço do seu próprio pensamento. Porque, ehhh o expressionismo alemão, que foi uma coisa que a M.V. me ensinou muito sobre isso, e a história da dança também explica isto desta forma. O Laban explica isto muito bem. Nós temos um espaço do corpo, agora já não me lembro muito bem das palavras que ele utiliza. O espaço, e depois há também um espaço que vem do meu interior e que eu deito cá para fora, através do expressionismo, pela expressão. E então, quando eu faço isso eu estou a falar da minha vida, do meu passado, das minhas memórias colectivas, de todos os sítios por onde eu passei, de tudo o que está dentro do meu corpo. Eu estou a falar, por isso quando eu ando, de uma forma ou de outra, eu posso até nem ser expressionista, eu posso ser só formal, mas eu tou sempre a falar disso. A dança formal é uma dança que não faz caretas, forma, mas as pessoas estão sempre a falar dos seus espaços interiores. Os bailarinos e os coreógrafos também. E depois, quando isso chega ao público, eu posso estar a dizer batatas e as pessoas perceberem bugalhos e, isso não tem mal nenhum, porque se eu estiver certa daquilo que estou a dizer, há uma estrutura, no meu raciocínio, enquanto dança, que faz assim (estala os dedos) nas pessoas e elas percebem tudo. Não percebem nada daquilo que eu estava a dizer, percebem dentro do espaço delas, que é o seu espaço de pensamento. E é esta relação toda que nos coloca em relação com o mundo. Isto é

uma transfusão de pensamentos, que faz com que um encontro entre Lisboa, com Berlim, estando lá um espectador alemão, com a Suécia, com a América Latina, seja possível e válido, enfim.

- O que estás a dizer é que será indiferente a mensagem que tu estás a querer passar, porque alguma mensagem irá chegar ao espectador.

- Sim, e eu aprendi a não me preocupar tanto com isso. Portanto, dantes eu queria muito que as pessoas percebessem tudo aquilo que eu quero dizer. Mas agora, depois de me ter questionado muito sobre isso, eu já percebi que não tem mal nenhum, que as pessoas não percebam nada do que eu diga, do que eu quero dizer, mas tem é que perceber muito bem alguma coisa. Isto tem que acontecer, porque se não isto é a república das bananas e andamos todos aqui a fazer coreografias da treta, só porque estamos em processo. Tas a perceber? Há muito esse discurso, é uma auto-desculpabilização, mas pronto. isto também é a minha maneira muito directa de ver as coisas. E eu também nem sempre digo isto às pessoas. Olha, ainda agora fui ver uma peça à Culturgest que eu adorei, porque pus-me lá dentro, toda. A rapariga é intuitiva, está preocupada com a sua memória colectiva, etc., e aquilo era uma coreografia da treta. Depois falei com a M. V. E ela disse-me que detestou aquilo. Ehhh pronto, mas isto para chegar à questão de que ela é uma grande coreógrafo e continua a dizer que a obra dela ainda está por acabar. Não tem tomates para chegar ao fim, e fazer um resumo, uma simplificação, estás a perceber? É esta a questão. Há muito este discurso. Tem problemas. Tudo bem, mas é fácil de... fácil de levar a coisa até ao fim. Pronto é o que eu penso.

- Mas pode não ser fácil levar a coisa até ao fim, o acabar, o ponto final...

- A minha última também não ficou acabada, mas eu não venho para aqui dizer, isto é um processo. Eu não julgo ninguém por fazer isso, porque graças a deus já percebi que todos temos direito aos nossos problemas, mas, e adorei a coisa que ela fez. Mas não me venham é com tretas, pronto, não venham justificar. E quero continuar a trabalhar com ela, enfim...

- Gostava de perceber, para ti onde é que o movimento tem origem? Se é agido, se é pensado? Ou pode ser tudo isso?

- Ehhh... depende dos momentos. Às vezes preciso de parar para pensar, não é? Mas normalmente o movimento vem da acção. Pronto, eu vou para o estúdio, começo a fazer coisas e aquilo começa a aparecer. Por isso é que eu tenho medo de sair do meio do palco para ser coreógrafa. Tenho medo de não conseguir passar às pessoas aquilo

que eu quero, através de palavras. Os bailarinos têm muita dificuldade em perceber, a gente precisa de ir lá e dizer é isto que eu quero dizer (ri-se), assim já percebem tudo e, pronto. Então vivo com este conflito.

- *Explicando com a linguagem do corpo, eles percebem melhor?*

- Sim, sim, é isso é. Por exemplo agora fiz um curso de voz. E aquela rapariga é extremamente bem sucedida a resolver problemas de voz com os bailarinos. Porque ela faz assim áááááá (faz a escala com a mão, subidas e descidas), se fizesse só ááá, já ninguém percebia. Mas como ela faz assim, já toda a gente percebe. Ou se fizer... não, experimenta, desculpa, ela diz assim “ agora quero que vocês façam agudos” e a gente não consegue, e ela diz “ então põem-te assim” (coloca-se de pé, esticando-se) e a pessoa já começa a perceber, enfim, ela é mesmo muito boa, é a M. M., tens de ir ver, se quiseres, porque... ela é toda intuitiva, não sei se ela sabe explicar estas coisas que faz, mas, mas os bailarinos percebem logo, quando, ela faz gestos, quando não percebem com gestos, ela toca-lhes, se não percebem com o toque ela põem-nos a mexer, ehheh enfim, é, é, é experiência própria... deve ter concluído através da experiência.

- *Como é sentir o movimento?*

- É no coração, é assim uma coisa, ehheh, neste espectáculo que fui ver da O. M., eu percebi que queria ir atrás dela porque eu tive vontade de chorar, e aquilo era terrível, a coreografia em si era terrível, mas ela anda à procura de qualquer coisa que também ando. E então aquilo faz-me uma ligação, aqui (toca no peito) no coração, que eu vou ver um espectáculo qualquer, até pode ser muito bom, mas se aquilo não me mexe, por dentro, se não sinto um aperto, ehheh, pronto tá bem, tu andas aqui, ok, tudo bem. E a mesma coisa quando estou a dançar, ehheh, aquilo funciona mesmo, quando eu sinto o coração a dançar, lá está, também é uma coisa da somatopsicopedagogia, porque o coração mexe, a gente é que está..., isto é um, vocês é que estudam melhor do que eu alguma vez estudei, mas vem lá do centro do cérebro, há aqui uma grande ligação, não é? Então aquelas coisas que as pessoas do campo dizem é verdade, pronto, elas têm muitos provérbios populares com o coração, “ o coração nas mãos” e essas coisas todas. Ehheh, quando há qualquer coisa que se conecta, ehheh é o coração que dança, é como se não fosse eu, é... tou ali com o meu coração e vou dizer qualquer coisa, pronto, enfim...

- *O coração marca um ritmo, que é um ritmo interno, também está relacionado com isso, ou sentes como um fluxo de energia, que vem dali?*

- É, é, é uma emoção, é uma energia e é uma emoção. Ehhh, pronto, eu tenho algum receio disso às vezes, porque lá está, porque quando me deixei levar muito pelo coração, às vezes fiz algumas patéticas, então agora estou muito preocupada, mas também a cabeça (sorri) o racional.

- *Qual é para ti a diferença entre o movimento quotidiano e o movimento artístico, se é que sentes que existe?*

- Sim. Para mim não há diferença. Porque eu já fiz com as crianças, a última aula que fiz, ehhh, eu ensinei-lhes que dobrar um pano é uma pequena coreografia de mãos. E se tu retirares o pano e vires só as tuas mãos, elas dançam e fazem qualquer coisa de muito bonito, pronto, agora, depois eu acho é que este momento na dança, não podemos retirar (utilizar?) o movimento quotidiano, como nós quisermos, obsessivamente, parando de fazer as tarefas para pesquisar aquilo que estamos a fazer, mas no momento de ir para o palco... Isso já foi feito. Foi feito muito nos anos 60, foi uma coisa que eu tive de aprender, porque gosto tanto do movimento quotidiano, que estava a fazer coisas que não interessam para nada, coisas que já foram feitas, e então não se pode voltar a por isso no palco, sem se pensar muito bem naquilo que se está a fazer. Porque se não voltamos aos anos 60. Já foi feito na dança. Pode-se fazer porque ainda é muito importante, ainda muita gente não viu, mas, aqui em Lisboa, isso já não é importante, percebes?

- *Já não trás nada de novo...*

- Sim. E eu gosto muito de fazer isso, vou às vezes trabalhar com a comunidade só para ver como é que as pessoas se mexem, ehhh, para perceber que no momento em que eu tiver de fazer uma velha, como é que me vou mexer, ou se tiver de falar sobre uma bruxa que ainda há no corpo das mulheres, sobre isso... e eu só consigo ter tempo para ver, ver sem as pessoas se sentirem ofendidas, trabalhando com a comunidade. E isso não é um trabalho com a comunidade sem sentido de dádiva.

- Sentes como uma troca?

- É exactamente, eu dou, e dou muito. Mas, eu retiro imenso, estou sempre assim (coloca-se como se estivesse à espreita, a observar tudo) só que se eu começar, e com homens é terrível, se eu começar a olhar um bocadinho mais, para o corpo das mulheres, tudo bem, porque as mulheres não se sentem ofendidas, algumas já se atiraram a mim, não é? (ri-se) mas em geral não há problema, mas com os homens se eu me ponho a olhar, acham que eu quero coisas, mas enfim.

- E achas que, das tuas observações, no corpo quotidiano, as pessoas são mais fechadas, mais presas ou limitadas?

- As pessoas têm uma grande falta de consciência do corpo. É a forma de elas resistirem, eh, eu agora, eu fiz um trabalho que se chama “dançar liga os pássaros à terra” e na primeira fase eu andava preocupada nas parecências entre as árvores e as pessoas, mas depois, na segunda fase, eu comecei a preocupar-me com o facto de algumas pessoas me parecerem árvores, e depois fui perceber porque é que isso me acontecia, e tem a ver com a maneira como as pessoas estão de pé, em pé há pessoas que resistem, não estão em pé, elas estão desligadas numa parte do corpo delas, mas elas querem estar de pé, não querem cair para o lado, percebes? E então, mas estão desligadas, nalguma parte delas. Mas olha, pelo menos estão vivas, não se tentaram suicidar e, ou fugiram, quer dizer, fugiram dos problemas. Houve ali uma tentativa de continuação, há muita, muita gente com problemas, muita. E depois também noto uma grande falta de educação do corpo, no sentido de, eh pá, o meu pai pega em, o meu pai vende peixe, não é peixeiro, mas é distribuidor numa empresa de congelados. Ele pega em três caixas à homem (ri-se), cada uma de 5 kg, pimba, e é sempre do lado que tem mais problemas. E ensinar-lhe “a minha filha agora ensinar-me alguma coisa”, não dá. E pronto é muito difícil. Eu até já pensei em fazer assim, quando tenho problemas de dinheiro começo a inventar coisas para fazer, que eu gosto, para ganhar dinheiro. E já pensei em mandar um anúncio para o jornal a dizer que faço análise de movimento, se as pessoas quiserem, e digo-lhe o que é que está mal no dia-a-dia delas, porque eu olho e vejo... ou isso, ou para empresas. Isso é análise de movimento, que é uma coisa que o Laban também fez e, que depois começaram a fazer, que o meu namorado é gestor de recursos humanos, ou director de formação, pronto, mas isto vem da sociologia e ele já me explicou isso. Mas não fazem nada...

- *Para ti o movimento é mais visceral ou mais estético?*

- É um pouco dos dois, pronto. Mas é visceral quando eu faço um exercício expressionista, não é?, de deitar o meu interior cá para fora. É estético quando eu faço um exercício formal, de trabalhar aquilo que eu quero que o público veja. Mas mesmo no visceral há sempre preocupações estéticas e, mesmo no movimento formal há sempre preocupações viscerais. No meu caso, mas nem sempre consigo ligar os dois, pronto.

- *Tu podes criar novos padrões de movimento?*

- Sim, sim.

- *Como é tu os crias e como é que tu sentes?*

- Vou para casa e faço muita psicanálise (ri-se). Não a sério, porque é como eu te dizia, eu durante muito tempo só dançava em círculos, eu era incapaz no palco de fazer uma linha a direito e só percebi isso quando cheguei às mãos da M. V.. Porque ela disse-me “agora vamos trabalhar sobre andar para a frente e andar para trás, e o que é que isso significa para nós”. E eu “ai Jesus, isto é tremendo para mim, não sei se eu consigo fazer esta porcaria tão simples”. Portanto quando eu percebo isso, eu percebo que os padrões de movimento... pronto, há pessoas que vão para o estúdio e trabalham até conseguir, eu acho que eu só consigo verdadeiramente até curar qualquer coisa que me leva a fazer esse padrão. Quando alguém me diz alguma coisa relacionada com isso, fico muito ofendida primeiro, por causa da pessoa não ter sensibilidade comigo, e depois vou para casa e “é assim, então vais ver” e então trabalho, trabalho, trabalho, até conseguir, e depois no fim agradeço à pessoa, pronto, enfim.

- *Já te aconteceu, fazeres um movimento que nunca tinhas feito?*

- Sim

- *O que é tu sentes?*

- Ehhh é repetir aquilo até perceber onde é que aquilo estava que eu não percebia. Isso acontece muito nas meditações da somatopsicopedagogia, porque eu consigo ir a sítios de mim que me são desconhecidos, e então ehhh portanto, há um momento em que nós estamos assim parados até conseguirmos ajustar de alguma forma, um bocadinho mais o sitio onde estejamos e depois há uma fase de expressão em que tu podes fazer o movimento que tu te sentes impelida para fazer e, e nessas alturas eu consigo, houve uma altura em que me começaram a surgir movimentos das mãos e levo bastante tempo até conseguir por aquilo na dança. Como é uma coisa que eu não conhecia em mim, até estar muito certa do valor artístico daquilo, eu não consigo fazê-lo à frente dos outros. Mas pronto, olha por exemplo, noutra dia, tudo o que não seja das pessoas, elas têm tendência a ridicularizar, porque é um movimento que não reconhecem. A malta aqui em Portugal mexe-se toda assim no chão. E quando eu apareço a dançar, a fazer coisas pequeninas, só com as mãos ou só com unhas, ou seja o que for, mas no geral as pessoas têm tendência para dizer que eu sou muito direitinha. E eu tenho tendência para responder, mas queres que eu seja torta, tudo bem eu mando-me para o chão e deito baba, também consigo, mas fico um bocado

agressiva com estas coisas, pronto. E... e por isso às vezes levo tempo até me conseguir expor, só quando me sinto à vontade, enfim...

- Ainda dentro dos novos movimento, este novo movimento parte do nada ou parte de uma reorganização ou de uma...

- Parte de uma reorganização, é tal história, se eu estiver desorganizada ehheh, o meu corpo faz sempre o mesmo e tem tendência a ir buscar os padrões de conforto. Ehheh como a gente faz na vida, se eu não me sinto bem, eu não me vou expor, não vou começar a falar imenso, vou ficar mais reservada e esse tipo de coisas. E com o movimento acontece exactamente o mesmo, portanto tem de partir sempre de uma reorganização, a que nível for, porque eu estou-te a falar nesta coisa da meditação, mas às vezes fujo desse trabalho e vou tentar fazer aquilo que faço no movimento interno, só na vida, porque a dada altura comecei a passar duas horas por dia com os olhos fechados, isto não dá, percebes? Aqueles extremos, e isso começou a ser para mim uma zona de conforto, aquele trabalho e então eu... o meu namorado às tantas dizia-me “ é pá o que é que se passa contigo? Quero falar contigo e estás sempre ai com os olhos fechados, o que é que é isto? Não dá.” (ri-se) e então foi ai que eu percebi que tinha de fazer de outra maneira...

- Fechar um pouquinho dentro de nós, para compreender e depois então abrir e mostrar aos outros...

- Sim, sim... é importante

- Isto tem a ver com aquilo que estavas à pouco a dizer sobre o ritmo, quando tu crias uma coreografia, é como se fossem várias frases, o que eu queria perceber é se tu vês ou sentes o movimento como frames, imagens, ou se sentes como um continuo...

- O que é contínuo para mim é o raciocínio, isto para mim tem de ser o fio condutor muito bem feito, ehheh depois é que vou trabalhando as ligações entre o movimento. Normalmente aquilo aparece-me aos flashes, primeiro vou trabalhar o fim, depois o meio, depois vou trabalhar a segunda parte da primeira ou da terceira, enfim, depois fico ali com um grande emaranhado de coisas e é nesse momento que tenho de ter calma, para fazer os fios de ligação. Porque trabalhar com intuição é isso, é a gente deixar se levar, mas depois quando aquilo está tudo uma grande confusão ehheh temos de saber onde está a ligação, não é? Temos que deitar fora, que é também... deixar partir, aquelas coisas, não querer por tudo, decidir “isto pertence a um trabalho anterior e isto pertence a um outro que eu não sei se ainda quero fazer, ehheh isto é desta preocupação, aqui já estou a desenvolver uma coisa que não tenho tempo para

desenvolver neste trabalho”, então aí faz-se uma limpeza, e depois deste fio continuo entre o movimento eu vou trabalhar cada coisa lá dentro e encontrar os fio condutores, assim, fora da linearidade, e é aí que a coisa se torna interessante para o espectador. Aquilo passa a ser não uma coisa direitinha, mas uma possibilidade de ver coisas que nem eu própria estou a ver, porque há um apelo aos enigmas, às ligações...

- *É como se tu primeiros estivesses a olhar de fora e, depois vais-te aproximando, depois precisas mesmo de te afastar para contemplar o quadro todo...*

- E às vezes, lá está, tenho de convidar amigos para virem ver aquilo ainda mais de fora que eu, porque posso não estar a... há aqui várias fases, às vezes convida-se amigos até ainda na zona macro, há um rapaz que uma vez me explicou, é um rapaz da teoria da dança, para funcionar os coreógrafos deviam fazer assim, eh, como é que é? Não sei se vou dizer tudo correcto, mas isto é o que eu recordo, também porque isto é importante para mim. Qualquer coisa como, tema, que é a zona que te está a preocupar, ideia, ter uma ideia para fazer uma coreografia e depois forma, como é que tu concretizas esta ideia na linguagem do movimento. E há coreógrafos que conseguem fazer uma coreografia no tema, porque tem uma grande capacidade de gerir isto tudo, eu por exemplo só consigo fazer coreografias quando estou na forma, porque não tenho ainda calma e segurança em mim própria para conseguir fazer isto, mas quando tu estás na forma podes ter de voltar ao tema, por exemplo para ler coisas, ou para voltar a questionar o teu tema, afinal eu queria chegar a esta forma não era porque eu quisesse estar aqui mas porque eu queria estar ali. Este último trabalho que eu fiz, eu comecei nas árvores, passei por três fases, primeiro era as árvores e as pessoas e, no final eu cheguei à conclusão, e isto já foi no fim de fazer o trabalho, eu cheguei à conclusão que tudo o que eu queria falar era a terra, eu queria falar sobre a terra, porque quando as pessoas..., pronto as pessoas podem ser muito parecidas com as árvores e as árvores com as pessoas, mas quando uma árvore se parte, ela cai e morre, e as pessoas quando caem levantam-se, é muito diferente e, era sobre isso que eu queria falar e, andei ali às voltas e só quando cheguei à oficina, que foi a fase final do processo, quando fui falar com os meus meninos, é que percebi o que é que eu queria dizer e, então agora estou pronta para fazer o projecto toda outra vez, numa zona mais micro, estás a perceber? Pronto é isto. Tema, ideia e forma, é uma relação que para nós, às vezes, é muito difícil de gerir. Já não me lembro qual foi a pergunta que me fizeste...

- *Mas pelo que estou a perceber, tu vais saltitando de um para o outro, não é tipo evolutivo?*

- Sim, esse próprio teórico, foi isso que me disse. Mas às vezes temos mesmo que voltar a trás. Funciona por perguntas, há mais duas pessoas que conheço que também funcionam da mesma forma, duas pessoas cujo trabalho acompanho muito, ehhe e elas funcionam por perguntas, o que é que quero dizer? o que é que me interessa nas árvores? como é que eu posso por isto em prática? o que é que eu quero que o público perceba? mas enfim, uma panóplia de perguntas que a gente vai organizando ao longo do processo. E que nos fazem perceber se estamos prontos para comunicar a nossa ideia, ou se ainda precisamos trabalhar mais sobre ela...

- *Como é que tu, enquanto bailarina vês o teu corpo?*

- Ehhe vejo o meu corpo como um todo, e se ele não está um todo, é porque está mal e, então vou resolver os meus problemas. Ehhe a minha professora de história da dança disse-me uma coisa que eu nunca mais esqueci, que é a dança... é mais ou menos assim, a improvisação só é dança quando é estruturada, quando não é estruturada é uma terapia, e então não é dança, e eu levo isso ao extremo, se calhar é um exagero para mim própria, mas quando eu, se eu faço algumas coisas por problemas ou por fugas eu prefiro retirar-me durante uns tempo e ir resolver isso, aprendi a fazer isso, porque também percebi que ninguém percebia os meus problemas, ninguém estava ali para me fazer festas, e pronto. Só faziam pior. Então eu retiro-me, vou resolver os meus problemas e depois regresso, ao palco, à dança... qual era a tua pergunta?

- *Como é que tu vês o teu corpo?*

- Exacto, é como uma todo, tem de ser um todo, para mim.

- *Mas o teu corpo enquanto bailarina é um corpo simbólico, é um corpo capaz de simbolismo, ou as duas coisas?*

- É. É as duas coisas. Eu própria, desculpem lá a comunidade artística, por mais que trabalhe as técnicas de retirar as minhas máscaras, que são as coisas que eu enverguei em mim por defesa, ou as minhas tensões, eu não sou capaz de me ver livre de tudo. Daqui a uns anos talvez, mas daqui a uns anos estou com osteoporose (ri-se). Porque a dança contemporânea também entrou muito por esse extremo, agora temos que servir para tudo, e eu posso ser isto e aquilo, mas não dá as vezes. Por outro lado, quando nós conseguimos libertar-nos um pouco mais dos nossos simbolismos pessoais. Que são as nossas tensões que podem ser um símbolo de qualquer coisa, quando existe,

nós começamos a ligarmo-nos ao simbólico universal então ai quando eu faço isto (estende o braço, colocando a mão como uma garra), e consigo fazer isto muito bem porque já trabalhei muito o relaxamento das minhas mãos, eu posso ser uma bruxa, ou quando eu faço isto (vira a mão ao contrário) eu posso estar a pedir ajuda, e toda a gente percebe isso, por isso o corpo é as duas coisas.

- Sentes que é como se existissem dois corpo, o corpo próprio, corpo quotidiano e o corpo artístico, o de bailarina? Eu tenho esta ideia, que até pode ser uma ideia muito errada, de um paralelismo entre a dança e o teatro, onde o actor tem de despir aquela pele e vestir a outra...

- Mas é a mesma coisa, nesse aspecto, que é o aspecto performativo. Convém que nós consigamos fazer isso. Lá está, convém que o meu corpo não tenha simbolismos pessoais, ou que eu os retire para ligar-me ao simbólico universal, e o mesmo se passa em relação a isso, ou seja, convém que quando eu entro no palco eu não seja a Glória, seja uma pessoa. Mas nem sempre consigo fazer, nem sei se alguém consegue, só se formos muito talhados. Os bailarinos aprendem a fazê-lo de uma determinada forma, e os actores de outra. E agora as coisas cada vez mais se misturam, porque os bailarinos já falam, abrem a boca e revelam-se logo, tas a ver (ri-se) e os actores quando começam a andar têm mais dificuldade em manter essa neutralidade. Mas, isto seria ideal, só que é preciso, é um grande treino, é um grande treino. Se tu fores falares com algumas colegas minhas que são bailarinas, e que são muito boas elas dizem que sim, que fazem isso, porque é preciso uma grande técnica. E técnica hoje em dia já não é uma forma de levantar a perna, é isso. Técnica hoje em dia é isso, é isso e outras coisas. É conseguir, por exemplo como o Johny Deep faz no charly e fabrica dos chocolates. Ele passa o tempo todo assim (olhos esbugalhados) e isso é uma máscara que ele utiliza para o personagem, não pisca os olhos o filme todo, eu tenho uma amiga minha que confirmou isto (ri-se), isto é conseguir, é libertar-se, ele se calhar quando dá uma entrevista está sempre assim (pisca os olhos), mas chega ali e consegue, pronto. Eu, às vezes tenho reticencias ou renitência em fazer isso, sinto-me desligada. Se calhar agora vais ouvir a entrevista toda para trás e vais ler as perguntas à luz disto que estou a dizer. Eu, às vezes tenho dificuldade em separar, sobretudo porque isso significa eu sentir-me apartada, e às vezes fujo disso. Isso é um padrão na minha vida. Então agora como estou muito concentrada em aliviar as coisas, às vezes resvalo nesse aspecto, mas já sei que quando vou para o estúdio tenho

de desligar da Glória, tenho de deixar os meus problemas lá fora e depois quando sair volto a chorar, e volto a não sei quê e por aí... mas é muito difícil para mim.

- *Deve ser para todos...*

- É o grande desafio do intérprete. E depois também há outra coisa... Porque é que depois há bailarinos, e artistas que têm a sua vida pessoal num caos?... e são artistas de sucesso, percebes? Eu não estou muito interessada nisso, essa é a minha opção, porque ali conseguem ser tudo e cá fora não conseguem ser nada, não conseguem ter uma relação, não conseguem guardar dinheiro, não conseguem estar na sua terra, não conseguem falar com a mãe ou com o pai, enfim... há imensos casos destes, porque o palco, e os aplausos das pessoas dão-nos coisas que nós não temos assim, com tão grande generosidade em mais lado nenhum da vida. Então dá muito trabalho contrariar isto, este..., este Tchan que o palco nos provoca.

- *E achas que há diferença entre os bailarinos clássico e os contemporâneos, a formam como sentem isso?*

- Uhm... talvez, não sei. Noutras coisas. Mas em relação a esta separação acho que não, acho que vai dar tudo ao mesmo. Os bailarinos contemporâneos têm grandes problemas a nível do corpo... só que sabem mascará-los com outro tipo de subtilidades, de forma diferente. As bailarinas emagrecem, para serem perfeitas, os bailarinos contemporâneos continuam a emagrecer e... fazem outro tipo de coisas. Os bailarinos clássicos são pessoas também com uma relação muito profunda com o corpo, só que das duas uma, ou foram sempre educadas naquele modelo e foi lá que se conseguiram revelar, ou tem aquele ideal de corpo, pronto. E as pessoas da dança contemporânea têm outros, são ideais e conseguem ser tão extremos como os da dança clássica. É... eu já me vim embora muitas vezes, olha eu aqui há uns tempos fiz uma audição em que o coreógrafo disse assim “eu quero bailarinos todo o terreno, quero que levantem as pernas”, ele foi sincero, agradeço-lhe a sinceridade, eu assim percebi porque é que sai logo na primeira, estás a perceber? (ri-se) “quero bailarinos que levantem as pernas, que sejam bons bailarinos em contemporâneo e em clássico, que tenham trabalho de voz e que já tenham realizado teatro, e sejam bons actores também, portanto isto para mim são bailarinos todo o terreno, e é o que quero” percebes? Este é o R. H. Pronto (ri-se). Sabes, na dança contemporânea conseguem ser tão fascistas, se é que posso chamar-lhes assim, como na dança clássica. Esse é que é o grande equívoco, a M.V. às vezes diz, na dança contemporânea já se pode ser gordo ou magro, não é verdade, eu já lhe disse “ó M, onde é que tu andas?” (ri-se) porque ela às

vezes não se apercebe destas coisa, porque não está a fazer audições connosco, não está a fazer uma série de coisas onde nós vemos isto acontecer. É verdade que há companhias e coreógrafos que gostam dessa heterogeneidade, mas em geral as pessoas querem é a perfeição. E eu, ás vezes fico tentada em dizer “eu perfeita não sou capaz de ser, desculpem lá”. Acho que foi por isso que eu deixei de fazer audições, eu vinha de lá destroçada, faziam de mim gato e sapato, o que é que é isto?, não dá. E... mas agora por outro lado estou a pensar voltar a fazer, porque pronto fugi, tive o meu tempo, a M.V. foi a primeira coreógrafa assim de grande alcance, ou exposição ou, enfim, de grande reconhecimento na comunidade artística que olhou para mim e disse “eu quero trabalhar com esta rapariga, quero que ela faça um trabalho de interpretação comigo, porque eu acho que ela é capaz” e eu ainda não era, e ela pegou em mim e fez de mim uma bailarina, durante um tempo puxando pelos meus lados bons e ás vezes pelos meus lados maus e fez de mim uma bailarina. Por isso, eu agora acho que posso voltar, mas as pessoas como a M. São muito raras...

- Ainda bem que cruzam o nosso caminho de vês em quando...

Mariana

33 anos

Leitura da Carta de Consentimento Informado (Anexo B)

- *Com que idade começaste a dançar?*

- Com 6... comecei a ter aulas de dança

- *Mas foi porque quiseste, pediste...?*

- Sim, eu pedi para ter aulas de dança...

- *E porquê a dança?*

- Nessa altura?

- *Sim*

- Foi muito simples... foi porque eu fui ver um bailado que era o Romeu e Julieta...no Brasil... um bailado clássico... mas um clássico muito... contemporâneo... e adorei ver as pessoas a voarem e disse a minha mãe que queria dançar... foi isso...

- *E nessa altura fazias outra actividade física?*

- Não, não detestava natação e ginástica... aliás qualquer actividade física...

- *E quando é que soubeste que ias optar pela dança como profissão?*

- Foi com 16 ou 17 anos, estava no 11º ano e percebi que era uma urgência dançar e fazer alguma coisa com o corpo... que não conseguia comunicar de outra maneira... mesmo...

- *Qual é a tua formação?*

- A minha formação é da escola superior de dança, ramo de espectáculo e depois tenho também uma pós-graduação também no ramo de espectáculo da School for New Dance Development e que está mais ligada com a performance, vá lá...

- *E o que é que estás a fazer neste momento?*

- Neste momento tenho uma associação em que para além de dar aulas de dança a várias faixas etárias, no sentido mais da comunidade e não profissionalizante... faço espectáculos tanto de teatro como dança, porque misturam-se um bocado as linguagens... e no fundo faço também a co-produção disso tudo...

- *O que é que a dança representa para ti?*

- (Ri-se)... Queres que responda só numa palavra?

- *Estás à vontade... responde como quiseres...*

- Para mim por um lado é um espaço de liberdade para criar, por outro lado é um espaço auto-conhecimento e uma maneira mais eficaz de comunicar, porque eu acho que um corpo nunca mente, e a gente farta-se de mentir, farta-se de dizer coisas que encobrem, e um corpo nunca mente. É isso que eu acho fabuloso...

- *E como é que te sentes a usar a dança como profissão... porque no fundo tu fazes aquilo que gostas... o que é que isso representa para ti?*

- Sim... mas é muito conflituoso, na realidade... porque ehhh... com a profissão lida-se com a sobrevivência e a dança é uma paixão... e quando se torna também de alguma forma obrigação e especialmente aliado com a falta de respeito que existe perante a dança neste país, passa a ser um conflito... Mas a nível do ensino encontrei uma paz que é conseguir que ... os outros considerem que a dança é feita da tal procura... da liberdade e do auto-conhecimento... portanto tem estes dois lados...

Passagem do Teste Projectivo Rorschach (Anexo X)

- *Tens alguma doença?*

- Doença?... Tenho alergias...

- *Desde quando?*

- Depende, a minha alergia ao marisco apareceu quando eu tinha 14 ou 15 anos, e de à 3 anos para cá que sou alérgica a ácaros e tenho rinite alérgica...

- *E durante a infância tiveste alguma doença, tirando aquelas próprias da infância tipo sarampo?*

- Eu tinha imensas otites. Que me lembre...

- *Na tua família há algum historial de doenças?*

- Alergias... o meu pai tem rinite alérgica... de resto nada assim relevante... quer dizer... tenho um sobrinho com diabetes tipo 1, daqueles...

- *Disseste que começaste a ter alergias à 3 anos, naquela altura aconteceu alguma coisa que tu associes às alergias?*

- Não. Quando eu me tornei alérgica ao marisco... o meu pai veio a Portugal, e ele já não vinha a Portugal à 10 anos e eu fui comer marisco com ele, foi isso que chamou mais à atenção. Mas de resto não que eu me lembre não, até porque esse tipo de alergia aos ácaros vai aparecendo e desaparecendo e não dá para precisar... porque aquela do marisco foi mesmo aquela circunstância e foi brutal...

- *Tu consegues perceber se existe alguma situação que te agrave as alergias?*

- Quando volto de férias de um país diferente... chego a Portugal e fico atacadíssima... o que acho sempre muito estranho porque pensava que devia ser ao contrário, a adaptação e não a readaptação que... ai sinto que alergia é mesmo super forte... mas de resto... eventualmente quando uma pessoa está mais stressada, mas eu não associo muito a coisa uma à outra, penso sempre que é por causa da mudança do tempo...

- *A alergia surge para ti como impeditivo profissional, implica em alguma coisa?*

- Bem... agora estava-me a lembrar que também sou alérgica à farinha. Também porque tivemos uma peça... as padeiras... que tem farinha do início ao fim e eu tornei-me alérgica à farinha... a verdade é que estava a ser cada vez mais complicado fazer o espectáculo até que tive de o fazer com anti-histamínicos... mas com os anti-histamínicos a coisa vai... deixa de ser um impeditivo.

- *Tens algum tipo de dor, assim mais constante?*

- Tenho uma dor crónica que é de uma deficiência que tenho na anca, não é na anca, é na articulação da coxa fémural... tenho o osso do fémur fora do sitio e então o osso raspa um no outro... e dá-me dores crónicas já à alguns anos, detectei isso em 98, a primeira vez fui parar ao hospital com a perna paralisada e pensava que era ciática mas não era e, pronto, desde ai as dores têm aumentado. Depois quando consegui perceber realmente o que é que era, consegui minimizar as dores...

- *Como é que é a tua menstruação?*

- É muito manhosa... quando tomo a pílula é aquela coisa regular, mas normalmente tenho um ciclo muito alargado chega a ser 40 dias e já tive alturas em que estive um ano sem menstruação...

- *Associas isso a alguma coisa?*

- Sim. Obviamente que sim, uma das vezes tinha acabado uma relação muito importante, de anos... e foi logo a seguir e nunca mais consegui ter o período e tive mesmo de ir ao médico para provocar, porque já me estava a fazer muito mal à cabeça... e da segunda vez foi uma situação muito semelhante... quer dizer associo sempre a relação amorosa. Sim porque da segunda vez era uma relação super desequilibrada... e parece que o corpo se recusava a voltar ao seu ciclo normal...

- *Então é como se com a paragem da relação o corpo também estivesse a parar a menstruação que é algo que está associado a feminilidade e fertilidade... acabando por influenciar os teus ciclos...*

- Humm... sim, no meu caso... ainda por cima esses dois casos foram tão vincados que eu acho que sim... humm... às vezes tenho outras paragens menores, mas é por causa

do espectáculo... o meu corpo é super prático, eu vou fazer um espectáculo e está mesmo para vir, nessa semana não vem. Vem a seguir logo a fazer o espectáculo... pronto é uma coisa... porque dantes eu tinha muitas dores, agora já nem tanto, mas tinha muitas dores...

- *Mas isso é auto-controle?*

- (Ri-se) Eu não faço nada, eu juro que às vezes estou a falar comigo e a dizer... não faz mal, podes vir... mas não vem... quer dizer até pode ser um auto-controle, mas sobre o qual eu não... eu não...

- *Não racionalizas?*

- Sim não racionalizo, aliás eu tento racionalizar pelo outro lado e não consigo, ai não mando nada... e essas outras grandes paragens têm a ver com outro factor, que é o factor mais emocional... sim de alguma forma associo, mas depois vem o ginecologista a dizer “Ah mas isso é como as pessoas que têm prisão de ventre” e enfim... Mas sempre me meteu um bocadinho de impressão isto porque... de alguma forma fez-me sentir um bocadinho diminuída... quer dizer... se é um problema de prisão de ventre, vá lá! Então... sim associo mais a essa falta de... se calhar, de ser correspondida num amor ou, não sei... de qualquer maneira é um desequilíbrio emocional...

- *Associas à parte emocional...*

- Sim, sim, completamente, até porque da segunda vez que fiz o tratamento para voltar a ter a menstruação... não vinha mais... e então recorri à acupunctura e a uma dose de muitas conversas, o que se mostrou bem mais eficaz... desde ai nunca mais tive esse problema...

- *Agora gostava que falássemos um pouco sobre alimentação... Qual o papel que a comida tem na tua vida?*

- Acho que... tem um papel importante, tenho cuidado com aquilo que como... e... é assim... houve uma altura, aquela fase em que tu estas a viver com os pais ainda, e comes a perceber que à certas coisas que não funcionam com o teu corpo... mas pronto... o que vem para a mesa é que tem de ser... aliás uma das partes de conflito em minha casa eram porque o meu padrasto adora fazer carne... muita carne, com molho e não sei quê... isso estava a começar a bloquear o meu corpo de alguma forma... e assim que sai de casa decidi ser vegetariana... depois percebi que isso não resultava... mas pronto... por um lado adoro comer e experimentar sabores... mas por outro lado...

faz-me imensa confusão ficar entupida com comida... e muitas das vezes quando comia muita carne ficava entupida... ou então parece que a comida, dependendo do que é, não te deixa sentir, não deixa o teu corpo sentir, se as pessoas fazem uma alimentação muito à base de carne, sem legumes ou fruta... até mesmo tentando não te empanturrar tanto, às tantas não te sentes bem com o corpo... acho eu... pelo menos é assim comigo... Curiosamente tive de fazer uma dieta rigorosíssima, com seis meses porque era obesa... se calhar isso influenciou... porque estava obesa mesmo... tinha o peso de um ano... não conseguia gatinhar.

- *Sentes alguma alteração na tua alimentação em alturas de maior trabalho?*

- Eu evito ter muitas transformações, porque uma pessoa já anda tão stressada... Eu por acaso sou disciplinada... sempre cozinho em maior quantidade e guardo... e assim consigo equilibrar a coisa...

- *Qual a altura do dia em que tens mais fome?*

- Talvez à hora do almoço... e ao jantar também, varia um bocado na realidade... quando tenho mais trabalho... durante a tarde. Mas maioritariamente durante as principais refeições, principalmente ao almoço e depois ao jantar.

- *Gostas de dormir?*

- Adoro

- *Tens alguma dificuldade em adormecer?*

- Não em geral não...

- *E em alturas de maior trabalho?*

- Custa-me a pegar no sono e parece-me que nunca fico completamente deitada... aquela sensação de que estás a 2 cm do colchão e nunca relaxo completamente... Mas, não tenho... não me lembro de ter tido assim grandes insónias.

- *Então o que acontece em alturas de maior trabalho é que dormes pior?*

- Pior. Sim é mais isso... é mais leve o sono, mais superficial... acordo de repente às sete da manhã quando me deitei às seis e, não consigo dormir mais porque o cérebro está a mil...

- *Porque achas que te acontece isso?*

- Porque acho que estás num grande movimento... não só físico... mesmo parado depois é o reflexo do corpo. Depois de parado, toda a... vá lá... a vibração que o corpo ainda tem do resto do dia... como mental, principalmente quando a actividade é criativa...

quando estimulas isso vai por ai fora e...acordo com uma ideia para fazer não sei o quê... e é um bocado isso...

- *Já disseste que existe alteração no sono, mas consegues distinguir se há diferenças entre os ensaios, a estreia e o espectáculo... há algum momento que sintas como crítico?*

- Eu diria... os ensaios, na fase de criação... porque os ensaios também se dividem em criação e.. portanto na altura da repetição, que é altura em que tu já descobriste o que é que é a peça e, que já estas, vá lá, a refinar a retrabalhar. Essa altura de descobrir materiais é a altura mais crítica... e claro depois dois ou três dias antes da estreia... O espectáculo não... Depois do primeiro espectáculo uma pessoa dorme e dorme... tem sono, porque finalmente... é como dar à luz acho eu (ri-se), quer dizer nunca dei mas pronto... é aquela coisa de ir até ao fim, não é? que já não aguentas mais, que estás insuportável e essas coisas todas... e depois quando aquilo vai... pronto... depois, depois já dormes...

- *Como é que descreves o teu sono?*

- Normalmente é pesado. Normalmente eu desapareço do mapa mesmo...

- *Tens daqueles sonos de dormir tipo pedra?*

- Não sei se é tipo pedra, mas é profundo. Quer dizer se me cair a casa dou por isso. Mas acho que é relativamente profundo...

- *E sonhar?*

- Eu sei que eu sonho... Mas acho que é um bocado caótica a minha relação com o sonho... raramente me lembro dos sonhos, lembro-me de acordar com sensações... porque devo ter sonhado coisas, mas não.. não... Gostava de conseguir controlá-los, mas... não consigo perceber muito bem...

- *Quando te lembras, são sensações ou imagens?*

- Às vezes são imagens e muitas vezes são sensações de, até coisas muito simples que é acordar muito bem disposta ou acordar com uma angústia qualquer e não sei porquê, mas sei que foi durante aquele período do sono, porque não havia razão para... estas a perceber... é mais... uma sensação...

- *Mas não fazes a mínima ideia com o que é que tinhas sonhado?*

...

- *Se são aquelas coisas mais rotineiras, tipo do dia a dia, mais lógicas ou são mais surrealistas?*

- Eu não sei, mas há uma coisa que eu acho que têm sempre em comum, que é a componente humana, há sempre pessoas... Eu acho que tenho muito estes sonhos de estar a ser perseguida... agora é que eu estou a pensar... tem sempre uma coisa qualquer entre a perseguição e a protecção, é uma coisa que está sempre nesses personagens que existem nesses sonhos... acho que é assim que mais me... sinto

- *Mas tu és sempre a perseguida, ou desempenhas os dois papéis?*

- Não, não, eu sou sempre a perseguida... (ri-se)

- *Gostava de saber se notas alguma diferença durante os ensaios, estreia ou espectáculo, nos sonhos?*

- Sim, lá está, nessas alturas os sonhos tornam-se um bocadinho diferentes, ou pelo menos eu lembro-me deles, são mais surreais nesse sentido. De repente sou capaz de ver uma imagem qualquer numa cena... Mas mais simbólico... Por exemplo uma vez vi um vestido no chão, estendido, branco com, que tinha um fio vermelho que depois, fazia um rio de sangue que tinha forma de ponto de interrogação... e isso é um sonho que eu tenho... pronto... e isso acontece na altura dessa criação...

- *Mas só nessa altura?*

- Sim, só na altura da criação. Depois na altura da estreia é mais... falta alguém, não vamos ter espectáculo ou...

- *O que pode correr mal?*

- È isso... o que tu receias... (ri-se)

- *Gostas de sonhar?*

- Gosto. Tenho pena de não me conseguir lembrar...

- *Que tipo de criatividade é que a dança possibilita?*

- Não percebi a pergunta, mas existem tipos de criatividade?

- *O que eu pretendo saber é quanto é que consegues ser criativa, em que aspectos é que consegues ser criativa... dizias-me à pouco que durante a fase criativa dos ensaios há criatividade, depois é execução, o que eu queria é que me falasses um bocadinho desse processo...*

- Ok. Para mim há dois espaços de criatividade... que é enquanto intérprete... como dar o corpo para tentar a criatividade de alguém... ou pegar na mente para emprestá-la a alguém... ser o coreógrafo vá lá, ou o intérprete... São dois espaços, que para mim andam assim um bocadinho em paralelo... Nunca são iguais, isto porque acho que é importante referir isto, por causa do que provoca no corpo. Eu acho que a fisicalidade

gera-te uma criatividade que é mais... sub... inconsciente... Que será mais intuitivo por um lado... O facto de despoletares movimento no teu corpo leva-te a espaços imaginários, eventualmente até mais abstractos... mais intuitivos... ahhh... O lado criativo do coreógrafo acaba por ser muito mais consciente... e muito mais manipulador, vá lá... da própria criatividade. Ou seja... recebes, mas canalizas para gerar essa... esse espaço... não sei se me estou a fazer entender... isto é muito complicado de explicar...

- *Estás...*

- O corpo acaba por... gera um espaço, é um espaço enorme que contem a criatividade toda... É essa imagem que eu tenho... muitas vezes sinto necessidade de ser coreógrafa e intérprete ao mesmo tempo por causa disso. Se eu estou de fora só a manipular a informação, é muito mais difícil de entrar nesse espaço, é um facto que, tu crias um sistema de alguma forma, quando tu geras movimento, ou mesmo quando o movimento é sistematizado tu crias todo um espaço que te leva a esse espaço criativo...

- *Estavas a dizer que quando desempenhas o papel de coreógrafa tens também a necessidade de fazer de intérprete, mas não percebi se preferes sempre desempenhar os dois ou se preferes desempenhar o de intérprete...*

- Bem... idealmente ou um ou outro... Eu gosto muito das duas coisas mas, idealmente ou um ou outro. Porque acho que é necessário ter uma consciência de fora, porque quando estou lá dentro, depois também... pronto, isto é uma faca de dois bicos, não é... porque depois mergulhas lá nesse espaço e não consegues ter o outro de fora... na realidade eu neste momento vou começar a trabalhar assim... ou alguém me convida e trabalho como intérprete e entrego-me a esse espaço, ou então passo a ser coreógrafa. E gosto dos dois... não é igualmente, porque são espaços diferentes, mas gosto de ocupar os dois espaços... se bem que ainda não consigo lidar bem com isso...

- *Com o quê?*

- Lá está, porque para mim é mais fácil quando sou coreógrafa e intérprete... Porque surge aquela situação de ok quero experimentar isto que estou a dizer ou a pensar... quero entrar nesse espaço, só dirigindo não consigo, lá chegar...

- *Achas que o processo criativo pode ser sentido como perturbador?*

- Ah sim... sim

- *Porquê?*

- Porque tu estás a abrir portas, tu estás a... eu acho que no dia a dia a gente tem que.. Tem não, alguém nos ensinou, não sei, não sei onde é que isto começa, mas temos que nos organizar, temos de arranjar um fio condutor para a vida, fazer as coisas a horas... tens de trabalhar e braaa brraaa braaa e pronto, e há certos trabalhos que quanto mais tu sistematizares melhor é. De repente quando entras no espaço da criação, a ideia que eu tenho é que tu deliberadamente ou não, vais desarrumar a loja. Há uma coisa que está a começar a ser pensada e, a partir do momento em que comesças a despoletar esse...pensamento ou... criação... estás a começar a gerar o caos... acho que é inevitável isso... porque tu não sabes... entras no espaço do não saber... que é fascinante mas que quando perdemos esse espaço... vem tudo cá para cima... nessas alturas eu percebo que estou insuportável mesmo, insuportável, caótica, as coisas à minha volta começam a ficar todas desarrumadas, começo a perder coisas e por ai fora...

- *O que tu dizes parece que ficas centrada, fechada em ti...*

- Sim, mas isso é inevitável, não é? é um fechar, sim. Mas é um fechar muito interessante, que é fechar para ir olhar uma coisa, é como se tu fosses olhar para o microscópio, de repente mergulhas num universo que também abres... estás a abrir uma porta... Também acho interessante este processo, quando estou a ensinar... conseguir, abrir um espaço para as pessoas conseguirem... viver... no fundo... A mim faz-me imensa impressão a vida como ela é... (ri-se) no seu normal... e daí interessar-me tanto, entrar nestes espaços de criação. Mas tenho consciência que não posso estar sempre nisso... tenho de intercalar muito...

- *Faz-te impressão a rotina, mas precisas dela...*

- Ah com certeza, com certeza, eu houve aí uma altura que andava com vários processos criativos e estava a pirar da cabeça. Comecei a alucinar e tive mesmo que parar e às vezes preciso mesmo... Mas é claro que a rotina é muito subjectiva. No meu caso, porque eu não tenho mais de dois meses, vá lá o máximo da mesma coisa, quanto mais não seja o mesmo horário, o mesmo trabalho, as mesmas pessoas... Mas pronto... desarruma muito...

- *Tu estás a falar psicologicamente, e fisicamente notas alterações no corpo?*

- Ehhh sim, essa irritabilidade e falta de paciência que é muito física, a falta de sono às vezes... falta de apetite... mas talvez... Depois também às vezes se a coisa está a correr bem, eventualmente, o corpo torna-se mais disponível, parece que faz coisas

que nunca consegue fazer, parece que de repente entrou num espaço mágico... e pronto

- De onde vem a criatividade? Se é mais mental, mais física? Mas esta pergunta seria mais do ponto de vista de intérprete... Se parte de dentro, ou então se parte da imagem que se vê, do desenho que fazes? Ou será as duas coisas? O que é que influência mais?

- Eu acho que depende do que trabalho que estás a falar. Tanto pode vir do físico, como pode partir do emotivo, como pode partir de uma forma. Eu acho que o grande exemplo desse tipo de trabalho é o botô, não sei se já viste alguma coisa? O botô é uma dança japonesa. Eu fiz uma vez um workshop de boto e explicou muito bem essa questão e, justamente um dos exercícios mais brutais que já fiz até hoje, foi partir do zero e deixar que o impulso físico inicie e, este impulso físico vai naquele bocado, porque é tudo muito, muito, muito lento. Eles trabalham muito a lentidão e o espaço depois da morte, que é muito simbólico. Mas também é muito engraçado porque, também é o espaço... tu comesças no espaço em que tu deixas de existir para passar a existir, e então a premissa inicial é extremamente física, mas que inevitavelmente uma coisa despoleta a outra, que é o imaginário... ehnh que são as emoções inerentes a esse imaginário que despoletam por sua vez outra forma física e as coisas nunca se dissociam ... Eu acho que no geral... isto é um mecanismo só... e tu nunca sabes o que é que despoleta o quê... pode ser uma situação emotiva, podes partir daí... até mesmo... Depois tens correntes artísticas. Há correntes que são mais abstractas como o Cuningham que interessa-lhe os espaços, a performance, o acaso e, eventualmente tu podes tirar emoção disso mas é físico, como tu tens o expressionismo alemão que parte das emoções, de cá de dentro para esboçar uma forma cá fora e, actualmente onde vivemos já não conseguimos colocar-nos em lado nenhum, porque qualquer uma dessas premissas pode ser um motor... Aquilo que eu digo sempre aos meus alunos, porque há um medo enorme, eu sinto isto com a comunidade, eu chamo comunidade os não profissionais, há um medo enorme face à criatividade quanto mais velhas as pessoas são, as crianças pá é o espaço delas, não é? Quer dizer tu atiras uma coisa e lá vão elas... ehnh com adultos existe um medo enorme, e as pessoas dizem logo eu não sou criativo, eu não tenho imaginação, eu não tenho jeito para dançar, põem logo a coisa assim. E uma coisa para mim é certa, a criatividade é uma coisa inerente a todos nós, só que... mas aquilo que se faz desde o momento em que a gente sai da barriga da nossa mãe até ao final dos nossos dias é exactamente tentar, a sociedade tenta

justamente, bloquear sempre todos esses espaços, é aquilo que eu sinto. E quando as pessoas vão procurar já estão com uma data de muros à volta, a achar que a criatividade é qualquer coisa de divino e que não nos pertence a nós, quando aquilo que lhes estou a dizer mesmo, é que a criatividade tá... tá em cada bocado de ti e de mim... só que têm medo disso... acho eu

- Achas que o facto de ser dança, o facto de se expressar pelo corpo é mais difícil para as pessoas do que pegar numa caneta e fazer um desenho?

- Eventualmente sim, mas acrescentaria a isso a questão cultura. Falando do português, o português é muito pouco físico, é muito mais... nós somos um país de poetas... e aquilo que eu verifico nos workshop's que a gente dá é que, quando a coisa tem artes plásticas há uma adesão muito maior, porque tu pegas numa caneta e num papel e é nesse papel que vais ficar representado, ao passo que a utilização do corpo é sempre muito mais inibitória, porque é uma exposição muito grande, e é daí que eu digo que isto é cultural, isto não é teoria comprovada nenhuma, mas imagina que em África é um bocadinho se calhar ao contrário, toda a gente dança... e facto de, como toda a gente dança, faz com que tenham maior capacidade de se expressar fisicamente...

- Então, o corpo bloqueia?

- O corpo bloqueia quando tu tens um sistema cultural à volta, tu não te esqueças que nós estamos, nós europeus, nós ainda estamos com o estigma da igreja católica em cima, por mais que não sejamos católicos, continuamos completamente, e exactamente um dos grandes erros da igreja católica foi o de inibir a existência de um corpo, enquanto ser pensante, enquanto desejo e enquanto forma de expressão... e então tu vês a quantidade de inibição que eu duvido, mas que eu duvido mesmo, que isso seja inerente ao ser humano, acredito muito mais que isso seja um sistema que lhe foi imposto, até porque, porque é que isso lhe foi imposto? porque muitas vezes o corpo pode ser altamente perigoso, vá lá... para certas coisas... deixar um corpo por aí e além... pode ser descontrolado, pode gerar perigos, pode sei lá... dar cabo da cabeça das pessoas. Agora estava a pensar justamente num dos programas que vi sobre a religião islâmica, em que o marido dizia da mulher, “pois elas não podem dançar ao pé de nós porque nós perderíamos a cabeça”. É pelo simples facto de adorarem aquilo, que proibem, e então vêm-se obrigados a controlar e imporem regras porque se não... percebes. Eu na realidade acho o contrário, acho que o corpo pode ser uma grande

forma de expressão e que no seu primórdio devia ser uma das coisas que o ser humano utilizou mais e, que isso foi aos poucos sendo castrado...

- *Mas também as pessoas vão crescendo e o corpo vai ficando cada vez mais inibido...*

- Sim também. Isso é outra das coisas, porque uma coisa é aquela situação mais histórica, mais cultural, que também ao longo dos tempos..., quer dizer, mas agora estamos a tentar voltar, talvez de uma forma um bocado desajeitada, com tanto ginásio, e coisas à volta do corpo, acho que é um bocadinho ao lado mas, há tentativas... Mas pronto, ao longo da humanidade o corpo foi sempre castrado e também ao longo do crescimento, porque se tu vires um bebé a mexer-se ou se vez um adulto, quer dizer, um bebé tem um leque de possibilidades que vai sendo também castrado com estas coisinhas, tipo tu aprendes sentado numa cadeira... eu acho uma aberração, sempre achei, quer dizer, uma criança com 6 anos tem de estar cinco horas ou sete horas enfiado, sentado numa cadeira a receber coisas, não sei quem é que estipulou que a aprendizagem tinha que ser assim... (ri-se) não sei se respondi à tua pergunta...

- *De onde parte o movimento? Onde é que tem origem?*

- Pode partir de todos os lado... não há... se pensares no corpo, podes iniciar um movimento em qualquer parte... se pensares também no teu interior, não sei se é isso que tu queres saber?

- *É isso, mas gostava também de perceber se o movimento é primeiro pensado, ou se é agido e depois pensado...*

- Há várias correntes... aquela que estou a fazer agora que é body mind centering é pensar sempre antes do movimento acontecer, é decidir o movimento, mas é uma coisa integrada onde mente e corpo não estão dissociadas e nenhuma se sobrepõem verdadeiramente à outra. E também tens o contrário, um movimento que surge de um impulso inicial normalmente interior e, que vai desencadear uma série de movimentos mas, não existe... ehhe não existe uma verdade acerca disso... Mas isto está tudo a mudar...

- *Mas como é que sentes o movimento?*

- Normalmente é uma relação conjunta que... fazer e pensar... e cada vez mais... se calhar no início era mais fazer... Principalmente se pensarmos em movimento de

improvisação, quando tu estás na chamada composição em tempo real em que tu estás a fazer e estas a decidir... portanto tem de haver mesmo essa ligação entre corpo e mente, em que tu não sabes o que vem primeiro, uma coisa gera a outra... pensamento gera o movimento e o movimento gera o pensamento...

- Mas há movimentos que partem da emoção, não do pensamento?

- Sim, mas a emoção também... eu acho... para mim, emoção também é pensamento. No sentido em que vem do cérebro, aliás eu não vejo uma coisa desligada da outra, emoção e pensamento. Não é, porque eventualmente o pensamento gera emoções e uma emoção gera pensamento, penso eu... Agora podes é racionalizar mais ou menos, correcto? Tomar decisões sobre a... eu vi esta possibilidade de movimento mas, não vou fazer, vou fazer antes uma outra forma...

- Esta acaba por ser a mesma pergunta que é, se o movimento é mais visceral ou mais estético...

- Sim um bocado, isso ai depende de cada coreógrafo, tu vês nitidamente voltando outra vez... ate posso pegar num encenador que é muito conhecido que é o Bob Wilson e aquilo é extremamente técnico e pensado, não é?, e a dança mais ligada à Pina Baush, é mais visceral, ela só constrói à base das emoções e isso tem a ver com cada coreógrafo. Se eu pensar em mim concretamente, eu gosto de experimentar um pouco de tudo isso, depende em que trabalho é que estou, em que contexto é que estou especificamente...

- Existe diferença para ti entre o movimento artístico e o movimento quotidiano, tu és o teu corpo, não é ? Enquanto trabalhas achas que tens padrões de movimento diferentes do teu dia a dia?

- Sim tenho..., necessitadamente são diferentes, basta pensar que não me ando a rebolar pelo chão em quatro patas... (ri-se) isso num extremo. Mas ao mesmo tempo não, porque no quotidiano tento entregar a consciência física que tenho do movimento... coisas simples como agarrar nas coisas, não vou... tenho de baixar as pernas, pronto aproveitar a eficiência do movimento para não me cansar no dia a dia, mas isso já são coisas que estão incorporadas nesse quotidiano, mas se falarmos de arte e quotidiano é bastante diferente...

- A minha questão é mais no sentido de que por exemplo o actor veste uma pele e entra em cena... tal como os bailarinos eles trabalham com o corpo, mas parece-me que a linha que distingue as duas coisas é mais nítida, a minha questão é se para um bailarino existe distinção ou será um prolongamento ?

- Não, é a mesma coisa. E até posso-te dizer que às vezes sinto mais ainda, acho que é uma boa comparação, e sinto mais ainda, porque já fiz trabalhos como atriz e sinto mais ainda essa diferenciação, porque estás no domínio do abstracto, não é?, e em ultimo caso, como atriz tu vais representar e utilizas a palavra, utilizas os sentidos das palavras e às tantas arrastas o quotidiano de alguma forma, na dança não, não mesmo, na dança estás a construir um sistema abstracto, é como a musica clássica ou a musica contemporânea, é a construção de um sistema que não é um prolongamento do quotidiano, porque eventualmente nós podemos ficar aqui horas a falar sobre um conceito, sobre tempo, o meu corpo pode representar esse tempo de uma forma como a gente não consegue falar, tas a entender... mas não é vivido como se fosse outro corpo...

- *Mas não sentes como se existisse um corpo quotidiano e um corpo artístico?*

- Um bocado... é um corpo transcendente, é um corpo que transcende...

- *Pode acontecer fazeres um movimento que o teu corpo não reconhece? Que não lhe é habitual? Como é que isso é sentido?*

- Ainda ontem senti isso. Por isso é que gosto de experimentar outras técnicas, para descobrir outros caminhos e outras coisas que nunca iria fazer... Como é sentido?, para mim é sempre... fantástica a, descoberta. Descobrir que afinal há imensa, há muito mais espaço dentro de um corpo do que aquilo que eu iria imaginar. Normalmente é sentido como uma coisa boa, criar espaço para existir uma coisa nova... ehhe às vezes assusta um bocadinho...

- *Qual seria a emoção associada?*

- Sim. Eu sinto-me quase como uma criança, imagino um bebé que começa a andar. Aquilo tem tudo uma surpresa enorme, de repente tens duas pernas, viva!! Eu sinto exactamente a mesma coisa, está aqui todo um universo de movimentos que eu desconhecia, isso é fantástico... Estávamos a falar hoje que assim o último grito agora de descobertas que tem feito, é uma coisa que se chama faciaterapia, não sei se já ouviste falar? Se tiveres oportunidade experimenta. Aquilo parece que está a acontecer magia com o teu corpo, descobres uma outra pele que tens, é brutal, eu nem te consigo descrever muito bem, sei que é... a base do trabalho é a fãcia. Bem nós somos feitos de camadas, já viste provavelmente aquelas camadas musculares, e há uma camada de fãcia que envolve todo o corpo, e que descobriram que, a teoria, que através da readaptação da fãcia, tu consegues reencontrar movimentos primordiais e reorganizar o corpo, só que a grande revolução que essa técnica tem em relação a

outras é que actua à base do toque super específico e esse toque vale mais do que 300 teorias acerca de não sei o quê... e entras noutra dimensão, eu lembro-me de ter experimentado isso e foi como se tivesse a andar nas nuvens, eu tava, eu realmente andava, porque era tal a emoção daquilo é brutal mesmo...

- Ainda dentro de sentir e criar novos padrões de movimento, como é que fazes, tu consegues através de um movimento que já conheces, que já sabes como é que se faz, tu consegues através desse criar outras coisas novas ou parte de uma ruptura completa com o que já conheces?

- Sim. Isso é uma boa pergunta porque tu podes ter o mesmo movimento. Uma coisa que uma professora me dizia sempre, há um movimento base na dança que é o plié, que é usado muito no ballet com este nome, mas que no fundo significa dobrar as pernas, e isso é usado em quase tudo, é um movimento base, e ela dizia “incrível porque eu à trinta anos que faço um plié e é sempre diferente porque tem a ver com o teu foco, e essa nova descoberta do movimento normalmente não tem a ver com a forma, mas sim com o teu foco de movimento...

- Como assim, explica-me isso...

- Ehhh o que eu quero dizer com foco, onde é que a tua atenção existe, por exemplo quando tu dobras as pernas estás a pensar na tua estrutura óssea por exemplo, ou estás a estabelecer uma relação entre os calcanhares e os isquions, e os ombros ou estás a sentir a linda experiência que é descer o corpo, e subir... portanto o mesmo movimento, dentro dessas técnicas, pode ser feito e ganhar amplitudes completamente diferentes. Também não é à toa que num senso mais comum, tu podes dizer porque é que aquele bailarino está a fazer o mesmo que o outro e, este salta imenso à vista e o outro desapareceu... tem a ver também com isso com esse foco que existe na execução... E como tal pode te gerar outras coisas, porque se eu só estendo um braço e pensar numa linha a continuação desse movimento pode ser só uma linha, se eu estendo o braço e penso numa espiral se calhar esse movimento vai-me levar para outro sitio completamente diferente e criar uma nova, uma nova.. mas só do mesmo ponto de partida... (exemplifica a diferença de movimento com o braço)

- E o movimento é sentido como um continuo ou consegues dividir, como se fosse frames?

- Isso depende muito, portanto se estás a trabalhar continuidade ou se estás a trabalhar ritmo. Por exemplo, podes trabalhar um ritmo stacato, que é um termo da musica, o stacato é tudo o que é cortado sta, sta, sta, sta, sta ou então tens um

iehummmeeehhhiiiiieeeeuhuum portanto isto é continuidade e tu podes ver, também o movimento acaba por ser a mesma coisa. E tu podes brincar com pausas trehhheeehee pa e tens uma frase, e isto é visto como uma única coisa e depois traahhhaahhaa tá tum pum depende do que tu estás a trabalhar, há a continuidade e a descontinuidade...

- *Imagina que tu estás a dançar com alguém, assim uma coisa de dez minutos, como é que tu sentes?*

- Depende, se estiver dez minutos ininterruptamente a dançar, provavelmente não é dividido, mas se tens momentos ou cenas ou pausas, ou mesmo rupturas, isso é conforme a construção da coisa... Depois ainda há outra questão relativa a isto, que é se estás numa peça mesmo construída e há uma lógica inerente a isto ou se estás em improvisação... porque a mente é muito diferente, porque numa improvisação tu não sabes o que vai acontecer, portanto podes gerar descontinuidades, o que é muito interessante porque agarras o momento e estas ali a desenvolver, ou ele acaba, morre ali e tem de nascer outra coisa qualquer... estás ali numa cena de dez minutos, em que crias uma tenção física qualquer e vais ficar ali, então isso gera continuidade num trabalho...

- *Então o ritmo parece estar sempre associado a antíteses, por assim dizer, a pares opostos? Movimento – pausa, tensão – relaxamento*

- A riqueza rítmica sim, mas tu podes criar um ritmo constante, mas essa riqueza sim é feita de pólos antagónicos, de criar melodia e depois corta, cria pontos de tensão, mas tu podes ter, muitas..., uma construção rítmica na mesma lógica, não necessariamente antagónica.

- *E diz-me uma coisa, é difícil lidar com esse antagonismo?*

- Para mim não, eu acho que sou, eu acho que eu sou, muito assim. Sou completamente antagónica, se me pusessem a mexer livremente... É como as pessoas me definem, tipo aquelas musicas tipo John Cage, eu sinto-me um bocado assim, e custa-me mais manter-me numa coisa só...

- *O que é que me podes dizer mais sobre o ritmo...*

- O ritmo... para mim o ritmo é uma coisa essencial... é a nossa base... o coração bate, não é? isso é um ritmo. E o nosso corpo, se a gente fechar os olhos, tem sempre um ritmo... Para mim pessoalmente é uma coisa extremamente forte que tenho em mim e, o feed back que tenho das pessoas que são muito rítmicas, não é necessariamente... Porque a gente depois associa muito os ritmos, aos ritmos africanos, porque eles são

extremamente rítmicos, mas acaba por ter aquela constância e aquilo tem efeito também específico, que tem a ver com essa transcendência, com rituais e ligação à terra e catarses, não é? dessa constância rítmica... Para mim é um bocado diferente, é essa tal... arritmia, não sei... que para mim, é um motor de movimento e tem esse carácter essencial e se tu reparares no senso comum, nós somos muito impressionados com um ritmo que tenha uma batida mais próxima do ritmo da nossa batida de coração, não é?, é uma coisa que nos é muito próxima. E se fores ver, não sei se sabes, o transe psicadélico está estudado de maneira a acelerar as tuas pulsações rítmicas, portanto as tuas pulsações cardíacas, ehh portanto o ritmo está extremamente associado a qualquer coisa de visceral até, mais orgânico, carne pele, pronto...

- *Espaço e tempo são indissociáveis?*

- Olha não sei, eu penso que não, eu pelo menos associo sempre uma coisa à outra... Olha que isso é uma pergunta muito difícil...

- *E como é que é o espaço do corpo do bailarino?*

- Pode ser muito pequenino, pode ser deste tamanho (mostra com as mãos), pode ser do tamanho desta sala, pode estar ligado com o centro da terra, pensando em... tu tens esse foco mesmo de trabalho muitas vezes, que é pensares ou no teu umbigo, ou no teu centro (toca na zona da cintura) ou olhares até à ínfima célula que tens e moveres a partir daí, ou pensares mesmo em furar o centro da terra com os teus pés e criares um movimento daí, por isso o teu espaço, é assim, tecnicamente falando fala-se na quinesfera, que é a tua esfera de movimento, e esse é o teu espaço, mas essa tua quinesfera também pode ser enorme e propagar-se, como pode ser ínfima, tem a ver também com a intenção do próprio movimento...

- *Então o espaço do corpo do bailarino transcende o espaço físico do corpo....*

- É um espaço mágico... O Laban é que fala muito nisso, e na quinesfera, ele começa por um cubo onde chegamos com os braços e com as pernas (estica-se na cadeira de forma a demonstrar a imagem), mas depois tu podes imaginar como um cubinho assim (explica com as mãos) ou podes imaginar um cubo do tamanho do planeta terra....

- *E quando são dois bailarinos, é um corpo só, são dois corpos?*

- Mais uma vez isso depende da situação, depende da escolha. Por exemplo tu muitas vezes, vês aquelas improvisações em que são duas pessoas e tu sentes isto é um corpo só, é a tal magia de duas coisas que conectaram e... Mas também à coisas em que quando estás a dançar, que tu sentes, sei lá, quando a outra pessoa é demasiado

angulosa... É porque são dois espaços a tentar coexistir claramente, agora isso não é uma coisa que se explique cientificamente ou, é... é mesmo assim, quer dizer... podes decidir fazê-lo. Há uma coisa que também é muito utilizada, que é, ir com, ir contra, se tu fores com é um espaço só, se tu fores contra então são dois espaços a tentarem criar um terceiro espaço que não é de um nem de outro... Como pode ser tanto uma coisa como outra, e o mesmo para um grupo enorme, muitas vezes sentes que é mesmo um grupo, que é um corpo só ou então comesças a ver desconectarem-se espaços ou mesmo, parece que as pessoas estão no mesmo espaço e é como se não estivessem, mais valia não estarem... Mas isso é como na nossa vida também, as vezes sente-se muito isso que é, ou crias um espaço com alguém, ou então dentro de um mesmo espaço estamos em lados opostos...

- *Os objectos também entram dentro desse espaço...*

- Sim, o tipo de relação acho que é semelhante, podem pertencer ao mesmo espaço corpo, ou proporem eles próprios um outro espaço onde a pessoa mergulha, ou serem mesmo duas coisas separadas...

- *Gostava de falar um pouco sobre a relação... que tipo de relação é que a dança te possibilita?*

- Pode possibilitar relações... vá lá... de conexão, pode gerar relações de conflito... por exemplo... acaba por ser muito como na vida, podes criar relações de total desprezo, onde podem estar duas pessoas e nem conectarem, nem se oporem, estão, coexistem... podes estabelecer relações muito a nível sensorial, o que é muito interessante porque na dança, eu acho que é único espaço em que consegues estabelecer uma comunicação em que por ser não verbal, e por ter outra componente, porque é assim cada vez que existe, por exemplo o toque ou relações humanas, nós tendemos sempre a ir para o lado sexual da coisa, ou relação amorosa, e a dança quase... por ter esse código de ser dança consegue transcender isso tudo e, estabelecer uma comunicação que ultrapassa, portanto, esse lado da compreensão verbal, outro lado mais conectado com a relação sexual e... é curioso que tu consegues quase construir uma terceira... um terceiro elemento ali no meio que é a minha dança com a tua dança conectadas dão uma outra dança, geram um movimento que não é meu nem teu, é um espaço... um espaço... (ri-se)

- *Diz-me uma coisa como esta relação é intensa, intensa no sentido quase de pura, como tu ontem disseste que o corpo não mente... então é uma relação honesta, pura e daí intensa... que ultrapassa a comunicação verbal de uma forma dessexualizada... o*

que me leva a pensar numa união muito forte... alguma vez sentiste que te fundiste com o outro?

- Sim... algumas vezes... mas não é fácil, porque tu não conectas com toda a gente... mas sim claro... então a fazer trabalho de contacto improvisação... o trabalho de contacto improvisação trabalha muito dois pesos, duas pessoas que fazendo alguma resistência estão a colaborar uma com a outra... Com duas ou três pessoas, não sabia onde o meu corpo começava e onde acabava... e não tive de tomar decisões nenhuma, nem a pessoa, porque lá está, a dança existia para além de nós... e isso é a maior simbiose que uma pessoa pode ter...

- Isso não te assusta?

- Para tu conseguires chegar a isso tens de ter... porque é assim, uma coisa é tu seres manipulado, isso também existe e isso é horrível, mais do que assustador... eu retiro-me sempre... e eu acho que a simbiose só acontece quando essa pessoa e a outra estão... super focados em si, e só assim conseguem chegar a uma simbiose, se não há sempre um dominador e um dominado, ou então estão os dois perdidos e rapidamente andam à estalada, porque isso são aquelas coisas que acontecem e, acontece imenso... para atingir uma simbiose é... lá está, são aqueles momentos mágicos em que tu te sentes super centrado e tens de ter imensa consciência de ti para poderes receber o outro... eventualmente é aquela sensação de começar a andar (sorri) que é, é lindo, não é? As vezes acontece é ficar com medo de perder isso e estraga-se tudo pum pum pum pum (exemplifica com os braços, o que representa meter os pés pelas mãos e estatelar-se no chão), que é quando a criança finalmente está a andar e manda um granda tralho, tomou consciência (ri-se), pronto estragou a coisa...

- Como é que... eu fiquei com uma sensação que tu podes ter uma relação com o outro, o outro real que dança contigo, mas das coisas que li também fiquei com a sensação que... o corpo do bailarino consegue-se projectar, e estando projectado tu podes dançar com esse outro corpo, que no fundo é o teu, num momento exactamente anterior ou posterior...

- Bem... Isso foi muito à frente...

- Então diz-me se isto acontece, se tu sentes que o teu corpo a dançar pode criar vários outros corpos...

- Exteriores a mim?

- Sim.

- Acho que fico muito conectada com o meu próprio corpo...

- *O que estou a dizer faz sentido numa sequência de movimentos, ou seja... tu partes de um movimento, tens uma quebra e a seguir tens outro movimento, e então é como se este primeiro movimento estivesse a dançar com esse segundo e por aí adiante...*

- Tou a entender, nunca vi isso assim, mas é engraçado... é muito giro. Uma vez fiz um trabalho de fotografia que ia dar aí, que é um bocado o principio do cinema. Que era, eu construí uma frase coreográfica, e então a pessoa captava só momentos fotográficos que depois tu conseguirias estabelecer, eventualmente, uma relação, e aí sim, era como se o corpo com aquele movimento criasse vários corpos, mas no geral não...

- *Não é sentido assim?*

- Eu não sinto assim, mas é uma perspectiva interessante, vou experimentar amanhã...

(Rimo-nos)

Eu acho que é fundamental perceber uma coisa, que é que não existem verdades. E a coisa mais fabulosa que isto tem, é que dá vontade de viver 300 anos para experimentar. É que tu podes na realidade explorar as coisas de enésimas maneiras, isto é mesmo infinito e o que é interessante é que a gente tem sempre qualquer coisa para procurar, não é encontrar as coisas, é ter essas coisas para procurar...

- *A abertura à possibilidade...*

- Sim e, isso que me disseste agora, já me deu vontade de experimentar, tás a entender? E eu acho que é isso que é fabuloso neste maravilhoso mundo... mas também nos pode deixar bastante xonês... mas pronto, enquanto isto for saudável...

- *Mas porque é que tu achas que nos pode deixar xonês?*

- Porque eu não sei se nós estamos preparados, como seres humanos, para tanta infinitude de saídas... ehhhh... nós temos muita necessidade de criar as nossas verdades, as nossas certezas eeee se calhar, o que é um facto é que à medida que crescemos, vamos deixando essas coisas, mas eu acho que isto levado a um extremo... eu acho que deve ser o mesmo em qualquer área que se dedica a mergulhar nas coisas, acho que é por aí, porque uma pessoa começa a escavar, a escavar, a escavar e de repente, eh pá não sei, é como o cosmos, não é? Quer dizer tu tás no teu país e depois comesas a conhecer cada vez mais e, depois comesas eventualmente a sair da esfera da atmosfera e, depois vais para a lua, entretanto já não é a lua, é o sistema solar, entretanto já não é o sistema solar é outro sistema qualquer e, entretanto já não tens qualquer ponto de referência. Porque abriste tanto o espaço que... pronto, às vezes é

esse o meu medo, de perder a gravidade até... (ri-se) Mas eu acho que isso não vai acontecer, porque eu volto sempre cá abaixo (com um tom de voz mais grave)

(silêncio)

- *Ainda na relação ... e a relação com o espectador, qual é a relação que se estabelece?*

- Ai... eu esperava que fosse sempre de cumplicidade, mas não é fácil porque eu gosto muito do público, gosto mesmo muito. Lá está, também é outro espaço mágico. Curiosamente eu sou uma pessoa extremamente tímida, mas como estou num palco e tenho um público, não te sei explicar porquê, eh pá é muito especial... Agora há uma coisa, também há um tal nível de comunicação do qual não se consegue verbalizar, que tu às vezes entras e sentes de imediato uma coisa assim, “vrroouup” (faz um som de sucção rápido) para dentro e para fora, e às vezes parece que tens uma parede e que as pessoas não estão lá, ou que de alguma forma tu não consegues te fazer passar. Agora isto são coisas que... ainda por cima é engraçado quando trabalhas em conjunto e são os mesmos espectáculos durante várias noites, depois nó falamos muito sobre o público, e acho que quem vê de fora deve achar que somos todos tarados “eh pá o público hoje estava mesmo comunicativo”, no entanto ninguém disse nada, só que tu não explicas isto, há uma energia que rola e que o público suporta e tu parece que voas, ou então parece que te estão a sugar a energia toda.

- *E isso influência a performance?*

- Completamente, mas completamente, completamente, em última instância se pensarmos nas coisas mais periódicas, imagina, tu tás a fazer uma coisa cómica e de repente começa tudo a rir às gargalhadas, tu comesças a puxar mais um bocadinho, puxas sempre, ou então, supostamente aquilo era cómico, ninguém tá a rir, tu comesças a ser engolido por ti mesma, estás a perceber?

- *Mas isso é pensado ou sentido?*

- È sentido, é sentido...

- *Tu não estás a executar e a pensar nisso?*

- É completamente sentido, depois podes elaborar algum pensamento, mas é o tal território em que tu não consegues interferir...

- *Diz-me uma coisa, se por acaso comesças a pensar nisso não... não corta completamente?*

- Sim, corta com tudo, perdes a concentração, sais dali, daquele espaço, é péssimo, péssimo. E então se comesças a olhar de fora para dentro, como em espelho... é fatal,

mata. Pelo menos o pensamento nunca pode ser nesta lógica que nós temos, tem de ser, deixar sentir e transformar, mas é um território que não conseguimos controlar. Se não, acabou, baza do palco, vai-te embora, faz qualquer coisa... Já me aconteceu, parece que queres um buraco para te enfiar... estás lá, naquele espaço mágico e, de repente vruummm (exemplifica com os braços a queda de um pássaro)

- Isto é o papel do público durante o espectáculo, e qual é o papel do público durante a criação?

- Sim, isso mais uma vez, depende muito das pessoas, eu pessoalmente gosto que algumas pessoas venham assistir de vez em quando. Porque é engraçado quando tu não tens público de todo... também é necessária essa solidão, vá lá. Mas o público funciona como um espelho e o facto de teres, eu já tive ensaios abertos, em que havia zonas que eu achava que estavam entaladas e que por o público estar lá, mesmo sem dizer nada, “yes era mesmo isso”. E há outras coisas que dizes “eh pá não, não era nada disto”. E já me aconteceu inclusive, de quando era só eu, de tar sempre a ensaiar uma coisa e assim que havia gente de fora a ver, não fiz isso, porque no momento tive a resposta. Portanto muda muito também a coisa... não sei se estou a responder à pergunta?

- Sim estás... então trabalhas para o público?

- Inicialmente não....

- Trabalhas com o público?

- Sim, com é uma boa forma de por as coisas. É uma boa definição, para não. Talvez esta peça infantil que fiz sim, foi para o público. Uma espécie de encomenda. Mas quando me surge uma ideia, é uma preocupação minha, começa por ser uma coisa altamente pessoal, do meu umbigo. À medida que vou fazendo, é evidente que penso qual será o público que vai ver, obviamente vou ter de comunicar. Mas é a eterna questão da obra de arte, até que ponto é que ela é feita para um público e... qual é o compromisso que existe realmente na criação artística... daí até um público... E depois a nossa arte torna-se mais delicada nesse aspecto, porque só existe enquanto existir um público. Ao passo que se escreveres um livro, ele está escrito, e sai do teu, e sai do teu corpo, não é? Eventualmente só é objecto artístico porque alguém o lê mas, há um desfasamento temporal entre as duas coisas. Nós não, nós estamos em directo, a tentar transmitir alguma coisa. É por isso que acho que essa problemática se acentua ainda mais. Isso é um problema, um problema não no sentido dramático. É um problema. Não é uma coisa que se possa, que tenha resposta certa. E diria, como não é o meu

ideal, se calhar muitas vezes não consigo resistir à tentação, porque depois acho que há uma coisa que é engraçada, é aí que acho que joga muito com a nossa auto-estima, e então há sempre esta manha, não é? Que decisões que tu tomas, que claramente sentes ou, que nem consegues sentir, porque é inconsciente, que queres que as pessoas gostem daquilo. Esta última peça que fizemos... que foi no CCB, e lá está, o público é diferente, é um público que aceita ver coisas mais complicadas, vá lá, e aí nós esticamos imenso a noção de tempo, fizemos uma coisa chatérrima, pronto. No sentido de, porque por exemplo, lá está, eu sou uma pessoa muito preocupada com o ritmo, mesmo nas aulas, o ritmo das aulas, como tu comunicas, isso é muito importante, essa organicidade... nesse momento quando experimentei esticar o tempo, disse “eu não quero saber se as estão a apanhar seca ou não, interessa-me entrar aqui num tempo, que é como se... para mim é o tempo da morte e, para entrar ali, se calhar é preciso passar pela seca, entendes? Pronto, à partida não estava a pensar no público, estava a pensar numa problemática específica. Pronto, mas obviamente, à gente que diz “grande seca”, azar, porque eu fiquei super feliz de conseguir, de me manter fiel. Mas sinto muito essa, essa, é um bichinho que nos bate aqui, tipooo, e é chamada a cena mete nojo, que é mesmo a cena para o público. Que de repente, não sei, estás a construir qualquer coisa e de repente agarras mesmo o público, sabes que com aquilo vais agarrar. Há um coreógrafo que é muito bom nisso. Ele cria uma suspensão qualquer, etérea, fantástica, com corpos lindíssimos, assim uma imagem fantástica e no momento a seguir ele dá-te um estoiro no palco. Tu estás completamente a ir lá e o gajo “traz”. Pronto, ok, agora vai começar o espectáculo. E aquilo começa tudo a abrir “pumba, pumba, pumba” e isto é criar emoção. Isto é completamente para o público. É. E com essa percepção, com a perversão da percepção, anda cá, toma lá. Eh pá, eu saio sempre das peças dele, ou com vontade de vomitar ou completamente cansada, porque ele tem um mecanismo de quase tornar física a tua relação com ele. Por acaso é um excelente objecto de estudo, no sentido da relação público coreógrafo.

- *O tempo. Já falamos sobre o tempo, mas como é que é o tempo para ti?*

- Isso é uma questão filosófica enorme.

- *Sim claro, mas como é que tu sentes o tempo? Tu ontem dizias que é uma coisa completamente subjectiva. Então como é que ele é para ti?*

- É uma coisa ehhh. Bem, há o tempo do relógio, horas, esse do não tenho tempo, ou tenho tempo. O tempo na dança é o tal tempo abstracto. Existe um país qualquer,

onde há uma língua qualquer, onde existem duas palavras para tempo. Duas definições de tempo. Então há um tempo horas e um tempo que é esse tal tempo subjectivo. O tempo que a gente diz que passaram cinco minutos e pareceu uma eternidade, que é o tempo afectivo. Eu acho que existe um tempo afectivo, alguém me falou disso e, eu acho que faz todo o sentido. E para mim o tempo da dança é um tempo afectivo, completamente. Eu faço muitas vezes esta brincadeira com os meus alunos, de começarmos uma improvisação e perguntar no final quanto tempo é que foi. É absolutamente delicioso ouvir as respostas, porque quinze minutos para um é uma hora e para outros são dois minutos. É tão subjectivo quanto isso, pronto. E na dança tu tens mesmo isso muito presente.

- *E tu sentes que consegues prolongar o tempo, encurtar o tempo, sentes que tens esse poder?*

- Não tanto como desejaria, talvez um dia quando for grande. (ri-se) Mas sim, nesta última peça que te disse, quis tentar trabalhar essa questão. Era uma peça de cinquenta minutos, que parecia muito maior. Eu queria dar mesmo a sensação de que, tu chegavas lá e aquilo já existia há séculos e, que tu saías e aquilo ia continuar a existir... para o resto da tua vida e da minha. Isso foi o que tentei fazer, mas acho que não consegui ir tão longe. Mas sim, acho que se pode trabalhar essas manipulação.

- *Mas isso é em relação à peça, aquilo que é transmitido, não é? O que é transmitido é que aquilo que tem na realidade um tempo x , parece ter muito mais. Mas como é que é, quando estás a dançar?*

- Vai dar à mesma coisa... isso aliás, foi a partir de dentro que tentei passar...

- *Tens de sentir isso para conseguir transmitir...*

- Sim, de alguma forma... sim, claro, sem dúvida.

- *Então consegues manipular o tempo?*

- Isso não sei, porque depois não sei se aquilo resultou ou não. Até por causa da qualidade de movimento que tu geras, não sei se terá a ver com a lentidão ou suavidade, mas sim com a densidade que tu crias no movimento. O butô é um grande exemplo dessa manipulação temporal através do corpo. E está relacionado com densidades, eu acho, densidade de movimento... Densidade de movimento, eh pá não te sei explicar muito bem isso...

- *Mas o movimento consegue ser mais ou menos denso?*

- Sim, aquilo que tu lhe colocas, poderia chamar-lhe concentração máxima... não há palavras para o movimento, sabes? É mesmo uma chatisse, eh pá não tem outra

definição. É mesmo densidade. Tem a ver com a densidade. Tem a ver com a concentração. Tem a ver com... eh pá, eu acho que não consigo explicar tão bem. Talvez se te arranjar peças para te mostrar, percebes?

- *O que eu percebi do que me disseste é que densidade de movimento...*

- Tudo isto tem a ver com concentração.

- *Não tem a ver com o foco também?*

- Sim

- *E então também há variações na densidade do movimento. E depois também podes jogar com isso?*

- Sim, e daí também depois poderes manipular o tempo... agora, muitas vezes o tempo é manipulado através da composição. Que é um bocado o que acontece com o tal coreógrafo. Que tem a ver com decisões mesmo temporais e, que é exterior ao bailarino. É mais pela cena, a composição de fora. E o Butô acho que é mais o outro caso. Se bem que também joga muito com a composição e, com elementos. Por exemplo há uma companhia que é a Sakai Juko. Eles usam areia e, toda a cor, isto foi um espectáculo que eu vi, toda a cor era assim de deserto e então, isso dava-lhe uma qualidade de tempo também. Que, só através dessa sugestão, parecia que era um tempo muito maior do que ele é. Por causa da sugestão visual. Engraçado.

- *Por causa do espaço?*

- Sim, por causa do espaço.

- *Ok. Agora gostava que falássemos um pouco sobre o corpo. Como é que tu vês o teu corpo?*

- Isso também depende dos dias, do que estou a fazer. Como é que eu vejo o meu corpo? Consegues especificar mais um bocadinho?

- *O teu corpo de bailarina. É um corpo possível de arte?*

(ri-se)

- Acho que é uma boa maneira de o ver. Sim. É um instrumento.

- *É simbólico, ou capaz de simbolismo?*

- Ou não. Sim, é simbólico, pode ser muito concreto, pode ser um corpo corpo. Tão depressa este tronco pode ser gerador de movimento, como pode ser um tronco com pernas e braços, tás a entender? Pode ser as duas coisas...

- *O que me estás a dizer é que podes assumir uma série de imagens corporais, consoante aquilo que tu queres, ou que te é pedido, ou aquilo que é necessário?*

- Pode ser um espaço vazio, pode ser uma bola, pode ser um espeto, pode ser uma rocha, às vezes tenho tantas dores que parece que sou pedra, pode ser uma mulher mesmo... pode ser o que tu quiseres...

- *Mas a tua imagem corporal, no teu quotidiano está definida, ou sentes que é influenciada por tudo isto?*

- No meu quotidiano, normalmente está mais definida. Tenho um corpo de... pessoa... é a tal distância.

- *Mas esse jogar, brincar, conhecer outras imagens corporais, incorporar outras imagens, influência?*

- No quotidiano? Eventualmente... pois sabes, não sei se é isso. Mas eu nunca estive no corpo de outra pessoa, ou seja, o que é que eu quero dizer com isto, obviamente que, por exemplo, eu tenho um dia de ensaios forte, chego ao fim do dia, e se aquilo correu bem, o meu corpo está mais leve, está mais... Mas se calhar é preciso entender uma coisa, em relação a isso, a essa diferença física. Mais uma vez voltamos à questão da dança como profissão ou como objecto de investigação, como este workshop que estou a fazer. É obvio que por ter feito o workshop hoje, sinto o meu corpo muito diferente, mesmo a minha disposição no resto do dia é... sinto-me super leve e num estado de atenção muito diferente. Agora muitas vezes com os ensaios, aquilo é carne para canhão, minha amiga é assim, às vezes uma pessoa sente-se futebolista, mesmo... no concreto do trabalho. Mas isto tem a ver com o facto, quando é mesmo profissão... É a tal coisa, depois vêm as cruzes todas e, quando a gente pára de dançar... Eu não sei se tu já leste um livro, que é o Mr. Vertigo. É assim dos meus livros preferidos a nível da descrição da sensação do que é esse espaço transcendente e esse espaço corpo presente. Muito rapidamente, este é um livro do Paul Auster, que fala de um gajo que aprendeu a voar, teve um mestre que o ensinou a voar, primeiro ele só flutuava, depois voava e, depois, pronto, depois ganhava a vida a fazer números, que era ele a voar. Então há toda essa descrição, dessa leveza e desse conseguir sair, portanto o livro é todo, é extremamente metafórico e acho que representa muitos de nós. Bem, e depois cada vez que ele voltava à terra, sentia um peso enorme e depois começou mesmo a ter uma doença, que era vertigens e dores de cabeça em demasia, portanto voltar à terra era cada vez mais duro para o seu corpo. Ok. Isto eu sinto muito a nível do trabalho. Quando é trabalho. Porque tu consegues atingir mesmo, porque a gente fala muito do limite do próprio corpo e o ensaiar e repetir passa por aí, passa por cada vez mais consegues ultrapassar aquilo que são os

teus limites, não é? E tu estás a trabalhar na barreira já para além do natural e, quando voltas e voltas a vestir o teu corpo pode ser brutal, mesmo, com a quantidade de dores que uma pessoa tem... houve um médico que nos comparou a doentes. Porque ainda por cima, isto é a parte mais científica do corpo, nós produzimos no nosso organismo endorfina... substâncias que existem na cocaína e na heroína, nós produzimos isso naturalmente, tipo a adrenalina e blá blá blá. E o que é que acontece? Quando paras, vem a ressaca toda, vem dores no corpo e vem os resíduos todos que ficam neste corpo. E este corpo quotidiano às vezes é uma lástima, a sério, é super brutal, isso. Agora enquanto actividade lúdica, enquanto pesquisa... podes trazer isso contigo, sem dúvida. E acho que influencia imenso na maneira de pensar e de estar.

- *Eu queria... bem, tu és dextra?*

- Sim. Por acaso, sou a escrever. Mas há outras coisas que nem por isso, por exemplo eu atendo o telemóvel sempre do lado esquerdo, sempre, há pequenas coisas que eu faço com o esquerdo, não sei porquê...

- *Mas, sabes sempre onde está a direita e a esquerda? Ou o que está atrás ou à frente?*

- Sim, em geral sim.

- *Achas que por trabalhares com o corpo tens uma maior consciência disso do que resto das pessoas? Porque vocês também trabalham isso?*

- Sim também. Há um osteopata que tem uma teoria que diz que as pessoas intuitivamente vão para dança porque normalmente são descoordenadas. Olha, eu acho que sou tão atabalhoada. Mas ia a dizer, quando tenho muitos ensaios ou não sei o quê, tenho imensos acidentes domésticos. E tenho outra coisa, eu farto-me de cair na rua, mas dou cada tralho, assim brutal, e o gajo diz-me isso... olha, faz todo o sentido. Porque na realidade parece que uma pessoa instintivamente vai procurar aquilo que não tem. Agora, eu não sei se isto é uma verdade científica, ou se isto é, uns casos assim e outros não. O que é facto é que eu tão depressa me sinto extremamente dextra, como me sinto um bocadinho esquerda...

- *Mas costumavas ir contra as coisas?*

- Sim, sim.

- *E isso acontece-te em palco?*

- Não, não acontece. Lá está, eu não caio em palco, eu caio cá fora. As lesões que fiz nunca foi a dançar, nunca. Uma vez estava a dançar, isto é tão irónico, dancei que me

desunhei, punha-me de cabeça para baixo, não sei mais o quê, cenas perigosíssimas, depois fui-me sentar, pousei a mão no chão, o braço deslizou e eu fiz uma luxação, fiquei com o braço ao peito durante dois meses. Porque me sentei. Parece que desliga a coisa. Mas eu sou muito assim, pronto, se calhar as outras pessoas não são. Mas ele disse-me isso e eu achei curioso... Mas também tem a ver, pode ser uma doença de profissão, como tu trabalhas algumas coisas em excesso, se calhar ganhas um cansaço qualquer, ou, não sei, não é? Ou também pode estar associado com o mundo da lua, não estás cá...

- *Sim, mas quando estás a dançar, também estás noutro sítio, e isso não te acontece...*

- Eh pá, mas aí...

- *Pode ser uma coisa do género desligar mesmo, vestir o teu corpo, deixar lá aquele e nesse processo deixas lá uma série de coisas...*

- Sim...

- *Mas é no mínimo interessante. Pois a mim não me passava pela cabeça que fosses trapalhona...*

- Mas sou, completamente. Eu estou sempre cheia de nódoas negras de cair na rua. Um desastre total. Às vezes pára a rua inteira a olhar para mim. E depois são sempre assim umas coisas monumentais, tipo filme, é mesmo (ri-se), completamente humilhante, é horrível. Imagina, não há coisa pior para um bailarino do que cair, certo? Levanto-me logo... não, mas por exemplo há uma coisa, pensando um bocado nisso, que eventualmente nós temos mecanismos de defesa diferentes, por exemplo ao cair ao chão, porque temos uma outra consciência. Também raramente me magoo assim tanto.

- *E também tens outra destreza física.*

- Sim, sim. Eu tive uma vez um professor que teve um acidente de mota, um carro bateu-lhe por trás. Ele está parado no sinal, o carro bate-lhe por trás e ele é projectado . não lhe aconteceu nada, porque rapidamente o corpo organizou-se de maneira a cair bem. É ter esse mecanismo de relaxar, em vez de criar tensão, que é o que toda a gente faz. Por exemplo, não estas habituado a lidar com o susto, não é? E a primeira coisa que nós aprendemos é exactamente o contrario, é agarrar o chão. Em vez de ficar aqui (encolhe-se) que é um sitio um bocado aéreo, e em tenção, que aí é que qualquer embate pode ser fatal. Portanto, em caso de acidente, aquilo que acontece é que nós sabemos cair. Aliás eu tive três acidentes de acelera e acho que me safei ileso por causa dessa, porque quando via a queda fiz (expira fundo e relaxa o corpo), ok,

chão. Vou para o chão, portanto vou acompanhar, não vou lutar contra isso (demonstra, como se atirasse para o chão, mas suavemente). Nesse sentido acho que o corpo está mais atento. E também posso dizer que sou desastrada, mas mais nas alturas que estou a trabalhar. Porque se estiver à paisana não. Eu tenho um mês de férias e sinto-me bastante comum. Com o corpo também é engraçado, se calhar é interessante referir isto, consoante as técnicas que faz, o corpo vai-se moldando e o corpo fica muito diferente mesmo. Eu quando fazia ballet, eu não tinha quase maminhas nenhuma e não tinha rabo, era mesmo super direita. À medida que fui fazendo outras técnicas, para já engordei imenso na altura, engordei p'rái dez quilos. Porque era o corpo todo a querer sair cá para fora, porque era a organicidade do movimento, pronto, era toda eu...depois há técnicas, outras, não sei, tu consegues ver um corpo de um yogui e de um lutador de sumo. Pronto, isso são dois extremos bons. E se tu fizeres um técnica de dança, ou outra, também te acontece o mesmo ao corpo, ele transforma-se e com isso a tua percepção também. De certeza... E eu acho que até a tua maneira de ser. Se vires um bailarino clássico, eu acho que eles são extremamente... dizem coisas muito assertivas, sempre, têm uma mente muito direccionada, aquilo são linhas, não é?

- *Rígidos?*

- Sim, e ao passo que este pessoal mais, mais como eu, começamos para aqui a falar e já vamos... pode ser, tudo pode ser. Um bailarino clássico vai-te dar certezas absolutas. Tu perguntas e ele responde-te, o movimento é assim e assim e assim. Tu vês o V. W. a falar na televisão e ele diz, ele consegue definir o que é a dança. Eu fico parva com o homem. Uau, fantástico, eu adorava (ri-se). Mas tem a ver com um estilo que ele aprendeu, e é aquilo. Ao passo que o pessoal aí das correntes mais contemporâneas, de repente não conseguimos definir nada, não é?

- *Mas tu já pensaste que, segundo o que estás a dizer, um bailarino clássico tem uma linha de pensamento muito recta, se tu seguires uma técnica mais desconstrutiva... pode ser devastador... não? Porque tu comesças a pensar, onde está a pessoa ou como está a pessoa...*

- Estás a dizer a pessoa que tem certezas ou a outra?

- *Estava a falar da outra, porque a pessoa que tem as certezas, pode não passar daquilo, mas está contida. Sim, pode ficar rígida, ou aquilo que a contem pode ser frágil e quebrar...*

- Eu acho que essa questão é para tudo na vida, mesmo. Acho que há um grande paralelismo. E sim, pode ser assustador, mas pá, também tem a ver com a simples história da teoria da relatividade. A partir do momento em que tu descobriste que tudo é relativo, pode ser assustador, mas também é criar um espaço...

- *Tu achas que, à bocado dizias que aquele osteopata afirmava que as pessoas têm tendência a procurar aquilo que não têm, no caso do bailarino clássico, tu achas que também é assim...*

- Acho que não. O caso do bailarino clássico acho que é um bocado mais complexo. Muitas vezes a pessoa vai para bailarino muito pequenina, assim mesmo muito pequenina. Se reparares naquele pessoal da Rússia e isso, eles entram aos três quatro anos para a dança. Então nem sequer chegou-se a formar o individuo, para saber o que ele ou o que ele não quer. Isso, essa decisão é exterior a ele. E..., muitas vezes vais também pela imagem, lá está, eu comecei no ballet por causa de uma imagem de leveza e de beleza, nunca por causa da rectidão. E depois quando eu comecei a perceber que aquilo me estava a bloquear o corpo, é que eu neguei. Cheguei à adolescência e neguei completamente, porque disse, eh pá, não preciso disto para nada. Obviamente que aquilo me influencia ainda hoje. Sou uma pessoa extremamente disciplinada. Que de resto é uma característica dos bailarinos, que tem mesmo que existir, porque é uma disciplina física, o corpo precisa mesmo de disciplina. E então quanto mais clássico, mais disciplinado. Eu acho que herdei esse lado, quase soldadinho, do ballet clássico. O que é muito bom, porque depois tendo encontrado outras coisas e tendo andado perdida, na altura em que começo a... Porque eu tive esse processo quase da história da dança no corpo, e isso é muito giro, acho que é um privilégio. Assim que comecei, que larguei as sapatilhas e fui dançar com os pés no chão, sentir o meu corpo e tudo mais, foi muito assustador. Eu posso-te dizer que estive à beira do suicídio, mesmo, mesmo, literalmente eu ia-me mandar de um oitavo andar, mesmo... Portanto, foi muito, muito violento mesmo. Porque é sentires um corpo que estava literalmente crispado, mas que achava que aquilo era verdade. Mais, passaram-me a vida toda a dizer que eu nunca havia de ser uma bailarina. Apesar de já estar a conseguir moldar muito o meu espaço. E, de repente, abriu-se toda uma dimensão à minha frente, com as pessoas a dizerem, “uau é muito bonito o que tu fazes”... e isso começou a ter um efeito completamente contrário... porque podia fazer tudo, podia sentir tudo, podia... E foi muito perigoso, mesmo. Foi uma transição brutal. Mas depois a minha, toda a minha vida levou um chapadão.

- *É como se tu construísse a tua pessoa sobre uma base, sobre certos alicerces, que só sustentam porque estão estanque... no momento em que...*

- Tá controladinho, porque de resto... O que é que acontece ai com esse pessoal que nasce e estuda, estuda, acaba os estudos casa e vive assim, isso é a mesma, isso é o paralelismo do ballet clássico, ai com esse pessoal. E há gente que vive assim o resto da vida... pronto, mas se calhar... ai acho que já não é... sim, acho que nós procuramos aquilo que sentimos falta, não é só...

- *Mas aconteceu por acaso ou tu foste à procura?*

. Ah, eu fui à procura.

- *Foste à procura de novas formas de dança?*

- Sim, porque a minha grande questão foi, eu estava a meio do curso e disse “se eu continuar este curso, acabo este curso e não sei nada”. Tinha plena consciência que aquilo era super quadrado e... só que eu não sabia o que é que poderia estar para além. Mas sim, muito forte sabia que, ou pelo menos ia-me confrontando, se não for desta eu desisto, porque não é nada disto que eu quero. Foi mesmo o que pensei, tem de haver muito mais para além desta porta, tas a perceber?

- *Quando já sentias que o teu corpo tinha outras possibilidades?*

- Sim, sim, mas estava amarrado. Até por exemplo, a gente fazia coreografias e, eu fazia sempre umas coisas muito estrambólicas. Porque havia uma linha na escola, toda a gente escolhia aquelas musiquinhas, toda a gente fazia peças de quatro ou cinco minutos com uma organização muito específica. E eu fazia assim umas experimentações, que eram umas aberrações, é verdade, porque nunca tinha aprendido a fazer. Mas saía fora daquilo, porque sentia, pá, tem de haver qualquer coisa para além desta forma ou do... eh pá isto a mim não me diz nada. Então punha as pessoas a tentarem fazer os movimentos e, depois punha sentimentos em cima e depois eram coisas completamente fora. Porque a gente não aprendia isso, então era uma nova pesquisa, mas uma pesquisa muito destrambelhada. Eu quero procurar as sensações dentro desta forma do movimento, e agora apropria-te do movimento e faz qualquer outra coisa e, depois saíam assim umas coisas muito diferentes. Eu ainda há pouco tempo tive a ver umas dessas peças (ri-se), era o horror. Pronto, mas lá está, estava lá tudo, essa procura, só que não sabia bem, pronto, não me tinham dado instrumentos nenhuns, tinham-me dado verdades. E depois eles acham que um bailarino, para ser bailarino tem de ter formação clássica. Olha, isso é um pensamento extremamente retrógrada, nesse sentido, porque, e tu vais ver aqueles corpos femininos e aquilo não

tem nada de feminino, são corpos etéreos, são corpos celestes, não é? E acontece que alguém se lembrou ainda de dizer que isto é a nossa forma técnica base para tudo. Quando é uma grande mentira, não é? E pronto, o facto de ter ido para esse espaço diferente, também posso dizer que foi mudar do dia para a noite, foi mesmo uma escolha demasiado radical, sem ter consciência disso.

- *Talvez tenha sido por isso que pesou tanto, se tivesse sido uma coisa mais gradual...*

- Completamente...

- *Ou por outro lado, também, esta abertura a tantas possibilidades, porque no fundo tu também andavas em busca da verdade...*

- Sim, é verdade. Andas à procura e afinal não encontrei uma verdade, nessa altura ainda foi pior, fiquei mesmo sem rede. Tens a certeza de coisas e afinal o que vais encontrar é uma infinidade de possibilidades. E acho que tenho vindo a diferir de há dez anos para cá. O que é fantástico, isso também. Finalmente digo, foi a melhor coisa que pude fazer. Mas olhando para trás é, uau que dose de inconsciência (ri-se). Ou coragem, ou, eh pá pode ser muita coisa, mas eu não conseguia voltar a fazer, pôr-me naquela situação... Tive dois anos em Amesterdão e ainda por cima tinha vinte e um aninhos, sai de casa da minha mãe para ir viver pela primeira vez noutra sitio, ou seja, coloquei-me toda eu numa situação... Na minha turma o mais novo tinha 28 anos, estás a ver, era tudo gente feita. Houve gente que vendeu a casa para ir para lá, porque já sabiam muito bem o que é que queriam da vida... eu era a mascote da escola inteira. Enfim, mas é bom, acho que é bom, uma pessoa colocar-se nesse lugar, se conseguir sobreviver é fantástico.

- *Mas mais uma vez é um teste aos teus limites...*

- Sim. Eu acho que há uma coisa muito interessante, pode-se adequar muito o corpo, mas acho que também é uma lição de vida, mesmo, eu ouvi uma aluna minha dizer isso, que é, “é sempre bom ter algum ponto de desconforto”.

- *Como assim?*

- Quando uma pessoa está demasiado confortável, não tem necessidade de se mover para lado nenhum... E há sempre qualquer coisa, uma pedrinha no sapato, que te faz mover, e há medida que o tempo passa, mais e mais. Porque nós procuramos sempre o conforto e a estabilidade, só que isso, no final, é super manhoso, porque de uma maneira ou de outra, somos sempre apanhados numa ratoeira qualquer. Com o movimento é a mesma coisa, se estamos demasiado confortáveis num sitio, para quê

mover... tem de haver um desequilíbrio qualquer, tem de haver uma assimetria, tem de haver... porque se não é a morte, não sei... pelo menos é ficar amorfo...

(silêncio)

- *Queres ficar por aqui?*

- Sim, tenho fome.

Anexo D

Protocolos Rorschach

Álvaro 46 anos		
I 1'' 1- Isto parece-me uma bacia, umas ancas, a coluna, o cóccix. Umas ancas 19''		G F+ Anat
II 9'' Faz-me lembrar à mesma... 2- só as ancas, neste momento sem a coluna, mas com sangue, com dor. 3- Podia ser o período de uma mulher. O vermelho, aqui o vermelho em cima, estas duas manchas separadas... sangue. 4- Aqui é como se fosse a bacia com esta parte do cóccix, aquela parte final da coluna. 5- Depois da lombar para baixo, o sacro, faz-me lembrar esta parte do sacro, tem a ver com a técnica que eu faço, faz-me lembra isso. Mas com estas coisas vermelhas parece dor, como se tivesse sido arrancada, arrancada da coluna... 1'15''	(tempo de resposta contaminação do conteúdo anterior)	G FC Anat D CF ± Sang G F+ Anat D F+ Anat →Clob
III 3'' 6- Este parecem duas pretas a dançar. Parecem duas pretas. 13''	G	G K+ H Ban
IV 1'' 7- A minha rã. Tenho uma de estimação... Uma rã ou 8- uma pele curtida... 11''	G Também pela forma	G F+ A G E A Ban

<p style="text-align: center;">V</p> <p>1'' 9- Um castor... 10- Morcego... um morcego. 19''</p>	<p>G</p>	<p>G F- A G F+ A Ban</p>
<p style="text-align: center;">VI</p> <p>2'' 11- Um bacalhau... um bacalhau. Só vejo um bacalhau. 21''</p>	<p>G</p>	<p>G F+ A</p>
<p style="text-align: center;">VII</p> <p>15'' 12- Duas mulheres... a dançar o foxtrot, valsa, kizomba, assim uma cena, cu duro, a dançar cu duro. Não sei, este parece-me mais complicado. 14''</p>	<p>G Entoação de desprezo/desagrado</p>	<p>G K+ H Coment. Subj</p>
<p style="text-align: center;">VIII</p> <p>6'' 13- Isto... uma nave espacial. As asas, aquelas coisas do enterprise, mais a cores, no enterprise é mais branquinho. Mas esta é assim um bocadinho... 14- Ou então uns ursos a subir por aqui acima. > 15- Ou então um animal a andar. Um lobo. O lobisomem. Uma misturada disso tudo 1'01''</p>	<p>G D rosa D rosa</p>	<p>G F+ Obj →C D F+ A Ban D Kan (A)</p>

<p style="text-align: center;">IX</p> <p>16” 16- Uma jarra linda de flores... aquelas jarras de lalique... Isto podiam ser 17- umas bruxinhas aqui, podiam ser umas bruxinhas... a jarra foi a primeira coisa que me veio à cabeça, mas se começar a ver mais... 18- Estão aqui uma bruxinhas que parece que estão à pescar aqui para dentro... 19- Umas cerejas aqui em baixo. 20- Podia ser uma jarra, com umas bruxinhas a pescar lá para dentro, e as cerejinhas aqui em baixo. 48”””</p>	<p>Dbl central + D verde D laranja D laranja + D central D rosa São redondas e rosa</p>	<p>D F+ Obj. D F+ (H) D K (H) D FC Bot (D)G K Cena →C</p>
<p style="text-align: center;">X</p> <p>3” 21- São sempre flores, flores muito exóticas, uma composição de várias flores 22- Umas formiguinhas aqui, umas formiguinhas a carregar comida 23- Parece um caranguejo, ou um bicho qualquer do mar 24- Aqui uns monstros. 25- Uma cara aqui, cabelo e bigode, os olhos 26- Um corpo de mulher também, aqui, com os seios, o soutien. Pode ser muita coisa. 1’12”</p>	<p>G (forma e cor) D verde D’s Azuis D Castanho D’s rosa+ D’s verdes + D’s Azuis (soutien = olhos) D azul Soutien</p>	<p>G FC Bot D Kan A D F+ A Ban D F+ (A) D F+ H D F+ Hd</p>

Prova de escolhas

+	Cartão III – Apesar de não ter aprofundado muito, viu logo as pretinhas e achou mesmo bonito e engraçado Cartão II – talvez por ser uma coisa fisiológica, tem muita piada. Por ser umas ancas e sem a coluna.
-	Cartão VI – Porque não me fez ver coisas. Só vi um bacalhau. Cartão V - Porque são duas mulheres a dançar de costas, não gostei...

Na prova de escolhas, leva muito tempo a decidir qual o cartão que gosta mais, e apesar de dizer que gostou imenso dos de cor, porque lhe permitiram ver imensas coisas, acaba por escolher o cartão II e III, não se conseguindo decidir por um deles.

Glória 27 anos		
I 2" 1- Esta é um morcego... as patinhas e tal e as asas. É uma... Ehhh, para mim representa muito uma coisa que me interessa no momento, que é 2- o lado negro da vida. Ehhh a nossa capacidade de mesmo sendo bons ser maus. E isso ser um exercício de justiça, como um espelho. Fazes-me mal, eu faço-te mal. Pronto. (Ri-se) Mas não tenhas medo que eu não te faço mal (ri-se) 40"	É mesmo um morcego... é negro Imagem especular	G FC' A Ban G C' Abstração
II 2" 3- Então, este para mim faz-me pensar no sangue das mulheres em geral, no período, nas dores que as mulheres têm. 4- Faz-me pensar na minha mãe. Faz-me pensar nas feridas que não se vêem, na minha avó, na minha tetravó, (ri-se), toda essa gente... é principalmente nas mulheres 42"	Nos vermelhos e nos negros. São mulheres. Essas mulheres que são bruxas e que eu tenho aturado muitas na minha família e na minha vida e que eu já aprendi a compreender, são bruxas porque sofreram. Pronto, acho que é isso.	D C Sng G F+ H

<p style="text-align: center;">III</p> <p>1” 5- Esta para mim tem a ver com o sofrimento das relações, que... portanto, 6- eu e o meu namorado temos uma relação de conflito. Já aprendemos que é aí que nós queremos estar. Também porque temos personalidades muito fortes. Somos iguaizinhos nesse aspecto e noutro, no facto de estarmos muito ligados ao chão, à terra e ao corpo e, mas depois temos os nossos 7- corações unidos 1’04”</p>	<p>I.L. São duas pessoas ou dois animais, porque eu e o meu namorado também podemos ser uns animais (ri-se) Respostas adicionais G F+ A Imagem especular Com tendência fusional Toca nos vermelhos centrais</p>	<p>G C’ Abstração G K H Com. Simetria D FC Anat</p>
<p style="text-align: center;">IV</p> <p>5” 8- Esta faz-me lembrar os meus cães. Lá de casa da minha mãe. Que é uma coisa que me faz muita falta cá em Lisboa. Tenho muita... também nestes dias o meu namorado não está cá e eu estou cheia de saudades dos meus cães (ri-se) e dos meus gatos. Mas a imagem faz-me lembrar animais. Sim é as orelhas, é por causa das orelhas que eu digo que são cães. Também pode ser gatos, mas é mais cães aqui as orelhas. 56”</p>	<p>D’s laterais</p>	<p>DG F- A</p>

<p style="text-align: center;">V</p> <p>3” 9- Este é uma borboleta com as asas caídas... pronto, ta, deve estar triste, não sei (ri-se) 14”</p>		G Kan A Ban
<p style="text-align: center;">VI</p> <p>7” Ehhh (ri-se) não consigo sair dos animais. 10- Pronto isto é um gato por causa aqui dos bigodes... 11- com a sua espinha dorsal... 12- também me faz lembrar outra coisa que me faz muita impressão que é os animais em peles, parece que está esticado 30”</p>		<p>Com. Subj.</p> <p>DdG F- A</p> <p>D F+ Anat</p> <p>G FE A Ban →Clob</p>

<p>VII</p> <p>8”</p> <p>13- Parecem duas mulheres, por causa aqui do carrapito... em confronto.</p> <p>Ao mesmo tempo, também</p> <p>14- parece um bule. É uma coisa esquisita para mim, não sei porque é que isso me vem à ideia, por causa aqui das pegas.</p> <p>Às vezes há assim umas peças de louça estranhas e eu vejo muita coisa assim na feira da ladra e às vezes entro em lojas que me chamam a atenção e vejo objectos muito bizarros, e por causa disso faz-me lembrar isso.</p> <p>52”</p>	<p>D’s superiores</p> <p>D’s médios</p>	<p>DG K- H</p> <p>DG F- Obj</p>
<p>VIII</p> <p>2”</p> <p>15- Esta faz-me lembrar o céu da boca. Ehhh... é por causa das pastas.</p> <p>Tu já usaste aparelho? Pronto, quando se usa aparelho os dentistas põem-nos uma coisa na boca horrível, para medir as coisas dos dentes, as, enfim a medida do céu da boca e faz-me lembrar isso. Foi uma coisa que eu detestei usar, foi aparelho, odiei aquilo e faz-me lembrar isso.</p> <p>58”</p>	<p>É o vermelho e o verde, normalmente são as cores dessas pastas. Sabem mal como tudo, é horrível, pelo menos no meu dentista</p> <p>Resposta Adicional D C Obj</p>	<p>D CF- Hd</p>

Prova de escolhas

+	Cartão X - porque já percebi que tenho os meus problemas com o pessoal da França resolvidos
-	Cartão IX – porque percebi que tenho um grande preconceito em relação aos sociais democratas e isso às vezes impede-me de ver as pessoas boas que também existem, dentro do partido e pronto, é isso

Em relação aos cartões com cor questionei se no geral as repostas eram determinadas apenas pela cor. Respondeu: “É, e isso também me custou um bocadinho, perceber que tenho mais facilidade em ver tudo o que é sofrimento. Enfim, deve ter a ver com as minhas preocupações artísticas. E tudo o que é cor eu tenho mais dificuldade em perceber.”

No final da passagem disse: “Gostei muito, obrigada. É quase Psicanálise. Também não te disse isso, mas acho que devo dizer... numa altura estava muito maluquinha e tive que me agarrar a alguém. E eu encontrei um médico que me deu a mão.”

Mariana 33 anos		
I 14" 1- Pode ser um lobo. 2- Uma Borboleta também... 3- Um escaravelho 30"	O lobo vejo pelo olhar (Dbl inferior) O Todo. Aponta o contorno No centro, com as patinhas	Gbl F+ A G F+ A Ban D F+ A
II 5" 4- Isto é uma bacia. A cintura pélvica. 5- Os ossos da púbis aqui... ahhh não... 6- na realidade pode ser os isquions... os ossinhos para sentar... 7- e a púbis fica à frente 36"	G D inferior D inferior D Superior	G F+ Anat D F+ Anat D F+ Anat D F+ Anat
III 17" 8- Parece um cara, mas meia encoberta... os dois olhos aqui e uma boca que faz assim (Faz beicinho) 33"	G D sup (cabeças) D inf (pote)	Gbl F+ Hd
IV 7" 9- Uma ovelha... uma ovelha 19"	G Vista de cima. É por causa da forma e do pelo.	G FE A
V 6" 10- Isto dá-me ideia de que é uma borboleta também... 11- Meia morcego... mas só no meio... sem as asas... Mas é mais borboleta 32"	D Central	G F+ A Ban D F+ A
VI 8" 12- Uhhm... isto é um tapete feito da pele de um urso... ele tem aqui a zona central e depois foi esparramado... e aqui estão as patas 41"	Tem forma de tapete, mas a textura também sugere pelo	G FE Obj Ban

<p>VII</p> <p>17”</p> <p>13- Parece-me uma bacia partida... é parecida com aquela outra forma (ct.II) mas desencaixada, na parte da frente, aqui... está desencaixada, ela devia estar unida... aqui</p> <p>48”</p>	<p>G</p> <p>Espaço entre D's superiores</p>	<p>Gbl F+ Anat</p>
<p>VIII</p> <p>7”</p> <p>14- Isto são dois felinos... a subirem... uhm...</p> <p>15- Um corpo, isto é um tronco, a espinha dorsal... e com dois felinos a subirem</p> <p>34”</p>	<p>D Rosa</p> <p>D sup + eixo. O azul são os ombros, visto de frente</p>	<p>D Kan A Ban</p> <p>(D)G F+ Hd</p>
<p>IX</p> <p>9”</p> <p>16- Parece-me um tronco também... um tronco de costas... os glúteos aqui...</p> <p>17- e isto aqui já não pertence propriamente... é como se fosse...</p> <p>18- devia ser a representação de arrasto de movimento do tronco</p> <p>51”</p>	<p>Dbl</p> <p>Dbl+Cores</p> <p>Dbl+Verde e rosa</p>	<p>Dbl F+ Hd</p> <p>↻ F+ Hd</p> <p>G Kp Hd</p>

<p style="text-align: center;">X</p> <p>9” (Sorri) Este tem muitas coisas.... uhm... vejo várias coisas...</p> <p>19- Aqui vejo uma cara com dois olhos e um bigode</p> <p>20- Aqui a parte de trás do sacro, mas ao contrário</p> <p>21- Isto aqui é o sexo feminino</p> <p>22- São duas rãs</p> <p>23- São duas flores Isto não sei...</p> <p>24- v isto na realidade podia ser um corpo feminino... o sexo... aqui o soutien</p> <p>25- e isto é a parte detrás como se estivesse projectada para a frente</p> <p>26- e à mesma os olhos, mas desta vez com uma expressão muito viva 1’24”</p>	<p>D amarelos e D verdes inferiores central</p> <p>D cinzento sup D laranja D castanho D amarelos D azul + D verde D laranja central D azul central</p> <p>D cinzento Roda com as mãos. O sacro.</p> <p>D amarelo central</p> <p>Isto é pela forma e pela cor, porque a cor aqui parece estar um bocado dissonante e então separa partes</p>	<p>D F+ Hd</p> <p>D F+ Anat</p> <p>D F+ Sex D F+ A D F+ Bot</p> <p>D F+ Hd</p> <p>D Kp Hd</p> <p>D Kp Hd</p>
---	--	--

Prova de escolhas

+	Cartão II - porque representa o centro, a base (mexe no próprio corpo)
-	Cartão IV – talvez este... é o me diz menos

Anexo E

Psicogramas

