

REPERTÓRIO
LIVRE

PSICOLOGIA FEMININA, IMAGINÁRIO
E CRIAÇÃO EM "ISADORA: **A**
DANÇA DO DESTINO

*FEMALE PSYCHOLOGY, IMAGINATION AND
CREATION IN ISADORA: A DANÇA DO DESTINO*

*PSICOLOGÍA FEMENINA, IMAGINACIÓN Y CREACIÓN
EN ISADORA: A DANÇA DO DESTINO.*

LUCIANA PAULA CASTILHO BARONE

BARONE, Luciana Paula Castilho

Psicologia feminina, imaginário e criação em *isadora: a dança do destino*.
Repertório. Salvador, ano 26, n. 40, 2023
e023011

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i40.50022>

RESUMO

Este trabalho enfoca o processo de criação do espetáculo “Isadora: a dança do destino”, da perspectiva da dramaturgia e da direção, desde a identificação de arquétipos com base na psicologia da mulher de linha junguiana (BOLEN, WOOLGUERS), na biografia de Isadora Duncan, para a criação dramaturgica, até sua corporificação, em cena, estimulada pela cosmogonia da matéria de Gaston Bachelard, além das Deusas gregas. A partir da análise das escolhas feitas durante a criação, busca-se refletir sobre a simbólica configurada no espetáculo, tendo por escopo as ciências dos símbolos e do imaginário, segundo as proposições de René Alleau e Gilbert Durand.

PALAVRAS-CHAVE:

Poéticas da alma; processo criativo; psicologia junguiana; encenação; atuação

ABSTRACT

This work focuses on the process of creating the spectacle “Isadora: the dance of destiny”, from the perspective of dramaturgy and direction, since the identification of archetypes based on women’s psychology, of Jungian line (Bolen and Woolgers) in the biography of Isadora Duncan for dramaturgical creation, until its embodiment on stage, stimulated by Gaston Bachelard’s cosmogony of matter, in addition to the Greek Goddesses. Based on the analysis of the choices made during creation I seek to reflect on the symbology configured in the spectacle, having as its scope the sciences of symbols and the imaginary, according to the propositions of René Alleau and Gilbert Durand.

KEY WORDS:

Petics of the soul; creative process; Jungian psychology; enacting; performing.

RESÚMEN

Este trabajo se enfoca en el proceso de creación del espectáculo “Isadora: la danza del destino”, desde la perspectiva de la dramaturgia e\y la dirección, a partir de la identificación de arquetipos con base en la psicología de la mujer de línea junguiana (Bolen y Woolgers) en la biografía de Isadora Duncan por la creación dramaturgica, hasta su realización en escena, estimulada por la cosmogonía de la materia de Gaston Bachelard, además de las Diosas griegas. Con base en el análisis de las elecciones realizadas durante la creación, busco reflexionar sobre la configuración simbólica en el espectáculo, teniendo como alcance las ciencias de los símbolos y lo imaginario, según las proposiciones de René Alleau y Gilbert Durand.

PALABRAS CLAVE:

Poética del alma; proceso creativo; psicología junguiana; escenificación; actuación

Introdução

O presente trabalho enfoca os estudos e procedimentos adotados para a criação de um espetáculo cênico a partir da biografia de Isadora Duncan¹, artista visionária que estremeceu não só os paradigmas da dança de seu tempo, como aqueles que pautavam o comportamento da mulher. Lançar-se sobre a alma de Isadora é deixar-se levar pelos elementos da natureza, e por sua apropriação no fazer artístico. Mobilizada por esta inspiração, parti de seu mapa astrológico natal, criando cenas dramatúrgicas pautadas pelos aspectos nele encontrados. Em cada cena, foi explorada uma faceta da personalidade de Isadora, tendo por base autoras feministas da psicologia junguiana que abordam os arquétipos das deusas gregas em seu estudo da psicologia da mulher. A interpretação das nuances da personalidade de Isadora foi criada com base em exercícios que exploravam cada um dos arquétipos identificados em Isadora, associados a exercícios moldados pelos diferentes elementos da natureza, conforme abordados pela cosmogonia da matéria de Gaston Bachelard.

Por fim, lanço um olhar sobre o espetáculo, sob o filtro das ciências dos símbolos e do imaginário, buscando delinear as imagens simbólicas que se configuraram nesta coreografia de arte e vida com que estas inspirações nos presentearam.

Da(r) vida à arte: influência do pensamento artístico da Grécia Antiga sobre Isadora

“desde o início, sempre dancei minha vida” (Isadora Duncan)

A vida de Isadora Duncan é marcada por acontecimentos trágicos, amores intensos e por uma dedicação incansável ao fazer artístico. Nascida em São Francisco, em 1877, era a filha caçula, entre quatro. Seu pai foi à falência quando Isadora ainda era pequena, tendo sido criada pela mãe, que passou a trabalhar como professora de piano e costureira, após seu divórcio. Isadora começou a dançar ainda criança, passando a ensinar desde cedo. Não conformada com o *ballet* clássico, desenvolveria seu próprio estilo, que ganhou popularidade pela Europa e, posteriormente, Américas e Ásia. Sempre dedicada ao ensino, abriu algumas escolas de dança, em diferentes países. Isadora era a principal fonte de sustento de sua família. Teve dois filhos, que perdeu em um acidente no Rio Sena. Sofreu aborto e perdeu outro filho, ainda bebê. Seus casos de amor foram bastante intensos, incluindo sua relação com o encenador Edward Gordon Craig². Morreu em 1927, enforcada pela

1 1 Espetáculo escrito e dirigido pela autora, apresentado em 2018, no Teatro Novelas Curitiba, com as atrizes Daiane Cristina e Janaína Fukushima, iluminação de Elisa Ribeiro, textos Astrológicos de João Acuio.

1 2 Edward Gordon Craig (1872-1966), encenador inglês, filho da atriz Ellen Terry. Renovou o pensamento cênico, com ideias simbolistas e relativas a uma atuação que fugisse ao mimetismo naturalista. Relacionou-se amorosamente com Isadora, com quem teve uma filha, Deirdre Béatrice, em 1906.

própria *écharpe* que se prendeu à roda do carro conversível em que estava.

Desde criança, Isadora viveu uma vida sem limites, norteadada pela liberdade. Ainda pequena, sentia que as roupas eram sua prisão, e, os sapatos pesavam-lhe como correntes: “Assim, eu tirava tudo. E sem nenhum olhar me observando, totalmente sozinha, dançava nua na praia. E me parecia que o mar e todas as árvores estavam dançando comigo” (DUNCAN in KURTH, p. 35). Ao crescer, fez da Liberdade, sua dança, sempre inspirada pela Natureza.

Em 1899, Isadora foi para Londres, estudando os gestos configurados pela Grécia Antiga, a partir de esboços que seu irmão Raymond desenhava de obras gregas do *British Museum*. Isadora entendia que estes gestos advinham dos movimentos da natureza, o que identificava claramente nas apresentações dos deuses gregos, que eram representantes das forças naturais. Ela tentava não copiar, mas efetivamente viver os gesto e posturas do mundo antigo, visando “ficar impregnada do espírito latente deles [...] para neles descobrir o segredo do êxtase” e para se colocar em contato “com os sentimentos que esses gestos simbolizavam” (idem, p. 77). Quando se mudou para Paris, em 1900, passava as tardes na sala de vasos gregos do museu do Louvre, estudando os movimentos ali pintados. Friedrich Nietzsche, autor que fascinava Isadora, com suas ideias sobre dança e o super-homem, também enaltece o amplo alcance da arte grega, na história da humanidade:

Quase toda época e etapa da cultura procurou alguma vez, com profunda irritação, livrar-se dos gregos, porque à vista deles, toda produção autônoma, aparentemente de todo original e sinceramente admirada, parecia de súbito perder cor e vida e encolher-se em cópia malograda e até mesmo em caricatura (NIETZSCHE, 2007, p. 89).

Em *O Nascimento da Tragédia* (2007), Nietzsche remete-se à tensão entre o dionisíaco e o apolíneo na arte grega: Apolo é ligado aos sonhos e às artes plásticas e reina sobre o mundo da fantasia como Deus da Luz, enquanto Dionísio, ligado à primavera, impregna a Natureza de alegria. Cantando e dançando, o homem se une à comunidade. Para Nietzsche, o homem dionisíaco não é artista, tornou-se obra de arte. Apolíneo e dionisíaco são estados, poderes artísticos da natureza, diante dos quais, todo artista é um imitador. Os gregos fazem uso desses impulsos artísticos da natureza, seja do sublime Apolo, seja do bárbaro Dionísio, impulsos que, depois de lutarem entre si, se unem na tragédia ática. Para o filósofo, a dualidade entre subjetivo e objetivo na arte se resolve na medida em que o sujeito é um artista, pois enquanto tal, ele “ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *médium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência” (NIETZSCHE, 2007, p. 44).

Gilbert Durand (1996) entende que, para Nietzsche, o mito que constitui o pensamento grego é o relato de antagonismo entre as forças apolíneas e dionisíacas. Tal

antagonismo compreendido como guerra entre os deuses anuncia-se no homem como contraposição entre os princípios de prazer e de realidade.

A artista Isadora Duncan, vê, nesta dualidade, dois modos de dançar: “Um é se lançar no espírito da dança e dançar a coisa em si: Dioniso. Outro é contemplar o espírito da dança – e dançar como se estivesse contando uma história: Apolo” (DUNCAN in KURTH, p. 79). Quando em 1903, parte em peregrinação espiritual para a Grécia, Isadora adota a túnica sugerida por seu irmão Raymond a todos os viajantes, uma forma de incorporar o espírito grego e libertar-se das roupas pesadas que lhe aprisionavam desde a infância, e das máscaras sociais que definitivamente não combinavam com sua personalidade forte e de uma sinceridade notória. Os Duncan reviviam o espírito grego, talvez na esperança nietzscheana de que “o homem ressurgiria como obra de arte da vida” (GUINSBURG in NIETZSCHE, 2007, p. 154).

Isadora e o mito Deméter-Perséfone

Nos processos de criação dramaturgico e de criação cênica da personagem, a busca pelo aprofundamento sobre a personalidade de Duncan levou ao estudo dos arquétipos das deusas gregas, através da psicologia da mulher, de abordagem feminista junguiana, conforme proposto por Jean Shinoda Bolen (2015), Jennifer e Roger Woolger (2007), sobre a relação entre as deusas e a mulher.

Jean Shinoda Bolen (2015) afirma que há arquétipos que regem internamente as mulheres e que estes arquétipos se mesclam e atuam, concomitantemente ou não, em uma mesma mulher. A autora debruçou-se sobre os mitos das deusas gregas e seus desdobramentos, identificando, através deles, padrões psicológicos femininos, que podem alternar-se entre si, de acordo com cada situação vivida por uma mesma mulher. Cabe destacar, embora não seja nosso enfoque, que diferentes arquétipos atuam e se mesclam nos diferentes gêneros, conforme argumentam diversos autores e autoras junguianas e pós-junguianas. Ressoamos com o entendimento de Clarissa de Franco e Eduardo Maranhão (2019, p.1) de que “que tanto Jung quanto as teorias pós-junguianas são muito mais subversivas do que o uso que se tem feito delas, permitindo uma leitura plural e fluida de gênero que vai ao encontro da perspectiva dos Estudos de Gênero”. Para os autores, a teoria arquetípica de Jung aponta par parâmetros muito mais amplos do que a direção essencialista com que tem sido tomada por algumas abordagens populares. A própria Jean Shinoda Bolen é uma autora que se focou no estudo da psicologia da mulher, não no sentido determinista, mas no sentido de ampliar a perspectiva junguiana sobre

Esta abordagem me pareceu apropriada para retratar uma personalidade tão afeita à arte da Grécia Antiga, como Isadora, já que ela própria se reconhecia como Afrodite, por exemplo. Dos arquétipos abordados pelas autoras investigadas, ativemo-nos aos estudos de Deméter (aspectos maternos), Perséfone (aspectos intuitivos ou ligados à pulsão de morte), Afrodite (aspectos amorosos) e Ártemis (aspectos relacionados a sua independência), associados, na dramaturgia, aos momentos de vida em que Isadora mais constelou cada aspecto, e, no processo de criação do espetáculo, a imagens corporais e comportamentais que emergiam a partir da incorporação de cada arquétipo.



Janaína Fukushima (esquerda) e Daiane Cristina (direita) em cenas de *Isadora: a dança do destino*. Teatro Novelas Curitiba, 2018. Fotos: Daniela Florêncio

Embora tenhamos identificado e criado para representar Isadora traços arquetípicos da deusa do amor, Afrodite, e da deusa da caça, Ártemis, foi no mito de Deméter e Perséfone que encontramos diversos pontos de convergência com os modos de agir e reagir de Isadora, sobretudo àqueles referentes à maternidade, tão caros

à a dançarina, como veremos abaixo.

O mito apresenta Perséfone, filha de Deméter com Zeus, que se encanta por uma flor de Narciso em Elêusis e ao colhê-la, a terra se abre e ela é raptada por Hades que, apaixonado, a leva a viver consigo no submundo. Deméter fica furiosa por não encontrar a filha e, sendo a Deusa da colheita e da fertilidade, faz com que, por dias, a terra fique seca, sem gerar alimentos. Zeus interfere, fazendo com que Hermes desça até o Hades em busca de Perséfone. Esta, no entanto, come a romã que lhe é oferecida por Hades, antes de partir, o que sela o casamento de ambos e faz com que ela tenha que passar um terço do ano no mundo avernal.

Jeniffer e Roger Woolger (2007) compreendem o mito de Deméter como o da tripla perda: a perda da inocência, a perda da filha pela mãe e a perda que se dá, mais tarde, com a menopausa. Segundo os autores, cada uma destas perdas configura-se também como uma possibilidade de deixar emergir uma nova consciência (do próprio corpo), como uma iniciação para a próxima fase da vida. Deméter rege a vida, tudo o que tem força vital. Quando sofre uma perda, é a sobrevivência da humanidade que fica ameaçada. Segundo Bolen (2015), quando a mulher deseja, mas não consegue realizar o arquétipo da mãe, sente este pesar e sua vida fica vazia. É o que a autora denomina de “mãe angustiada”. É tomada pela ‘depressão do ninho vazio’.

Na primeira vez que Isadora Duncan engravida, ela sofre um aborto. Depois de muito buscar, ela encontrou o seu “Romeu” no ator Oszkár Beregi, por quem apaixonou-se perdidamente e com quem queria ter filhos, mas ele se retraía frente ao sucesso dela e perguntou-lhe se não era melhor que ela seguisse com sua carreira e o deixasse com a dele. Com Beregi, Isadora perdeu a inocência de menina (feito Perséfone a Hades) e o fruto deste encontro (feito Deméter que perde a filha para o senhor das trevas), uma vez que engravidou e sofreu um aborto. Isadora atravessa este período, vivenciando aspectos de Deméter sem ter sequer desfrutado da experiência da maternidade. Sofre por um tempo por conta da ruptura com seu amado e da perda de seu bebê, mas, por falta de dinheiro, volta à dança e, segundo Kurth (2004, p.119), foi seu ofício que a tirou da depressão.

Bolen (2015, p. 273) defende que o retorno do arquétipo da juventude (Perséfone) finaliza, metaforicamente, uma depressão. A mulher sente uma espécie de energização que pode levar ao ímpeto de terminar uma tarefa abandonada, ou manifestar-se de outras formas. A mulher se reúne com aquele aspecto de si que andava ausente e sente-se mais cheia de vitalidade. No caso de Isadora, abrem-se as portas para Afrodite, deusa do amor e, em 1904, ela conhece Edward Gordon Craig, com quem compartilha a crença fundamental na Natureza, no movimento e no ideal grego. Duncan vive com Craig uma intensa história de amor, permeada por situações de infidelidade, ciúmes, trocas artísticas e felicidades.

Perséfone, e seu caráter intuitivo, mais uma vez atua, anunciando a vinda de uma nova vida, fruto da união de ambos, que é intuída pela dançarina antes mesmo da concepção. Ela sonha, mais de uma vez, com a figura da mãe de Gordon Craig puxando pelas mãos uma menina loira, que chamava por Isadora: “A partir daquele momento eu sabia o que estava vindo para mim do mundo sombrio do Nada anterior ao nascimento. [...] Alegria e Tristeza! Nascimento e Morte! Ritmo da Dança da Vida!” (DUNCAN apud KURTH, 2004, p. 212). Trata-se da ligação da sacerdotisa Perséfone com o misterioso mundo inconsciente atuando. Revelando-se por meio dos sonhos. Uma sabedoria que emerge antes mesmo de se concretizar no útero. É a consciência do elo das sementes da romã ofertadas por Hades.

As sementes da mudança e de novos potenciais aguardam silenciosamente no útero do submundo antes de serem transferidas aos cuidados da Mãe Terra para serem levadas a nascer no mundo material. Perséfone, a Sacerdotisa, é uma imagem da lei natural em ação nas profundezas da alma que governa o desenrolar do destino a partir de uma fonte invisível e que somente é revelada por meio do sentimento, da intuição e do mundo obscuro dos sonhos (SHARMAN-BRUKER; GREENE, 2011, p. 43).

Manifesta-se, então, a felicidade da maternal Deméter-Isadora que escreve: “Às vezes tenho o sentimento da mais suprema felicidade” (DUNCAN apud KURTH, 2004, p.217). Jennifer e Roger Woolger (2007) apontam que na gravidez nada mais serve à mulher, desde suas roupas, até suas ambições, a imagem que tem de si, nada. Isadora vivencia, neste período, uma forte ambivalência, inclusive em relação a sua autoimagem. Seus sentimentos iam da extrema felicidade até o malogro:

Agora a criança cada vez mais fazia valer os seus direitos. Era estranho ver meu belo corpo marmóreo suavizado e arruinado e esticado e deformado [...] Meus seios pequenos e duros ficaram grandes e macios, e caíram. Onde estava a minha forma de náíade, encantadora, jovem? Onde estava a minha ambição? A minha fama? Frequentemente, contra a minha vontade, eu me sentia miserável e derrotada. Esse jogo com a gigantesca Vida era demais (WOOLGER e WOOLGER, 2007, p. 224).

Ela não contava com a dor, a solidão e os questionamentos que a atravessariam neste período. Isadora retira-se, então, sozinha, para um Balneário na Holanda, para viver o período da gravidez e ali dar à luz. Sempre que o mundo real pareça por demais exigente a Perséfone, esta se retira, o que, para Bolen (2015), pode ser um caminho de ruptura dos limites (consciência mais profunda de si mesma), podendo, por outro lado, intensificar o risco de aprisionamento no inferno, ao se evitar uma realidade demasiadamente penosa.

Segundo os Woolger (2007, p. 228), é comum que a mulher grávida que medita so-

bre o parto acesse imagens “de seu contrário arquetípico, a morte”, o que atribuem ao fato de que o inconsciente coletivo das mulheres, acessado mais facilmente pelas grávidas em seus devaneios, está repleto de tragédias de filhos perdidos. A mulher acessa medos que emergem do reino avernal de Perséfone. No caso de Isadora, foi a própria vida que colocou em risco, ao adentrar o mar, em uma madrugada, ainda grávida. Salva por uma amiga, deu à luz a seu bebê, descrevendo as dores do parto como terríveis, torturantes e implacáveis:

Acho que, talvez com exceção de ser amarrada embaixo de um trem, nada pode se comparar ao que eu sofri (...) É uma coisa extraordinária, um barbarismo incivilizado, uma mulher ainda ser forçada a suportar uma tortura tão monstruosa. Isso devia ser minorado. Devia ser cessado. (...) Que eu não ouça falar de nenhum Movimento Feminista ou Movimento de Sufragistas enquanto as mulheres não tiverem acabado com essa agonia totalmente inútil, creio eu; e insisto em que a operação do nascimento, como qualquer outra operação, seja feita sem dor e seja suportável” (idem, pp. 227-228)

Segundo os Woolgers, o parto simboliza a passagem de um estágio de inconsciência, a do idílio da gravidez, para uma fase consciente da verdadeira maternidade. Defendem que a partir do momento em que a mãe se vê com o seu bebê, é despertado o poder arquetípico da consciência atemporal de Deméter. Desaparecem as dores do parto e “uma súbita irradiação de amor maternal, daquele amor demétrico que a tudo abrange, refulge carinhosamente sobre o pequenino e indefeso ser que carregou sem ver sob o coração durante todos esses longos meses” (WOOLGER e WOOLGER, 2007, p. 230). É exatamente o que ocorre com Isadora. Após o sofrimento de dar à luz, sua natureza demétrica, ao ver seu bebê, se sente recompensada e mais próxima do mistério e talvez do conhecimento da Vida.

Agora eu conhecia esse amor tremendo que ultrapassava o amor do homem. Eu estava distendida e sangrando, dilacerada e desamparada, enquanto aquele pequeno ser sugava e gemia. Vida, vida, vida! Dê-me vida! (...) Que importava a Arte? Eu me sentia um Deus superior a qualquer artista (DUNCAN apud KURTH, 2004, p.228).

Em 1909, Isadora conheceu aquele que seria o pai de seu segundo filho, Paris Singer, um abastado empresário que parecia atender os desejos dela de encontrar alguém a tirasse da escassez financeira que vivia então. Viveram uma paixão intensa, porém sempre atravessada pelo abismo social e ideológico que havia entre eles, o que fazia com que rompessem e reatassem com frequência. Ele a pediu diversas vezes em casamento, ao que ela respondia: “Você pode me imaginar não mais como Isadora Duncan, mas como a senhora Singer? Bom, eu não posso” (idem, p. 294).

Foi em setembro que ela descobriu que estava grávida. Na Catedral de São Mar-

cos, contemplou o domo azul e dourado e imaginou ver “o rosto de um garotinho, mas era também o rosto de um anjo com grandes olhos azuis e uma auréola de cabelo louro” (idem, p. 298). Alegre e intranquila, pensou em aborto. Seu filho nasceu em 1º de maio de 1910. Tinha os cabelos dourados que ela havia imaginado. Mary Fanton Roberts testemunha a grandeza do amor maternal de Isadora:

Acho que seria difícil para as mulheres que não são mães, e até para algumas que são, compreender inteiramente o amor de Isadora por seus filhos (...) Eles eram para ela uma coisa esplêndida, e ela os protegia e os supervisionava e lhes ensinava as coisas belas da vida de um modo extremamente tocante e inspirador (ROBERTS apud KURTH, 2004, p. 310).

A relação entre mãe e filhos é, nas mulheres que constelam Deméter, de um amor além do comum, ligado à maneira abundante pela qual a maternidade se reflete na natureza. Entre Deméter e sua filha há segredos que não se pode partilhar com mais ninguém. Além disso, Deméter se vê espelhada em Perséfone, vendo a si própria na inocência e beleza da filha que nasce. Afirmam os Woolgers (2007, p.222) que “Jung diria que a beleza e maravilha que uma mãe vê em sua filha é a percepção do seu próprio *Self* feminino transcendente, a perfeição do ser feminino”. Perder a filha para o Hades seria como perder a própria inocência e ter de assumir a passagem para a vida adulta.

Em sua estada na Rússia, em 1913, Isadora viu numa estrada coberta de neve, duas fileiras de caixões de crianças e durante toda sua turnê, ela foi assombrada por esse pressentimento de morte, acompanhado de visões de figuras mórbidas. Por recomendação médica de descanso, partiu com os filhos para Versalhes. No dia 19 de abril, foi com eles para Paris, onde almoçaram com Singer. As crianças voltariam para Versalhes com a governanta. Isadora sentia-se, então, a mulher mais feliz do mundo. Um acidente de carro, porém, arrancou-lhe repentinamente os dois filhos da vida, naquela tarde. Os pressentimentos de Perséfone concretizavam-se na vida. Isadora não dormiu nem trocou de roupa pelos dias seguintes. Dias mais tarde, retirou-se na comunidade que o irmão Raymond criara na Grécia, feito Deméter que se retira do Olimpo, disfarçada de velha, ficando a perambular entre os mortais.

Na psicologia moderna, o mundo avernal é o inconsciente. A depressão de Isadora decorre deste trauma violento de grande perda. Ocorre nestes momentos uma espécie de morte psíquica, pois a pessoa que sofre a perda sente arrancada de si “a energia da imagem de alguma pessoa, lugar ou modo de vida amado, que é substituída por um enorme ermo, vazio emocional. Freud caracterizou toda depressão como um tipo de luto pela perda de algum objeto amado” (WOOLGER e WOOLGER, 2007, p. 183).

É comum que a mulher-Deméter que perca um filho tenha o impulso de engravidar novamente e foi o que ocorreu a Isadora. Conheceu Romano Romanelli e oito meses depois da morte de seus filhos, ela estava grávida e nem ligou quando o futuro pai rompeu com ela: “Senti que ele me salvara da loucura, e além disso eu sabia que não estava mais sozinha” (Isadora apud KURTH, p. 349). Tal como quando Perséfone volta à superfície e tudo volta a florescer, o Amor impulsionara novamente a vida dentro de si. É, ao que parece, o que se vivia simbolicamente nos Mitos de Elêusis, consagrados a Deméter - a relação entre a Vida e a Morte: o renascimento após a morte “era o segredo de Elêusis. No Hades, Perséfone, como a própria terra, toma uma semente em seu corpo e desse modo retorna eternamente a sua extática mãe com o seu novo filho - apenas para morrer eternamente em seu abraço fecundante” (WALSON; RUCK; HOFMANN apud WOOLGER e WOOLGER, 2007, p. 215).

Em 1914, com a iminência da guerra, Isadora envia suas alunas para a Inglaterra, ficando um período sozinha, grávida. O dia em que entrou em trabalho de parto, seus gritos de dor eram acompanhados por gritos de comando de guerra:

Finalmente eu ouvi o choro do bebê – ele chorou – ele viveu. [...] Do lado de fora da janela e da porta, havia uma correria para cima e para baixo e vozes – o choro de mulheres – chamadas – discussões sobre a mobilização, mas eu segurei meu filho e usei, com todo aquele desastre geral, sentir-me gloriosamente feliz, levada aos Céus com a alegria transcendental de voltar a segurar nos braços meu próprio filho (DUNCAN apud KURTH, 2004, p. 356).

A felicidade de Isadora, no entanto, não perdurou mais do que horas. Os pulmões do bebê não se expandiam, e ao cair da noite, ele deixou a vida. Isadora escreveu que aquele era o momento mais sofrido de sua passagem pela Terra. Ouvia as batidas do martelo no caixãozinho enquanto fluía de si uma fonte de lágrimas, leite e sangue. Para ela, era como reviver a morte dos outros dois filhos. Kurth afirma que

Quando voltou a dançar, em 1915, ela fundiu seu sofrimento particular com a dor e a fúria do mundo em guerra. Sua dança, cuja leveza nunca foi igualada, se tornou colossal e severa (...) Depois de 1914 todas as danças de Isadora seriam hinos de libertação – o que era pessoal tornou-se político por causa da catástrofe mundial (KURTH, 2004, p. 357).

É o que faz Deméter ao chorar a perda da filha: «compartilha com todas as mulheres a experiência de perder a fecundidade e a amplia, projetando-se sobre a terra inteira para que seja sentida por todos como uma esterilidade universal» (WOOLGER e WOOLGER, 2007, p. 242). Mercedes Acosts, amiga da dançarina, reconheceu a grande Deméter que fora Isadora Duncan:

Em todas as suas expressões de amor Isadora sempre foi a grande mãe – ela nunca podia ser verdadeiramente amante ou mulher. Ela queria incessantemente dar de si para todos os seus amados como a mãe dá de si para seu filho. E ela se deu indiscriminadamente porque as mães, das quais ela foi a suprema, não discriminam entre os filhos (ACOSTA apud KURTH, 2004, p. 413)

Defendem os Woolgers que assim como Afrodite, Deméter vive para o outro, ela se dá para o outro e se perde no outro, sendo ele a fonte de sua plenitude e não ela mesma. “A única diferença entre Deméter e Afrodite em relação ao amor é que para Afrodite o outro é um ser amado adulto, ao passo que para Deméter é a criança (WOOLGER e WOOLGER, 2007, p. 211).

Nos dezoito meses que se seguiram à morte de seus filhos, segundo Kurth, o cabelo de Isadora embranquecera. Ela tingiu com hena, cortou curto. Passou a beber muito e ganhou peso. Aos quarenta anos ficava furiosa de perceber que o tempo poderia fazer murchar seu estilo. Passou a usar maquiagem pesada, sombra nos olhos e uma camada espessa de batom. Sua Perséfone, tentando permanecer sempre jovial, fez com que passasse a diminuir a idade. Segundo os Woolgers (2007), a crise da meia idade costuma assolar as mulheres que tendem a Perséfone, uma vez que o aspecto encantador pode ter tido forte influência sobre sua vida até então. Nesta fase, a mulher percebe que os sonhos de outrora estão além de seu alcance, o que pode gerar a chamada depressão de meia idade. O exterior encantador de Perséfone pode ter servido a ocultar sua intensa interioridade. Para completar sua descida, a mulher-Perséfone deve abrir mão de querer permanecer sempre jovem, deixando-se emergir para a próxima fase.

Em sua entrega, ela vive a transição para a terceira fase da vida. Quando perdeu Perséfone, Deméter disfarçou-se de mulher velha e foi cuidar de Demofonte, que, com ela, cresceu como um Deus. Sua vontade era a de presentear o bebê com a imortalidade. Isadora passa a dedicar-se, então, com mais afinco aos refugiados e a preocupar-se com seu legado, cuidando mais de suas alunas, tidas então como filhas - as *Isadorables* – e permitindo que elas passassem a assinar seu sobrenome.

Hécate é a lua cheia dessa deusa tríplice e completa a tríade Donzela, Mãe e Anciã. “É, portanto, a velha sábia que a mulher-Deméter se torna ao completar seu ciclo” (WOOLGER e WOOLGER, 2007, p. 243). Sendo o “elo mítico com a totalidade da própria Grande Mãe” (ibidem), esta sábia anciã conhece mistérios da vida e da morte, tendo encontrado dentro de si uma fonte de espiritualidade profunda

que dispersa os medos da velhice e da morte. Um aspecto seu pode permanecer eternamente jovem de espírito. No mito, a flor torna-se fruto que se torna semente. A semente contém em si o universo inteiro. Cada parte do ciclo contém o todo e o todo contém a parte. Quando uma mulher morre, parte dela irá retornar personificada em suas descendentes do sexo feminino. Do alto de sua sabedoria de Hécate, Isadora escreveu às suas *Isadorables*:

Atingi altíssimos picos inundados de luz, mas minha alma não teve a força para viver lá – e ninguém percebeu a terrível tortura da qual tentei escapar. Algum dia vocês também compreenderão tudo que eu vivi, então irão pensar apenas na luz em direção à qual eu aponte e saberão que a *verdadeira* Isadora está ali. Enquanto isso trabalhem e criem Beleza e Harmonia. Nosso pobre mundo precisa delas, e com seus seis espíritos avançando com uma única vontade vocês podem criar a Beleza e a Inspiração para uma nova vida [...] (DUNCAN apud KURTH, 2004, p. 428).

Do texto ao corpo: ler os astros, dançar os arquétipos, corporificar a natureza

Dramaturgicamente, parti do mapa natal de Isadora e separei as cenas por aspectos astrológicos de sua carta, que regem cada área de sua vida. A cada um destes aspectos, foi associada a predominância de um dos arquétipos das Deusas gregas, por sua vez, relacionadas a um dos quatro elementos da natureza. Assim, a aérea Ártemis predomina na cena “O Sol arde em Gêmeos” (signo do elemento ar), onde nos aproximamos da inquietude pela liberdade, tão característica a Isadora. Os relacionamentos amorosos, ligados a Afrodite, que associamos ao fogo, se concentram na cena ‘Vênus em Gêmeos’. É na cena da ‘Lua em queda em Escorpião’ que entram em jogo seus aspectos de Deméter e Perséfone, abordando suas amorosas e trágicas histórias de maternidade. Deméter, deusa da fertilidade e fecundidade, relacionamos ao elemento terra e Perséfone, deusa do submundo, ao elemento água. A personificação da emoção e da intuição que Isadora, tantas vezes levou ao palco, associamos aos aspectos internos da jovem Perséfone.

A criação corporal dos arquétipos se deu através da exploração de movimentos e gestos arquetípicos, ligados às imagens míticas e visuais que acessávamos das deusas e que as atrizes transpunham para seus corpos em sala de ensaio. Explorando estes gestos e movimentos, buscávamos a voz que emergisse da corporeidade formada, criando partituras para cada faceta da personalidade trabalhada.

O trabalho com os elementos foi fomentado por imagens dadas por Gaston Bachelard no cinco livros em que aborda os quatro elementos da matéria, ar, água, terra e fogo. Nesta fase, iniciávamos as práticas com meditações, inicialmente, ativas, conforme propus em estudo anterior (BARONE, 2014) e, posteriormente, mais

contemplativas, ambas com o intuito de baixar o nível de consciência e possibilitar um diálogo corporal com as imagens bachelardianas que eram, então - instaurada uma atmosfera sonora e espacial adequada - lidas por mim, como fundo para o movimento físico livre das atrizes, desprivilegiando a intermediação racional e favorecendo sua corporificação imaginativa.



Janaína Fukushima (à frente) e Daiane Cristina (ao fundo), em cena de Isadora: a dança do destino. Teatro Novelas Curitiba, 2018. Foto: Daniel Florêncio

O primeiro elemento a chegar em nossos ensaios foi a Água. No ensaio sobre a imaginação da matéria, *A água e os sonhos* (2002), Bachelard distingue a imaginação formal material, interessando-se pelas imagens da matéria que vão além da forma. Afirma que não devemos nos restringir ao movimento das formas, mas sim perceber “a vida na profundidade de um elemento material” (BACHELARD, 2002, p. 135). Aborda as águas sombrias pelos mitos de morte de Ofélia e Caronte. Associa as águas ao feminino, a mãe ao mar, as virgens às fontes. A água é pura e tem o poder de purificação, que é substancial, se dando via imaginação material e não como resultante de uma experiência externa.

Os aspectos que mais nos inspiraram nesta abordagem de Bachelard foram aqueles ligados ao feminino e os que associam a água à morte, tão presente no entorno da dançarina, pela perda de seus filhos queridos, e também em sua vida, pelos episódios que sugerem tentativa de suicídio.

Entendendo a natureza como “projeção da mãe” – estando na origem de todos

os sentimentos -, o filósofo vê o mar como um dos maiores símbolos maternos. A água é, assim, ligada ao feminino, à maternidade, à natureza, ao sentimento que cultivamos pela natureza. Ela é como o leite, o sangue que corre pelas veias da natureza. Um leite que entorpece a alma do sonhador, cujo fluido penetra-lhe o corpo. O filósofo entende a água como símbolo de uma vida especial atraída por uma morte igualmente especial. Referindo-se à Ofélia, de *Hamlet*, tece diversas imagens suscitadas pelo mito, associadas ao suicídio:

A água é o *elemento* da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o *elemento* da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe *chorar* suas dores e cujos olhos são facilmente 'afogados de lágrimas'. O homem, diante de um suicídio feminino, compreende essa dor funérea, por tudo o que nele, como em Laertes, é mulher. Volta a ser homem, tornando-se outra vez 'seco' - depois que as lágrimas secam (BACHELARD, 2002, p. 85).

Ao duplicar o mundo, em seu reflexo, a água insere o sonhador em uma experiência onírica. Ela é tanto substância da vida, quanto da morte.

Todo um lado de nossa alma noturna se explica pelo mito da morte concebida como uma partida sobre a água. Para o sonhador, as inversões entre essa partida e a morte são contínuas. Para alguns sonhadores, a água é o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita. Essa partida material rouba-nos a matéria da terra (BACHELARD, 2002, p. 78).

Ao lançar-se às ondas do mar, em uma madrugada, numa sugestiva tentativa de suicídio, Isadora parecia querer desfazer-se justamente da matéria terra. De sua ligação com a maternidade. E com a vida concreta, das coisas reais, solidificadas como este elemento. Isadora-Ofélia, submersa em suas emoções. É Perséfone buscando pelos encantos do mundo do Hades. Intuitiva, Isadora fluía como a água, dos sonhos premonitórios a suas criações, libertas de regras. Emocional, jorrava sentimentos verbais, sempre que necessário.

Mas ela também sabia fincar os pés no chão, tendo concretizado uma série de projetos artísticos e educacionais, em sua trajetória como artista e formadora. Bachelard divide seus estudos sobre o elemento 'terra', em dois: o primeiro pautado pelos devaneios do repouso, como um ensaio sobre as imagens da intimidade, introvertida, e o segundo, que mais nos inspirou na criação, pautado pelos devaneios da vontade, como um ensaio sobre a imaginação das forças, extrovertida.

Em *A Terra e os devaneios da vontade* (2008), o filósofo nos conduz pelo mundo

resistente das coisas, que impulsiona para fora do ser estático, gerando energia. A resistência gera trabalho e a matéria revela as forças de quem investe contra ela. O ser humano é uma força contra a matéria, pois quer transformá-la. A ferramenta, o apetrecho, é o que está entre a resistência material e o impulso de manipula-la. “A matéria dura é dominada pela dureza colérica do trabalhador” (BACHELARD, 2008, p. 47), pois a matéria provoca uma cólera contra o objeto. No lirismo dinâmico do ferreiro, Bachelard encontra a vontade da criação, a heroicidade da espada. Nas rochas, pressente o sonho de solidez e resistência. Desdobra-se sobre a psicologia da gravidade, citando Leonardo da Vinci que afirma só ser possível a criação da leveza em conjunção com o peso que, por sua vez, só se produz se se prolongar na leveza. A queda aprofunda o abismo e nos servimos de parapeitos mil para nos protegermos do impulso de atirarmo-nos. O poema da queda “é um devir de infelicidade” (idem, p. 278). As impressões de verticalidade, da montanha, por exemplo, estão relacionadas tanto à ascensão ao topo, quanto à sensação de esmagamento irremediável. Atlas é o monte que carrega o céu sobre seus ombros de terra. A vontade acha lógico carregar montanhas. A contemplação de um lugar elevado, o olhar panorâmico engrandece o espetáculo e o espectador, sugere o domínio do universo. Nos sonhos de descida, o sujeito desce para dentro de si mesmo.



Daiane Cristina (à esquerda e à frente e na foto à direita) e Janaína Fukushima (à esquerda, ao fundo) em cenas de Isadora: a dança do destino. Teatro Novelas Curitiba, 2018. Fotos de Daniel Florêncio

Encontramos aqui, as imagens de resistência de Isadora. Aquela que, em sua luta contra a matéria, construiu escolas, sustentou família, formou suas *Isadorables* e produziu tantas obras que abriram caminhos à arte de vanguarda. A Isadora feminista que esbravejava por um parto mais humanizado, que desvelava o corpo feminino, dando-lhe a voz que sua expressão pedisse. A que enfrentou o inverno da Rússia, buscando a liberdade que os Estados Unidos cerceavam. A que iniciou projetos e promoveu encontros artísticos, fomentando sempre a arte de seu tempo. A que sempre expressou sua vontade, fosse ela movida pela cólera, fosse pela conjunção de peso e leveza, tão característica de sua trajetória de vida e de arte. A realizadora. A que desceu para dentro de si mesma, concretizando em arte aquilo que encontrou. E também a geradora de vida, a materna, aquela que se liga a Deméter pela potencialidade de gerar e dar frutos.

Palavras finais: a criação e seus símbolos

Experimentamos, através da pesquisa, a eficácia da inspiração nos elementos da matéria abordados pelos devaneios de Bachelard para a construção de aspectos psicológicos que identificamos em Isadora Duncan e sua transposição corporal. Para tanto, foi fundamental nos desdobrarmos sobre a psicologia da mulher, o que permitiu que associássemos as Deusas que entendemos como consteladas na vida de Isadora a cada um dos elementos trabalhados. Assim, o mito de Deméter-Perséfone, bastante evidente na trajetória materna de Isadora foi associado aos elementos Terra e Água, que atribuíram qualidades físicas, ora à maternal, cuidadora e circular Isadora, ora a seus aspectos intuitivos, mediúnicos, fluidos. As qualidades físicas da materna Isadora estão ligadas às qualidades do devaneio da vontade terrestre, que deseja, gera, frutifica, trabalha, e age enfaticamente, enquanto sua intuição de Perséfone se corporaliza na fluidez aquática do rio que desagua no mar, de um anseio doce de morte, de um barqueiro que conduz a viagem às trevas, em um ritmo mais lento e perceptivo. À personalidade amorosa de Isadora, inspirada em Vênus, associamos o elemento fogo, com sua vivacidade e seus aspectos de Ártemis foram relacionados ao ar e a suas certeiras ideias.

Acerca do universo simbólico que emergiu do processo de criação, o simbolismo astrológico consolidou a base do roteiro, definindo quais dos diferentes aspectos de personalidade estudados seriam pertinentes a cada cena. Informa-nos Gilbert Durand (2002), que etimologicamente, zodíaco significa roda da vida. Marca seu tempo, e suas constelações podem indicar um ritmo para cada área. Já no Prólogo da peça “Isadora: a dança do destino” associei os universos arquetípicos com que a montagem trabalhava, a partir de falas de Duncan retiradas de sua biografia: “A verdadeira dança é uma expressão de serenidade. Ela é controlada pelo ritmo profundo da emoção humana (...) A Dança é o ritmo de tudo que morre para viver

de novo; é o eterno nascer do sol”.

Uma das atrizes que interpretava Isadora entrava em cena e traçava um círculo ao redor de si, que se ressignificaria durante toda a ação cênica. Parte-se dos astros, do Sol, que nasce eternamente dando ritmo à vida, como a dança que, para Isadora, tinha profunda inspiração na arte grega e suas divindades. Cosmogonia, elementos da matéria, deusas gregas: universos arquetípicos que se entrelaçam, se repulsam se dividem e se reencontram, na dança espetacular que traçávamos.

Gilbert Durand (1993, p.90) destaca a antinomia que os astros comportam em si, ou seja, reportando-nos ao Sol, estamos também abrindo a cena com a potência lunar que se evidencia quando a personagem traz, em sua construção, todo o caráter intuitivo de Perséfone e todos os ciclos maternais, desde a gestação, evidenciados pelo mito Deméter-Perséfone. Ou seja, o caráter pluridimensional do símbolo já está implicado nas escolhas que fizemos, que foram, em realidade, se sobrepondo, desde a construção da personagem, a partir dos arquétipos e elementos da matéria, às escolhas cenográficas (o desenho do sol no palco que é o espaço cênico da autobiografia escrita por Isadora durante a peça). Símbolos pautados por arquétipos iam se imbricando, conforme a cena se desenvolvia.

Em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), Durand ressalta que para estudar os arquétipos, nos colocamos na perspectiva simbólica – o símbolo, não sendo da natureza linguística deixa de se desenvolver numa só dimensão, ou seja, o mundo simbólico é pluridimensional.

René Alleau (1976) considera a comunicação como utilitária, diferindo-se, assim da experiência da descoberta da significação poética e simbólica da palavra. Na mesma linha experiencial, Bachelard associa o símbolo à criação, como um centralizador de forças (dos seres do mundo) estruturantes “que agem simultaneamente no psiquismo e no cosmos” (BACHELARD apud ALLEAU, pp. 244-245). O passado do símbolo se atualiza. Para ele, a psicologia do símbolo é a psicologia da criação.

Durand (1993, 00.11-12) entende o símbolo como uma representação que “faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério”, sendo, portanto, um signo que remete a um indizível e invisível significado por meio de redundâncias que vão completando sua inadequação. O símbolo implica um conhecimento nunca adequado, nunca objetivo, pois não atinge um objeto, mas se pretende essencial, trazendo em si a mensagem imanente de uma transcendência nunca explícita e sempre ambígua.

Em nosso processo criativo sobre Isadora Duncan, os regimes noturnos e diurnos (apresentados por Durand, em *As Estruturas antropológicas do imaginário*, 2002)

alternam-se, conforme os arquétipos a partir dos quais trabalhamos para cada experiência relatada por Isadora em sua autobiografia. Assim, a intuitiva Perséfone dá corpo às “descidas” de Isadora, representando suas interiorizações, processos simbolizados, na proposição de Durand, pela taça e suas componentes simbólicas. Para nós é o conteúdo (a água) que se liga a Perséfone, fazendo correr as profundas emoções com que Isadora entra em contato, especialmente nas ocasiões de aborto, perdas amorosas e aproximações da morte. Na cena em que a dançarina está paralisada, de madrugada, à beira mar e é resgatada por uma amiga, a natureza de Perséfone é clara, aquela que não teme a descida ao Hades, o mergulho no mar inconsciente, a borda tênue entre a vida e morte.

Já o aspecto diurno da simbologia trabalhada na peça é trazido à cena pelas corporalizações inspiradas em Ártemis, a caçadora, a que acerta o alvo, a do livre pensamento, a geminiana Isadora, regida por Mercúrio, o mensageiro dos deuses. O ar prevalece nestas cenas, relacionado à função pensamento, às ideias inovadoras de Isadora que disseminaram pelo mundo sua dança que nada mais era senão a ‘expressão de Liberdade’. A dançarina do futuro é solar, simbolizada pelo regime diurno, diarético, heróico, que apela para elementos diurnos antagonistas. Inspirada por Ártemis, Isadora transita entre leituras, estudos de figuras gregas e um senso extremo de liberdade, para criar suas ideias relativas ao movimento e corporalizá-las não apenas em suas danças, mas em sua escola e no incansável ensino às suas pupilas, as “Isadorables”. Inovadora, apaixonada pela natureza e focada no objeto, Isadora-Ártemis é o aspecto guerreiro da imaginativa dançarina, capaz de transitar entre o universo aéreo da formulação imaginativa e o universo terrestre que exige uma força da vontade contra a resistência da matéria, na concreção do trabalho (as coreografias, a escola, os textos, as criações).

A simbologia de Bachelard foi o nosso nutriente para as criações simbólicas da peça. Os arquétipos das Deusas foram a base sobre a qual dançamos as diferentes facetas de Isadora. E os símbolos traçados pelo uso dos adereços ou no espaço, a possibilidade de diversas ressignificações, na espiral sugerida por Durand, em que um vai complementando o outro, neste universo não adaptado ao qual pertencem. Assim, os lenços (objeto que escolhi por ser emblemático no final trágico da vida de Isadora, que morre enforcada pela echarpe que se prendeu à roda do carro) se ressignificam o tempo todo, aludindo à maternidade (pelo manipular das atrizes que remetem à barriga da gestação, ao filho recém nascido, à criança crescida, à imagem pressentida por Isadora de ter uma criança), à mala de Isadora (e todas as partidas e despedidas aí implicadas, tão frequentes em sua vida), à água do mar (e toda simbologia ligada aos movimentos do mar, à sua profundidade, ao aspecto inconsciente e intuitivo a que remete).

Em *Campos do imaginário*, Durand enfoca a importância da repetição simbólica nos mitos. “Através de aproximações sucessivas, o mito tende a criar uma espé-

cie de persuasão iluminante, uma espécie de intuição.” (DURAND, 1996, p. 44). Carregado de uma significação mais afetiva que intelectual, o mito dá primazia à materialidade do símbolo, visando a compreensão “fideísta” do mundo das coisas e dos homens. Para tanto, faz uso da metalinguagem dos símbolos, sendo que sua repetição rítmica constitui a redundância simbólica.

Partir de um mesmo objeto que dê materialidade a diversas potências simbólicas é escolher um procedimento mítico de repetição, pelo qual se operam as imagens cênicas. A base é arquetípica, mas a redundância vai permitindo ao espectador que, na espiral de significados vinculados, se abra, paulatinamente, ao campo imaginário sugerido pela cena, participando da construção simbólica que se dá, em última instância no próprio imaginário de quem co-cria ao assistir. Voltamos, assim, à natureza criadora do símbolo, acima referida, conforme a visão de Bachelard, “porque a verdadeira liberdade da vocação ontológica das pessoas repousa precisamente nesta espontaneidade espiritual e nesta expressão criadora que constitui o campo do imaginário” (DURAND, 1996, p. 430).

Referências:

ALLEAU, René. **A Ciência dos símbolos**. Tradução de Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Editora, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução de Paulo Neves. São

Paulo: Martins Editora, 2012.

BARONE, Luciana P. C. “Inconsciente, subjetividade e processo de criação cênica”. Campinas: **Pitágoras 500**, vol 6, abril/2014.

BARONE, Luciana (roteiro e direção); CRISTINA, Daiane e FUKUSHIMA, Janaina (atuação). **Isadora: a dança do destino**. Teatro Novelas Curitiba, Curitiba, 2018.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

DURAND, Gilbert. **Campos do Imaginário**. Lisboa: Editora Piaget, 1998

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da Imagem. Tradução de Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2011.

FRANCO, Clarissa de, MARANHÃO FILHO, Eduardo. Sagrado não-binário? O conceito de psique andrógina na reformulação do debate de gênero no sagrado feminino. **Mandrágora**, v.25, n. 2, 2019, p. 127-151

GREENE, Liz e SHARMAN-BURKE, Juliet. **O Tarô Mitológico**. São Paulo: Madras, 2011.

KURTH, Peter. **Isadora**: uma vida sensacional. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Globo, 2004.

NIETZSCHE, Frederich. **O nascimento da Tragédia** ou Helenismo e Pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WOOLGER, Jennifer Barker e WOOLGER, Roger J.. **A Deusa interior**: um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Cultrix, 2007.

Luciana Paula Castilho Barone: Artista da cena, professora adjunta do Bacharelado em Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, ambos da UNESPAR. É doutora em Mídias pela UNICAMP com pós-doutorado em Theatre and Performance pela Goldsmith's University of London. Especializada em Psicologia Junguiana pelo IJEP E Educadora do Movimento Somático pelo programa Body-Mind Centering .
Email: luciana.barone@unespar.edu.br .