

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

**Gabriela Beirão de Almeida Guaragna**

**PROCESSO DE CRIAÇÃO DO (ESPETÁCULO) PRATOS DESCARTÁVEIS:  
Um processo de reciclar-se**



Porto Alegre

2016

**Gabriela Beirão de Almeida Guaragna**

**PROCESSO DE CRIAÇÃO DO (ESPETÁCULO) PRATOS DESCARTÁVEIS:  
Um processo de reciclar-se**



Fonte: KERBER, Ângela.

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Licenciatura em  
Dança da Escola de Educação Física,  
Fisioterapia e Dança da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Carla Vendramin

Porto Alegre

2016

Gabriela Beirão de Almeida Guaragna

PROCESSO DE CRIAÇÃO DO (ESPETÁCULO) PRATOS DESCARTÁVEIS:  
UM PROCESSO DE RECICLAR-SE

Conceito final:

Aprovado em ..... de .....de.....

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr.Cibele Sastre – UFRGS

---

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à Kátia, Osmar e Juliana, por estarem sempre me acompanhando em cada passo de minha vida. São três mães e pais, misturados em um forte laço que borra papéis e que adubou minha terra pra eu criar minhas raízes.

Agradeço à Carla Vendramin por estar perto de mim nessa etapa final, com toda sua sabedoria poética, emprestando-me novos olhares para todo esse meu processo; e à Rubiane Zancan por me acompanhar durante meu início, e lutar com meu caos, em nossas tentativas de ordená-lo. Grandes mestres nos tiram de nosso conforto e nos mostram aquilo que não conseguimos ou não queremos ver. Ambas me auxiliaram nessa produção ao me mostrarem incômodos possíveis de serem desdobrados.

Aos mestres de minhas loucuras: minha querida psiquiatra Gibsi Rocha e meu professor Jair Felipe Umann. Cada um me dando uma lanterna diferente para que eu iluminasse essa minha trilha, possibilitando-me olhar para a incerteza que habita dentro de cada poro meu e, enfim, conversar comigo.

Aos demais professores e colegas da faculdade de Licenciatura em Dança que, mesmo que de forma indireta, estiveram presentes no meu processo de construção dessa etapa acadêmica e, por tanto, pincelam também seus dedilhares aqui neste trabalho.

Ao coletivo Esqueci Cia de Dança, que apostou na proposta desordenada, e se perdeu em meio à rota de criação, mas que esteve junto apoiando a construção de algo que talvez não tivesse maturidade de produção. Um especial agradecimento aos meus companheiros Luciano Souza e Thiago Rieth, que compuseram os momentos de insight, e que, se não tivessem a disponibilidade criativa de um possível transbordamento inconsciente, este trabalho não existiria; à Anne Plein, que, com um mar profundo de sensibilidade, amor e força, me abraçou cada momento de desespero e de perda de rumo, e que se tornou um grande presente que ganhei com o processo do Pratos Descartáveis. Tua importância ultrapassa motivos palpáveis, por ela ser apenas o estar ali, junto comigo, me acompanhando nessa tortuosa etapa.

Por fim, agradeço ao universo, pelo (simples) existir. O existir de cada ser vivo, seja planta, ave ou mamífero, que é parte de um todo e que se recicla e me recicla a cada troca de ar respirado.

[A raiz da raiz de teu ser]

Não te afastes, chega, bem perto!

Crê, não sejas infiel,

Encontra o antídoto no veneno.

- Vem, retorna à raiz da raiz de ti mesmo.

Moldado em barro,

Misturado porém à substância da certeza,

Tu, guardião do tesouro da luz sagrada,

Vem, retorna à raiz da raiz de ti mesmo.

Ao vislumbrares a dissolução

serás arrancado de ti mesmo

e libertado de tantas amarras.

Vem, retorna à raiz da raiz de ti mesmo.

És o talismã que protege o tesouro

E também a mina onde se encontra.

Abre teus olhos, vê o que está oculto.

- Vem, retorna à raiz da raiz de ti mesmo.

(...)

Aqui chegaste embriagado e dócil

Da presença daquele doce amigo

Que com olhar cheio de fogo

Roubou nossos corações.

-Vem, retorna à raiz da raiz de ti mesmo.

(...)

RUMI (2016, p.104)

## RESUMO

O presente trabalho de conclusão é uma investigação sobre como se deu o processo de criação do espetáculo Pratos Descartáveis. O processo foi realizado de dezembro de 2014 a fevereiro de 2016 e inicialmente contou com a participação de dois colaboradores. Foram realizados ensaios, leituras e registros em um caderno de processo. O processo foi desenvolvido trazendo imagens e traçando relações entre elas e as cenas criadas. Além do referencial da dança, foram utilizados estudos sobre imagens arquetípicas, principalmente em obras de Jung.

Palavras Chave: Dança, Criação, Espetáculo, imagens arquetípicas

## **ABSTRACT**

The present work is an investigation about the creative process of the spectacle Pratos Descartáveis (Disposable Dishes) The process was carried out between December 2014 and November 2016 and initially counted on the participation of two collaborators. The procedures were rehearsals, readings and records carried out in a process book. The process was developed by bringing images and tracing relationships between them and the created scenes. Besides the reference with the dance, studies were carried out on archetypal images, mainly founded in Jung's work.

Keywords: Dance, Creation, Spectacle, archetypal images



## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. (Capa) Desenho para Pratos Descaráveis. Ângela Kerber, Porto Alegre, 2016
- Figura 2. (Folha de rosto). Desenho para Pratos Descaráveis. Ângela Kerber, Porto Alegre, 2016
- Figura 3. Imagem da Porca Peruana. Caderno de Processo de Gabriela Guaragna, Porto Alegre, 2015.....22
- Figura 4. Mulher e maçã. Caderno de Processo de Gabriela Guaragna, Porto Alegre, 2015 .....22
- Figura 5. Porca engasgada. Caderno de Processo de Gabriela Guaragna, Porto Alegre, 2015.....23
- Figura 6. Nut the Sky goddess, swallowed the Sun and gave birth to it in the morning Pat REMLER.....
- Figura 7. SobreMesa. Caderno de Processo, Porto Alegre, 2015

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	11
2. PRATOS DESCARTÁVEIS: UM PROCESSO DE RECICLAR-SE .....	15
2.1. INTRO-TRANSIÇÃO .....	15
2.2. DESCRREVENDO A MEMÓRIA DA CRIAÇÃO .....	22
3. COSTURANDO IMAGENS: A VIDA COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO ..	30
Porca Peruana: um possível arquétipo da criança .....	31
1.2.1.    Conhecendo as trevas internas .....	34
1.2.2.    A <i>outra</i> como suspiro .....	36
1.2.3.    Preencher-se com o fútil : O desempoderamento Feminino ...	36
1.2.4.    SobreMesa: a harmonia entre consciente e inconsciente .....	39
1.2.5.    Reciclar-se.....	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	45
Referências .....	48

## 1. INTRODUÇÃO

Esse trabalho de conclusão do Curso de Licenciatura em Dança da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança – ESEFID, apresenta um estudo sobre como aconteceu o processo de criação do espetáculo de dança Pratos Descartáveis. Meu interesse em fazer essa pesquisa iniciou questionando onde começa uma dança, ou seja, qual a íntima relação dessa dança específica com meu processo pessoal. A minha dança poderia começar pelo mover da intenção de mover e criar formas, de manifestar sentimentos ou simplesmente embalar-se sem qualquer propósito palpável, que não o próprio embalar? Acredito que a dança existe por sua existência, por fazer-se bela em um sentido de verdadeiro ato de fazer o que se faz. Dançar exige, acima de tudo, estar dançando. Assim, para dançar, acredito que é necessário, primeiramente, o desejo de dançar.

O porquê de dançar e de ter criado o espetáculo Pratos Descartáveis é algo que se relaciona com meu processo de vida pessoal. No decorrer do processo fui me interessando pela história inscrita que meu corpo possui, a qual dança com tudo o que lhe perpassa e tudo o que nele está. Segundo Paludo, isso nos confere temporalidade:

Os dados colhidos em nossas vivências se virtualizam em nosso corpo, e isso acontece a todo instante, no presente que temos e somos; esse fator nos confere temporalidade (...) o tempo passado se conserva, pois passado não é um objeto material, é, sim, um dado transcorrido no corpo – retido no corpo (PALUDO, 2009, p.29)

A temporalidade transcorrida no corpo e percorrida no processo de criação é para mim imbricada de significados, que nem sempre se processa em um nível consciente. No meu processo, os significados e seu processamento foram se tornando algo que instigou minha curiosidade para o modo como eu criava e pensava sobre o processo artístico, o qual perpassava meu processo pessoal. Assim, na minha pesquisa, estive imersa em referenciais do universo Junguiano, além daqueles provindos da dança.

O processo do espetáculo Pratos Descartáveis se deu durante um período que me pareceu longo, no qual o imaginar era algo inteiramente lúdico e por si uma potência que poderia se transformar ou não em espetáculo real. Por isso, ao invés de um projeto, comecei a entender esse processo como uma fantasia de um espetáculo. Procurei então saber o que o psicólogo Carl Gustav Jung entende por fantasia. Segundo ele:

O princípio dinâmico da fantasia é o *lúdico* que também é próprio da criança e que, por isso, parece incompatível com o princípio do trabalho sério. Mas sem esse brincar com a fantasia, jamais teve origem uma obra criativa. (JUNG, 2016, p.77)

A partir dessa citação, procurei utilizar o sentido de fantasia criativa relacionando-a ao meu processo de criação por possuir um caráter de brincar com o que se imagina, mais do que projetar algo a ser realizado. Fui instigada pela pulsão do desejo de investigar o processo de criação do espetáculo Pratos Descartáveis como uma fantasia, e concomitantemente, vim a relacionar-la com meu processo de vida. O desejo foi materializado corporalmente. Por isso, ele existiu no meu corpo e se realizou em dança. Assim, me refiro a fantasia no sentido de usar as possibilidades imaginativas como potência de criação realizada através de meu corpo.

O processo de criação se fez inicialmente de forma colaborativa e após, de forma individual. A metodologia da pesquisa envolveu encontros que realizei com dois colaboradores, em momentos diferentes: Luciano Souza e Thiago Rieth. Nesses momentos de criação estávamos muito conectados, em um fluxo que não tornava possível determinar quem criava o quê. A criação era parte de uma sintonia instaurada entre mim e meus colaboradores. Após esses dois momentos, continuei a pesquisar individualmente, com ensaios e registros em um caderno de processo. Nas leituras que fiz, me chamou atenção os estudos sobre imagens arquetípicas, principalmente em obras de Jung, e esse se tornou um conhecimento importante para mim.

No decorrer do trabalho, portanto, tracei possíveis interações entre imagens e símbolos arquetípicos estudadas, com mudanças pelas quais eu passava durante o período do processo de criação do espetáculo. Este período durou de Dezembro de

2014 até Fevereiro de 2016. As relações imagéticas que busquei pretendiam investigar possíveis motivos que me levaram a desejar criar o espetáculo. Porém, isso não significou que busquei explicar o porquê de cada imagem como uma verdade absoluta e única, mas o *porquê* foi apenas um questionamento que me impulsionou a investigar possibilidades de relações.

Hillman explica que :

As imagens necessitam de relacionamento, não de explicação. No momento que interpretamos, transformamos o que era essencialmente natural em conceito, em linguagem conceitual, afastando-nos do fenômeno. Uma imagem é sempre mais abrangente, mais complexa, que um conceito (HILMAN, 1992, p.10-11).

Com isso tracei uma rota investigativa, que buscava relações entre o que chamei de fantasia criativa do processo de criação do Espetáculo Pratos Descartáveis, e algumas imagens arquetípicas as quais relatei com as cenas criadas. Observei também a hipótese de existir encontros possíveis com meu processo de individuação. Segundo JAPIASSU & MARCONDES (2008, p.146), este é um processo complexo, que é “a característica ou qualidade que diferencia um indivíduo dentre todos os outros da mesma espécie”. De forma geral, o processo de individuação é um processo natural que acontece com todos os seres humanos, e corresponde a uma etapa de diferenciação do indivíduo em relação ao coletivo. Diferentemente de ser uma pessoa isolada do coletivo, a individuação é entendida em relação a ele. Ou seja, uma pessoa começa a identificar a si mesma, desenvolvendo sua personalidade individual, mas tem consciência e se relaciona com o restante das pessoas.

Durante esse processo passei a questionar a mim enquanto ser social. Foi um período em que me revoltei com os padrões sociais que eram esperados de uma mulher, e que faziam com que eu sentisse que minha liberdade de expressão e ação no mundo se limitassem a modelos que me eram impostos. Indo contra esses modelos, vivi um conflito entre meu próprio desejo e o que eu imaginava que as outras pessoas desejavam de mim. Lutei, inclusive, contra meu desejo de ser desejada, para descobrir o que havia realmente de sentimento latente em mim. Foi então no período em que passei a destruir padrões que norteavam minha vida, que

o processo abriu espaço para que eu, posteriormente, pudesse conhecer as mulheres que eu poderia ser, as quais se refletiram nas cenas criadas.

Este é um trabalho de conclusão que é a criação de uma mulher, a qual relaciona um processo artístico que envolve questões sobre mulheres, ao seu processo de vida. Apesar de não ser o foco do trabalho, a questão sobre gênero possui uma importância relevante. Por esse motivo, explico que, enquanto escritora mulher, orientada por uma mulher, a escrita se dá aqui, e sempre que possível, no feminino. Assim, durante a escrita, acabo pontuando frequentes vícios de linguagem que, frequentemente e preponderantemente, colocariam a referência sempre no masculino.

## 2. PRATOS DESCARTÁVEIS: UM PROCESSO DE RECICLAR-SE

### 2.1. INTRO-TRANSIÇÃO

Pratos Descartáveis foi o título de um espetáculo que não teve uma concretização, enquanto espetáculo, até este momento. Como imaginação, ele se iniciou através de conversas e ensaios com os colaboradores Luciano Souza e Thiago Rieth. Nessas conversas, olhamos para nossos incômodos pessoais em relação à sociedade e os tomamos como motes de criação artística. Não tínhamos o objetivo de criar um espetáculo, o que conferiu à criação a espontaneidade necessária para o exercício de *brain storm*, e a experimentação livre, a nossa forma de inventar, deixando que todas as ideias que aparecessem fossem possibilidades viáveis. A escuta foi um fator importante, pois com ela íamos imaginando e fomentando nossas ideias juntos, conectados em um mesmo fluxo de criação. Segundo Ostrower:

Criar é, basicamente, formar. É dar forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse 'novo', de coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender. (OSTROWER, 2013, p.9)

Para David Bohm (2011, p. 7), a “criatividade (...) está sempre fundamentada na percepção sensível do que é novo e diferente do que é inferido por conhecimento prévio”. Segundo ele, além de sensível, é necessário que se esteja atento, alerta e consciente, para que a percepção seja real e que, assim, se possa aprender algo novo. Essa capacidade de aprender algo novo é, segundo ele, pré-requisito da originalidade, fator que ele atrela à criatividade. Com isso, ele afirma que a criatividade, está relacionada ao estado de espírito criativo, e não em um talento especial.

Tanto quando eu estava com o Luciano como com o Thiago, a intimidade entre mim e meus colaboradores e o caráter informal de nossa conversa foi dando

abertura para esse estado de espírito criativo explicado por Bohm. Como não tínhamos nos colocado o compromisso de criar um espetáculo e a criação foi se dando de forma espontânea, conseguimos estar atentos às imagens que nos surgiam enquanto possibilidades cênicas.

Ostrower (2013, p.5), considera “a criatividade um potencial inerente ao homem [e à mulher]<sup>1</sup>, e a realização desse potencial uma de suas necessidades”. Para Ostrower, os processos de criação são intuitivos e trazem consciência quando expressos e ganham uma forma. Esse estado intuitivo é o estado mental que Bohm afirma ser necessário para que se seja criativo. Ostrower relaciona a percepção à intuição:

Os processos de perceber e intuir são processos afins, tanto assim que não só o intuir está ligado ao perceber, como o próprio perceber talvez não seja senão um contínuo intuir. Em todo ato intuitivo entram em função as tendências ordenadas da percepção que aproximam, espontaneamente, os estímulos das imagens referenciais já cristalizadas em nós. Igualmente em todo ato intuitivo ocorrem operações mentais instantâneas de diferenciação e de nivelamento e outras ainda, de comparação, de construção de alternativas e de conclusão; essas operações envolvem o relacionamento e a escolha, na maioria das vezes, subconsciente, de determinados aspectos entre os muitos que existem numa situação. (OSTROWER, 2013, p.66)

No decorrer do trabalho, comecei a me interessar pelos conceitos provindos da psicologia e fui trazendo-os para investigar meu próprio processo de criação. A intuição segundo Jung:

É a função psicológica que transmite a percepção por via inconsciente. Tudo pode ser objeto dessa percepção, coisas internas ou externas e suas relações. (...). Na intuição, qualquer conteúdo se apresenta como um todo acabado sem que saibamos explicar ou descobrir como este conteúdo chegou a existir. (...) (JUNG, 2012, p.471-472)

Entende-se, portanto, que a criação é uma necessidade do ser humano para que ele consiga crescer, e se dá de forma intuitiva. A intuição é um processo inconsciente, mas que é percebido de forma consciente. Isso significa que é

---

<sup>1</sup> Inclusão minha da palavra mulher entre colchetes



necessário estar em um estado de consciência que esteja aberto ao aprendizado e a percepção, antes de bloquear a manifestação intuitiva. Esse aprendizado é expandir-se às inúmeras possibilidades de experimentações, antes de travar pelo medo de errar. Quando uma pessoa se torna perceptivo ao real, ela se permite observar e experimentar novas combinações possíveis, e, então, criar algo novo. Este algo novo é o que tanto Bohm quanto Ostrower afirmam ser essencial para a criatividade.

A criação de Pratos Descartáveis começou no final de 2014, ao conversar com Luciano Souza sobre como as pessoas (nos incluindo entre elas) perdem a espontaneidade à medida que vão incorporando as normas sociais. Compusemos uma breve coreografia para a música Little Boxes, de Malvina Reynolds.

Por coreografia, José Gil entende como:

(...) um conjunto de movimentos que possui nexos próprios, quer dizer, uma lógica de movimento. Se nos referimos especificamente à dança, devemos acrescentar “um conjunto concebido ou imaginado de certos movimentos deliberados...”. Se se trata de uma coreografia improvisada, a exigência do nexo mantém-se, ainda que se abandone parcialmente a ideia da pré-concepção e o caráter voluntário dos movimentos(...) não há coreografia sem nexo. (GIL, 2004, p.64)

Paixão (2003) afirma que o termo coreografia, em sua origem, significava a escrita da dança, que era utilizada como notação dos movimentos do balé. Segundo ele, na contemporaneidade, a coreografia “(...) pode ser entendida como a estrutura de conexões entre diferentes estados corporais que figuram em uma dança e dela faz emergir seus nexos de sentidos. Ela é quem regula os elementos de uma dança.” (Paixão, 2003, s.p.)

Durante a coreografia que compus com Luciano, tínhamos uma pessoa nua dançando livremente, enquanto outras estariam vestidas iguais, repetindo os mesmos movimentos. Por fim, as pessoas vestidas iriam vestir aquele que estava nu, e que passaria a mover-se conforme todos os outros. A coreografia acabou indo para o papel, que foi engavetado até, mais ou menos, a metade do ano de 2015. Foi ao desabafar com Thiago Rieth, que me lembrei da cena que eu havia criado com Luciano. O desabafo era sobre a falta de liberdade que eu sentia por não poder

deixar a mostra os pêlos do meu corpo sem ser criticada, além de falar que me ofendia com a expressão “comer uma mulher”, que se refere a uma relação sexual e que coloca a mulher como passiva e um objeto a ser comido pelo homem. Relatei a coreografia ao Thiago, e, juntos, começamos a construir novas cenas possíveis de serem desdobradas a partir dela. Desde então, a coreografia se tornou um esboço de espetáculo, que foi sendo pensado e planejado até abril de 2016.

Com Thiago, começamos a relacionar cenas a partir de inspirações em filmes, outros espetáculos de dança por nós assistidos, momentos de nossas vidas e outras imagens que iam aparecendo em nosso imaginário sem que soubéssemos o porquê. Para criar, relacionamos as imagens que já existiam de certa forma em nós, reordenando-as, e experimentando formas de transformá-las. Essas imagens segundo Ostrower (2013) são dispostas em uma velocidade muito rápida em nossa mente, e são chamadas associações. Segundo ela, as associações nos levam ao mundo da fantasia, o qual foi algo central no meu processo de criação, principalmente o que será relatado mais adiante.

Conforme Ostrower a relação entre a criação e criadora, e conseqüentemente toda sua vida, ocorre uma vez que a fantasia e a imaginação se dão através de associações a partir de nosso inconsciente<sup>2</sup>:

Provindo de áreas inconscientes do nosso ser, ou talvez, pré-conscientes, as associações compõem a essência do nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjecturas evocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores com todo um sentimento de vida. (...) As associações nos levam para o mundo da fantasia (não necessariamente a ser identificado com devaneios ou com o fantástico). Geram nosso mundo de imaginação. Geram um mundo experimental, de um pensar e agir em hipóteses – do que seria possível, nem sempre perfazer uma série de atuações, associar objetos e eventos, poder manipulá-los, tudo mentalmente, sem precisar de sua presença física. (OSTROWER, 2013, p. 20)

Jung (1985 p.32) entende que “no processo de fantasia criativa, os conteúdos psíquicos da esfera do inconsciente penetram no consciente. Trata-se de

---

<sup>2</sup>

Veremos adiante o que é inconsciente segundo Jung

inspirações”. Enquanto eu imaginava o espetáculo com o Thiago, os filmes e outras cenas nos serviram de inspirações para a criação.

Durante o período entre a criação com o Thiago e abril de 2016, mergulhei nesse trabalho, o qual intitulei Pratos Descartáveis. As ideias foram sendo mentalmente arquitetadas, com auxílio de um caderno de processo onde fui estruturando um roteiro para as cenas que emergiam e registrando todo o processo criativo.

De abril a junho de 2016, me reuni semanalmente duas vezes por semana com nove bailarinos<sup>3</sup> e um fotógrafo<sup>4</sup> para realizarmos o projeto. O período político do Brasil compunha um cenário demasiadamente sensível para nossos ensaios, com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff; o corte do Ministério da Cultura e conseqüente ocupação de diversos prédios públicos, como Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em Porto Alegre, que intuía manifestar-se contra medidas que cortavam direitos sociais e em favor da permanência do Ministério da Cultura. Também aconteceu um estupro coletivo com uma menina de 16 anos no Rio de Janeiro que teve repercussão em todo o Brasil, mobilizando as pessoas contra a cultura do estupro em redes sociais.

Mesmo que tais acontecimentos tivessem uma relação direta com o tema do que se propunha a apresentar em espetáculo, os encontros acabaram por tomar outro rumo. A sensibilidade demasiada de tais acontecimentos eram como feridas abertas e que, por mais que tivessem potência para se tornarem produção artística, acabaram dando vazão a rodas de conversas dentro do grupo, mas desmobilizando a criação. Alguns de nossos ensaios foram transferidos para a ocupação do Iphan, no intuito de ouvir e apoiar o que os artistas ali ocupantes tinham a dizer. Em outros ensaios, compartilhamos aflições, medos e traumas pessoais. Se nos fortalecemos enquanto coletivo por um lado, por outro o projeto se enfraqueceu. O roteiro de Pratos Descartáveis perdeu o foco e deu lugar a vivência que ali existia e estava latente.

---

<sup>3</sup>Anne Plein, Débora Jung, Frederico Corteze, Iara Diez, Letícia Dall’Agnol, Luciano Souza, Nádia Alábio, Thiago Rieth, Stamatina Banou

<sup>4</sup> Felipe Guaragna

No final de junho de 2016 suspendemos os encontros, para termos mais espaço para sentir o novo rumo do projeto. Eu já não me interessava tanto por ele. Comecei a vê-lo como uma visão pessimista e rebelde sobre a sociedade. Meu desejo quase obcecado por ele havia se perdido. Foi lendo *O Homem e Seus Símbolos*, de Jung, que, em um novo *insight*, que percebi o projeto todo com nova perspectiva. A psicologia junguiana me fez olhar para o projeto como uma manifestação inconsciente. Como vimos anteriormente, todo processo criativo é intuitivo e, por isso inconsciente. Porém, entender isso mudou a minha visão sobre minha criação. Por inconsciente, entende-se uma ampla e complexa camada de nossa psique, que não corresponde ao que temos consciência. Segundo Jung (2012, p. 465), o inconsciente “É um conceito-limite psicológico que abrange todos os conteúdos ou processos psíquicos que não são conscientes, isto é, que não estão relacionados com o eu de modo perceptível.”

O inconsciente não compreende somente fatos esquecidos, mas também a acontecimentos que nem chegaram a “passar” pela consciência. Isso acontece porque não temos plena consciência de tudo o que nos cerca, como todas as sensações que nos perpassam, uma vez que escolhemos para onde direcionamos nossa consciência.

Assim como existe, no ser humano, uma camada de inconsciente, a qual mantém registradas as memórias e sensações que vivemos, mas que não lembramos de forma consciente, existe outra camada mais profunda da psique que se refere a um inconsciente coletivo. Este consiste em um material inconsciente que existe em cada ser humano, sem que tenha existido um contato prévio com ele. Ou seja, nascemos com esse registro, que é passado através das gerações e que é comum a todas as pessoas. Segundo Jung (2000, p. 15), os “conteúdos e modos de comportamento são (...) idênticos em todos os seres humanos; constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo.” Tais conteúdos são denominados arquétipos.

Os arquétipos são imagens manifestadas que podem ser encontradas no mito ou em contos de fadas, por exemplo. Segundo Jung, o conceito de arquétipo

(...) indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as “motivos” ou “temas”; na psicologia dos primitivos elas

correspondem ao conceito das *representations collectives* de LEVY-BRUHL e no campo das religiões comparadas foram definidas como “categorias da imaginação” por HUBERT e MAUSS. (...) O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tomar-se consciente, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência. (JUNG, 2000, p.54)

Os arquétipos aparecem, segundo Jung (2000), principalmente nos sonhos, mas também são acessados em fantasias espontâneas, em que se deixa que as imagens “surjam livremente, eliminando a atenção crítica”. (JUNG, 2000, p.10)

Imersa nessas referências Jungianas, passei a entender o projeto como uma possível fantasia. Passei a chamá-lo desta forma porque, diferente de projeto, entendo que a fantasia possui um caráter mais lúdico e com maior destaque do que possuir uma função de projetar algo a ser realizado. Entendi que o que eu realizava, enquanto imaginação era algo potente e transformador para mim, enquanto criadora. Decidi então investigar sobre esse processo de imaginar e passei a me inspirar em Jung para olhar para as imagens criadas.

Percebi que eu me imaginava em todos os papéis possíveis dentro do espetáculo: desde a espectadora, o homem, a mulher, além de ser bailarina de cada cena. Primeiramente, chamou-me a atenção uma cena em que imaginei uma mulher (eu) nua que estava em cima de uma mesa com uma maçã na boca. Quando observava-a no antes da leitura de Jung, meu foco era tão forte na mulher nua, que quase não havia percebido a maçã em sua boca, e o que aquele símbolo ali poderia ser. Quando pus meu foco na maçã, lembrei de Eva e o que aquele símbolo poderia estar também significando ali. Observando alguns outros símbolos e vendo uma unidade que agregava todas as cenas por um fio condutor que antes me parecera não existir, como veremos adiante com maior profundidade.

No dia 1 de Dezembro de 2016 apresentei o primeiro experimento desse trabalho em movimento, na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID), em frente ao Laboratório de Pesquisa e Extensão (LAPEX). Esse experimento fez parte de uma mostra de pesquisas em dança, realizada por estudantes do curso de Licenciatura em Dança, onde se apresentaram professoras, alunas e alunos da graduação. A mostra foi parte da programação da OCUPA

ESEFID, movimento estudantil dentro da UFRGS de ocupação do campus. Para a apresentação, adaptei as seguintes cenas que serão descritas adiante: Garçons, Porca Peruana, Little boxes, casaco-duo vazio, deserto e goiabada com goiabada.

## 2.2. DESCREVENDO A MEMÓRIA DA CRIAÇÃO

Aqui descreverei o espetáculo como imaginado. Serão descritas cada cena, na ordem que acabou se delineando. Importante registrar que busquei ser o mais fiel possível ao imaginado. Porém, como na descrição de um sonho, sempre pensamos e desdobramos o que estamos contando para explicarmos o que se vê. O registro é a partir da lembrança das cenas, pensando que, durante o período em que foram sendo criadas, elas iam se modificando e reconfigurando até chegar na versão que descrevo.

### **Cenário:**

O palco é “fornado” por tiras de tecido voal no fundo e laterais, por onde os bailarinos entram e saem de cena, como coxias. Sempre imaginei o espetáculo acontecendo na sala Álvaro Moreira de Porto Alegre. O teatro é pequeno, e o público não senta muito longe da cena. Nesse teatro, não existe uma elevação do espaço cênico – o público senta-se em uma arquibancada, e a cena ocorre em um nível abaixo dos espectadores.

### **Garçons**

O espectador é recebido na porta por *maitres* e garçons que gentilmente o conduzem até seu lugar. Alguns espectadores são perguntados se desejam um copo de água, ou um chá. Os garçons voltam ao palco com os pedidos, e vão mudando de intensidade: da cortesia e leveza da postura polida a uma correria e barulhenta desordem no palco. Gritam nomes de pratos, como se fizessem o pedido à cozinha. Em meio ao caos gerado, um garçom derruba a bandeja. O caos pára, suspendendo a energia ali gerada. Um garçom vai até uma mesa que se encontra no canto direito do palco. Em cima da mesa, há um grande cloche. Ele levanta o

cloche, descobrindo uma mulher encolhida, com uma maçã na boca (ver figura 3 e 4). Com um olhar sedutor, olha a plateia e fala “bon appetit”.

Figura 3: Porca Peruana



Fonte: caderno de processo de Gabriela Guaragna. Porto alegre, 2015

Figura 4 : Mulher e maçã



Fonte: Caderno de Processo de Gabriela Guaragna, Porto Alegre, 2015

## Porca Peruana

Metade peru, metade porca, a moça mantém sua posição em cima da mesa por instantes. Esse estar entre peru e porco foi apenas sabido, e não imagético. Ou seja, eu chamei-a de peru em alguns momentos, em outros de porca e, por fim, uni ambos nomes em Porca Peruana. No entanto, ela nunca se apresentou com uma cabeça literalmente de porco ou de peru.

Ela fica parada em cima da mesa, como se estivesse morta e preparada para ser comida. Com uma sutil movimentação, vai deixando a maçã cair da boca, enquanto leva as mãos para a volta do seu pescoço. Fica com as pernas entreabertas (com os joelhos ainda dobrados), com o tronco ereto (ver figura 5), enquanto faz movimentos para cima e para baixo, desengasgando um pedaço de maçã.

**Figura 5:** Porca engasgada



Fonte: Caderno de Notas pessoal Fonte: Caderno de Processo de Gabriela Guaragna, Porto Alegre, 2015



Pausando o movimento de desengasgar, ela adquire uma movimentação leve e tranquila. É uma movimentação improvisada, com movimentos que Laban poderia se referir como movimentos de *flutuar*<sup>5</sup>. Nesse momento, o que a instiga é o movimento de si e do vento. Ela possui ingenuidade no olhar e curiosidade de ver o mundo.

### **Little Boxes**

Em seguida, a música Little Boxes, de Malvina Reynolds é tocada. (ver letra em anexo 1) Durante a música, pessoas vestidas com roupas de gala sentam-se em cadeiras altas no fundo do palco, como se estivessem em uma festa. Elas realizam uma precisa coreografia como a atitude de luta descrita por Laban<sup>6</sup>, (que contrasta com os movimentos da Porca), criada a partir de movimentos realizados em festas (como cruzar as pernas, sorrir, e arrumar os cabelos). Um integrante dessa partitura levanta-se e coloca uma saia na Porca, e imediatamente, o movimento de suas pernas se adéqua ao movimento do conjunto. Outro integrante se levanta e veste a parte de cima dela, que imediatamente começa a dançar a dança dos outros com o tronco. Colocam-lhe um paletó preto, que restringe seus braços, coordenando-os ao conjunto, e , quando colocam-lhe um colar (ou uma gravata), ela perde o brilho dos olhos.

### **Casaco – duo vazio**

Na cena seguinte, ao som de um violino, convidativo a uma dança a dois, a porca levanta-se e vai até um cabideiro à esquerda do palco. Ela tira o paletó, e pendura-o em um cabide. Começa então um duo entre ela e seu casaco. Ela dança com o paletó de forma ora sensual, ora carinhosa. Às vezes se fundem, às vezes são coisas diferentes. Os outros saem de cena aos poucos, como se a festa fosse terminando. Por fim, empilham mesas e cadeiras no canto direito ao fundo do palco.

---

<sup>5</sup> Movimentos de flutuar, conforme a análise labaniana, consiste em algo “suave ou leve, sustentado flexível” (LABAN, 1987,p. 118). Segundo Laban (idem), a sensação do movimento de flutuar poderia ser chamada de *suspensa*.

<sup>6</sup> “A ação básica decorrente de uma atitude de luta é: firme, súbita e direta” (LABAN, 1987, p.118)

A porca e o casaco dançam, até que ela acaba entrando para dentro do casaco. Fica com o rosto todo tapado e, da movimentação sensual, vai a uma movimentação contida.

### **Deserto**

Dentro do casaco, ela apenas caminha, vai na direção do meio do palco. O restante do grupo entra pelas coxias também com as cabeças tapadas por casacos. Todos os casacos são beges, e a coloração da cena é nesses tons. Todo o grupo se encontra no meio do palco. A movimentação é extremamente precisa. Existe um foco preciso que leva todos a caminharem, em bloco, do fundo para a frente do palco. Uma mulher perde o passo do grupo, e acaba indo para outra direção. Nesse perder-se, ela se bate em outra mulher. Uma delas é a Porca. Ambas ficam desorientadas e acabam se dispersando completamente do grupo.

### **Goiabada com Goiabada**

Enquanto o grupo segue em direções precisas e com movimentações angulares, as duas mulheres começam a se descobrir. Uma toca a outra, até que vão tirando os casacos de seus rostos. Elas se olham por um tempo, e o clima desértico e bege da cena começa a mudar de tom. Elas param de se tocar, e dançam um duo. É uma cena extremamente romântica e leve, mas elas pouco se tocam. Não se sabe ao certo o que acontece com o restante do grupo: se eles saem de cena ou até quando permanecem. Mas ao final do duo, só as duas estarão em cena. O foco das duas se apaga, e ilumina as sombras das pessoas que estarão, agora, atrás do voal.

### **Sombras**

Com uma música de desfile, compondo com flashes das luzes, que irão piscar em um tom branco, será a quebra do romântico duo. As sombras de trás do voal farão poses em staccato, inspiradas em poses de revistas e publicidade de moda. Serão sequências de “fotos” de cada sombra, intercaladas com momentos em que pessoas bebem direto de garrafas, colocam o dedo na goela, ou enchem a caixa torácica deixando as costelas mais saltadas que o abdômen. Ao final da cena, a música vai sendo diminuída, ao mesmo tempo em que os flashes cessam, tornando visível e audível a projeção e som de uma máquina de costura.

## **Sorriso de Plástico**

As pessoas saem de trás do voal, e vão para a frente do palco, onde simplesmente sorriem para o público. Enquanto isso, a Porca volta a dançar como no começo – com movimentos leves e suaves, sem foco. Tem como tarefa dançar com os pelos do corpo, sentindo o pelo em cada movimento da dança. Uma pessoa grita da plateia “depila esse sovaco”, desconcentrando a dança. É nesse momento em que se vê a pessoa por trás da bailarina. Quem olhava sorrindo para o público começa a olhar a dança desconcertada da Porca, e, em volta dela, alguém segura seu braço para cima, enquanto outra pessoa depila-a com cera quente. As luzes apagam, com um grito da Porca.

Essa cena tem outra versão, onde todos estariam fazendo pequenas torturas a si mesmos, enquanto uma pessoa se depilaria com cera quente. Seria de forma mais banal do que a primeira opção, e o depilar-se seria realizado com a mesma intensidade de uma ação cotidiana qualquer. Dentre as torturas, estariam, por exemplo, o uso de espartilhos, saltos altos, ou outras ações que surgissem durante o processo de montagem.

## **SobreMesa**

Um homem vestindo terno e gravata posiciona-se no canto esquerdo, no fundo do palco. A Porca, vestindo uma toalha branca, posiciona-se em sua frente. Ela desamarra a toalha e flexiona o quadril, formando, com seu tronco, uma mesa. (ver figura 7). Um garçom lhe serve um prato de comida. O homem finca os talheres no alimento, leva-os na direção da boca, mas antes de chegar nos lábios, deixa a comida escorrer do garfo cair no chão. A porca come a comida que cai no chão. E assim ele continua num mesmo ritmo lento e sem vida, enquanto nela crescem tesão e a compulsão por comer o que cai no chão.

## **Conto Final**

Eles terminam de comer. Ele se limpa e deixa a cena. Ela fica num estado saciado, como se tivesse comido demais, e tivesse se perdido em meio à comida. Ela levanta, olha o caos e sujeira que fez, pega a toalha que estava servindo anteriormente de vestido, e coloca-a na mesa do canto direito do palco. Nesse momento inicia a gravação de uma narração de um conto escrito por mim, o qual

denomino Conto da Arma (e que está escrito adiante). A gravação é reproduzida enquanto a porca leva todos os alimentos que sujaram o chão para o centro da mesa. Ao finalizar, ela deita-se no meio da comida, em posição fetal. Quando o conto termina, a luz se apaga e se encerra o espetáculo.

Conto da arma:

E como fumaça, o tesão ia indo embora com a coragem. Era o impulso inicial que fazia o primeiro passo ser tão intenso, mas a ejaculação era precoce. Seguia sempre um vazio de si mesma, que ela se perguntava por que se mantinha buscando se satisfazer. Talvez ficasse mais satisfeita com porções menores, com doses delicadas e sutis, mas que durassem mais tempo. Mas não conseguia. Tinha sempre um dia farto para morrer de tédio e de exaustão no dia seguinte. E o tédio era nada menos do que o cansaço de si mesma. De ver-se num vácuo interno tão fundo, que se perderia em sua própria camada de pele. De não ter energia ou vontade pra se distrair com as coisas externas, com os prazeres já esgotados, com as verdades rabiscadas, com o gozo já gozado. Mas gozado pela metade.

Segurou uma arma em uma tarde. Viu a pistola que o pai guardava na cabeceira e pensou em colocá-la goela abaixo. Seria uma forma de perfurar todo esôfago e fazer surgir um buraco que ela sabia que deveria existir na garganta. Destruiria os nós contraídos no fundo da língua e engoliria algo que, enfim, aliviasse seu estômago. Formaria nela o buraco que diziam conectar o nariz e a boca com os pulmões e dele entraria tanto ar que as costelas quebrariam em pedaços, o diafragma teria suas fibras rompidas e o vento chegaria até boceta, inundando o clitóris com o pico de força que conseguiria... (suspiro)

Sentou na cama, e Imaginou barulho da bala ensurdecendo o silêncio que habitava há anos aquela goela. Gemia o som daquela bala. Gemia pela bala. Teria finalmente, por quem gemer. Com um sorriso malicioso colocou o cano na boca. Sem desgrudar os lábios da arma, lambeu a beirada do metal delicadamente pensando em como seria o gemido que faria quando enfim se fundissem. Sentiu uma gota escorrendo do canto do olho esquerdo e soube que finalmente faria amor por ela e não precisaria mais se masturbar. Ia abrir caminho pra unir o clitóris ao coração. Este pulsava rapidamente, ansiando pelo sangramento interno. Ansiando pelo espaço que surgiria ali. Puxou o gatilho. Ouviu a bala. Engoliu. Rasgou-se

inteira. A bala perdeu-se no vácuo interno e rompeu com a expectativa. O gemido não teve tempo. Ficou sem espaço em meio ao sangue. A bala não encontrou nada dentro. Ela rasgou-se por fora. Ela rompeu-se por fora. A bala fez com que eu passasse a chamá-la na terceira pessoa.

### 3. COSTURANDO IMAGENS: A VIDA COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Como vimos anteriormente, ao estudar referências junguianas, passei a entender o projeto desse espetáculo como uma fantasia. Para entender a fantasia, Jung (2012) distingue dois sentidos que estão presentes nela: um manifesto e outro latente. O sentido manifesto é a fantasia em si, em seu sentido observável sem qualquer outra suposição acerca do que ela possa significar. O sentido latente consiste na interpretação da fantasia, é aquilo que está implícito, mas que não é observável sem grande aprofundamento.

Este aprofundamento no sentido latente da fantasia estuda-a de forma causal e de forma finalista. O primeiro estudo volta-se para a causa da fantasia – estuda o que a originou (sua causa). A causa analisa o acontecimento que antecede a fantasia, no sentido pessoal ou fisiológico. Como exemplo de um acontecimento fisiológico causador de uma fantasia, Jung traz o caso de uma pessoa que se deita com fome, ou que está delirando de fome. Sua fantasia com alimentos, animais e caças é possivelmente causada por um disparo fisiológico: a necessidade de alimento.

O estudo finalista entende a fantasia enquanto finalidade criativa, vinculado ao processo vital. Nesse caso, não se trata somente do pessoal, fisiológico ou biológico, mas relaciona-se com o desenvolvimento de um processo psicológico, e está vinculado, não ao que antecede a fantasia, mas ao que irá acontecer. O estudo finalista da fantasia entende, portanto, a finalidade dela como uma manifestação inconsciente a respeito de um desenvolvimento psicológico.

Nas palavras de Jung:

(...) a fantasia deve ser entendida tanto causal quanto finalisticamente. À explicação causal ela aparece como *sintoma* de um estado fisiológico ou pessoal, resultado, por sua vez, de acontecimento anterior. À explicação finalista, porém, a fantasia se apresenta como símbolo que procura, com ajuda de materiais disponíveis, caracterizar ou apreender certo objetivo, ou, melhor, certa linha de desenvolvimento psicológico futuro. (JUNG, 2012, p.450)

O estudo sobre a fantasia é, portanto, um estudo complexo. À primeira vista, temos seu sentido manifesto. Colocando uma lente de aumento, vemos seu sentido latente. Esse sentido latente possui uma origem e uma finalidade. A origem (causa) da fantasia pode ser fisiológica, biológica ou pessoal, como acontecimentos que nos aconteceram e que ficaram “registrados” em nosso subconsciente.

No sentido de observar possibilidades de relações que podem ser estabelecidas entre a fantasia do espetáculo Pratos Descartáveis e imagens arquetípicas, também verifico se existe um paralelo entre ela e o processo de individuação. Por processo de individuação, Franz afirma que, seu início é muito doloroso:

o verdadeiro processo de individuação – isto é, a harmonização do consciente com o nosso próprio centro interior (o núcleo psíquico) ou *self* – em geral começa infligindo uma lesão à personalidade, acompanhada do conseqüente sofrimento. (...) o ego passa a acusar Deus, a situação econômica, o chefe ou o cônjuge como responsáveis por essa frustração. Algumas vezes tudo parece bem externamente, mas no seu íntimo a pessoa está sofrendo de um tédio mortal que torna tudo vazio e sem sentido. (FRANZ, 2016, p.219)

Lembremos então do processo descrito anteriormente: o que me motivou a criar o espetáculo, foi a minha revolta contra a sociedade. Tanto com Luciano como com Thiago, existia essa acusação sobre o outro que Franz diz estar presente no processo de individuação. Esse “outro” era a sociedade machista. O sentimento de vazio e sem sentido aparece no duo com o casaco, como veremos adiante. Seguirei aqui, relacionando as possibilidades do processo a partir da ordem de como as cenas decorrem no espetáculo.

### **Porca Peruana: um possível arquétipo da criança**

A primeira cena começa fora do teatro: é o lugar onde se conduz e acolhe o espectador à sala escura e, de certa forma calorosamente fria, do teatro. A elegância dos garçons, com suas posturas rígidas é o que dá o toque frio, ao mesmo tempo em que sorriem demonstrando sua serventia. É uma cena contida e que vai

aos poucos transformando sua energia até beirar a loucura. Temos o primeiro contraponto aqui: o garçom contido até que entra em um estado oposto. Criei essa cena como um prólogo – a preparação para servir o prato (a Porca Peruana) ao público. É como se ele introduzisse a espectadora ao universo interior da psique, passando de um estado que pode ser comparado ao consciente progressivamente, atinge o estado corporal mais próximo ao inconsciente.

Com a cena dos garçons como um prólogo, é com a porca que o espetáculo começa. Então, uma mulher metade porca metade peru é apresentada em cima de uma mesa no canto direito do palco e à frente, com uma maçã na boca (a partir da visão da espectadora). Essa mulher descoberta pode ser o arquétipo da criança, que, segundo Jung (2000, p. 160) é uma manifestação arquetípica comum nesse processo de individuação. O motivo<sup>7</sup> da “criança divina” é comumente disseminado, e pode aparecer sob outras formas, como anões, elfos, personificações ocultas da natureza, bem como animais. Conforme Jung (2000, p. 161) “Às vezes a criança aparece no cálice de uma flor, sai de um ovo dourado ou constitui o ponto central de uma mandala.” Em Pratos Descartáveis, ela apareceria como a mistura de porco e peru. Os animais, segundo Sams e Carson (2000, p.13), “exibem padrões de comportamento capazes de transmitir mensagens ocultas a qualquer pessoa atenta o bastante para captar suas lições de vida.”. Segundo eles, a energia do porco-espinho é a inocência e a do peru é a doação. Mesmo que eu não tenha encontrado a energia do porco, pensar no porco-espinho como símbolo da inocência é um viés interessante, uma vez que esta cena se desdobra para a cena em que a Porca dança com movimentos leves e ingênuos em Little Boxes. O que confirma com o que Jung fala sobre o arquétipo da criança (2000, p.159): “‘criança’ não é simplesmente uma figura tradicional, mas também uma visão vivenciada espontaneamente (enquanto irrupção inconsciente).”

Sua metade Peru, no entanto, pode relacionar-se com a doação de si mesma, ao servir ao público anteriormente na cena dos garçons; servir a si mesma em uma mesa e, não só doar, mas sacrificar sua inocência ao comer a maçã, como veremos adiante.

---

7

Denominação mitológica para as formas psíquicas arquetípicas.



Também motivo da sabedoria e perda de inocência está contida na maçã que come a Porca Peruana. O arquétipo da maçã é muito frequente em histórias, como, por exemplo, sendo fruto proibido expulsor de Eva e Adão do paraíso e que envenena Branca de Neve, fazendo-a cair num profundo sono. E o que tem na maçã que faz dela proibida e desejada, tão simples e tão perigosa? Seria seu tom vermelho como o sangue e seu interior branco com sua doçura ingênua?

Segundo Robles, Eva, ao comer o

(...) fruto da árvore da sabedoria, seduz Adão e desencadeia o processo que culmina com a expulsão do casal do Paraíso, marcando o princípio de uma condição caracterizada pela dor, pelo trabalho e pela morte para toda a humanidade. A dor, esse castigo que aflige a consciência humana desde que a Deusa deixa de ser deusa para se converter em filha e esposa de Adão, prossegue com a sensação de vergonha que sofrem os dois por se haverem apartado de Deus e provocado a queda em consequência de seu descobrimento de eros, ou seja, de seu desejo de governar a própria sexualidade. A mulher, desde então, arrasta consigo o triplice preconceito de haver cedido ao chamado do diabo; de se atrever a incitar ao pecado não a qualquer homem, porém ao mais inocente e puro de todos - àquele que, havendo resistido ao poder da serpente maligna, é seduzido, por sua própria inclinação, a sucumbir ante a imagem perfeita de seu Criador -; e, finalmente, de ser a culpada pela perda do Paraíso. (ROBLES, 2006, p. 40)

Bettelheim (2002, p. 227), diz que “a maçã representa o amor e o sexo, nos seus aspectos benevolentes e perigosos.” Segundo ele, Branca de Neve ser *branca como a neve e vermelha como o sangue* mostra que ela possuía tanto aspectos assexuados (representados pelo branco), como eróticos (vermelho). “Quando come a parte vermelha (erótica) da maçã, termina sua ‘inocência’(...) Comendo a parte vermelha da maçã, a criança em Branca de Neve Morre.” (BETTELHEIM, 2002, p. 227)

Entendendo que a cena da Porca Peruana é o começo de todo espetáculo, (se considerarmos a cena dos garçons como prólogo) e também o fim (quando revisita a mesa ao terminar seu “banquete” e, suja de molho de tomate, carrega as comidas que estavam no chão para a mesa onde antes ficava a cena da Porca, construindo seu ninho ao som do conto da arma), acredito que, traçando um paralelo com a queda de Eva, esse possa ser o centro em questão da fantasia: “a queda da Porca do Paraíso”.

Esse caráter de predizer o processo ao qual se passará, confirmaria a hipótese inicial de que a Porca Peruana seja representação da criança nesta fantasia. Isto porque, segundo Jung,

um aspecto fundamental do motivo da criança é seu caráter de futuro. (...) Por isto a ocorrência do motivo da criança na psicologia do indivíduo significa em regra geral uma antecipação de desenvolvimentos futuros. (...) os símbolos da totalidade ocorrem frequentemente no início do processo de individuação. (JUNG, 2000, p.165)

### 1.2.1. Conhecendo as trevas internas

Ao comer a maçã, ela engasga-se e fica leve, ingênua, boba. Seus movimentos são sem foco e ela dispersa, se encanta, se descobre. É então que surgem as *personas* - as máscaras socialmente adquiridas. Ela se torna parte disso, e perde o brilho no olhar ao colocar um colar ou uma gravata. É a possível separação cabeça e corpo que tratamos aí – quando o corpo passa a ser um transporte de pensamento, e vai morrendo a vivacidade descontrolada da menina nua. Essa diferenciação corpo-mente que ocorre na sociedade ocidental, e que seria, primeiramente, um desintegrar de partes, afinal, à medida que as partes vão sendo vestidas isoladamente, ela passa a ter controle sobre si, perdendo o fluxo da improvisação e, ao mesmo tempo, perde a individualidade. Ela deixa de ser boba e ingênua, mas começa a se tornar uma mecânica repetição de movimentos.

Então ela tira o casaco, e dança com esse casaco-sem-corpo. Longe do social, ela investiga e procura a si mesma nessa dança. Um novo corpo se afigura, e reconhecer esse novo corpo também é sua questão. Ali ela ama aquele casaco vazio. Vejo-a dançando, seduzindo o mesmo casaco que a fez perder o brilho. Mas é importante o fato de não conter vida ali dentro. O que existe é uma projeção: um novo corpo com o qual ela dança, mas que não é ela – não lhe pertence.

Vê-la seduzindo esse casaco, é ver essa liberdade de tomada de decisão que Eva tem também, assim:

Eva caminha a liberdade de tomar suas próprias decisões. É ela, em seu renascimento como a primeira mulher representativa, quem

explora uma experiência espiritual vivificante e profana, mas autenticamente sua. (Robles, 2006, p.40)

Eva decide o que fará com a sexualidade, ao comer a maçã. Também decide a Porca – mesmo que ela tenha sido vestida *pela sociedade*, ela seduz esse casaco duro e pesado que ela vestiu. Voltamos, então, à sedução representada pela maçã. É quando ela veste o casaco ao contrário, tapando todo seu rosto, que entra num mundo desértico. Ao ver essa imagem mentalmente, tenho uma sensação de perda de identidade – todos estão cobertos pelos casacos, todos andam na mesma direção como um cardume. Não existem cores diferentes, nem emoções extravagantes. É uma cena neutra e gera agonia exatamente por essa linearidade. Sobre mitos e contos que descrevem o início do processo de individuação, Franz (2016, p.219) afirma que muitos deles aparecem como rainhas que ficaram estéreis, sobre secas ou escuridões. O tom bege da cena me remete à seca que Franz afirma aparecer nos sonhos durante essa fase.

Também o fato de ela vestir o casaco virado, com as costas para frente, possivelmente simbolize um “olhar para trás”. O espaço de percorrer o passado, e reencontrar facetas antigas minhas. Talvez, reencontrar a menina inquieta que não seguia o passo igual ao restante do grupo. Essa menina descompassada, tentando tocar o topo da cabeça coberta pelo casaco, lembra-me o coelho branco descrito na carta que Sofia recebe em O mundo de Sofia:

(...)um coelho branco é retirado de uma cartola. Como é um coelho enorme, esse truque leva bilhões de anos para acontecer. Na ponta dos pelinhos nascem todas as crianças. E como elas se encantam com esse truque de mágica! Mas, à medida que envelhecem, elas vão afundando lentamente para a base dos pelos do coelho. E por lá ficam. Tão confortáveis que jamais ousarão subir de volta para a ponta dos pelos. Somente os filósofos ousam retomar essa jornada perigosa rumo à fronteira da linguagem e da existência. (GAARDER, 2012, p.31)

Essa ideia concordaria com a possibilidade de ser a maçã o símbolo do conhecimento. O fato de ela ter perdido a ingenuidade, e “caído do Paraíso”, sendo moldada segundo ordens e padrões em Little Boxes, dançando com o vazio de sua existência e estando nesse deserto, que anda para trás de forma monótona ser interrompido pelo “respiro” do encontro entre duas mulheres, pode ser um encontro com um estado de curiosidade como o infantil. É quando elas se encontram que vão se descobrindo.

### **1.2.2. A outra como suspiro**

Se fossemos pensar no sentido causal da fantasia, estaria o desejo homossexual latente em mim no período em que ela era criada. Às vezes, eu a via em versões calorosas entre duas amantes, em um jogo de cumplicidade e paixão. Noutras vezes, a vi como uma cena em latência: o desejo e toda a paixão vivida na outra versão, inscritos nos olhos de cada uma, que, no entanto não se tocariam. Quando criei a cena, pensei em um suspiro, uma pausa de toda turbulência.

Segundo Franz (2016), muitas vezes quando alguém do mesmo sexo aparece em manifestações inconscientes, a outra representa qualidades ocultas sobre a esfera pessoal daquele que as manifesta, por estarem abafadas por alguma razão. A esta representação, denomina-se Sombra. A sombra pode ser algo impulsivo e que é repreendido.

Em Pratos Descartáveis, pensar que o encontro com a outra aparece após a cena em que todos estavam oprimidos e completamente cobertos por casacos pode ter o sentido da busca pelo que foge desse padrão. A busca pela quebra do padrão. Se todos ali são a mesma pessoa, é o próprio padrão que é rompido pela sombra. E o que a difere do resto é, a meu ver, a curiosidade.

A questão é que a cena era romântica, e a Porca estava com alguém: era um momento em que eu a via preenchida. Seja esse alguém uma companheira, ou a si mesma, buscando o descompasso social, buscando “sair da raiz do pêlo do coelho e vislumbrar o que possui de mágica para além do conforto do não questionamento”.

### **1.2.3. Preencher-se com o fútil : O desempoderamento Feminino**

Então, passado o suspiro de amor, vem o trio de cenas fúteis em sequência: primeiro, um desfile, com poses sensuais, o contraponto de luz e sombra, enquanto se tem uma falsa felicidade, às custas de uma produção escravocrata, mulheres com transtornos alimentares para alimentarem um fictício padrão de sensualidade;

depois o sorriso plástico da “família margarina”; ou seja, a imagem de uma família feliz e padronizada onde todos parecem perfeitos, que é difundida por comerciais de margarina. Por fim, a cena da depilação.

A primeira cena desse trio, com seus tons branco e preto, jogando com luz e sombra, traz uma imagem crítica à sociedade consumista que tenta estampar uma felicidade nos rostos que continuam “tapados por casacos”. Ao mesmo tempo em que critico esse caminhar ao passado – andar para trás – da cena do deserto, também pode ter caminhado para uma lembrança percorrida durante minha adolescência. Os abusos de álcool e consumos de roupas foram grandes tampas que esconderam por um tempo meus vazios internos. Vivi a compulsão alimentar e crises ansiosas que ansiavam um padrão de beleza que me exigia sempre menos massa corporal. Isso tudo resultando em um ciclo de comer e querer perder peso. Vivi essa fase durante o período em que meu corpo deixava de ser infantil passando para um estágio adulto. Talvez, na época em que minha alimentação passava por distúrbios compulsivos fosse a não aceitação dessa perda de um corpo de criança, que começava, inevitavelmente, a ganhar seios, quadril, e novos traços.

Depois dos distúrbios alimentares, os buracos tentaram ser preenchidos com álcool. Por um período, vivi a necessidade de beber para me sentir alguém. Ainda nessa cena, a relação com o que se veste, como uma questão de identidade e falso poder. Tudo imbricado nesse padrão de beleza que dificulta, talvez, o processo de tornar-se um indivíduo.

Pensando em relação às escolhas que hoje tenho para mim, tenho uma preocupação maior do que a que tinha há alguns anos, sobre a origem de minhas roupas. Então, dentro dos poderes de decisão (voltando, mais uma vez, à maçã de Eva), passei a aceitar as possibilidades corporais que tenho e pensar em me relacionar com a comida, de forma que eu consiga sentir uma troca com ela, entendendo a comida como energia viva e que se transforma em mim. Além disso, tenho escolhido roupas que tenham sido feitas por um trabalho mais digno e recompensado. Isso se relaciona com o processo de escolher o que vou comer/ vestir/ fazer e também indo contra o que a mídia, em geral, tenta disseminar como verdade única e possível. Após a cena onde se mostram “os podres literalmente por trás dos panos”, mostra-se o sorriso plástico, como em comerciais televisivos. O

processo de individuação na contemporaneidade, talvez tenha também que ir contra essas normas vendidas pelos diferentes meios de comunicação.

A última cena do trio foi gerada a partir de um incômodo em ter que se depilar. Foi quando me dei conta da tortura que fazia comigo, que resolvi parar de me depilar. Aí nossa maçã carrega novamente sua conotação de poder de decisão sobre as próprias ações, e a sua simbologia de conhecimento – ter conhecimento de que não tinha me dado a opção de escolher se gostaria ou não de ter pelos, por não sequer lembrar como era a sensação de tê-los, me trouxe curiosidade. Como a criança querendo subir o pêlo do coelho, quis agora, tornar-me pêlo. A movimentação da Porca volta a sua ingenuidade, com a intenção de dançar com a leveza dos pêlos antes de ser depilada.

Aqui, no entanto, já não é a criança de antes, pois os pêlos crescem em mulheres adultas. Então teríamos um contraponto: a mesma *sociedade* que antes a levou a endurecer a movimentação com as roupas, agora a torna infantilizada com a ausência de pêlos. No entanto, acredito que esse não é o caso, pois não estamos falando apenas do corpo biológico. O depilar é um ritual na vida de uma mulher adulta em nossa sociedade: à medida que os pêlos e a menina vão crescendo, ela vai sendo levada a se depilar, sem que tenha muita escolha. Antes, quando ela era pequena, os poucos pêlos que tinha não a importavam, pois suas preocupações estavam mais centradas em correr e pular corda. À medida que começa a tornar-se sexualizada, a menina começa a “barbieficar-se” (tornar-se uma Barbie) para ser comestível.

Acredito que esse trio de cenas fúteis sejam todas correspondentes a esse processo de “barbieficação”. Talvez seja daí o nome do espetáculo: Pratos Descartáveis – pois são de plástico, como as Barbies. Essa construção que é o tornar-se mulher em nossa sociedade é, de certa forma, um ritual pelo qual passamos para exercermos nosso papel na sociedade. Campbell (2008), afirmar que

ao contrário das culturas tradicionais, não tentamos inculcar uma tradição no indivíduo com tal força que ele se torne simplesmente uma cópia ambulante do que já existia antes de si. Em vez disso, a intenção é desenvolver a personalidade individual – um tipo de problema especial e contemporâneo no Ocidente, caso vocês não saibam. (Campbell, 2008, p. 41)

Acredito que nossa cultura ainda tenta inculcar uma tradição no indivíduo, dando-lhe sua função. Talvez nosso discurso seja diferente, e consigamos “abrir uma brecha” em determinadas questões, mas criamos novos padrões e que definem o que é ou não aceito. Uma mulher com pêlos nas axilas, no Brasil (mais especificamente, em culturas que aderem esse padrão), no mínimo ouve piadas e sente olhares ao sair na rua com suas axilas à mostra. E se for reclamar da invasão do outro sobre a escolha de manter os pêlos, comumente ouve “mas se te incomoda, por que não tira os pêlos?”.

O relato acima é um relato de experiência. Muito ouço, sinto, respiro e respondo. O fato é um duelo interno: querer ser aceita socialmente, sem deixar de manter a plenitude em mim. E manter a plenitude é também conviver com meus pêlos, pois eu aprendi a aceitá-los. Talvez esse também seja um conflito do espetáculo – ela (a Porca) vai se descobrindo, se aceitando, vai encontrando suas sombras, seus desejos escondidos, ao mesmo tempo em que se adéqua às *personas*<sup>8</sup> sociais.

Vejo como um processo de desempoderamento feminino nesse trio de cenas fúteis. Ao colocarmos saltos altos, desenraizamos nossos pés do chão. Com isso, o movimento se limita a uma instabilidade, causada pelo apertar dos dedos e a diminuição do ponto de contato do pé com o solo.

#### **1.2.4. SobreMesa: a harmonia entre consciente e inconsciente**

Por fim, as duas cenas finais: SobreMesa e a volta à mesa do começo. SobreMesa é uma cena de uma série de contrastes interessantíssimos: primeiramente, enquanto ele veste o terno – que simbolizou nessa trajetória o garçom frio, o movimento endurecido de Little Boxes, o vazio no duo, o deserto – ela está nua – nudez que esteve presente na Porca, na cena em que a Porca era

---

<sup>8</sup> “A sociedade tem uma série de funções que ela precisa que desempenhemos. Assumimos esses papéis da mesma maneira que um ator veste roupas diferentes. A sociedade grava em nós os seus ideais, um guarda-roupa de comportamento aceitável. Jung chama a isso de *persona* – palavra latina que designa a máscara usada por um ator no palco” (CAMPBELL, 2008, p.96)

infantilizada e ingênua e enquanto ela dançava ingenuamente com seus pêlos. Apesar da toalha branca, que cobre o seu corpo nu no começo da cena, a medida que sua compulsão cresce, ela vai deixando de ter importância. O alimentar-se é outro contraste – ele (o homem) é frio, tão frio que não encosta no alimento. Ela, por sua vez, tem tanta fome, voracidade, animalidade, que come com o corpo inteiro.

Inicialmente, eu via essa cena como o homem opressor da mulher, comendo sobre ela, enquanto ela pega as sobras dele. Depois, passei a vê-lo reprimido: ele me parecia estar morto, enquanto ela tem vida e tem tesão pelo que come. São dois pontos de vista. Talvez, ela comece nessa condição submissa, quando o serve e inicia a cena também sem encostar-se ao alimento. Quando ela começa a comê-lo, ela, talvez esteja simbolizando, mais uma vez, *a queda do Paraíso*, tomando para si o poder de decisão sobre sua sexualidade. Se pensarmos no ato de comer com relação ao sexo, aqui ela não transa, nem come com ele. Cada um tem sua distância, apesar de dividirem o mesmo alimento e ela ser o corpo que sustenta o alimentar dele. Ela transa com ele. Quem realiza o comer, e cai do paraíso é ela sozinha, sem a dependência de seduzi-lo para ir junto, como com Eva. Ele retira-se de cena, e, na cena seguinte, ela mata-se sozinha.

Em outro sentido, se inferirmos que o espetáculo todo é um processo psicológico, ele e ela são um mesmo ser, com distintas representações dentro da psique. Enquanto pesquisava mitologias antigas, encontrei na egípcia uma imagem que me remeteu muito a essa cena:



**Figura 6:** Nut, the sky goddess, swallowed the sun at night and gave birth to it in the morning.



Fonte: REMLER (2010, p. 136)

**Figura 7:** Desenho da Cena Sobre Mesa



Fonte: caderno de notas pessoal

Conforme Pat Remler (2010), na mitologia egípcia, a deusa celeste Nut é parte do *Helipolitan Ennead*. Esta é uma crença popular que surgiu durante o antigo Reinado (2686-2181 B.C.), e buscava explicar o universo. A deusa era filha do deus ar (Shu), e irmã do deus terra (Geb). Em algumas versões do mito, ela é casada com o irmão. Em outras versões, ela é casada com o deus sol (Re), que fica raivoso quando ela se deita com Geb. Como punição, Re a puniria deixando-a impossibilitada de dar a luz a qualquer criança durante todos os meses do ano. Com ajuda de Thoth, deus da escrita e do conhecimento, que ganhou uma aposta com a lua e pegou sua luz para criar cinco novos dias no ano, possibilitando a Nut conceber uma criança nestes cinco dias, pois não estavam em nenhum mês. Este período de cinco dias é chamado *Epagomenal days*, é o período criado quando os Egípcios perceberam que os 360 dias de seu calendário não correspondiam ao ritmo das estações da natureza. Por isso, eles criaram o período que possui cinco dias, e que são os dias que Nut deu a luz seus cinco filhos. Como Nut é a deusa celeste, ela se relaciona com o culto de adoração ao deus sol Re. Ela é a responsável por engoli-lo todas as noites e pari-lo todas as manhãs. Conforme Remler (2010), existe um mito em que Nut ressuscita no submundo e aparece como uma deusa crescendo de uma árvore de plátano. Segundo Remler:

Nut representou um importante papel nas crenças fúnebres dos Egípcios dos Textos das pirâmides do Velho Reinado até o período inicial do Cristianismo. Os textos das pirâmides nos contam que a deusa envolve o rei em sua alma e que ela revela seus braços para o monarca, ambas referindo-se ao funeral do rei. (...) (REMLER,2010, p.137)<sup>9</sup>

Primeiramente, podemos observar que, assim como na cena da SobreMesa, no mito egípcio temos opostos inscritos: dia e noite e, conseqüentemente, luz e sombra; comer e parir. Se pensarmos no sol Re, como também possível mais um

---

<sup>9</sup> Tradução nossa. Versão original: "Nut played an important part in funerary beliefs of Egyptians from the Old Kingdom Pyramid Texts to the early Christian period. The Pyramid Text tell us that the goddess enfolds the king in her soul and that she uncovers her arms for the monarch, both allusions to the funeral of the king.

símbolo da razão e conhecimento<sup>10</sup>, entendemos que ela come também a razão. Não somente o deus do fogo, mas o deus Thoth, deus do conhecimento, que a auxilia a encontrar uma possibilidade de dar a luz. Se compararmos o Deus sol com o homem que come em cima da mesa formada pela mulher em Pratos descartáveis, ele é o fogo que ela come. Ao mesmo tempo em que ela dá à luz o fogo, ela tem forte relação com a morte para os antigos egípcios.

Entendendo o espetáculo como o interior da psique, ele e ela são um mesmo ser. São opostos que se unem nessa relação de dependência: ele só come graças ao apoio do corpo dela, que sustenta seu alimento, e ela só come porque ele deixa o alimento cair no chão. Nesse sentido, eles são representações de figuras internas da mesma psique: ele representando o consciente (razão) e ela, o inconsciente (caos, instinto, sexo).

Enquanto ser consciente, ele aparece vestido, com talheres e de forma social. Ela, por sua vez, em um nível mais profundo, labuza-se de seu desejo, nua e em sob uma forma animal. Vai sendo descoberta à medida que deixa esse desejo tomar conta dela. Como a manifestação inconsciente, ela vai é nua, porém tapada (assim como a Porca Peruana). Se pensarmos na relação entre o homem e a mulher em SobreMesa, podemos entender essa etapa como fundamental do processo de individuação: a harmonia entre consciente e inconsciente. Só então que ela segue para o conto da arma, onde terá maturidade para matar o velho.

### **1.2.5. Reciclar-se**

Penso que o conto final retoma o espetáculo todo. Retoma a forte relação do espetáculo com sexo, com cansaço, com o dilema externo-interno, e um “falso gozo”. Mais do que interno e externo, se entendermos que o homem vestido representa o universo consciente e a mulher nua o universo inconsciente da cena

---

<sup>10</sup> Fogo é um símbolo da razão. No mito Prometeu Acorrentado, por exemplo, Prometeu “apodera-se de uma faísca de fogo celeste, com o que dotou o homem da razão, e da faculdade de cultivar a inteligência, as ciências e as artes” (ÉSQUILO, 1952: p.3)

anterior, talvez, ela passasse o espetáculo inteiro nesse duelo entre consciente e inconsciente.

Quando ela decide matar-se com uma pistola, não apenas mata-se, mas tem uma relação extremamente erótica com a bala. Acredito que a bala possa ser uma outra versão da maçã do começo -a maçã que mata a criança interna. Ao mesmo tempo, ela busca, com essa morte, formar um buraco. Nesse momento, vejo a busca por um renascimento. Relaciono esse possível buraco que ela deseja formar como um buraco de onde possa nascer – para que possa parir-se, ressaltando que, enquanto a narração é executada, ela encontra-se deitada sobre a comida em posição fetal. É um momento que não está explícito no espetáculo, mas fica latente. Esse sentido de renascimento estaria de acordo com o que Jung fala sobre símbolos oníricos sobre o processo de individuação:

Eram sonhos que usavam sem exceção o simbolismo do renascimento. Em todo o caso, trata-se de um processo demorado de transformação interna e do renascimento de um outro ser. Este “outro ser” é o outro *ein nós*, a personalidade futura mais ampla, com a qual já travamos conhecimento como um amigo interno da alma (JUNG, p. 2000, p. 135)

E quando a bala não encontra nada dentro, acredito que é porque existe uma gama imensa a ser construída, e não uma voz pronta a ser gritada, diferente da expectativa que ela tinha. Ela construirá o seu novo *dentro* a partir da destruição interna. Ela é o passado, a menina que morava no Paraíso, com os sete anões e lobo mau, e transforma-se na loba, peluda, viva e cheia de desejos. Por isso, passa a ser chamada na terceira pessoa: é como outra vida inscrita em um mesmo corpo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essa pesquisa, primeiramente entendi o processo de criação enquanto manifestação intuitiva que se deu entre mim e meus colaboradores. O processo de imaginar o espetáculo, ao qual me inspirei na psicologia junguiana para entender enquanto fantasia criativa foi central na pesquisa. Enquanto processo subjetivo e de construção pessoal, vi na criação de Pratos Descartáveis, a potencialidade transformadora, primeiramente, para a criadora.

Relacionei então a criação com diferentes símbolos arquetípicos e que foram, durante toda a pesquisa, me sugerindo novas possibilidades de entendimento da criação. Encontrei em diferentes histórias e mitos, possíveis paralelos a serem traçados. Entendendo minha criação de outras formas possíveis, entendi também muito sobre mim.

Pratos Descartáveis foi, para mim, mais do que parecia ser. Enquanto eu acreditava que era uma revolta contra a sociedade inteira, ele era o meu próprio conflito interno. À primeira vista, eu entendia que ele se tratava basicamente sobre machismo e opressões sociais. Já não o vejo apenas dessa forma. Estes podem ter sido os fatores causais iniciais, mas ainda haviam outros motivos ocultos ali presentes

Como a criação se deu de forma intuitiva e, conseqüentemente, a partir de uma manifestação inconsciente, inicialmente eu não percebia uma conexão entre as cenas. Eu as colocava como acreditava que deveriam estar, sem localizar um fio condutor que as unissem. Com este trabalho de conclusão de curso, consegui encontrar uma costura entre elas.

O paralelo traçado entre a criação e o processo de individuação se deu, principalmente pelos símbolos da maçã, da porca, do vazio e do renascimento. Observei que, no espetáculo, foram trazidas diferentes oposições e que, unidos a esses símbolos, podem ser relacionados ao período de vida pelo qual eu passava durante a criação. Entre os opostos, temos, principalmente, a espontaneidade, representada pela nudez, e a restrição, representada pelos casacos e movimentação mais contida. Esses movimentos opostos aparecem na cena dos

garçons, quando percorriam do servir elegantemente e controlado para o compulsivo e desordenado caos em cena; na cena da porca, com a simbologia da maçã, fruto que é detentor do poder de levar Eva a perder sua ingenuidade. Aparece também, claramente, em Little boxes, ao ser vestida e mudar a movimentação, na cena do deserto, em que, da falta de vida, ela encontra o romance na outra. Mas é, principalmente, na cena SobreMesa que, se junta ambos: a espontaneidade e a restrição, uma dependente da outra. Durante a criação da fantasia, era também exatamente esse meu mote criador: como as pessoas acabavam restringindo a própria espontaneidade, tornando o movimento de suas vidas um movimento mecânico.

Foi quando entendi que a fantasia ocorria comigo em todas as posições (opressoras e oprimidas), que percebi que o conflito não era apenas meu com a sociedade, mas era entre questões divergentes em mim. Ao ler sobre inconsciente e consciente, relacionei também a espontaneidade ao estado mais próximo ao inconsciente e a restrição ao consciente. Talvez, a minha luta fosse pela permissão de uma manifestação de meu inconsciente, enquanto minha consciência a bloqueasse. Era a nudez, a intuição, o tesão querendo ter vazão. Seguindo nesse sentido, seria quando ambos aparecem juntos, em SobreMesa, que se une a consciência com a inconsciência. Na cena, a mulher é instintiva e transborda-se, deixando-se cada vez mais a mostra, enquanto o homem é calculista e permanece comendo sem encostar sua pele no alimento. Ele poderia ser associado à consciência e ela à inconsciência. Uma vez que ele precisa do suporte dela para comer, e ela precisa que ele deixe a comida cair no chão para comer, um necessita do outro. É nesse momento em que ela se torna possível para renascer.

Esse processo de pesquisa me auxiliou a entender um pouco sobre uma outra possível origem de meu desejo para a criação. O estudo sobre inconsciente e fantasia, bem como sobre intuição e as relações que possuem com o criar me deram nova vida ao processo, que se mantém em processo. Isso porque nada está definitivamente acabado, principalmente em se tratando de criação. A criação mantém transformando-se e movendo-se em mim, como criadora e espectadora. Esses movimentos poderão servir de inspiração a novos acessos intuitivos, possibilitando novas criações e desdobramentos dele. A criação mantém-se viva enquanto reverberação no corpo e, a partir dela, poderei fazer novos experimentos e

levar esse trabalho ao público. Apresentar esse espetáculo será compartilhar uma história de minha vida com o público. Como a individuação é um processo universal, compartilhá-lo se torna uma possibilidade de identificação do espectador com a obra, podendo mover nos espectadores questionamentos relevantes sociais e individuais.

## Referências

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos contos de Fadas**. Paz e terra, 2002. – versão em PDF

BOHM, David. **Sobre a Criatividade**. São Paulo: Unesp, 2011.

CAMPBELL, Joseph, **Mito e Transformação**. São Paulo: Ágora, 2008.

ESTÉS, Clarissa P. **Mulheres que correm como Lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GAARDER, Joostein. **O mundo de Sofia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GIL, José. **O movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

HILLMAN, James. **Psicologia Arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 1992.

JAPIASSU, Hilton, and Danilo MARCONDES. **Dicionário básico de Filosofia**. RJ: Jorge Zahar Ed., 2008.

JUNG, Carl G. **A natureza da psique**. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl G. **A Prática da psicoterapia: contribuições ao problema da psicoterapia e à psicologia da transferência**. Petrópolis: Vozes, 1985.

JUNG, Carl G. **Memórias, sonhos reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2016.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Tipos Psicológicos**. Petrópolis: Vozes, 2012.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 2013.

PAIXÃO, Paulo. **Coreografia: gramática da dança**. idanca.net - <http://idanca.net>



PALUDO, Luciana. **Temporalidades distintas no *contunnum* da existência.** Montenegro: Revista Fundarte, 2009.

REMLER, Pat. **Egyptian Mythology A to Z, Third Edition.** New York: Chelsea House, 2010.

ROBLES, Martha. **Mulheres, Mitos e Deusas: o feminino através dos tempos.** São Paulo: Aleph, 2006.

RUMI, Jalal ud-Din. **Poemas Místicos.** São Paulo: Attar, 2016.

SAMS, Jamie & CARSON, David. **Cartas Xamânicas: A descoberta do poder através da energia dos animais.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ZIMMERMANN, Elisabeth. **Corpo e individuação.** Petropolis: Vozes, 2011.

## Anexo 1

### Letra música Little Boxes, Malvina Reynold

Little boxes on the hillside  
Little boxes made of ticky tacky  
Little boxes on the hillside  
Little boxes all the same

There's a pink one and a green one  
And a blue one and a yellow one  
And they are all made out of ticky tacky  
And they all look just the same

And the people in the houses  
All went to the university  
Where they were put in boxes  
And they came out all the same

And there's doctors and lawyers  
And business executives  
And they're all made out of ticky tacky  
And they all look just the same

And they play on the golf course  
And drink their martinis dry  
And they all have pretty children  
And the children go to school

And the children go to summer camp  
And then to the university,  
Where they are put in boxes  
And they come out all the same

And the boys go into business  
And marry and raise a family  
In boxes made out of ticky tacky  
And they all look just the same

There's a green one and a pink one  
And a blue one and a yellow one  
And they all are made out of ticky tacky  
And they all look just the same.

### **Caixinhas<sup>11</sup>**

Caixinhas na ladeira  
Caixinhas feitas de *ticky tacky*  
Caixinhas na ladeira  
Caixanhas todas iguais.

Tem uma rosa e uma verde  
E uma azul e uma amarela  
E todas são feitas de *ticky tacky*  
E todas parecem iguais

E as pessoas nas casas  
Foram todas para a universidade  
Onde foram colocadas em caixas  
E todos saíram iguais

E tem doutores e advogados  
E empresários e executivos

---

<sup>11</sup> Tradução da autora

E todos são feitos de *ticky tacky*  
E todos parecem iguais

E eles jogam no curso de golfe  
E bebem seus martinis secos  
E eles todos tem crianças bonitas  
E as crianças vão pra escola

E as crianças vão pro acampamento de verão  
E depois pra uiversidade,  
Onde são colocadas em caixas  
E de onde saem todos iguais

E os meninos vão para os negócios  
E casam e constroem uma família  
Em caixas feitas de *ticky tacky*  
E todas parecem iguais

Tem uma verde e uma rosa  
Uma azul e uma amarela  
E todas são feitas de *ticky tacky*  
E todas parecem iguais.

## ANEXO II

Luto<sup>12</sup>

O refúgio da ventania  
Gritando por novos becos  
Entre urros e sussurros  
De abraços desbraçados

Entrega-se por instantes  
O vento guardado  
O vento calado  
Na tempestade de calma

As curvas raras moldando o júbilo  
De quem amara e amarga  
À procura de um enchimento

Já não me interessa a frase bonita  
O olho rebuscado  
O riso desenhado.  
Escrevo na tentativa de dizer algo que perdi  
E temo esquecer como era  
Quero guardar aqui  
Tudo o que foi  
O que já nem sei dizer o que.

---

<sup>12</sup> Poema escrito durante processo de individuação (outubro/2014) por Gabriela Guaragna

Sei que há gritos arranhando uma garganta muda  
Que se retorçe  
E faz chuva numa face  
De cabeça estonteante

Entra em becos  
Procura braços  
Reboca um buraco  
Com folha de papel.

Mas a garganta ainda chora  
Fazendo o pisciano afundar-se em seu buraco  
Sem coragem pra nadar ou força pra arrancar  
O papel que lhe cobre o céu.