UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DOUTORADO EM ARTES

O ESPETÁCULO CÊNICO NO MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI):

UM ESTUDO A PARTIR DA CRIAÇÃO E APRESENTAÇÕES DO ESPETÁCULO DE DANÇA *VALSA DO DESASSOSSEGO*.

LARISSA SATO TURTELLI

CAMPINAS
2009

LARISSA SATO TURTELLI

O ESPETÁCULO CÊNICO NO MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI):

UM ESTUDO A PARTIR DA CRIAÇÃO E APRESENTAÇÕES DO ESPETÁCULO DE DANÇA *VALSA DO DESASSOSSEGO*.

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Doutora em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Graziela E. F. Rodrigues.

CAMPINAS

2009

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Turtelli, Larissa Sato.
T869e O espetáculo cênico no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança Valsa do Desassossego. / Larissa Sato Turtelli. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Profª. Drª. Graziela Estela Fonseca Rodrigues.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Criação. 3. Apresentação cênica. 4. Coreografia. 5. Personagens. 6. Imagem Corporal. I. Rodrigues, Graziela Estela Fonseca. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Scenic performance in the Dancer-Researcher-Performer (DRP) method: a study based on the creation and presentations of the dance performance Unrestness Waltz."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance ; Creation ; Scenic performance ; Choreography ; Characters ; Body Image.
Titulação: Doutor em Artes.
Banca examinadora:
Profª. Drª. Graziela Estela Fonseca Rodrigues.
Profª. Drª. Suzana Maria Coelho Martins.
Profª. Drª. Simone Mattos de Alcântara Pinto.
Profª. Drª. Maria da Consolação G. C. F. Tavares.
Profª. Drª. Regina Aparecida Polo Müller.
Profª. Drª. Cássia Navas Alves Castro (suplente)
Profª. Drª. Graciele Massoli Rodrigues (suplente)
Profª. Drª. Denise Hortência Lopes Garcia (suplente)
Data da Defesa: 27-02-2009
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Larissa Sato Turtelli - RA 910711 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues
Presidente

Profa. Dra. Suzana Maria Coelho Martins
Titular

Profa. Dra. Simone Mattos de Alcântara Pinto
Titular

Profa. Dra. Maria da Consolação Gomes Cunha Fernandes Tavares
Titular

Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Muller
Titular

Aos intérpretes criadores que persistem na Luta contra o Dragão, pesquisando caminhos para a realização de sua Arte.

Aos Encontros:
entre intérpretes e espectadores
entre Arte e Vida ...

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Graziela Rodrigues pela orientação cuidadosa e minuciosa e pela excelência na direção da *Valsa do Desassossego*. Pela abertura e pelo aprendizado amplo e profundo. Por proporcionar meu desenvolvimento pessoal e artístico.

À Profa. Dra. Maria da Consolação Tavares e Profa. Dra. Regina Müller pelas contribuições a essa pesquisa nas discussões do exame de qualificação.

Ao Márcio Tadeu, Denise Garcia, Amauri Antunes, André Favilla e Divanir Gattamorta pelas contribuições nos trabalhos de produção final do espetáculo.

À Elisa Araújo e Caroline Prata Alves pela dedicação na equipe técnica da *Valsa do Desassossego*. Pela cumplicidade e pelo zelo com tudo o que envolveu as apresentações.

Às alunas e ex-alunas do Curso de Graduação em Dança da Unicamp que em diferentes momentos fizeram parte da equipe técnica da *Valsa do Desassossego*, em especial à Camila Bronizeski, Isabella Franceschi, Mariana Floriano e Thatiane Abra.

À Ana Carolina Melchert e Paula Caruso pelas contribuições em diferentes etapas do espetáculo.

Ao Pedro Peixoto Ferreira pelos auxílios em diversos momentos do espetáculo e da escrita do texto.

Aos meus pais Reiko Sato e Armando Turtelli Jr. pelo incentivo constante e apoio irrestrito.

Às pessoas da rede de validação da dança que abriram espaço para as apresentações do espetáculo.

A todas as pessoas que assistiram à *Valsa do Desassossego*.

[...] aqueles que sabem contornar os espaços de travessia têm como prêmio a fluidez dos caminhos.

Graziela Rodrigues

RESUMO

Esse trabalho enfoca o espetáculo cênico no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), a partir do estudo do espetáculo de dança *Valsa do Desassossego*. O BPI é um método de criação e pesquisa em dança que se desenvolve a partir da interrelação de três eixos fundamentais: o *Inventário no Corpo*; o *Co-habitar com a Fonte*; e a *Estruturação da Personagem*. Esse método visa à criação artística tendo como foco a identidade corporal do intérprete, vista na integração dinâmica de seus aspectos culturais, sociais, fisiológicos e afetivos. *Valsa do Desassossego* é um espetáculo de dança criado dentro do método BPI, que tem como bailarina-pesquisadora-intérprete Larissa Turtelli e direção de Graziela Rodrigues. É um espetáculo de quarenta minutos de duração criado para ser apresentado na rua e/ou lugares "alternativos", de livre acesso para o público. O objetivo desta pesquisa foi elucidar os principais aspectos do espetáculo criado no método BPI, através da explicitação dos procedimentos realizados na etapa das apresentações públicas do espetáculo, bem como do evidenciamento das especificidades do processo de criação do espetáculo neste método. Nessa pesquisa foram analisadas: anotações feitas pela intérprete e pela diretora durante o processo de criação e apresentações; filmagens em vídeo dos laboratórios do processo de criação e das apresentações do espetáculo; e entrevistas feitas com o público. Essas documentações foram analisadas procurando-se evidenciar o desenvolvimento do processo BPI nesse espetáculo, considerando-se a etapa das apresentações como mais uma fase do processo. São abordados ao longo do trabalho: o co-habitar com a fonte realizado nos centros das cidades de Campinas e São Paulo; a estruturação da personagem Dalva; o processo de construção do roteiro do espetáculo; as principais características da coreografia no método BPI; as transformações do roteiro e da personagem na etapa das apresentações; as interações do corpo da intérprete com o público e com os diferentes espaços; as preparações do corpo e do espaço para as apresentações; e aspectos da produção do espetáculo. Ao final do trabalho são feitas reflexões nas quais são evidenciadas: a importância da vivência das apresentações do espetáculo para o desenvolvimento do intérprete no BPI; as principais características do espetáculo cênico nesse método; e a presença dos três eixos do método BPI na etapa das apresentações.

Palavras-chave: Dança, Criação, Apresentação cênica, Coreografia, Personagens, Imagem Corporal.

ABSTRACT

This work focuses on the scenic performance in the Dancer-Researcher-Performer (DRP) method, being based on the study of the dance *Unrestness Waltz*. DRP is a method of creation and research in dance that develops from the mutual relations of three fundamental axis: *The Body's Inventory*; *The Co-inhabiting with the Source*; and *The Structuring of the Character*. This method envisages the artistic creation focusing the performer's corporeal identity, seen in the dynamic integration of its cultural, social, physiological and affective aspects. The dance performance *Unrestness Waltz* was created with the DRP method, with Larissa Turtelli as dancer-researcher-performer and Graziela Rodrigues as director. It is forty minutes long, and was conceived for open and/or "alternative" places, with free access for the audience. The objective of this research was to elucidate the main aspects of the dance performance created with the DRP method by making explicit the procedures accomplished in the phase of public presentation of the work, as well as by evidentiating specificities of the creation process of the scenic performance with this method's. The documents analyzed were: annotations by the performer and by the director during the creation process and presentations; video recordings of the creation process laboratories and of the presentations; and interviews made with the audience. These documents were analyzed with aims to evidentiate the development of the DRP process in this dance work, considering the presentations as still another phase of the process. This work concerns: the co-inhabiting with the source realized in the city centers of Campinas and São Paulo; the structuration of the character Dalva; the construction process of the dance script; the main characteristics of choreography in the DRP method; the transformations of the script and of the character in the presentation phase; the interactions of the performer's body with the audience and with the different spaces; the preparations of the body and of the space for the presentations; and aspects of the dance's production. At the end of the work reflections are made in which are evidentiated: the importance of the lived experience of presenting the dance to the performer's development in the DRP; the main characteristics of the scenic performance in this method; and the presence of the three axis of the DRP method in the phase of public presentation of the dance performance.

Keywords: Dance, Creation, Scenic performance, Choreography, Characters, Body Image.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO.....01

O método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI).....09

Considerações sobre alguns conceitos utilizados.....15

Explicações preliminares sobre o texto.....32

2 – MATERIAL E MÉTODOS.....35

3 – PARTE I – PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO.....39

Primeira fase: laboratórios do início.....41

Segunda fase: novo *Co-habitar com a Fonte*; *Estruturação da Personagem*.....51

Terceira fase: criação do roteiro do espetáculo.....95

4 – PARTE II – APRESENTAÇÕES PÚBLICAS DO ESPETÁCULO.....133

Nutrir o roteiro.....135

O desabrochar do roteiro.....145

Fazer o corpo.....153

Espaço em movimento.....173

A presença do público.....195

Preparações do corpo.....229

O "bloco na rua" – aspectos de produção.....247

5 – PARTE III – REFLEXÕES SOBRE O ESPETÁCULO CÊNICO NO MÉTODO BPI.....257

O espetáculo cênico no método BPI.....259

Os eixos do BPI na etapa das apresentações.....271

Considerações finais.....275

REFERÊNCIAS.....281

ANEXOS.....295
ANEXO 1 – Lista das anotações de trabalho.....295
ANEXO 2 – Estatuto elaborado pelas crianças de rua.....297
ANEXO 3 – Lista das cenas do roteiro.....299
ANEXO 4 – Lista das apresentações realizadas.....303
ANEXO 5 – Ficha técnica da *Valsa do Desassossego*.....305
ANEXO 6 – Exemplos de imagens levadas nas apresentações.....307

INTRODUÇÃO

- **O MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI)**
- **CONSIDERAÇÕES SOBRE ALGUNS CONCEITOS UTILIZADOS**
- **EXPLICAÇÕES PRELIMINARES SOBRE O TEXTO**

Criação e expressão pautaram minha relação com a dança desde menina, no sentido de buscar, através da dança, meios de comunicar sentimentos, visões, invenções e de buscar contato, tanto interno quanto externo. Se no início as criações eram feitas de forma totalmente intuitiva, recriando "passos de dança" aprendidos em academias ou copiados do que era visto nos meios de comunicação, com a profissionalização surgiu a necessidade de ampliar os recursos para a criação, compreender como se dava este processo e aprofundá-lo. No Curso de Graduação em Dança da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP (1991-1995) pude ter contato com diversos profissionais e modos de atuação em dança. Foi um período fértil em ampliação de conhecimento e horizontes. Durante o curso, pude exercitar-me como criadora tendo orientação de profissionais da área.

Foi na graduação em dança que conheci o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) criado por Graziela Rodrigues. Desde o primeiro contato com este método (1992)[1] identifiquei neste uma potencialidade artística e vital que me fez, a partir de então, escolher este percurso para o meu desenvolvimento como intérprete e criadora. Percebi que o BPI fornecia meios para realizar o tipo de dança que eu buscava, uma dança questionadora, integradora, intensa, na qual meu corpo não precisava se adaptar a modelos – este método possibilitava extrair de dentro de mim o que eu possuía de mais original e elaborar estes conteúdos esteticamente em movimento. A partir de então iniciei a me aprofundar no BPI.

Foram diversas disciplinas realizadas com a professora Graziela Rodrigues durante o Curso de Graduação em Dança da UNICAMP[2]. Também tive oportunidade de acompanhar de perto todo o processo de criação do espetáculo de dança *Interiores* (1994)[3], realizado no método BPI com direção de Graziela Rodrigues. Ainda no curso de graduação realizei duas pesquisas de campo na perspectiva do método BPI sob orientação direta desta

[1] Meu primeiro contato com o método BPI ocorreu no Curso de Graduação em Dança da UNICAMP, na disciplina "Danças Brasileiras III" ministrada por Graziela Rodrigues em 1992.

[2] Além das disciplinas Danças Brasileiras III, IV, V e VI, cursei outras disciplinas com esta professora, algumas das quais não enfocavam o método BPI diretamente, porém eram utilizados aspectos deste método. Dentre elas: "Consciência Corporal", "Expressão e Movimento: Princípios da Dança", "Exercícios Técnicos de Dança" e "Tópicos Especiais em Dança". As disciplinas cursadas "Montagem Cênica I" e "Montagem Cênica II" também foram ministradas por Graziela Rodrigues e enfocaram diretamente a criação no método BPI.

[3] Ver nas referências em "Espetáculos de dança".

professora, uma enfocando a Folia de Reis (1994) e outra a Umbanda (1992 e 1994-1995). Esta última gerou o projeto de iniciação científica "A Linguagem da Dança Brasileira na Umbanda" (CNPq/PIBIC, 1994-1995), com orientação da mesma profissional.

A pesquisa do projeto de Iniciação Científica culminou no espetáculo de dança *Diante dos Olhos* (1996)[4] dirigido por Graziela Rodrigues. Da pesquisa ao espetáculo vivi o desenvolvimento do método BPI na íntegra em meu corpo. Este espetáculo foi realizado dentro do trabalho de conclusão do Curso de Graduação em Dança da UNICAMP, mas teve sua estréia para o público apenas no ano seguinte à minha formatura, em 1996, tendo sido apresentado em duas temporadas no decorrer desse ano.

Após a conclusão da graduação realizei cursos com Graziela Rodrigues fora da UNICAMP, além de cursos de dança em outras linhas de trabalho, tanto no Brasil, quanto no exterior, nos quais entrei em contato com modos variados de fazer e pensar dança. Também me dediquei a novas pesquisas de campo no método BPI: Moçambique de Paraibuna (1998), Xiba, Festa de São Sebastião, Festa de Sant' Ana e comunidade caiçara (1998 a 1999), Aldeia Indígena Guarani Jaexaá Porã (1999), Comunidade Negra dos Arturos (2001), Batuques de Capivari, Tietê e Piracicaba (2001).

Meu segundo espetáculo de dança no BPI foi fruto das três primeiras pesquisas de campo citadas acima. Começou em meados de 1998 e estreou em 2000, tendo sido apresentado durante todo o ano de 2001. Denominou-se *Veias da Terra* (2000)[5], teve direção de Ana Carolina Melchert e assessoria artística de Graziela Rodrigues. Recebeu Prêmio Bolsa REDE Stagium (2000-2001)[6] e deu origem a um convite para que eu participasse do American Dance Festival (2001) como "Coreógrafa Residente" (ICR Program)[7].

Entre os anos de 1998 e 2000 mantive ainda um trabalho em conjunto com as bailarinas Ana Carolina Melchert e Paula Caruso (ambas egressas do Curso de Graduação em Dança da UNICAMP e pesquisadoras do método BPI) no qual investigamos aspectos

[4] Ver nas referências em "Espetáculos de dança".
[5] Ver nas referências em "Espetáculos de dança".
[6] Prêmio financiado pela Rede Stagium e Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo - São Paulo (SP).
[7] Participação financiada pela Fundação Vitae e American Dance Festival – São Paulo (SP) e Durham (NC – EUA).

do método em nossos corpos[8]. Foi em 1998 que comecei a ter minhas primeiras experiências didáticas no método BPI, dando cursos de curta duração e workshops que utilizavam aspectos do método.

Quando conheci as reflexões de Paul Schilder[9] sobre imagem corporal, encontrei fundamentos teóricos para vários aspectos do movimento vivenciados por mim na prática da dança. Através da imagem corporal Schilder tornava explícitos os diversos fatores que estão intrincados no "mover" de uma pessoa. O interesse por estas reflexões levou-me a realizar a pesquisa de Mestrado *Relações entre imagem corporal e qualidades de movimento*[10] (Bolsa Fapesp, 2001/2003) sob orientação da Profa. Dra. M. da Consolação G. C. F. Tavares na Faculdade de Educação Física da UNICAMP.

Tanto nas minhas experiências artísticas, quanto na minha pesquisa de Mestrado, pude perceber a dificuldade que é estabelecer um processo corporal no qual a pessoa consiga entrar em contato consigo mesma em um nível profundo e elaborar em movimento os conteúdos que são deflagrados deste contato. O BPI é um processo que fornece um caminho para que se chegue a isso. No entanto, o trilhar este caminho exige abrir mão do idealizado, exige estar diante do desconhecido, uma vez que o método não trabalha com modelos e sim, com aquilo que o corpo possui de mais íntimo para ser exteriorizado. É preciso desapegar-se das auto-imagens já cristalizadas.

Ao final da pesquisa de Mestrado meu corpo estava ávido por entrar em movimento e mergulhar na criação no método BPI novamente. Ainda no final de 2002 realizei um curso com Graziela Rodrigues[11] que deu início a um novo processo criativo em mim, o qual só retomei em março de 2003, com a conclusão dos trabalhos do Mestrado. Este novo processo deu origem ao espetáculo de dança investigado nesta tese de Doutorado: *Valsa do Desassossego* (2004)[12] com direção de Graziela Rodrigues.

A pesquisa de campo para a criação da *Valsa do Desassossego* foi realizada nos centros urbanos das cidades de Campinas (SP) e São Paulo. Através do desenvolvimento do

[8] Trabalho desenvolvido na EMCEA - Escola Municipal de Cultura e Arte - Campinas (SP).
[9] Ver Schilder (1999).
[10] Ver Turtelli (2003).
[11] Curso "Ritual Indígena: Uma Nova Linguagem para o Contemporâneo" ministrado por Graziela Rodrigues no Instituto de Artes do Pará (Belém, PA).
[12] Ver nas referências em "Espetáculos de dança".

método BPI surgiu em meu corpo a personagem Dalva. Dalva possui um corpo denso, marcado, corpo que busca, que carrega sua morada em si. É um corpo que luta, sonha e fala. Dança, vive e transcende. Dalva é menina de 13 anos, menina de rua, solta nesse mundo vivencia as contradições da sociedade em seu corpo.

No processo de elaboração artística do espetáculo, além dos trabalhos corporais específicos do método BPI, foram necessárias técnica vocal, pois a personagem fala, e técnica circense, pois Dalva dança em uma estrutura de andaime. Também fizeram parte do processo a manufatura de saias e objetos de cena, a pesquisa de referências sonoras, dentre outros.

O espetáculo foi criado para ser apresentado em lugares abertos, de livre acesso para o público, como ruas, praças e saguões. O espaço da apresentação, assim como as pessoas da platéia, influenciam no trabalho. Há durante o espetáculo uma relação direta, olho a olho, da personagem com as pessoas do público. Novos conteúdos emergem no corpo da personagem decorrentes deste contato.

O período da pesquisa de Doutorado inicia-se em março de 2005, após o espetáculo já ter estreado e estar na etapa das apresentações. Contudo, já havia desde o início da criação a idéia de transformar este espetáculo em objeto de estudo, o que nos levou a realizar registros durante todo o processo de criação.

Nos dois primeiros anos do Doutorado (2005-2006) focamos nossa investigação na parte prática e coleta de dados da pesquisa através da realização das apresentações do espetáculo e suas elaborações – embora tenham ocorrido também investigações teóricas e reflexões escritas – e nos dois últimos anos (2007-2008) demos prioridade à parte teórica, à análise dos dados e redação da tese. O relativo distanciamento entre a escrita e o período de criação do espetáculo foi profícuo para que pudéssemos ter uma visão mais ampla de como se desenvolveram as fases da criação.

Ao final desta pesquisa vejo o tamanho do percurso trilhado. Fica a vontade de compartilhar da melhor forma possível os conhecimentos adquiridos, na esperança de que possam auxiliar outros intérpretes criadores na sua prática da arte da dança.

* * *

Situamos nosso trabalho em dança enquanto arte que está em sintonia com seu contexto sócio-cultural e que pretende "tocar" o espectador, despertando sentires, trazendo reflexões e questionamentos. Consideramos que nesta qualidade de dança deve haver um envolvimento profundo entre o intérprete e a dança, o corpo se manifesta enquanto presença, um corpo marcado, embrenhado de história, um catalisador de sentidos e transgressor da ordem cotidiana. A dança não é uma exibição, também não visa à distração, ao relaxamento, e sim, a um comprometimento, um engajamento.

A natureza da arte é essencialmente pública, para que a coreografia aconteça como obra de arte ela deve ser apresentada (REDFERN, 1983). A dança enquanto arte está relacionada à comunicação (*e.g.* KORNER, 1993; SMITH-AUTARD, 1992). Segundo Schilder (1985, p.247) o artista, através da obra de arte, comunica aos outros seres humanos como ele se sente internamente em relação ao mundo. Esta comunicação é feita em benefício da comunidade: "não é apenas um experimento de uma só pessoa, mas um experimento no qual a comunidade tenta alcançar, através da arte, formas mais elevadas de vida" [tradução nossa].

A dança enquanto arte impressiona nosso corpo, permanecendo em nosso ser após o término da apresentação. A linguagem da dança possui uma força como comunicação sensório-motora que ocorre por vias não-verbais. Sande (1988, p.4) considera que a relação psíquica que se estabelece entre intérpretes e espectadores faz com que os intérpretes tenham "em suas mãos o poder de segurar e de transformar o público através de suas ações" [tradução nossa]. Segundo a autora quando uma dança é bem sucedida no aspecto artístico, ela "deixa o público com o sentimento de ter tido uma experiência significativa" (*ibid*., p.05) [tradução nossa].

Uma obra coreográfica artística deve estar inserida em seu tempo, ela é "ao mesmo tempo reflexo e projeção de um mundo em transumância" (GARAUDY, 1980, p.161). A obra tem a responsabilidade de fazer com que possamos re-enxergar a realidade à nossa volta e re-enxergar a nós mesmos, promovendo o que poderíamos chamar de uma "limpeza" ou "renovação" do nosso olhar.

A arte da dança em nossos dias é marcada pela multiplicidade. Segundo Silva (2000, p.130) "nenhuma outra corrente da dança, antes, lidou tanto com a experimentação e

pesquisa como a de nossos dias". Greiner (1998, p.51) aponta que os atuais "coreógrafos-pensadores [brasileiros] trazem na fisicalidade da sua movimentação, regras criadas a partir da ausência de antigas regras, e da recuperação daquelas que parecem organizar o seu próprio organismo". E mais adiante assinala: "[E]stes corpos parecem sempre à beira do abismo. Sacrificados pelo que conhecem de si mesmos, da vida e da morte que ali convivem sem concessões" (*ibid*., p.51).

Segundo Ponzio (1998, p.43) a principal "característica dos atuais criadores [brasileiros] é não envolver em sombras os temas sobre a condição humana [...] Mesmo representando os absurdos e os dramas da vida no Brasil, eles não se abstêm do exercício da ironia, do humor e da poesia". Silva (2000, p.130) também menciona que os criadores em dança hoje preferem "motivações ligadas ao cotidiano, independente da crueza que isso possa significar".

Vemos atualmente no cenário da dança artística profissional a existência de inúmeros intérpretes criadores, isto é, bailarinos que experimentam e pesquisam o movimento em si mesmos e a partir destas experimentações criam as danças que serão interpretadas por eles mesmos (exemplos podem ser vistos em BRITO, 2001). Este tipo de trabalho ocorre principalmente em solos ou pequenos grupos. Nos grupos nos quais existe um coreógrafo que não participa como intérprete, uma das tendências é a exploração da individualidade de cada bailarino, que fornece, geralmente através de improvisações, o material que depois será selecionado, organizado e elaborado de acordo com a visão criativa do coreógrafo.

O processo criativo de uma obra coreográfica é muito difícil, se não impossível, de ser descrito em sua complexidade. Envolve aspectos não-verbais, aspectos inconscientes, subjetivos, emoções, sentimentos e diversos acontecimentos. Se nas outras expressões artísticas a escrita do processo criativo já é algo desafiador, na dança temos o agravante da matéria prima ser o movimento do próprio corpo.

O artista em processo criativo está com sua sensibilidade aflorada e capta os arredores da sua realidade. Passado, presente e futuro confluem no fazer artístico. É importante que esta sensibilidade seja trabalhada, "se o bailarino não se trabalha como ser

humano, como pessoa, se não tem amadurecimento para enfrentar situações mais difíceis, sua arte será deficitária" (VIANNA, 1990, p.58).

O método de criação em dança Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), desenvolvido por Graziela Rodrigues, acolhe a pessoa do intérprete em processo em sua integridade, tendo-a como foco do processo criativo. Como afirma Rodrigues (2003, p.161): "[o] Bailarino-Pesquisador-Intérprete é um caminho para assegurar à arte o seu espaço legítimo na evolução do Homem. No BPI a dança confere ao corpo o ponto de partida e de chegada deste processo de desenvolvimento da identidade, da imagem corporal da pessoa". A seguir apresentamos os aspectos fundamentais deste método de criação, pois é nele que nosso trabalho de dança se insere.

O MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI)

O Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) é um método de pesquisa em dança que visa à criação artística tendo como foco a identidade corporal do intérprete, vista na integração dinâmica de seus aspectos culturais, sociais, fisiológicos e afetivos. Segundo Graziela Rodrigues (2003, p.161), criadora do método, a criação do BPI ocorreu principalmente devido à sua busca por um processo que lhe permitisse expressar com o seu corpo em toda a sua plenitude, integrando suas vivências, suas emoções, sua singularidade, à sua dança.

Este método vem sendo desenvolvido por Rodrigues desde 1980, mas agrega experiências artísticas vivenciadas por sua autora desde 1967 (RODRIGUES, 1997; 2003). A partir de 1987 o método BPI passou a ser desenvolvido por sua criadora principalmente no Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Lá ela pôde continuar as elaborações do método e conduzir outros bailarinos a vivenciarem-no.

O BPI foi sistematizado por Rodrigues em três eixos fundamentais: *O Inventário no Corpo*, O *Co-habitar com a Fonte* e *A Estruturação da Personagem*. Ao mesmo tempo em que são eixos também podem ser considerados fases do método. O seu

desenvolvimento, no entanto, não é linear, na prática estas fases podem mudar de ordem, entrelaçar-se, subdividir-se e sobrepor-se.

No eixo ***Inventário no Corpo*** o bailarino é conduzido a uma investigação de seu corpo, a qual envolve um re-avivamento das memórias que o constituem, um resgate de sua história pessoal, uma redescoberta de suas origens e uma redescoberta do meio sócio-cultural que o permeia, pois tudo está inscrito em seu corpo. Este eixo visa ao re-conhecimento do bailarino de seu próprio corpo, desconstruindo crenças e padrões pré-formatados de movimento e entrando em contato com seus gestos vitais.

No *Inventário no Corpo*, o corpo é trabalhado tendo como princípio a *Estrutura Física* do método BPI. Esta *Estrutura Física* provém de pesquisas realizadas por Graziela Rodrigues com manifestações culturais brasileiras que contêm um sentido de resistência cultural. Através dessas pesquisas Graziela Rodrigues decodificou os elementos principais que estruturam o corpo nestas manifestações, chegando assim à sistematização de uma organização do corpo que o prepara para o movimento e para a vivência de suas emoções e sensações, em uma "técnica interligada aos sentidos".

No eixo ***Co-habitar com a Fonte*** "ocorre a saída dos espaços físicos convencionais da dança para se entrar numa realidade circundante à pessoa" (RODRIGUES, 2003, p.105). O centro deste eixo são as pesquisas de campo realizadas pelo bailarino. A escolha do local da pesquisa está relacionada a aspectos internos do bailarino-pesquisador, ele deve ter uma relação afetiva com o campo em pesquisa.

Essa pesquisa de campo dentro do método BPI possui uma maneira específica de ser realizada, é uma pesquisa na qual as relações estabelecidas com os pesquisados e os dados apreendidos pelo corpo do bailarino-pesquisador são mais importantes do que conhecimentos teóricos sobre o campo pesquisado. O corpo do pesquisador precisa estar preparado para ir a campo, a investigação é feita com todo o corpo e busca-se apreender, não só os movimentos externos das pessoas de campo, como também seus movimentos internos, dando especial atenção às sensações corporais. A pesquisa de campo ao mesmo tempo em que promove o contato com o outro, possibilita um aprofundamento do *Inventário no Corpo*, o bailarino vê o outro e se enxerga nessa relação.

No eixo ***Estruturação da Personagem*** são conduzidos laboratórios de movimento que visam a uma nucleação dos conteúdos que estão no corpo, o que resultará na estruturação de uma personagem. Os conteúdos vivenciados em campo são deflagrados através dos laboratórios, no contato do bailarino com suas sensações e memórias. "A personagem emerge do Co-habitar com a Fonte e do que essa vivência despertou na própria pessoa" (RODRIGUES, 2003, p.121).

No desenvolvimento deste eixo a personagem vai se delineando. Quando a personagem se estrutura ela anuncia seu nome. É a nucleação das vivências, imagens e sentidos que estão no corpo. A partir daí a personagem passa a existir e a ser trazida para o corpo a cada dia de trabalho criativo. Através da personagem o bailarino experimenta uma liberação de seus movimentos corporais, que ganham dinamismo e densidade.

Depois das fases *Inventário no Corpo*, *Co-habitar com a Fonte* e *Estruturação da Personagem*, inicia a produção do espetáculo. Desta etapa fazem parte, entre outros, a construção de um roteiro, as criações coreográficas e as elaborações de espaços cenográficos, figurinos e objetos. A personagem é o eixo da construção artística. São os sentidos e imagens trazidos pela vivência da personagem no corpo do intérprete que serão elaborados e sintetizados para comporem as cenas.

Em uma determinada etapa do BPI o contato com o público torna-se fundamental para o prosseguimento do método. É chegado o momento de compartilhar o produto artístico com a platéia, iniciando assim a etapa das apresentações públicas. No contato com o público os conteúdos do espetáculo se potencializam e "desabrocham", o bailarino-pesquisador-intérprete pode ter novos entendimentos do seu trabalho, o qual prossegue em constante desenvolvimento.

Embora o centro da criação no BPI seja o intérprete, a presença de um diretor é fundamental no processo. Este diretor precisa ter um preparo específico, para estar apto a criar estratégias que ajudem o bailarino na descoberta de si e ao mesmo tempo criar condições que amparem o intérprete em seu aprofundamento no campo do sensível. O diretor participa da criação coreográfica, porém o foco são as elaborações do que emerge do corpo do intérprete e não as necessidades criativas do diretor.

Os três eixos do método BPI estão presentes durante todo o processo. Como afirma Nagai (2008, p.5): "os eixos Inventário no Corpo, Co-habitar com a Fonte e A Estruturação da Personagem, geram uma dinâmica de associações que, em si mesma, também dança; integram cada detalhe que salta do corpo".

Além das vivências práticas, o método envolve muita reflexão e escrita. São redigidos tanto diários de laboratórios, quanto diários de campo durante a pesquisa. "A tarefa de dançar e escrever sobre a dança e sobre o corpo é outra instância e aprendizado do método BPI [...] A escrita diária sedimenta achados, faz novos achados [...] cria um ritmo de continuidade que retro-alimenta a dança que ainda virá" (NAGAI, 2008, p.94).

O BPI é um método singular de pesquisa e criação em dança que tem despertado o interesse de diversos profissionais principalmente das áreas de dança e teatro. Este método procura possibilitar a criação de um produto artístico que esteja próximo do público (estabelecendo uma relação diferenciada entre público e intérprete), que tenha os intérpretes como sujeitos da criação (tocando em questões humanas como autonomia e relações de poder) e que traga uma realidade social para a arte (que do específico chegue a alcançar dimensões mais amplas).

O método BPI também vem despertando interesse por trazer uma nova forma de estudar o corpo nas manifestações populares brasileiras (ver, por exemplo, MORAES, 2004; e FREITAS; TELLES, 2001). Segundo Gauthier (1999, p.27) "é a constituição do povo brasileiro, notadamente através da escravidão e do confronto/troca entre culturas, tais como ela foi internalizada e silenciada dentro do corpo, que é interrogada na experiência singular de pesquisa de Graziela Rodrigues".

Para Gauthier (1999, p.13) o BPI é uma "abordagem inovadora, transcultural e sóciopoética". O autor (*ibid.,* p.28) sintetiza o processo descrito por Graziela Rodrigues em seu livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*[13] como:

> Trabalho de empatia com as mulheres reais, que sofrem e resistem, descoberta dos corpos de mulheres conservados vivos nas culturas de resistência, colocação em crise do seu próprio corpo construído

[13] Ver Rodrigues (1997).

> pela academia, expressão de um modelo espiritual de corpo popular, entre outros possíveis (virtuais)...

O BPI lida com o fenômeno do movimento de uma forma ampla e integradora, é um método que envolve, além do fazer artístico e da pesquisa de campo, um desenvolvimento artístico e humano do intérprete. Tavares (2003, p.50) considera o BPI como uma proposta de intervenção corporal que visa "desenvolver o ser humano de forma integral, ampliando suas relações com o mundo". Segundo a autora:

> A ênfase dada no reconhecimento das sensações e movimentos genuínos do artista confere ao processo um potencial enorme como elemento facilitador de experiências muito especiais para o desenvolvimento da imagem corporal do bailarino. Podemos imaginar a complexidade e a profundidade de um processo como este que assume e busca a originalidade no cerne do corpo da pessoa do artista (*ibid*., p.50).

O livro de Graziela Rodrigues (1997) vem sendo citado por diversos pesquisadores. Encontramos, por exemplo, referências ao livro entre pesquisadores das áreas de ciências sociais (MORAES, 2004), educação (GAUTHIER, 1999), educação física (TAVARES, 2003), teatro (FREITAS e TELLES, 2001) e dança (tanto na UNICAMP[14], quanto fora dela, por exemplo, na Universidade Federal do Pará-UFPA[15] e Universidade Federal da Bahia-UFBA[16]). Este livro é ainda parte de bibliografias de disciplinas da área

[14] Diversos pesquisadores da UNICAMP referiram-se ao livro de Graziela Rodrigues em suas dissertações de mestrado. Por exemplo: Biancalana (2001), Machado (2001), Meira (1997), Mommensohn (2004), Navarro (2000) e Vilela (1998).

[15] O bailarino e pesquisador Jaime Amaral utilizou o método BPI em seu Mestrado, desenvolvido através de um convênio entre a UFPA e a UFBA. O espetáculo de dança *Sedução Belém*, fruto desta pesquisa de Mestrado, participou de festivais na região Norte e foi escolhido para a *Caravana Funarte de Circulação Regional Brasil Amazônia* (ver PORTAL ORM, 2004a, 2004b, 2005).

[16] O livro foi citado, por exemplo, na pesquisa de Mestrado de Sérgio Oliveira (2002), orientada pela Profa. Dra. Suzana Maria Coelho Martins.

de dança, não apenas da UNICAMP[17], como por exemplo da UFBA[18], Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC[19] e Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ[20].

Somam-se a esta propagação da pesquisa do BPI os freqüentes convites a Graziela Rodrigues para orientações, cursos, palestras e encontros. Desta forma o BPI já foi levado para diversas universidades e instituições como, por exemplo, Universidade de Brasília-UNB (DF), Universidade Federal do Mato Grosso do Sul-UFMS (MS), Faculdades Metropolitanas Unidas-FMU (SP), UFBA (BA), Instituto de Artes do Pará (PA), Instituto Anísio Teixeira (BA), Oficina Cultural Oswald de Andrade (SP) e Palácio das Artes (MG).

Consideramos relevante citar estes exemplos para ilustrar que o método BPI não está restrito apenas àqueles que o vivenciaram na íntegra, sob orientação direta de Graziela Rodrigues, existe uma rede de profissionais que tiveram ou têm contato com o método em diferentes graus. É um método atual, em desenvolvimento, que faz parte de um circuito maior de pesquisa em dança, artes cênicas e outras áreas da cultura. O aprofundamento e a produção de novos conhecimentos sobre o BPI estão inseridos neste campo de conhecimento.

A sistematização escrita de processos de criação em dança ainda é pequena no país, sendo inegável a necessidade de novas contribuições. A busca de Graziela Rodrigues em sistematizar um método para que este tipo de pesquisa possa ser realizado por outros profissionais, e mesmo discutida e colocada em relação a outras pesquisas, é algo de extremo valor. É assim que se difunde e se constrói conhecimento. Hoje o método está em outra etapa, diferente de quando ele foi iniciado, mas ainda há muito que ser desenvolvido dentro deste viés de pesquisa.

Cada processo de criação no BPI é único, pois depende da pessoa do intérprete, que traz necessidades, ritmos e interesses únicos. Além disso, uma mesma pessoa quando vivencia o processo em diferentes momentos (como foi o meu caso) também irá gerar percursos de criação diferentes.

---

[17] Ver < http://www.convest.unicamp.br/vr/vr2005/programa/AD335.pdf > e
< http://www.convest.unicamp.br/vr/vr2005/programa/AD235.pdf >. (Acesso em março de 2005).
[18] Ver < http://www.ufba.br/~teatro/ppgac/discip/ementas/dan505.html >. (Acesso em março de 2005).
[19] Ver < http://www.ceart.udesc.br/Principal/principal.php?dir1=Not%EDcias&index=latusensu >. (Acesso em março de 2005).
[20] Ver < http://www.eefd.ufrj.br/grad/bach_d/estruturacurricular.doc >. (Acesso em março de 2005).

A investigação da etapa das apresentações públicas do espetáculo cênico criado através do BPI é algo inédito nos trabalhos escritos sobre este método até o momento. As características específicas do produto artístico criado através do BPI foram abordadas apenas sinteticamente por Graziela Rodrigues em suas publicações anteriores.

Atualmente constam entre as publicações sobre o método BPI, além do livro e da tese de Doutorado de Graziela Rodrigues (1997; 2003), os artigos e capítulos de livro de sua autoria[21] e as dissertações de Mestrado de Melchert (2007), Nagai (2008) e Teixeira (2007), que enfocam diretamente o método e foram orientadas por Graziela Rodrigues. Vemos a necessidade de dar prosseguimento às investigações que irão possibilitar trazer à tona novos dados sobre este método de pesquisa e criação em dança. Novos trabalhos escritos sobre as pesquisas no BPI irão colaborar na formação de uma massa crítica para as discussões da arte da dança.

CONSIDERAÇÕES SOBRE ALGUNS CONCEITOS UTILIZADOS

Movimentos/emoções/sensações/imagens

> Diversas qualidades de solos e de terras, são sugeridas com o intuito de ativar o circuito de imagens, solicitando-se no momento seguinte que a pessoa trafegue por elas, experimente-os com pequenas porções dos pés e com toda a sua base, para que no corpo trafeguem as sensações que conduzirão a uma imagem, a um movimento, a uma emoção. Movimentos/emoções/sensações/imagens (não importando a ordem dessas referências) vão escrevendo uma história que o corpo naquele dado momento se dispõe a contar. (RODRIGUES, 2003, p.85)

Os circuitos de "movimentos/emoções/sensações/imagens (não importando a ordem dessas referências)" ocorrem todo o tempo no corpo do bailarino em processo no BPI. A este circuito também estão relacionadas as memórias do corpo, segundo Rodrigues

[21] Ver, por exemplo, Rodrigues, (1988); Rodrigues (1999); Rodrigues e Müller (2006a, 2006b); Rodrigues e Tavares (2006).

(2003, p.122) "[a] construção de imagens a partir de memórias do corpo, que estão no cerne do Bailarino-Pesquisador-Intérprete, comanda o corpo da pessoa".

Nagai (2008, p.93) refere-se à "tríade sensação-imagem-emoção" como uma das "ferramentas de trabalho" do BPI. Em outro trecho de seu estudo a autora coloca a "tríade imagem, sensação e emoção" como: "relações que elucidam pelo menos quatro instâncias do mesmo: a abertura do canal criativo do bailarino; a sua interação com o mundo; a concepção dos movimentos e a construção de uma dramaturgia em dança" (*ibid*., p.xxiii).

Nas pesquisas de movimento do BPI são utilizados procedimentos que permitem ao bailarino um aprofundamento nos movimentos de seu próprio corpo – levando em conta os aspectos libidinais, sociológicos e fisiológicos envolvidos neste mover – e ao mesmo tempo a expressão deste interior para o meio externo, de modo que o bailarino possa ampliar sua consciência sobre o que emana de seu corpo junto, e através, dos seus movimentos. **A atenção às sensações, emoções e imagens favorece este processo de "escavação" interna, expressão e conscientização**.

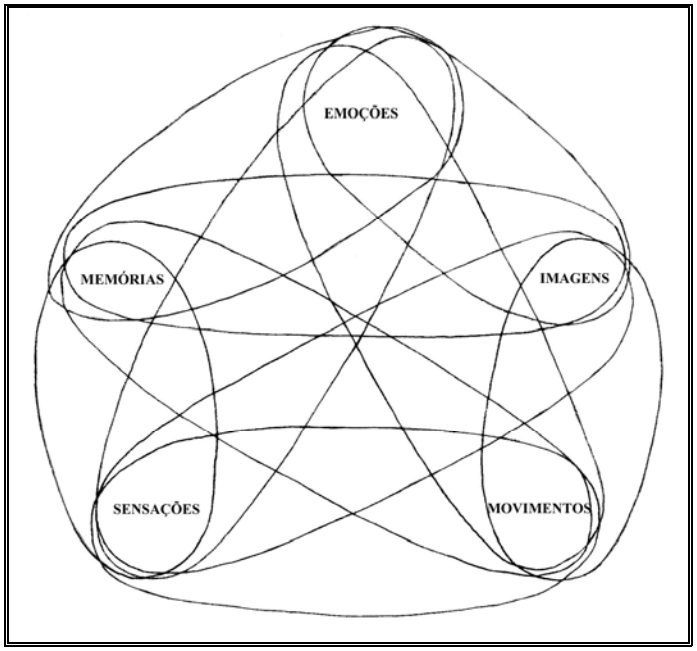


Figura 1 – Relações emoções/imagens/movimentos/sensações/memórias.

Emoções, imagens, movimentos, sensações e memórias estão muito ligados, atuam todo o tempo conjuntamente. Nossa atenção pode voltar-se mais para um ou outro destes elementos, mas cada um destes está constantemente – e simultaneamente – gerando os outros quatro (ver Figura 1).

Estes elementos também se conectam com o pensamento, como nos diz Vianna (1990, p.89) "[p]ara cada pensamento que surge a partir de uma sensação, um músculo se move. Através desses músculos, herança biológica do homem, o corpo inteiro registra a emoção".

Schilder (1999, p.230) ressalta que não apenas as emoções geram movimentos, como também os movimentos geram emoções: "[a] inter-relação entre seqüência muscular e atitude psíquica é tão íntima que, não só a atitude psíquica se conecta com os estados musculares, como também toda seqüência de tensão e relaxamento provoca uma atitude específica".

Quando nos referimos ao **movimento** neste contexto, estamos levando em consideração não apenas os movimentos da musculatura esquelética, como também aqueles das vísceras. Ambos ocorrem, em maior ou menor grau, o tempo todo e simultaneamente. Os movimentos ligados à homeostase, dão diferentes qualidades aos movimentos vistos externamente, influenciando no grau de contração muscular, no tônus do corpo todo e na amplitude dos movimentos.

Quando há um maior envolvimento emocional acentua-se a influência dos movimentos ligados ao sistema nervoso visceral, naqueles relacionados ao sistema nervoso somático. Tanto em Schilder (1999), quanto em Damásio (1996; 2001) encontramos referências ao fato das alterações corporais relacionadas às emoções envolverem mudanças no equilíbrio corporal que estão além de nosso comando voluntário direto, abrangendo o sistema visceral do corpo.

Schilder (1999, p.232) exemplifica as transformações que ocorrem no corpo, fruto da vivência emocional:

> Quando odiamos, o corpo se contrai, torna-se mais firme e seus limites com o mundo ficam mais fortemente demarcados. Isto se liga ao fato de as ações serem iniciadas nos músculos voluntários,

> mas estas também podem conter elementos simpáticos e parassimpáticos. Quando sentimos amizade e amor, expandimos o corpo. Abrimos os braços, como se quiséssemos envolver com eles toda a humanidade.

Para Damásio (2001, p.357) "os estados emocionais são definidos por uma infinidade de mudanças na composição química do corpo, por mudanças no estado das vísceras e por mudanças nos graus de contração de diversos músculos estriados do rosto, da garganta, do tronco e dos membros". O autor (*ibid*., p.74) ressalta os diferentes elementos incluídos no termo **emoção**:

> A menção da palavra *emoção* [...] traz à mente uma das assim chamadas *emoções primárias* ou *universais*: alegria, tristeza, medo, raiva, surpresa ou repugnância [...] mas é importante notar que existem muitos outros comportamentos aos quais se após o rótulo "emoção". Eles incluem as chamadas *emoções secundárias* ou *sociais*, como embaraço, ciúme, culpa ou orgulho, e também o que denomino *emoções de fundo*, como bem-estar ou mal-estar, calma ou tensão. O rótulo "emoção" também foi aplicado a impulsos e motivações e a estados de dor ou prazer. Um núcleo biológico comum fundamenta todos esses fenômenos.

Mais adiante em seu estudo o autor considera que "estados de dor ou prazer", assim como "reações reflexas" como os reflexos de susto, não podem ser considerados emoções, mas geram emoções intimamente ligadas a eles (DAMÁSIO, 2001, p.99 e 105).

Music (2005, p.6) assinala que os conceitos de sentimento, emoção e afeto têm significados parecidos. O autor explica que "'[a]feto' é um conceito menos usado, visto principalmente na área da psicologia acadêmica e das obras psicanalíticas teóricas, e tem em geral um sentido mais objetivo, de algo que pode ser *observado* em vez de *sentido*" (*ibid*., p.6). Já o sentimento "denota um estado *interno*, a experiência particular do indivíduo" (*ibid*., p.7). Enquanto a emoção "é o equivalente de 'afeto' na linguagem cotidiana, tendo um caráter mais objetivo que 'sentimento'" (*ibid*., p.7). Em seu estudo o autor utiliza esses conceitos como sinônimos.

No BPI os termos "emoção", "afeto" e "sentimento" também são utilizados como sinônimos[22], visto que evidenciar a diferença entre estes não é elemento facilitador para o desenvolvimento do método na prática do movimento.

Rodrigues (2003, p.16) reforça o aspecto individualizado da emoção. Mesmo que existam categorias de emoções semelhantes, como cada um as vivencia é algo único:

> [A] emoção – incluindo o sentimento – está sempre presente, porém ela ocorre de maneira altamente individualizada dado que cada experiência corporal é única, por mais que algumas situações tendam a provocar uma mesma categoria de emoção. Pois, a emoção se sutiliza ganhando um colorido especial para cada pessoa.

A direção para onde a emoção de cada bailarino em processo no BPI aponta é importante para como o processo é conduzido pelo diretor. No BPI trabalha-se o tempo todo com a emoção, ela constrói espaços imaginários, guia a escolha da pesquisa de campo que será realizada, investe os objetos cênicos utilizados, nutre a *Estrutura Física* praticada diariamente. Tudo o que vem a fazer parte do processo possui um sentido afetivo para a pessoa, eixo da criação.

Embora o BPI trabalhe muito o lado emocional, isto não quer dizer que o lado racional seja deixado de lado. Cognição e emoção não têm como serem completamente separadas. Como nos diz Music (2005, p.7) "existe um quê de artificial em separar afeto e emoção de outros aspectos da vida mental, como cognição e memória".

Rodrigues (2003, p.15) enfatiza que "[n]ão há como ter consciência sem emoção. Emoção e consciência estão intricadas, ambas fazem parte do corpo". Segundo a autora "a presença de algum grau de emoção está associada à consciência", a emoção é importante para a pessoa "ter a representação do eu, ou seja, o seu sentido de existência" (*ibid*., p.16).

Damásio (2001, p.57) afirma que "[a]s conseqüências supremas da emoção e do sentimento humano giram em torno da consciência". "O conjunto dos padrões neurais que constituem o substrato de um sentimento surge em dois tipos de mudanças biológicas:

[22] Ver Rodrigues (2003, p.15).

mudanças relacionadas ao estado corporal e mudanças relacionadas ao estado cognitivo" (*ibid*., p.355). Para Damásio (1996, p.157), as emoções e os sentimentos "constituem aspectos centrais da regulação biológica [...] eles estabelecem uma ponte entre os processos racionais e os não racionais, entre as estruturas corticais e subcorticais".

Emoção, imagem e movimento também estão fortemente ligados à **memória**. Segundo Levine (1993, p.184) "[q]ualquer ativação emocional associada com uma imagem gera uma experiência de memória". O autor ressalta que ao criarmos uma memória relacionamo-la com imagens mentais que para nós possuem um tom emocional semelhante com o fato ocorrido, mesmo que o conteúdo de nossas imagens internas seja diferente do fato "verdadeiro" (*ibid*., p.184).

Pruzinsky (1990) ressalta a relação entre cinestesia, propriocepção e memória. Considera que também armazenamos memórias na forma de padrões musculares (experienciados como sensações cinestésicas). Desta forma, determinadas vivências de movimento podem promover a liberação de memórias particulares.

As memórias desempenham um papel central no BPI. Rodrigues (2003, p.151) nos diz que no BPI "[a] pessoa deixa emergir do seu corpo memórias que estavam inconscientes, caso contrário o Processo não acontece". No entanto, não é relevante para o processo do BPI se as imagens, ligadas a memórias, que surgem intrinsecamente aos movimentos, sensações e emoções do intérprete são de situações que de fato ocorreram ou são "fictícias". O mais importante é como a pessoa as vivencia, o que elas despertam em seu corpo e qual seu envolvimento emocional com elas. De acordo com Rodrigues (2003, p.80):

> No Processo do BPI objetiva-se realizar pequenas escavações em nossa história pessoal, cultural, social... recuperando fragmentos, pedaços de história que ficam incrustados inconscientemente nos músculos, nos ossos, na pele, no entorno do corpo e no "miolo do corpo". Busca-se no corpo inteiro as suas localidades e os seus fatos (não importa se são reais ou fictícios). Através do movimento, num tempo flexível, a proposta é que cada pessoa situe a sua realidade gestual, entre em contato profundo com as suas sensações corporais.

Uma emoção pode ser desencadeada por situações que estamos vivendo, por movimentos que fazemos e/ou por imagens que trazemos à nossa mente. Em qualquer um dos casos existem diferentes graus de intensidade das emoções e diferentes relações que fazemos com o fato de estarmos sentindo aquela emoção naquele momento.

Music (2005, p.73) aponta que "a compreensão das emoções é bastante diferente de simplesmente 'saber' de algo cognitiva ou intelectualmente. O conhecimento emocional é *visceral* e existe em meio a memórias de procedimento profundamente arraigadas no corpo e na personalidade".

No BPI as emoções são acolhidas como parte do processo. Há um trabalho delicado para o seu reconhecimento e elaboração. Rodrigues (2003, p.154) considera a elaboração "um aspecto fundamental do longo do Processo [BPI]. Elaborar envolve um saber: saber sair dos pontos que aprisionam". Segundo a autora (*ibid*., p.154) é de fundamental importância o intérprete ir além das "dores do passado": "transformando-as, dando-lhes movimento. Um mover que busca novos significados [...] Saber modificar-se". O intérprete não fica preso às suas emoções, ele aprende como conduzi-las em direção a um movimento de vida.

Nagai (2008, p.6) enfatiza a peculiaridade do trabalho com a emoção no BPI: "[à] primeira vista, trabalhar a emoção pode parecer algo naturalmente implícito a qualquer fazer artístico. No método, o trabalho com a emoção é um fino estudo de percepção, escuta e desdobramento de seus significados".

Ao darmos atenção às **sensações** corporais podemos transitar por todo o circuito de movimentos/emoções/sensações/imagens. Levine (1993, p.81) aponta que "[u]ma sensação se transformará em outra coisa (outra sensação, imagem ou sentimento) à medida que você observar todas as suas características". O autor considera as sensações como "manifestações fisiológicas" que são subjacentes às reações emocionais (*ibid*., p.75).

O reconhecimento das sensações corporais é uma forma de chegarmos até as emoções e está relacionado à construção da identidade corporal. Conforme afirma Tavares (2003, p.80) "[o] contato com nossas sensações corporais representa um eixo direcionador, um alicerce para o processo de construção da identidade corporal do indivíduo".

As **imagens** mentais também têm potencial para gerarem movimentos integrados de todo o corpo influenciando tanto os aspectos voluntários do movimento, quanto os involuntários[23]. Quanto maior o envolvimento emocional da pessoa com a imagem que ela está vivenciando, maior a possibilidade de que ocorram modificações corporais mais intensas.

Existem diversas categorias de imagens, não apenas as "visuais", como também aquelas ligadas aos outros sentidos do corpo. Damásio (2000, p.402) explica sobre este aspecto:

> Refiro-me ao termo imagens como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva. A modalidade sômato-sensitiva [...] inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular. A palavra *imagem* não se refere apenas a imagem "visual", e também não há nada de estático nas imagens.

É principalmente através de imagens que constantemente apreendemos informações sobre o meio externo e sobre o nosso próprio corpo.

Tanto as imagens criadas a partir da interação com o mundo externo a cada momento (que Damásio denomina de imagens "perceptivas"[24]) quanto aquelas criadas pela fantasia ou resgatadas da memória (chamadas por Damásio de "evocadas"[25]) possuem a qualidade de atuar no corpo como um todo. Damásio (1996, p.124) esclarece que "[a] natureza das imagens de algo que ainda não aconteceu, e pode de fato nunca vir a acontecer, não é diferente da natureza das imagens acerca de algo que já aconteceu e que retemos".

Assim quando imaginamos uma ação, ou uma situação, quer seja ela uma recordação ou uma fantasia, tendemos a ter as reações corporais que se associam a essa situação. As alterações corporais são inerentes ao processo de formação das imagens.

---

[23] Utilizamos nessa parte do texto trechos dos estudos do nosso Mestrado, ver Turtelli (2003, p.29-35 e 148-163).
[24] Ver Damásio (1996, p.123-124).
[25] Ver Damásio (1996, p.123-124).

Schilder (1999, p.203) chama a atenção para as imagens que fazem com que consigamos influenciar indiretamente as partes internas do corpo. O autor denomina-as de "representações-chave":

> Não podemos decidir aumentar os batimentos do pulso, mas podemos imaginar que estamos numa situação ameaçadora e, assim, alterar a pulsação. A representação de uma situação assustadora é a representação-chave para o coração e, também para a dilatação da pupila. A representação de alimentos desagradáveis é a representação-chave para alguns tipos de salivação, náusea, vômitos e, provavelmente, para uma alteração do suco gástrico.

Estas "representações-chave" são individuais, ligadas à história de vida de cada pessoa uma vez que, por exemplo, determinada situação pode significar uma ameaça para uma pessoa e para outra não. Franklin (1996) reforça que é preciso ter um conhecimento vivencial relativo a determinada imagem para que esta provoque alterações no corpo. Do contrário, ela pode permanecer apenas como um "filme" na mente, sem que a pessoa de fato "participe" deste filme. As imagens também precisam ter um impacto emocional na pessoa para moverem-na.

Damásio (1996, p.124) ressalta que as imagens de cada indivíduo são exclusivas dele. Cada pessoa possui uma forma única de vivenciar o mundo.

> Essas diversas imagens [...] são construções do cérebro. Tudo o que se pode saber ao certo é que são reais para nós próprios e que há outros seres que constroem imagens do mesmo tipo. [...] Não sabemos, e é improvável que alguma vez venhamos a saber, o que é a realidade "absoluta".

Vemos no trabalho do movimento associado a imagens a vantagem de permitir que cada pessoa expresse seu movimento de maneira individualizada. Mesmo que uma única imagem seja sugerida para várias pessoas, cada uma irá formá-la de acordo com suas próprias experiências de vida, seu próprio modo de ser e de se mover. A imagem pode ser usada como um estímulo que não dá uma forma, mas uma intenção, que irá sugerir um caminho para que cada pessoa gere seu movimento.

Um aspecto importante no trabalho com as imagens no BPI é que **não só as imagens geram movimentos, como também os movimentos geram imagens**. Damásio (1996) destaca que é inerente à produção de movimentos a produção concomitante de imagens. O autor considera que os movimentos são aprendidos e ficam armazenados, de forma semelhante às imagens, em padrões neurais na forma de representações dispositivas. Segundo Damásio (*ibid*., p.134) existem dados que indicam que estas representações dispositivas "ativam tanto os movimentos do corpo como as imagens internas do movimento do corpo". O autor explica que usualmente quando nos movemos não focamos nossa atenção nestas imagens do movimento, não tendo assim um contato consciente com elas.

Estas imagens criadas a partir do movimento podem despertar outras imagens. Podem surgir na pessoa imagens da memória ou fantasiadas que ela associa com as sensações e emoções que está tendo no movimento e também com a memória proprioceptiva deste movimento. Nas palavras de Schilder (1999, p.230): "[u]ma seqüência motora específica altera a situação interna e as atitudes, provocando até uma situação fantasiada que se adapta à seqüência muscular".

Durand (1998, p.36) reforça o caráter das imagens como "uma espécie de intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa". O autor relata que de início, na psicanálise, as imagens mentais fantasiadas eram vistas como sintomas de desequilíbrios. Segundo Durand (1998, p.36-37) "[m]uitos discípulos de Freud esforçaram-se para mostrar que [...] a única virtude da imagem não consistia na sublimação de um recalcamento neurótico, pois o psiquismo normal continha uma função construtiva e poética (*poiesis*: 'criação')". Este pesquisador defende que através da criação de imagens mentais fantasiadas é possível contrabalancear, ou destruir as "imagens neuróticas obsessivas". Assim as imagens teriam um papel terapêutico importante como "factor dinâmico do reequilíbrio mental, isto é, psicossocial" (*id*., 1993, p.100).

No BPI trabalha-se mais com imagens que surgem da própria pessoa através de seus movimentos, emoções e sensações, do que através da sugestão de imagens. Quando há a sugestão de imagens, estas são amplas, não são em detalhes, de forma a deixar espaço para que em cada pessoa surjam as especificidades de suas imagens individuais.

Busca-se no BPI um contato com as reações corporais provocadas pelas imagens, dando vazão a estas reações. Existe constantemente um exercício de concretizar as imagens no corpo simultaneamente a estas estarem sendo criadas. Os movimentos do corpo e as sensações e emoções geram novas imagens que geram mais movimento e assim existe a possibilidade de entrar em um fluxo de movimento integrado.

As imagens que surgem de dentro do corpo do intérprete em processo são projetadas no espaço exterior e novamente trazidas para dentro do corpo, em um movimento que permite a maior consciência do intérprete quanto às imagens criadas pelo seu corpo, assim como a intensificação do mergulho corporal na vivência destas imagens. Rodrigues (*ibid*., p.80) reforça que: "[i]niciar o Processo do BPI [...] requer o exercício de imagens. Este exercício, demanda que se faça um movimento em direção ao próprio interior estabelecendo conexões com o exterior, se entre em contato com as sensações e estas passem a ter representações".

Neste procedimento as imagens vão continuamente sofrendo transformações em um fluxo que segue diferentes ritmos dependendo da natureza das próprias imagens. O movimento do corpo é integrado, pois abarca sentimentos, imagens, sensações, emoções, pensamentos e memórias. **O corpo é movido "por dentro" e "por fora", em uma dinâmica na qual "o dentro" é exteriorizado, tornado-se "fora" e retornando para o "dentro"**.

Através do trabalho com as imagens desenvolvido no BPI é possível atuar junto e harmoniosamente, com o movimento muscular, as emoções, as sensações, o estado mental e inclusive o movimento das vísceras. A movimentação interligada a imagens permite ações com a totalidade do corpo, impossíveis de serem reproduzidas através de comandos isolados para cada uma de suas partes.

Paisagem

No BPI o termo "paisagem" é utilizado no sentido de "espaços onde se desenvolvem experiências de vida, que se instauram no corpo" (RODRIGUES, 2003,

p.126). As paisagens não estão ligadas apenas a imagens visuais, mas também aos sentimentos e sensações.

Rodrigues (*ibid*., p.126) refere-se a Damásio (2000) ao dizer que o sentimento pode ser considerado "paisagem do corpo". A paisagem do corpo é a representação das transformações que ocorrem no corpo na interação com o mundo ou com imagens evocadas.

Nagai (2008, p.6) pontua que "[p]ara conseguirmos “ver” a paisagem e tudo o que habita nela, é preciso aceitar e permitir-se o contato com a própria emoção, um contato de vital importância no método BPI". Da vivência das paisagens surgem movimentos que delineiam no corpo do intérprete diferentes corpos que habitam essas paisagens. Como afirma Nagai (2008, p.13):

> Ela [a paisagem] não impõe um tipo de corpo, mas convida, atrai, sugere e emana um campo de sentimentos. Uma mesma paisagem pode surgir diversas vezes, porém sempre em evolução. Por conseqüência os corpos também retornam pois, são emoções em movimento que estão sendo trabalhadas naquela paisagem.

Imagem corporal

Segundo Rodrigues (2003, p.19) "[i]magem corporal são as representações mentais do eu corporal, abrangendo todas as entradas sensoriais e as experiências vividas, que são processadas e representadas dentro de um aparato de maturação psíquica". Mais adiante a autora complementa: "[a]s experiências e as atividades vividas por cada pessoa farão o traçado específico da sua imagem corporal. Uma estruturação que nunca cessa, continuando sempre por toda a sua vida" (*ibid*., p.21).

Tavares (2003, p.15) segue uma linha de pensamento semelhante para conceituar imagem corporal:

> A imagem corporal engloba todas as formas pelas quais uma pessoa experiencia e conceitua seu próprio corpo. Ela esta ligada a uma organização cerebral integrada, influenciada por fatores sensoriais, processo de desenvolvimento e aspectos psicodinâmicos [...] a

> imagem corporal deve ser compreendida como um fenômeno singular, estruturado no contexto da experiência existencial e individual do ser humano, em um universo de inter-relações entre imagens corporais.

Schilder (1999) é uma referência fundamental para os estudos de imagem corporal. O autor explica que a imagem corporal abarca sensações que nos são dadas pelas terminações nervosas do nosso corpo, tanto periféricas quanto da parte interna do corpo. Envolve uma experiência do corpo enquanto uma unidade, dada pela nossa experienciação de nós mesmos a cada instante, assim como está inevitavelmente ligada às nossas experiências passadas. É uma construção plástica e mutável.

O autor evidencia que além de nossas impressões passadas, fazem parte da imagem corporal nossas relações com o meio externo a cada instante – o que inclui as relações com as outras pessoas – bem como nossas expectativas para o futuro: "A imagem corporal não se baseia apenas em associações, memória e experiências, mas também em intenções, aspirações e tendências" (*ibid*., p.318).

A imagem corporal é inseparável da realidade circunstancial de cada momento e dos processos emocionais de cada pessoa. Schilder (1999, p.329-330) dá atenção às influências dos fatores emocionais na formação da imagem corporal e na sua mutabilidade:

> A vida emocional tem um papel enorme na forma final do modelo postural do corpo [...] Esta mudança pode ser uma mudança da superfície do corpo, mas também pode ser uma mudança na parte interna do corpo [...] Pode haver mudanças na percepção da gravidade do corpo. A substância pesada do corpo pode se afrouxar, pode se tornar espumosa ou mesmo permeada de buracos [...] A estrutura libidinal expressar-se-á na ênfase dada às diversas partes do modelo postural e na aparência resultante de sua forma.

Penna (1990, p.172) também ressalta que as experiências emocionais dão diferentes ênfases às diversas partes do corpo na imagem corporal: "a imagem corporal de uma pessoa adulta será organizada de partes em relevo – seja porque está satisfeita com

elas, ou porque se preocupa com elas – e de zonas corporais obscurecidas, negligenciadas, esquecidas".

Schilder (*ibid*., p.223) reforça o fato da imagem corporal ser extremamente fluida e mutável. Ela se modifica de acordo com nossas emoções, sensações, movimentos, interações com o meio externo, utilização de objetos, entre outros. Em suas palavras:

> Já frisei diversas vezes o quanto a imagem corporal é lábil e mutável. A imagem corporal pode encolher ou se expandir, pode dar partes suas para o mundo externo ou se apoderar de partes dele. Quando tocamos um objeto com a extremidade de uma vareta, a sensação é percebida na ponta da vareta. Esta se torna, realmente, parte da imagem corporal.

Weiss (1999, p.17) também aponta o caráter mutável da imagem corporal. A autora afirma que a imagem corporal "deve ser entendida como uma gestalt dinâmica que está continuamente sendo construída, destruída e reconstruída em resposta a mudanças dentro do próprio corpo de uma pessoa, dos corpos das outras pessoas e/ou da situação como um todo" [tradução nossa].

Pruzinsky & Cash (1990) reforçam este aspecto, ressaltando que a imagem corporal muda de acordo com o foco de nossa atenção, com nosso estado emocional, com roupas, jóias e maquiagens que usamos, dentre outros.

No BPI trabalha-se todo o tempo com mudanças na imagem corporal. Tanto através da incorporação de adereços e objetos, quanto através dos movimentos, imagens, sensações e de diferentes vivências emocionais. O conceito de imagem corporal é utilizado no BPI, pois auxilia na compreensão dessas transformações do corpo – as quais superam seus limites físicos – e no entendimento do movimento como fenômeno individualizado, que integra inúmeras experiências, memórias e anseios, e está ligado a uma identidade corporal do intérprete.

Laboratórios de movimento

Os laboratórios de movimento são procedimentos realizados em todas as fases do processo BPI. Melchert (2007, p.3) explica o que é o laboratório neste método:

> O laboratório é o espaço onde se dá visibilidade às sensações e imagens. As emoções são conhecidas, elaboradas e trabalhadas a partir do fluxo de movimentos. O laboratório é um espaço de experimentação (considerando o tempo, espaço e ritmo de movimento), de decantação e de liberdade de expressão. É o espaço onde as fontes de pesquisa são processadas.

O laboratório promove "escavações" no corpo, é ir aos poucos tirando o que está no corpo – sensações, imagens, emoções, memórias – para atingir camadas mais profundas. Laboratório é processo para sair dos nossos movimentos "automatizados", das imagens corporais "cristalizadas" e poder dar vazão a conteúdos do corpo antes não reconhecidos por nós mesmos. Os laboratórios não são um fim em si mesmos, mas servem a diferentes finalidades dependendo da etapa do processo criativo. Deste modo, embora tenham um fundamento em comum, possuem características diferenciadas em cada fase do BPI.

São trabalhos totalmente conduzidos pelo diretor, que os estrutura de acordo com as especificidades de cada processo instaurado e com o momento no qual o intérprete se encontra dentro do processo. Assim, na fase do *Inventário no Corpo* os laboratórios são dirigidos de forma a ativar "a memória do corpo [...] possibilitando que ao longo do Processo ocorra uma autodescoberta quanto às próprias sensações, sentimentos, história cultural e social" (RODRIGUES, 2003, p.79).

Nos laboratórios da fase *Co-habitar com a Fonte*, segundo Teixeira (2007, p.80) "o corpo do bailarino-pesquisador-intérprete, além da sua história corporal, trará para o seu espaço as sensações, as imagens e os movimentos da investigação de campo". Rodrigues (2003, p.106-107) explica que "[o]s laboratórios nesta fase têm como objetivo propiciar um corpo aberto para o reconhecimento do material da pesquisa em si mesmo".

Já na etapa da *Estruturação da Personagem* os laboratórios têm a finalidade de chegar à nucleação da personagem no corpo do intérprete e, em um segundo momento, de

desenvolver esta personagem criada. Segundo Rodrigues (2003, p.144) "No laboratório da Estruturação da Personagem lida-se com os corpos co-habitados da pesquisa de campo e com o corpo inventariado do pesquisador. Há uma profunda relação de corpos porque eles estão sintonizados".

Na etapa do fechamento do roteiro do espetáculo continuam os desenvolvimentos de laboratórios, agora com vistas a deflagrar os conteúdos da personagem que poderão vir a constituir o roteiro. Depois os laboratórios são dirigidos para a exploração dos princípios de algumas cenas, para que se encontrem suas correlações com outros conteúdos da personagem e se possa aos poucos ir delineando o roteiro do espetáculo.

Na etapa das apresentações os laboratórios são utilizados para dar prosseguimento ao desenvolvimento da personagem no corpo do intérprete, assim como para a renovação e ampliação dos conteúdos do roteiro, proporcionando-lhe novas elaborações.

Estrutura Física

Graziela Rodrigues considera como estrutura física "a forma pela qual o corpo se organiza para realizar diversas categorias de linguagens de movimento" (RODRIGUES, 1997, p.43). Esta forma de organização não é estática e também não é adquirida subitamente, é fruto de vivências cotidianas, de relações do corpo com o ambiente e de relações de afeto.

A partir de suas pesquisas de manifestações populares brasileiras Graziela Rodrigues estudou e decodificou as técnicas do corpo[26] que ela percebia que existiam nestas manifestações – as quais envolviam uma organização física e sensível do corpo – e chegou, através deste processo, na sistematização da *Estrutura Física*. De acordo com Rodrigues (2003, p.87): "A Estrutura Física com a qual se trabalha está inserida nas fontes da cultura popular. A referida estrutura é fruto das análises e desdobramentos, de um corpo

[26] No sentido atribuído por Mauss (2003, p.401) como "as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo".

assumido em suas origens, com fruição de suas emoções e presente nas ações rituais de celebração da vida". A autora complementa explicando que "[a] Estrutura Física, com sua anatomia simbólica, embora tenha sido extraída das manifestações culturais brasileiras [...] extrapola as referência culturais regionalizadas" (*ibid*., p.86).

A *Estrutura Física* está ligada ao trabalho com a terra, à relação de afeto "num trabalho em que a terra é o corpo" (RODRIGUES, 2003, p.87). "Em grande parte das manifestações culturais que foram pesquisadas, as pessoas que as realizavam apresentavam um vínculo com a terra. Eram corpos talhados no cabo da enxada, no plantio e na colheita. Essas técnicas corporais são nutridas pelo afeto" (*ibid*., p.87).

As "análises e desdobramentos" deste corpo encontrado na cultura popular, que dança com a "fruição de suas emoções" e a assunção da sua identidade, deram origem a uma forma sistematizada de trabalhar o corpo do bailarino em sala de aula para que este bailarino possa chegar mais próximo desta organização corporal que favorece dançar com as emoções e de posse da própria identidade.

Segundo Rodrigues (2003, p.86) "[a] importância de um trabalho corporal considerando estes princípios é que eles têm propiciado uma boa relação de contato do corpo com o espaço, e da pessoa com o seu eixo de referência, auxiliando-a a atingir o próprio corpo". Para Nagai (2008, p.16) a *Estrutura Física* é "fundamental no preparo de um corpo enquanto suporte de significações e trânsitos". Mais adiante a autora escreve: "mesmo enfatizando uma acurada execução técnica, os exercícios da Estrutura Física permitem, desde o início da aula, a abertura e elaboração do campo individual de imagens, sensações e emoções" (*ibid*., p.16).

A *Estrutura Física* do método BPI pode ser vista como uma técnica de dança criada a partir da decodificação de técnicas do corpo tradicionais, observadas em diferentes manifestações culturais brasileiras. Dentre essas técnicas do corpo, aquelas criadas na Umbanda tiveram um papel importante para a sistematização da referida estrutura. Conforme afirma Rodrigues (2003, p.123) "o que se pôde observar nas pesquisas de campo quanto aos preparativos dos filhos e pais de santo, notadamente na Umbanda, foi a existência de um complexo processo corporal". Nagai (2008, p.16) relata que "Rodrigues decodificou os processos psico-físicos das manifestações de transe ritualístico afro-

brasileiros tão fartamente presentes no Brasil, utilizando-os como verdadeiras chaves no fazer artístico".

Mauss (2003, p. 422) via na produção dos "estados místicos" a existência de técnicas do corpo que deveriam ser estudadas: "[n]o meu entender, no fundo de todos os nossos estados místicos há técnicas do corpo que não foram estudadas, e que foram perfeitamente estudadas pela China e pela Índia desde épocas muito remotas. Esse estudo sócio-psico-biológico da mística deve ser feito".

O BPI lida com aspectos sensíveis do corpo que são desconsiderados em grande partes das técnicas de dança que podemos chamar de "eruditas", ou "de palco". Nestas técnicas os aspectos sensíveis parecem ser concebidos como algo inerente ao "talento" de cada intérprete, algo "não trabalhável" ou que não cabe à dança trabalhar.

A *Estrutura Física* estabelece procedimentos para uma maneira específica de organização e treinamento do corpo, o que inclui a organização e o treinamento da sensibilidade do intérprete. Esta técnica fornece estratégias para que a sensibilidade do intérprete seja ampliada e ele aprenda a conduzi-la e a deixá-la fluir no movimento, expandindo seu corpo, permitindo-lhe crescer na sua performance artística.

EXPLICAÇÕES PRELIMINARES SOBRE O TEXTO

O presente estudo enfoca o espetáculo de dança no método BPI. O processo BPI não termina com a criação do espetáculo, as apresentações públicas são consideradas parte do processo. Rodrigues (2003, p.156) aponta o "compromisso com o produto artístico" como um aspecto fundamental do BPI: "o produto artístico com as apresentações públicas [...] é que possibilitarão a conclusão de um processo".

O objetivo desta pesquisa foi identificar e clarear as principais características do espetáculo criado no método BPI, através da explicitação dos procedimentos realizados na etapa das apresentações públicas do espetáculo e das relações que se estabelecem com o público e o espaço neste tipo de trabalho, bem como através do evidenciamento das especificidades do processo de criação do espetáculo neste método. Consideramos que no

processo de criação encontram-se dados fundamentais para uma melhor compreensão da etapa seguinte e da natureza do espetáculo no método BPI.

Tratando da continuidade do método BPI na etapa das apresentações públicas do espetáculo, pretendemos contribuir para avançar no método e disponibilizar a pesquisa para outros profissionais da área.

Esta pesquisa foi feita da perspectiva do intérprete em processo, de forma que no decorrer do texto será este o enfoque das informações colocadas. A atuação do diretor no processo BPI é ampla e repleta de sutilezas. Em nosso estudo essa atuação será abordada apenas em alguns momentos, quando esta se fizer estritamente necessária para um melhor entendimento do processo.

No decorrer do texto alternamos entre o uso dos verbos conjugados na primeira pessoa do singular e na primeira pessoa do plural. Todas as colocações feitas no texto foram discutidas com a orientadora da tese e diretora do espetáculo, mas há diversas experiências e constatações que são mais pessoais, neste caso usamos os verbos na primeira pessoa do singular. Já o uso dos verbos na primeira pessoa do plural refere-se a colocações conjuntas com Graziela Rodrigues, seja como diretora do espetáculo, seja como orientadora da tese.

Na "PARTE I" do texto abordamos o processo de criação do espetáculo. Desde os primeiros laboratórios, passando por um *Co-habitar com a Fonte* complementar; *Estruturação da Personagem*, até chegar às últimas elaborações do espetáculo antes da estréia. Buscamos evidenciar nessa parte as especificidades do processo criativo deste espetáculo em particular no BPI, assim como os procedimentos para as criações do roteiro, das cenas e das coreografias neste método, o que nos dá as bases para a compreensão do que caracteriza o espetáculo cênico no contexto do BPI. A "PARTE I" está organizada em ordem cronológica, abarca o período de março de 2003 a maio de 2004. Os períodos de cada fase que consta nesta parte do texto são os seguintes:

- "Primeira fase: laboratórios do início": março a junho de 2003;
- "Segunda fase: novo *co-habitar com a fonte*; *estruturação da personagem*": julho a agosto de 2003;
- "Terceira fase: criação do roteiro do espetáculo": setembro de 2003 a maio de 2004.

A "PARTE II" envolve a etapa das apresentações públicas do espetáculo *Valsa do Desassossego*, compreendendo o período de junho de 2004 a outubro de 2006. Essa parte foi organizada por categoria de conteúdos, não estando portanto em ordem cronológica. Nessa parte abordamos as transformações do roteiro e da personagem na etapa das apresentações (itens "Nutrir o roteiro"; "O desabrochar do roteiro" e "Fazer o corpo"); as interações do corpo com os diferentes espaços e com o público (itens "Espaço em movimento" e "A presença do público"); as preparações do corpo e do espaço para as apresentações (itens "Preparações do corpo" e "Espaço em movimento"); e aspectos da produção do espetáculo (item "O 'bloco na rua' – aspectos de produção").

Na "PARTE III" são feitas reflexões nas quais são evidenciadas: a importância da vivência das apresentações do espetáculo para o desenvolvimento do intérprete no BPI; as principais características do espetáculo cênico neste método; e a presença dos três eixos do método BPI na etapa das apresentações.

MATERIAL E MÉTODOS

A escrita do texto desta pesquisa envolveu o estudo de todos os registros em vídeo feitos durante o processo de criação e etapa das apresentações, bem como dos materiais que fizeram parte da criação e apresentações do espetáculo, como diários, fotos, livros, desenhos, entre outros. Dentre os procedimentos realizados nesta pesquisa destacamos:

- Estudo das anotações de trabalho feitas pela diretora e pela intérprete durante o processo de criação e na etapa das apresentações públicas do espetáculo (ver ANEXO 1);
- Estudo dos diários de campo feitos durante a pesquisa de campo;
- Estudo dos registros em vídeo dos laboratórios do processo de criação e das apresentações do espetáculo;
- Estudo das entrevistas feitas com o público;
- Discussões e rememorações de etapas do processo com a diretora do espetáculo;
- Organização e síntese dos resultados dos estudos.

Os registros em vídeo estudados foram:

- 34 filmagens de laboratórios do processo de criação;
- 24 filmagens de apresentações do espetáculo;
- 2 filmagens de apresentações do espetáculo enfocando o público;
- 31 filmagens de entrevistas com o público.

Foi entrevistado um total de quarenta pessoas do público, distribuídas em quatro dias diferentes de apresentação. Algumas destas pessoas não quiseram estender-se na conversa, falando apenas uma ou duas frases. Vinte e quatro delas se estenderam mais. As conversas coletivas com o público foram duas, nestas conversas os espectadores fizeram suas perguntas e colocações. Das entrevistas trinta e uma foram registradas em vídeo e as outras nove em fita cassete.

Os vídeos dos laboratórios do processo de criação foram estudados buscando-se enxergar o desenvolvimento da atuação corporal, as características de movimento predominantes em cada etapa do processo, bem como identificar os enfoques de cada etapa do processo, relacionados ao desenvolvimento das fases do BPI.

Os vídeos das apresentações foram estudados a partir dos seguintes aspectos:

- O que foi constante em todas as apresentações;
- O que mudou;
- Como foi a preparação;
- Minha performance: o que aconteceu de especial;
- Relação com o espaço;
- Relação com as pessoas: qual foi a reação do público. Retornos que eu tive depois.

Todo o material foi analisado procurando-se evidenciar o desenvolvimento do processo BPI neste espetáculo, considerando-se a etapa das apresentações como mais uma fase do processo. Assim os estudos tiveram como referência os fundamentos do Processo BPI, tendo como embasamento teórico principalmente o livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete* e a tese de Doutorado *O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal*, ambos de Graziela Rodrigues (1997; 2003). As dissertações de Mestrado sobre o método BPI de Melchert (2007), Nagai (2008) e Teixeira (2007), orientadas por Graziela Rodrigues, também foram referências importantes.

PARTE I

PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO

- **PRIMEIRA FASE: LABORATÓRIOS DO INÍCIO**
- **SEGUNDA FASE: NOVO *CO-HABITAR COM A FONTE*; *ESTRUTURAÇÃO DA PERSONAGEM***
- **TERCEIRA FASE: CRIAÇÃO DO ROTEIRO DO ESPETÁCULO**

PRIMEIRA FASE: LABORATÓRIOS DO INÍCIO

Esta primeira fase da criação dura quatro meses (de março a junho de 2003). É um período no qual dou início a este novo processo criativo no método BPI trabalhando sozinha. Iniciar o processo BPI sozinha só foi possível devido à minha experiência adquirida em anos de formação neste método. Nesta primeira fase estruturo os laboratórios de forma a dar continuidade aos trabalhos feitos anteriormente com Graziela Rodrigues, mais especificamente àqueles realizados no Pará: um curso ministrado por ela em Belém[27] (o qual teve como foco o Corpo do Xamã Asuriní[28]) e pesquisas de campo realizadas em Belém, Icoaraci e na Ilha de Marajó. Também fazem parte destes laboratórios do início a leitura dos livros "Os Asuriní do Xingu" (MÜLLER, 1993) e "O Mundo Místico dos Caruanas da Ilha do Marajó" (LIMA, 2002).

No curso realizado com Graziela Rodrigues em Belém trabalhamos, dentre outros elementos, as "metamorfoses do corpo" e o "corpo que percorre os mundos". Um corpo que se transmuta, que vira bicho, uma mistura de bichos, que tira a doença do corpo do outro. Que vê além do que nós vemos. Que percorre o "caminho do xamã" e habita diferentes planos da realidade. Desta forma, no início do processo criativo meu corpo está gente e bicho, misturado aos elementos da natureza, percorrendo caminhos onde "tudo é possível".

Os três eixos do método BPI – *Inventário no Corpo*; *Co-habitar com a Fonte*; e *Estruturação da Personagem* – estão presentes neste início do processo. Surgem nos laboratórios de movimento imagens provindas da pesquisa de campo no Pará, dos trabalhos realizados durante o curso com Graziela Rodrigues em Belém e do meu *Inventário no Corpo*. Também surgem imagens novas, fruto das relações do meu *Inventário no Corpo* com as experiências vivenciadas no Pará. Apesar dos três eixos estarem presentes, podemos

[27] Curso "Ritual Indígena: Uma Nova Linguagem para o Contemporâneo". Curso intensivo utilizando o método BPI ministrado por Graziela Rodrigues no Instituto de Artes do Pará com carga horária de 20hs (02 a 06 de setembro de 2002, Belém – Pará).

[28] Este Corpo foi decodificado por Graziela Rodrigues através do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Para esta decodificação ela estudou as referências áudio visuais e bibliográficas das pesquisas realizadas por Regina Polo Müller com os Asuriní do Xingu.

dizer que o foco principal nesta fase do processo está no eixo *Estruturação da Personagem*, pois eu dou continuidade ao processo instaurado no curso intensivo com Graziela Rodrigues em Belém e exploro o que ficou em meu corpo após o *Co-habitar com a Fonte* no Pará. Contudo, é preciso ressaltar que o desenvolvimento integral de cada eixo do BPI só é possível com a condução de um diretor capacitado neste método.

Tendo os universos do xamã Asuriní e da pajelança paraense como moldura, trazidos pelo curso com Graziela Rodrigues e pela pesquisa de campo realizada no Pará, meu corpo tem permissão de ver e viver "outras realidades", ir para os "confins da terra", "sair do cotidiano", ser "tomado" por bichos e "seres fantásticos". Os acontecimentos não precisam ter um encadeamento lógico, tudo pode ser móvel, desfazer-se e refazer-se de outra forma. O corpo transforma-se em onça, cobra, coruja, fica meio onça meio gente, vira velha, torna-se criança.

Emergem nesta fase muitos conteúdos do meu corpo. Estes conteúdos são imagens, emoções e sensações intrinsecamente ligadas a determinadas qualidades de movimento, posturas, configurações do corpo. Dentre estes conteúdos determinadas modelagens de *corpos* repetem-se com maior freqüência. No método BPI são consideradas **modelagens**, configurações dinâmicas do corpo que estão ligadas a sensações internas, a determinadas qualidades de movimento e a imagens, não são formas cristalizadas. De acordo com Rodrigues (2003, p.136): "Pode-se dizer que modelar é despertar uma vivência que está alojada em nossa pele, em nossos músculos, em nossas articulações, em nossas vísceras".

Nagai (2008, p.12) explica que "um ***corpo*** no BPI representa uma síntese de conteúdos" e mais adiante complementa "chamamos de *corpo,* o resultado de uma modelagem, ou seja, uma postura dinâmica com atributos de emoção, sentido e gestos bem definidos" (*ibid*., p.14) [grifo nosso]. O que chamamos de *corpo* no BPI não é a personagem. Ela será uma nucleação dos vários *corpos*, nucleação esta que não é feita de forma racional, isto é, não são escolhidos determinados *corpos* para comporem a

personagem, essa nucleação ocorre como um fechamento de *gestalt*[29]. A personagem no BPI surge do corpo do intérprete como algo inusitado, ela possui atributos mais delineados do que os *corpos*, quanto às suas características de tônus, postura, qualidades de movimento, estados emocionais, entre outros. Também apresenta uma maior vitalidade nos seus movimentos e o que poderíamos chamar de um maior "desprendimento" em relação à pessoa do intérprete quanto aos seus sentimentos, imagens e movimentos.

As modelagens de *corpos* que se configuram em mim com maior freqüência nesta fase são as de uma mulher xamã (que alterna entre velha e moça), uma mulher sensual, uma criança, um bicho e um guerreiro.

Ao olhar hoje para esta etapa do processo é possível perceber que já começam a surgir nesse período alguns conteúdos que depois se transformariam e viriam a fazer parte dos conteúdos da personagem Dalva. Por exemplo: ver ou ser São Jorge, lutar, ter uma espada, estar dentro de um lugar e ver o mundo lá fora, ver o fim e o começo do mundo, ir para lugares da fantasia, entre outros. Porém, na época em que eu estava vivenciando esta etapa ainda não era possível saber quais conteúdos, dentre todos os que surgiam em meu corpo, insistiriam e se desenvolveriam. Como dissemos anteriormente, no BPI não existe uma escolha mental do que irá compor a personagem; existe sim, um **processo** para a sua estruturação, o qual não é linear, os conteúdos se transformam, se fundem, param de surgir e novos aparecem.

O movimento, neste início do processo, é o de atingir camadas cada vez mais profundas do corpo, ver o que há "mais embaixo", o que fica.

[29] Citando Rodrigues (2003, p.81): "No Processo do BPI, utilizamos o termo fechar uma *gestalt* [...] quando a pessoa vivenciou corporalmente aspectos de seu Inventário de maneira a ter uma compreensão sensível e integral sobre o conteúdo do mesmo".

UM CORPO URBANO

> *Hora o caos, hora o vazio, hora retenção, hora a liberação de grandes fluxos de movimentos. Aos poucos as paisagens vão se instalando.*
>
> Graziela Rodrigues[30]

A realidade urbana começa a insistir nas minhas paisagens internas em diversos laboratórios, até que em um dia específico ela surge com muita força e segurança, provocando em mim um sentimento de descoberta. Percebo que minha xamã é urbana. Sinto necessidade de alugar andaimes para testar dançar neles, de trazer materiais de cidade, como latas, plásticos, ferro velho, e de construir uma cabaninha com os andaimes. Inicia-se uma nova etapa da pesquisa criativa.

Apesar de o xamanismo ser extremamente ligado aos elementos da natureza, a realidade urbana foi proposta por Graziela Rodrigues no curso ministrado por ela em Belém e esteve presente nas minhas pesquisas de campo no Pará. Uma das propostas trabalhadas no curso foi a relação dos xamãs de cada aluno com o cotidiano urbano através de pesquisas de campo na cidade de Belém.

Durante o processo criativo no método BPI surgem muitas imagens. A sua concretização, ou não, depende de diversos fatores, como a força com a qual a imagem veio no corpo e a sua insistência, ou não, em retornar nos próximos dias de trabalho. A vontade de trabalhar com andaimes e explorar a dimensão vertical e os movimentos aéreos das técnicas circenses, já vinha comigo desde antes de iniciar o processo criativo, mas apenas neste dia retorno a esta idéia.

Inicio a pesquisar as possibilidades de movimento nos andaimes e a explorar as sensações e as imagens que eles trazem para o meu corpo (ver Figura 2). Além dos andaimes utilizo outros objetos, os principais são um iafú[31], um banquinho, uma cuia, um bastão, diferentes saias, água e uma lata com fogo (ver Figura 3)

---

[30] Rodrigues (2003, p.126).

[31] Referente aos índios Asuriní do Xingu: "chocalho usado no maraká" (MÜLLER, 1993, p.346). Maraká: "ritual xamanístico, terapêutico e propiciatório" (*ibid*., p.347).

Filmagem: Larissa Turtelli



Figura 2 – *Stills* de vídeo: pesquisa de movimentos e sentidos nos andaimes.

Filmagem: Larissa Turtelli



Figura 3 – *Stills* de vídeo: utilização da cuia em laboratório.

O uso dos objetos e da indumentária durante o processo de criação no BPI está no sentido de concretizar o imaginário que emana dos movimentos do intérprete e de ajudar a sensibilizar determinadas partes do seu corpo. Segundo Rodrigues (2003, p.132): "em relação ao espaço é indicado à pessoa para que ela materialize suas imagens internas. O objetivo [...] não é confeccionar o cenário, mas fazer a materialização das imagens internas para favorecer o desenvolvimento desta fase". Sobre a indumentária, Rodrigues (2003, p.131) esclarece:

> [C]olocar o adorno no corpo carrega este sentido, que é o de possibilitar um aumento das sensações corporais. Como um instrumento, o adorno irá tocar determinadas partes do corpo sentidas anteriormente, ajudando a pessoa que o vivencia a

> deflagrar os seus significados [...] o adorno, além desse aspecto, tem um sentido interno [...] o adorno não surge de uma intervenção do diretor que coloca algo para aumentar as sensações, mas da pessoa que vivencia o Processo, a partir do seu movimento interno.

Conforme o mergulho interno fica mais profundo, aproximo-me mais de conteúdos e qualidades de movimento que, hoje é possível perceber, já contêm alguns atributos do que futuramente viria a ser Dalva. Surgem, por exemplo, os sentidos de carregar uma bandeira, de morrer e renascer várias vezes, de estar com saia de dançar, entre outros. Intensificam-se os movimentos de torção, os deslocamentos na meia ponta dos pés, os gestos das mãos em relação ao rosto, os espasmos no corpo e a agitação dentro do corpo. Algumas situações que já vinham anteriormente persistem e se desenvolvem trazendo novos dados, como a sensação de aconchego, as situações de lutar e de estar presa, as relações com a dança, com um neném e com São Jorge.

Surgem paisagens com muitas latas, velas, plásticos, bacias feitas de pneus velhos. As paisagens já trazem uma categoria de lugares da cidade, são lugares sujos, marginais, que ninguém enxerga.

Filmagem: Larissa Turtelli



Figura 4 – *Stills* de vídeo: sensação de haver algo do lado direito do corpo que não pode ser visto.

O corpo traz um tremor das escápulas e um percorrer caminhos. Desloca-se muito pelo chão, arrasta-se, rola, vira cobra. Em outros momentos corre, foge, ou perscruta os caminhos com os pés. Vem a ação de proteger-se com medo de um perigo eminente contra o corpo, esquivar-se. Uma sensação de haver algo do lado direito do corpo que não

pode ser visto, uma torção do corpo para a esquerda e o anteparo das mãos no lado direito (ver Figura 4).

Certas partes do meu corpo sobressaem-se mais do que outras, trazendo recorrentemente imagens e sensações ligadas a elas. Nas minhas imagens de laboratório, a minha região do peito ou vem presa de diferentes maneiras ou derramando; freqüentemente o ventre contém alguma coisa dentro, às vezes ligada à vida, outras à morte; os tornozelos e pulsos apresentam algo em volta deles; vêm impulsos no sacro; sinto a garganta com coisas presas dentro; as costas feridas, esmagadas ou com alguma coisa grudada nelas; a pele com cascas.

Filmagem: Larissa Turtelli



Figura 5 - *Stills* de vídeo: *corpo* velha.

São diversos os *corpos* nos quais meu corpo se transforma durante os laboratórios. Cito três exemplos. (1) Modelagem de uma mulher negra de turbante e roupa branca que dança com suas mãos grandes e negras, com dedos longos, e um pulso macio no sacro. O esterno em relação ao chão. É como se ela estivesse arrumando as energias do espaço. Equilibrando-as. (2) Uma mulher velha e antiga. Suas mãos tremem, sua escápula direita tem espasmos, não para de se movimentar. Seus dedos das mãos não esticam, seus olhos não abrem de tudo. Ela alterna entre estar com o tronco bem encurvado, abaixo da linha horizontal, e menos encurvado, o osso esterno em relação ao chão. Os pés apóiam-se nas bordas externas. A boca é meio úmida por fora. Ela sorri, dança com um bastão (ver Figura 5). (3) Um *corpo* que é ora cigana, ora Cabocla de Umbanda, ora um misto de

Cabocla com Pomba Gira e Iansã. *Corpo* bem dinâmico e ágil, apresentando muitas torções e fluxos soltos que se alternam com paradas precisas no movimento.

Com o decorrer dos trabalhos a modelagem da mulher xamã que vem em meu corpo pouco a pouco se transforma tornando-se não só xamã, mas mulher comum também. Os percursos do mundo fantástico continuam nos caminhos desta mulher, mas caminhos do mundo concreto e urbano passam a ser mais insistentes, ela passa por calçadas, ruas, metrôs, favelas e vagões de trem. Surge a imagem de ela ser uma andarilha. Começo a ver características de "profeta" nesta mulher – ou pedaços de mulheres – que se forma em meu corpo, características ligadas aos sentidos de ter uma visão aguçada do mundo e de "ver o início e o fim do mundo".

Nesta etapa assisto a dois vídeos que possuem ligação com os conteúdos que estão vindo em meu corpo nos laboratórios: o filme *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, e o vídeo do espetáculo de dança *Bailarinas de Terreiro*[32] (1990) dirigido por Graziela Rodrigues. Embora o filme e o espetáculo sejam de naturezas completamente diferentes, o que importa neste momento do processo criativo é que sensações, imagens e emoções em meu corpo, que estão sendo trabalhadas nos laboratórios, encontram identificações no contato com estas referências, mobilizando-se mais.

O filme *Carandiru* (2003) relaciona-se com a sensação de prisão que o meu corpo traz, a violência e as pessoas à margem da sociedade. O espetáculo *Bailarinas de Terreiro* (1990) relaciona-se com a cabocla que surge em mim, com o fato de perder nenéns e também com as pessoas à margem da sociedade. Ambos trazem o ambiente urbano. No período após assisti-los surgem no corpo em laboratório imagens, sensações e falas que se identificam com os conteúdos dos vídeos.

No BPI as referências externas são utilizadas para ajudar a intensificar e trazer mais à tona o que está despontando no corpo do intérprete. Melchert (2007, p.79) refere-se a este uso das referências externas no BPI, citando o exemplo da leitura de textos durante o processo: "Importante salientar que a identificação com estes textos foi corporal, por isso

[32] Espetáculo de dança no método BPI. Trabalho de conclusão de curso apresentado por alunas do curso de Graduação em Dança da UNICAMP em 1990.

eles ampliaram os sentidos que já estavam de certa forma alojados no corpo, mas que necessitavam encontrar diálogo".

De maneira semelhante ao uso de referências como livros e filmes, as referências musicais no BPI também vêm no sentido de propiciar a dinamização e expressão dos sentidos que estão sendo trabalhados no corpo. Nesta primeira fase do processo de criação eu utilizo como trilha sonora principalmente músicas indígenas[33], músicas tradicionais do Pará[34] e cantos nos quais a voz se sobressai[35]. Depois de certo tempo de trabalhos começo a usar sons de rádio A.M., que trazem para mim uma referência urbana. Uso principalmente o som das falas dos locutores. Em alguns laboratórios ligo dois sons, um com falas de rádio e outro com alguma música.

A partir das experiências dos laboratórios, dos conteúdos que meu corpo traz e das reflexões sobre o que eu pretendo com a minha dança, chego à conclusão de que quero criar um espetáculo para ser dançado "na praça". Ou seja, quero levar minha dança para lugares abertos, de livre acesso, onde circulam pessoas que não estão acostumadas a ir aos teatros. Imagino chegar a uma praça carregando minha trouxa, abri-la, montar minha "tenda" e dançar. Penso em um ritual itinerante, em alguém como um trovador que vai pelos lugares contando o que viu. Penso em saltimbancos, circo e teatro mambembe. Imagino uma mulher que chega nas praças e conta suas histórias.

[33] Asuriní e Arara (1995); Bororo (1989); D'alessio (2001).
[34] Andrade e Pereira (1976a, 1976b, 1976c).
[35] Selecionados dentre os CDs anteriores e: Dias (2000a); Vianna e Villares (2001);

SEGUNDA FASE: NOVO *CO-HABITAR COM A FONTE*; *ESTRUTURAÇÃO DA PERSONAGEM*

GRAZIELA RODRIGUES ASSUME A DIREÇÃO DO PROCESSO CRIATIVO

Nos quatro meses da primeira fase do processo meu corpo exterioriza um grande volume de paisagens, sensações, emoções e modelagens de *corpos*. Chega um momento no qual fica difícil conseguir aprofundar-me mais nesta pesquisa interna do meu corpo e também saber que condução dar aos conteúdos emergidos dele. A partir da minha experiência no método BPI, eu pude iniciar o processo sozinha, mas para seguir mais adiante é necessária a atuação de um diretor.

Desde o começo desta nova criação artística eu tinha a intenção de pedir a Graziela Rodrigues que me dirigisse em mais este processo. O BPI é um método no qual a participação de um diretor é fundamental[36]. Sem a direção, podemos seguir no processo até certo ponto, mas para ir além é preciso ter alguém capacitado que possa, dentre outros fatores, mergulhar junto com o intérprete no universo de sensações, imagens e emoções que seu corpo expressa e saber como conduzir os trabalhos para que este universo flua no corpo, se aprofunde e simbolize. Rodrigues (2003, p.126) observa que no BPI "[a] Direção trabalha com a pessoa no sentido de possibilitar-lhe o máximo possível a vivência de suas paisagens".

O diretor ajuda a puxar de dentro do corpo do intérprete aquilo que ele detecta que está despontando neste corpo. No BPI trabalhamos com tantas sutilezas que às vezes é difícil para o próprio intérprete perceber alguns conteúdos que emanam do seu corpo. O diretor é capaz de perceber estes conteúdos e criar estratégias para que estes venham à tona. Rodrigues (2003, p.132-133) explica que "[a] direção deve ter a percepção dos pequenos

[36] Para mais sobre o diretor no método BPI ver Rodrigues (2003).

movimentos que ocorrem no corpo da pessoa em Processo, gerando condições favoráveis para que esse corpo expresse, no seu tempo, aquilo que é seu e não o que a direção supõe que seja".

O diretor decodifica o que o corpo do intérprete está exteriorizando e retorna este conteúdo ao intérprete para que este tenha consciência e elabore o que está em seu corpo. O diretor auxilia o intérprete a abrir-se para aceitar o que vem em si – mesmo que não corresponda às suas expectativas – e para abrir mão daquilo que está enfraquecendo, parando de surgir no seu corpo. De acordo com Rodrigues (2003, p.84) "[é] importante que as pessoas recebam da direção total acolhimento para sentirem o que está registrado nelas, sem censura, sem moralismos". O diretor dá amparo e proteção para que o intérprete possa ir mais a fundo nos conteúdos que emergem do seu próprio corpo.

Dentre os atributos necessários a um diretor no método BPI, Rodrigues (2003, p.134) aponta: "a formação do diretor para este processo deve incluir uma familiaridade com o movimento que diz respeito a conhecimentos sensíveis, amplitude do conceito movimento e sua própria prática vivencial com o movimento". Além de: "saber realizar o toque, a palavra, utilizar o som, a música, fazer as mudanças de dinâmicas para *aquele* corpo e nos devidos momentos" (*ibid*., p.135). Em síntese, Rodrigues nos diz que "[o] diretor deve ser artista, ter vivido o Processo, ter conhecimentos amplos e experiência em relacionamento humano, estrutura afetiva e autoconhecimento. Estar num momento de se disponibilizar para o outro" (*ibid*., p.156).

Além de Graziela Rodrigues ser uma excelente profissional, ser a criadora do método BPI e uma pessoa em quem eu tenho plena confiança, eu também me identifico muito com as suas idéias estéticas e artísticas. Isso é importante, pois a partir do ponto em que chamamos um diretor, ele cria conosco e o produto final também é caracterizado por sua concepção estética: "para fazer um processo como este a pessoa escolhe o diretor, e também há um risco nisso. Este risco precisa ficar claro para ambas as partes. O processo está vinculado tanto à pessoa que o vivencia como àquela a quem ela procurou para dirigi-la" (RODRIGUES, 2003, p.155-156).

A partir de sua entrada na direção Graziela Rodrigues passa a conduzir todo o processo criativo, sempre focando no que emerge do meu corpo e mantendo uma abertura para que eu me coloque quanto às conduções que são dadas.

Os laboratórios no BPI são totalmente conduzidos pela diretora. Cada laboratório é muito bem planejado pela diretora de acordo com o que o meu corpo necessita e de acordo com o desenvolvimento do processo criativo. Além das conduções dos laboratórios, a diretora realiza trabalhos técnicos de movimento e discussões sobre os objetos, vestimentas, trilha sonora e outros desenvolvimentos da criação artística, assim como dá indicações de tarefas para que eu realize em meus trabalhos sozinha. A atuação da diretora durante todo o processo criativo é constante e abrangente.

Com Graziela Rodrigues dirigindo-me, posso entregar-me mais nos laboratórios, pois há alguém qualificado comigo para dar-me indicações do que é preciso fazer, para ajudar-me a entender o que está ocorrendo em meu corpo e para elaborar os conteúdos que vêm à tona. A diretora também atua em um âmbito maior no procedimento de ver o todo, de perceber como o processo encaminha-se, saber o que fazer com as diversas modelagens de *corpos*, imagens e sentidos que surgem em mim e como dar prosseguimento ao desenvolvimento da criação. Do mesmo modo, direciona o processo no momento de fechar o produto artístico, de construir o roteiro e as coreografias, desenhar o percurso de sentidos, as várias cenas e suas interligações.

É importante lembrarmos que no presente texto enfocamos a atuação do intérprete no método BPI e não a da direção. A atuação da diretora durante o processo não foi registrada, por não ser este o foco da pesquisa. Deste modo, não me atenho neste texto às conduções dadas pela diretora – tanto nos laboratórios quanto fora destes – pontuo apenas as principais indicações passadas de forma a propiciar uma clareza quanto às etapas da criação artística.

Quando Graziela Rodrigues inicia a me dirigir neste novo processo criativo, pede que eu lhe relate sobre o processo desenvolvido até este momento, sobre minhas intenções com este produto artístico em construção e conversa comigo a respeito de como será organizado o nosso processo de trabalho.

Após esta conversa inicial a diretora realiza um trabalho de laboratório comigo. Dentre os *corpos* que surgem neste primeiro laboratório dirigido pela diretora, ela destaca os seguintes: o *corpo* bicho, bicho enjaulado, *corpo* que apresenta torções e *corpo* que tem relação com um xamã primordial – ele rouba o fogo e o leva para os homens. Também destaca os conteúdos trazidos por um *corpo* mulher: estar com os pés na lama; puxar muitas latas; querer ter uma antena parabólica; e os delírios da mulher – ver a água inundando tudo. A diretora detecta um universo recheado pelas memórias da mulher – suas histórias – por realidades fantásticas, pelas paisagens urbanas e contextos miseráveis, por textos, falas e palavras.

Baseada em nossa conversa e principalmente no que meu corpo apresenta neste laboratório, a diretora indica-me uma imersão em diversos materiais (livros, vídeos, CDs) além da realização de uma pesquisa de campo complementar.

A pesquisa dos materiais é uma estratégia para auxiliar a trazer à tona o que está em meu corpo. Como explicamos anteriormente, estes elementos externos pesquisados no processo BPI não vêm no sentido de preencher ou moldar o corpo, o foco são os conteúdos que despontam no corpo do intérprete e as conexões que estes lançam para o mundo. A diretora indica que eu pesquise os seguintes materiais (e outros que eu encontre relacionados aos mesmos tópicos):

- Livros relacionados às histórias da memória: "Invenção e Memória" de Lygia Fagundes Telles (2000)[37];
- Livros relacionados aos universos urbano e da favela: "Quarto de Despejo" de Carolina Maria de Jesus (2001)[38];
- Livros de poesia: livros de Hilda Hilst, "Poema Sujo" de Ferreira Gullar (2001)[39];
- Referências de músicas[40] e vídeos[41] que tragam falas, tanto inteligíveis, quanto não inteligíveis, em português e em outras línguas relacionadas aos conteúdos do trabalho;

[37] Embora não sejam todos "histórias da memória" também leio: Cora Coralina (1989, 1993); Clarice Lispector (1998, 1999a, 1999b, 1999c); e Lygia Fagundes Telles (1998).
[38] Também leio Jesus (1996).
[39] Leio Hilda Hilst (1970, 2001) e Gullar (1989, 2001).
[40] Algumas das referências sonoras pesquisadas são: Andrade e Pereira (1976a, 1976b, 1976c); Angelite (2000); Barbosa (1984); Bororo (1989); D'Alessio (2001); Dias (2000a, 2000b); Titane (1999); Vianna e Villares (2001); e Wentz (1993).

A orientação da diretora para a nova pesquisa de campo, é que eu a realize nos lugares onde eu gostaria de apresentar o espetáculo. Nela, além de realizar todos os procedimentos relacionados ao *Co-habitar com a Fonte* do método BPI[42], a diretora indica que eu imagine como seria dançar nestes lugares, observe as pessoas que circulam nesses locais, reflita sobre o que eu gostaria de dizer para elas com a minha dança e sobre como está a situação atual na nossa sociedade. A diretora também me orienta a recolher objetos com os quais eu sinta afinidade nos locais da pesquisa e a trazê-los para serem trabalhados após o período de campo. Será uma pesquisa breve e intensa.

No caso deste processo específico de criação no BPI, foi a diretora quem indicou onde eu deveria fazer a pesquisa de campo deste novo *Co-habitar com a Fonte* que complementava as pesquisas de campo realizadas anteriormente. No entanto, esta escolha do local de pesquisa deu-se com base nos conteúdos que já estavam surgindo em meu corpo e na minha motivação em estar em contato com estes lugares, de ir dançar para essas pessoas. No BPI: "[o] que pesquisar e onde pesquisar é determinado por aquilo que motiva o pesquisador a entrar em contato [...] a proposta do campo de pesquisa está relacionada a aspectos internos do pesquisador, que naquele momento tornam-se vitais para ele vivenciá-los (RODRIGUES, 2003, p.106).

NOVO CO-HABITAR COM A FONTE

> *[...] sob a perspectiva do método BPI [...] o corpo do pesquisador é o meio de absorção da realidade pesquisada e o corpo do Outro, o lugar do encontro.*
>
> Graziela Rodrigues e Regina Müller[43]

---

[41] Algumas das referências audiovisuais pesquisadas são: *Boca de Lixo* (1992); *Ilha das Flores* (1989); *Morayngava* (1997); *Mundança* (1998); e *Saforai* (1996).
[42] Para mais, ver Rodrigues (1997, p.147-149; 2003, p.105-120).
[43] Rodrigues e Müller (2006, p.130).

Após este primeiro laboratório dirigido por Graziela Rodrigues, parto para a pesquisa de campo. Durante o período da pesquisa de campo dou início às outras atividades indicadas: começo a ler os livros e assisto a vídeos emprestados pela diretora[44] e vídeos retirados na biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas-IFCH da UNICAMP[45]. O estudo deste material influencia meu olhar na pesquisa de campo: eu observo na realidade fatos que me remetem a estas referências e reflito sobre eles.

Os conteúdos surgidos nos laboratórios de movimento realizados até este momento também despontam em meu corpo durante as vivências da pesquisa de campo. Observo em campo realidades que se relacionam com estes conteúdos internos mobilizados. Por exemplo, paisagens urbanas e miseráveis, situações de violência, pessoas delirando, casas com cortina na porta, cabaninhas de plástico, vozerios. Todavia a pesquisa de campo também traz novos conteúdos, muitos dos quais eu só virei a conhecer quando aflorarem em meu corpo no retorno aos laboratórios da fase *Estruturação da Personagem*.

A pesquisa de campo dura doze dias. São dez idas a campo:

- 07-07-2003 – Centro de Campinas: Praça do Fórum, Largo do Rosário, Praça da Catedral;
- 08-07-2003 – Campinas: UNICAMP (Restaurante Universitário, Ciclo Básico I, Teatro de Arena);
- 10-07-2003 – Centro de Campinas: Ferroviária, Museu da Cidade, Praça da Catedral;
- 11-07-2003 – Campinas: procura do Lixão;
- 12-07-2003 – Campinas: Praça do Fórum, Largo do Rosário, Estação Anhumas;
- 13-07-2003 – São Paulo: visita às aldeias indígenas Guarani Morro da Saudade e Krukutu;
- 14-07-2003 – Campinas: UNICAMP (dentro do Restaurante Universitário, Ciclo Básico I, Instituto de Matemática, Estatística e Computação Científica-IMECC, Casa do Lago e estacionamentos do Ginásio Multidisciplinar, do Instituto de Artes-IA, do Instituto de Estudos da Linguagem-IEL e do IFCH,);
- 16-07-2003 – São Paulo: Praça da Sé, Teatro Municipal, Bairro da Liberdade;

[44] A diretora empresta-me fitas VHS de vídeos de pesquisas da antropóloga Regina Polo Müller com os Asuriní do Xingu.
[45] *Boca de Lixo* (1992); *Morayngava* (1997); *Mundança* (1998); *Saforai* (1996).

- 17-07-2003 – Campinas: Estação Guanabara;
- 18-07-2003 – São Paulo: Bairro Bom Retiro, Oficina Cultural Oswald de Andrade, Pinacoteca do Estado, Parque da Luz, Estação da Luz.

Na pesquisa de campo da fase *Co-habitar com a Fonte* do método BPI, o intérprete deve estabelecer uma relação cinestésica com os corpos pesquisados, além de manter sempre o contato com suas próprias sensações. O *Co-habitar com a Fonte* permite que o intérprete aprofunde o seu *Inventário no Corpo*. "O Co-habitar com a Fonte possibilita uma rica interação entre corpos [...] O pesquisador ao estabelecer uma fina sintonia no contato com o outro poderá sintonizar-se consigo mesmo e se conhecer" (RODRIGUES, 2003, p.105)

Este tipo de pesquisa de campo exige uma preparação do corpo. Durante o período da pesquisa mantenho meu trabalho corporal e realizo laboratórios. O trabalho corporal baseia-se na *Estrutura Física* do método BPI. Nas palavras de Rodrigues (1997, p.148):

> A preparação para o campo exige centração, com todos os atributos do que seja eixo: postura, neutralidade e um estar presente (= envolvimento com a realidade, despojado dos pré-conceitos, relacionados à dança). Ao mesmo tempo há que se ter um corpo aberto para o recebimento do material da pesquisa em si mesmo. Há que se ter fôlego e paciência para pesquisar "o corpo que dança" em todo o seu contexto.

Segundo Teixeira (2007, p.7) na pesquisa de campo do BPI o pesquisador deve estar preparado para:

> [A]brir o olhar de todo o seu corpo [...] capturar, como uma antena parabólica, todos os sinais de campo, ou seja, o máximo da paisagem, uma abrangência dos cheiros, dos sons, dos movimentos, dos gestos, de tudo o que é visível e, ainda, do que não é visível, os significados.

Durante a realização desta nova pesquisa de campo indicada pela diretora, **o foco são os centros das cidades e as pessoas que neles circulam.** Minha postura é mais de

"observação" do que de "ação", não há uma pessoa ou grupo de pessoas o qual eu acompanhe, esteja junto nos seus afazeres e converse.

Em cada espaço de pesquisa eu observo as pessoas e o modo de elas se movimentarem, suas expressões faciais, olhos, postura, tônus, gestos, jeito de andar, roupas. Busco enxergar o que elas expressam, se estão mais abertas ou fechadas, cabisbaixas, apressadas, esperando, quais são suas emoções, como se relacionam com o lugar e com as outras pessoas, o que fazem, se o corpo parece "maltratado pela vida", apático, revoltado, revigorado.

Procuro lugares abertos, cheios de gente, das mais variadas pessoas, quero ir "onde o povo está". As Praças da Catedral e do Fórum em Campinas, a Praça da Sé em São Paulo e a rua da frente do Teatro Municipal em São Paulo são os lugares pesquisados com os quais mais me identifico para apresentar.

A noção do que possui relação com os conteúdos que estão surgindo em meu corpo guia-me na escolha dos objetos que adquiro nos lugares da pesquisa de campo. Alguns dos objetos recolhidos em campo são: boneca de plástico, radinho de pilha, esteira de palha, cobertor cinza, cabo de vassoura, xale e velas.

Durante a pesquisa posso sentir como é estar nas praças por um longo período de tempo e como é ver a praça e as pessoas de diferentes ângulos. Eu não estou mais "de passagem". É difícil sentir-me um pouco mais à vontade para ficar parada nas praças. No início, sinto-me o tempo todo observada, "destoando" do lugar. Não encontro lugares nos quais possa ficar discretamente.

Com o tempo em campo sinto-me mais à vontade, vou pertencendo mais às praças e ruas e, inversamente, sinto-me deslocada quando saio do espaço da rua, entrando em algum recinto fechado (por exemplo, no Teatro Municipal de São Paulo ou na Pinacoteca do Estado). As paisagens de campo passam a fazer parte do meu corpo, começo a *co-habitar*.

> Por um momento o pesquisador vive aquela paisagem da pesquisa de campo como se pertencesse a ele. Isto significa que ele está co-habitando com a fonte. Neste patamar ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não verbais, que o corpo assimila e guarda

> e que só serão expressos no trabalho de laboratório (RODRIGUES, 2003, p.107).

A seguir, colocamos uma síntese do que foi apreendido na pesquisa de campo, dividindo os conteúdos em "cronologia", "paisagens" e "personagens" (pessoas presentes na pesquisa de campo). A divisão nestes temas é uma das propostas utilizadas no BPI para a organização dos conteúdos da pesquisa de campo.

Cronologia na pesquisa de campo

muitos
muitos são os dias num só dia
fácil de entender
mas difícil de penetrar
no cerne de cada um desses muitos dias
porque são mais do que parecem

Ferreira Gullar[46]

Durante a pesquisa de campo observo que no centro da cidade, nas praças, parece que **o tempo não acontece em ordem cronológica. Não vemos seqüências, vemos cenas**. A sensação é de que os fatos não se "grudam", são diversos fatos pequenos e isolados. Há as pessoas que passam e as pessoas que ficam paradas. Vários tempos ocorrendo simultaneamente: o dos moradores de rua, das pessoas que trabalham no local, das que passam, dos carros, dos pombos, dos auto-falantes. "É impossível dizer/ em quantas velocidades diferentes/ se move uma cidade/ a cada instante" (GULLAR, 2001, p.59).

A maioria das pessoas está em um fluxo apressado, sempre indo e indo, seguram seus corpos, suas bolsas, fechadas, parecem não estar realmente ali. Algumas vão em um fluxo mais lento, mas mesmo assim vê-se que não estão à vontade, não se apropriam daquele lugar, parecem não sentir que a cidade lhes pertence.

E quem se sente à vontade e se apropria dos lugares? Principalmente os moradores de rua, eles fazem da praça sua casa, encostam-se nos lugares, deitam-se, tomam

[46] Gullar (2001, p.22).

banho; e também os catadores de lixo, os desempregados, os velhos aposentados, as crianças e, em menor grau, os trabalhadores da praça: engraxates, fotógrafos, taxistas. Enquanto nos trabalhadores há alguma ação, nos moradores de rua muitas vezes há um longo "estar" que parece sem fim.

Também percebo durante a pesquisa uma sobreposição de tempos devido aos objetos impregnados de uso, vestígios que trazem as pessoas que já utilizaram aqueles objetos ou deixaram suas marcas pelos lugares. É o caso, por exemplo, dos objetos antigos na Estação Ferroviária de Campinas e ainda, de lugares muito encardidos da cidade, lugares com restos ou com objetos abandonados.

Paisagens na pesquisa de campo

> *Muita informação: muitas pessoas passando em todas as direções. As falas, cada dupla ou grupo que passa um assunto, um estado. Muitos pombos voando [...] buzinas, sirenes de vez em quando. Placas das lojas, grandes, coloridas, preços [...] camelôs que gritam, crianças que choram. Prédios, fios de eletricidade, lixeiras [...] Despertadores tocando, orelhões que avisam para pegar o cartão. Músicos de rua. Passos no chão. Carros de polícia.*
>
> Trecho de diário de campo[47]

Encontro em campo muitas **"misturas"** e **"excesso"**. De materiais, de gente, de cores, sons, texturas, cheiros. O centro está sempre cheio, dá impressão de tudo amassado, pressionado. Há muito lixo espalhado no chão. Pedestres, carros, pedintes, catadores de lixo e ambulantes disputando espaço nas ruas e calçadas, tudo apertado. Confusão. Muitos carros estacionados e querendo estacionar. Barulho constante das obras, das britadeiras, dos martelos. Vejo casas feitas nos lugares mais variados e usando diversos tipos de materiais: lata, papel, plástico, madeira, roda de bicicleta, poste, árvore, banco, espuma e panos.

Há locais que são **"saídas"** da movimentação da cidade. Reparo no ambiente de dentro das barraquinhas dos camelôs. Estas barraquinhas lotadas de objetos por todos os lados às vezes formam um espaço meio fechado, no meio delas, que cria um outro mundo.

[47] Trecho de diário de campo do dia 10-07-2003.

Fica isolado da vista da cidade e até do barulho parece isolar um pouco. Vejo pessoas ali dentro, comendo, vendo revistas ou se arrumando.

Da mesma forma, apresentam essa característica de "saídas" da movimentação, sacadas em galerias de comércio do bairro Bom Retiro em São Paulo das quais se vê a confusão e se ouve o burburinho da rua de cima, "de fora", e também escadinhas estreitas que dão para lojas no andar de cima das lojas da rua.

Outra característica relevante no campo pesquisado são os **"contrastes"**. Estes espaços relatados acima também se caracterizam em contrastes, pois há de um lado a confusão e de outro a tranqüilidade, de um lado a exposição, de outro o resguardo.

A vivência mais significativa neste sentido dos "contrastes" é minha ida até o Teatro Municipal de São Paulo. É um percurso no qual eu *co-habito com a fonte*. Após estar com o corpo sintonizado com a rua, a sujeira, a pobreza, o barulho, olhar para dentro do Municipal pelo lado de fora, pelo vidro da porta, contrasta muito. Há luxo lá dentro e limpeza, quietude, organização. A sensação é de um mundo fechado dentro do teatro, do qual eu, estando do lado de fora e tendo passado dias indo para a rua, não posso fazer parte. Ao pegar a Rua Direita para voltar para a Praça da Sé, a rua cheia, muito movimento e vozerio. Há duas fileiras de vendedores na rua. À medida que eu passo pelo meio, eles ficam me empurrando mercadorias. Sinto a rua pulsando. Sinto que aquelas pessoas estão a ponto de explodir.

Destacam-se também nas paisagens da pesquisa de campo as carroças de catadores de lixo enfeitadas com pinturas, fitas amarradas e outros elementos. Chamam-me a atenção ainda cachorros de moradores de rua com roupinhas feitas de plásticos coloridos e fitas no pescoço, além de barracos enfeitados com objetos achados nas ruas. Estas pessoas personalizam seus objetos e animais e parecem ter uma preocupação estética com estes. Fica evidente durante a pesquisa **o valor do lixo e suas possibilidades de transformação**.

Personagens (pessoas presentes na pesquisa de campo)

Pessoas sem casa, com casa, mas sem comida.
Pessoas amputadas, deformadas, expondo feridas.
Pessoas paradas, como se estivessem sem futuro, sem perspectivas.

Pessoas fechadas. Uma vida particular que não trazem para este mundo.
Pessoas que trabalham aqui: garis, engraxates, guardas, lojistas.
Pessoas "ricas" bem vestidas.
Homens cobiçando mulheres.
Mulheres fechadas em si
Crianças, só elas trazem ludicidade. Brincadeira, alegria.
Polícia. Casal. Violência.

Trecho de diário de campo[48]

Os mais diferentes tipos de pessoas passam, ou ficam, nos espaços pesquisados: emboladores, bêbados, prostitutas, moradores de rua, casais, crianças, ciganas, índios, judeus, coreanos, japoneses, catadores de lixo, vendedores, pastores, policiais. Pessoas de diferentes extratos sociais, idades e sexos. Pessoas com sacolas, mulheres de saltos, homens engravatados carregando pastas. Bichos: gatos, galinhas, patos, cachorros, pombos.

Vejo pessoas fazendo de tudo nestes espaços: vendendo mercadorias, comprando ouro, pregando a "palavra de Deus", tocando instrumentos, dando autógrafos, cortando o cabelo, lavando roupa, fazendo a barba, tomando banho. Vejo ainda, policiais prendendo um homem dentro de um camburão, mulheres sendo vigiadas para não roubarem e diversas pessoas olhando dentro dos lixos, às vezes remexendo neles, para ver se há algo que presta.

Há muitas pessoas carregando lixos em carroças e carrinhos, mas também nas mãos, em grandes sacos. Os lixos passam a ter propriedade, **cada um com a sua carroça possui o "seu lixo".** Os catadores lotam tanto suas carroças que é difícil conseguir equilibrar todo o lixo ali em cima e também arcar com aquele peso. Há um grande esforço físico. Ficam sempre ajeitando seus lixos nas carroças.

Pessoas vestindo placas de propaganda no corpo; de pé segurando placas nas mãos; sentadas em banquetas no meio do calçadão com placas na mão; e com microfones usando sua voz incessantemente para fazer propaganda de alguma loja. Sinto estas pessoas **vendendo seus corpos como objetos**.

[48] Trecho de diário de campo do dia 07-07-2003.

Lendo os diários agora, vejo diversas referências a crianças, contudo na época eu não havia percebido como elas haviam me chamado a atenção. A sensação que eu tenho é que durante a pesquisa, de certa forma, eu não considerava as crianças "tão parte da pesquisa" quanto os adultos. Eu reparava nelas e tinha afeição por elas, seja quando as via brincando, seja quando as via sujas catando lixo, mas talvez eu achasse esta uma relação mais pessoal do que de "pesquisadora".

Durante a pesquisa, chamam-me mais a atenção as pessoas pobres, os camelôs, os moradores de rua, os catadores de lixo e pessoas que ficam paradas nos bancos das praças, a olhar o vazio. Encontro moradores de rua, prostitutas e catadores de lixo reciclável em quase todos os lugares. Vejo pés pretos e corpos faltando pedaços. Presencio brigas entre casais de moradores de rua e entre prostitutas e gigolôs. Vejo pessoas com feridas nas pernas pedindo dinheiro, às vezes com bastante agressividade. Na Praça da Sé é onde encontro um maior número de moradores de rua, há uma parte da praça que é território deles.

Reparo em como os moradores de rua são ignorados pelas outras pessoas, estas parecem querer esquecer que eles existem. Vejo em alguns deles a exclusão, o desamparo, a invisibilidade. Em laboratórios da fase *Estruturação da Personagem* surgirão em mim estes sentimentos.

Minha percepção da realidade durante a pesquisa de campo

> *Amor, não vi amor nestes lugares. Um pouco ainda têm as crianças, amor pelas coisas do mundo. Elas brincam.*
>
> Trecho de diário de campo[49]

A pesquisa de campo realizada no método BPI está fortemente ligada à subjetividade de cada pesquisador. Rodrigues (2003, p.106) esclarece que "não é o campo de pesquisa que trará a resultante do trabalho artístico e sim a relação do pesquisador com o

[49] Trecho de diário de campo do dia 18-07-2003.

mesmo, que é única para cada pessoa [...] não se está querendo trazer elementos teóricos do campo e sim buscar a originalidade desse corpo que co-habita".

É importante que em campo o pesquisador esteja atento não só ao que ele percebe ao seu redor, como também ao que está acontecendo no seu próprio corpo nesta interação. Teixeira (2007, p.79) salienta que "o que mais importa nessa investigação [da pesquisa de campo no método BPI] são os registros que o bailarino-pesquisador-intérprete trará no seu corpo a partir da sua interação com os pesquisados".

Na minha experiência com este campo de pesquisa, sobressai-se a percepção de uma realidade massacrante e ao mesmo tempo algo em ebulição, prestes a explodir. Sinto que falta espaço para todos viverem.

> Depois que cheguei em casa fiquei com uma sensação como se tudo o que estava sendo espremido, amarrado, pressionado em SP (minha cabeça, meu corpo) agora estivesse se dilatando, saindo para fora, querendo voltar ao seu lugar normal com a diminuição da pressão externa (Trecho de diário de campo de 18-07-2003).

Ouvindo as pessoas em campo falando sobre a situação da vida não há relatos positivos. Lembro-me do momento no Bairro Bom Retiro no qual vejo chegando uma bandinha tocando marchinhas de carnaval. Reparo que um senhor perto de mim sorri e comento com ele "alegra, né?" ele responde: "ajuda".

Nos metrôs vejo as pessoas sérias, cabisbaixas, apertadas. Ninguém se olha, estão todos ensimesmados. Na rua, dá-me a impressão das pessoas estarem fechadas, limitadas, "encaixotadas". Vejo as pessoas sozinhas, não vejo solidariedade, abertura. Percebo um desdém das pessoas umas com as outras.

Parece-me que as pessoas estão formatadas, como se elas estivessem carregando seus corpos, indo e indo, sem verem alternativas de para onde ir. Sem escolhas, uma falta de ampliar os horizontes. Uma perda dos sentidos, ficando apenas na superfície, nas aparências.

Fica forte para mim uma angústia por ver as pessoas paradas, com os olhos olhando o nada. Posso senti-las no meu corpo. Pessoas que parecem muito sofridas, muito pesadas. Pessoas tão sem esperança, sem vida nos olhos. Pessoas com o olhar vazio.

Pessoas que podem ser consideradas publicamente "invisíveis", como os "homens invisíveis" pesquisados por Costa (2004, p.154): "o homem tornado invisível [...] parece encarnar o sentimento de não existir. Como que faleceu, uma espécie de morte. Perde graça em seus movimentos, deixa escoar a vitalidade de seu corpo [...] Seu próprio olhar parece morrer, recolhe-se, não irradia, fica baço".

Pensamentos sobre o produto artístico durante a pesquisa de campo

> *Quero dançar a vida viva, a realidade em seus vários planos. Quero dançar compartilhando histórias, emoção, superação, modos de viver.*
>
> Trecho de diário de campo[50]

Durante a pesquisa de campo, realizo a indicação dada pela diretora de observar as pessoas que transitam pelos lugares nos quais eu gostaria de dançar e refletir sobre o que eu gostaria de dizer para elas com a minha dança.

É próprio do método BPI estimular o intérprete a ter uma postura reflexiva quanto ao fazer artístico da dança, investigando o que o leva a dançar, para que dançar, para quem, dentre outros aspectos. A pesquisa da relação do intérprete com a dança e com seu próprio corpo que dança, inicia na fase do *Inventário no Corpo* e é retomada ao longo de todo o processo. Deste modo, a reflexão realizada durante o *Co-habitar com a Fonte* foi uma entre várias, em diversas etapas do processo criativo a diretora solicita novamente que eu reflita sobre isso. Esta reflexão não visa servir como ponto de partida para a construção do espetáculo, e sim, fazer-me atentar para este aspecto, criar em mim um estado de pesquisa, de questionamento, quanto a o que será comunicado.

> Fica evidente que esta fase [Co-habitar com a Fonte] irá possibilitar a criação de uma Dança que não começa com a idéia fora do corpo e sim de um manancial de conteúdos que emergem do próprio corpo do pesquisador, acionado pelo seu Co-habitar com a Fonte. Esta experiência tem demonstrado uma vitalidade corporal que até o

[50] Trecho de diário de campo do dia 14-07-2003.

> presente momento não foi encontrada em outras formas de agir (RODRIGUES, 2003, p.108).

Durante a pesquisa, vendo a "realidade como ela é" nos centros das cidades, fico apreensiva em dançar nestes lugares. Os principais motivos são a falta de segurança, o excesso de barulho, as interferências e a falta de concentração. Ao mesmo tempo também fico motivada com este desafio. **A pesquisa de campo foi direcionada pela diretora a esses ambientes justamente devido ao que meu corpo já vinha expressando.**

Nesta etapa, ao refletir sobre o que eu gostaria de dizer para as pessoas através da minha dança, sinto necessidade de falar da superação do cotidiano massacrante e da possibilidade de ir em busca daquilo que traga alguma realização para a própria pessoa.

Principais pontos da pesquisa de campo

Após este novo *Co-habitar com a Fonte* voltamos aos laboratórios da fase *Estruturação da Personagem*. Inicialmente a diretora conduz os laboratórios no sentido de propiciar que os conteúdos que foram absorvidos pelo meu corpo em campo sejam exteriorizados "através da desincorporação[51] dos sentidos e também das lembranças que estavam impregnadas no corpo" (RODRIGUES, 2003, p.126).

Os conteúdos relacionados ao *Co-habitar com a Fonte* que emergem em meu corpo em laboratório na fase *Estruturação da Personagem*, são considerados os pontos principais da pesquisa de campo, fruto da minha relação corporal, individual, com este campo de pesquisa. Alguns destes conteúdos depois vêm a fazer parte do arcabouço da personagem Dalva. Dentre eles, **um corpo que precisa estar atento a tudo o que acontece, fica sujo, é pressionado, esconde-se, é jogado de um lado para outro, tem momentos de "ir e ir" e momentos de "ficar quietinho". As relações com o lixo e a possibilidade de brincar mesmo nas situações mais difíceis.**

[51] Segundo Rodrigues (2003, p.125) na ação de desincorporar retira-se, através do movimento, "as sensações que vão fornecer determinadas qualidades ao solo traçado inicialmente". Através desta ação de desincorporar cada pessoa inicia a formar um espaço que lhe é próprio.

Outros exemplos de conteúdos encontrados em campo que depois surgem na fase da *Estruturação da Personagem* são os seguintes:

- Paisagens diversas: pontes, avenidas, praças, parques, calçadas, rio;
- Relações com o lixo: chão cheio de lixo, catar lixo, vender lixo, corpo com lixo;
- Vergonha de estar suja;
- Tomar banho na fonte;
- Estar com outros moradores de rua;
- Usar roupas sobrepostas;
- Estar no meio da agitação, da "bagunça";
- Pedir dinheiro, comida, ajuda;
- Ver a revolta nas pessoas;
- Guardar as coisas embaixo do banco e no bueiro;
- Ter homens de olho nela, medo dos homens;
- Desamparo, impotência;
- Lutar pela sobrevivência.

É importante ressaltar que estes conteúdos não surgem na personagem iguais a como estavam em campo, vêm transformados, mesmo assim é clara nestes a influência da pesquisa. No BPI os conteúdos de campo se entrecruzam com os do *Inventário no Corpo* e novos são criados. "As paisagens se entrelaçam, se conjugam. Os dados das fontes de pesquisa (do campo e da pessoa) vão se desdobrando e se integrando" (RODRIGUES, 2003, p.127).

Assim, os conteúdos da pesquisa de campo que surgem no corpo do intérprete nos laboratórios da *Estruturação da Personagem*, não são fruto de uma escolha do intérprete nem de uma indicação da direção e sim, daquilo que mobilizou internamente o corpo do intérprete em campo. Como afirma Melchert (2007, p.95) "[s]ão relações [da pesquisa de campo com a personagem] que não foram forçadas ou fabricadas, mas sim descobertas e reafirmadas durante todo o desenvolvimento deste processo [de *Estruturação da Personagem*]".

Também fazem parte das características de Dalva algumas relações mais sutis com o campo de pesquisa, como no modo como Dalva utiliza os objetos e se apropria do espaço, este modo tem relação com como os moradores de rua fazem isso, mas não é igual a eles. Como explicamos em texto anteriormente escrito (TURTELLI, 2006, p.168): "[N]ão se trata de imitação, reprodução ou de ter estas pessoas [moradoras de rua] como tema, mas de um modo específico de apreensão e relação com a realidade".

Este modo específico de apreensão e relação com a realidade está, por exemplo, na forma como Dalva utiliza os objetos: "[p]odemos dizer que há uma "re-semantização" dos objetos utilizados por Dalva, na medida em que ela os recicla e transforma seus significados" (TURTELLI, 2006, p.168).

Esta característica de uso dos objetos possui relação com o "desvio de função" abordado por Kasper (2006, p.140). Segundo o autor, os moradores de rua freqüentemente praticam o desvio de função: "casos em que o uso dos artefatos ultrapassa, transgride ou simplesmente ignora sua função original [...] *casos em que um artefato é submetido a um uso outro que não aquele considerado adequado*". Kasper (*ibid*., p.214) vê no desvio de função "um caso particular de uma atitude mais geral, isto é, uma forma de relação com as coisas, os espaços, que pode ser caracterizada como *tática*". "[A] bricolagem e, de modo geral, as táticas dos moradores de rua evidenciam a invenção como resistência" (*ibid*., p.215).

Dalva faz de sacos de cebola uma saia, de conduíte uma saia de armação, de um andaime faz sua morada e assim por diante. Ao mesmo tempo, estes objetos mudam de significação de acordo com as atuações de Dalva com eles. O lixo pode ser cama ou pode ser gente. A boneca é filho, é boneca, é calunga do Maracatu. A força interna do objeto se mantém ao mesmo tempo em que outros signos sobrepõem-se a ele.

Dois outros elementos encontrados na pesquisa de campo são significativos na fase da *Estruturação da Personagem*: os **"contrastes"** e as **"misturas"**[52]. Não são conteúdos específicos e, sim, formas de apresentação dos conteúdos. **Estes elementos surgem no corpo e no espaço de Dalva e estão presentes no roteiro do espetáculo**.

[52] Referi-me a estes elementos anteriormente, nos itens "Paisagens na pesquisa de campo", p.60, e "Personagens (pessoas presentes na pesquisa de campo)", p.61.

"Dalva traz em si estas oposições e misturas, nela coexiste o lúdico e o trágico, o sonho e a realidade, o ter tudo e o ter nada, o ser tudo e o ser nada, estar no topo e estar no chão, o poder e a impotência, o passado, o presente, o futuro" (TURTELLI, 2006, p.168).

Outro aspecto presente na pesquisa de campo que depois emerge na personagem, é a relação com a dança. A relação com a dança veio nos laboratórios anteriores à pesquisa de campo e através da indicação da diretora foi levada para o campo de pesquisa. Dalva dança para lembrar de quem ela é, para embalar-se, para divertir-se, para continuar viva. No laboratório no qual a personagem Dalva dá seu nome pela primeira vez, ela se modela no meu corpo dançando ao amanhecer. Dançar na praça ao amanhecer olhando para o céu é um *movimento-síntese* da personagem.

> No momento em que ocorre o movimento-síntese, que está associado a uma imagem-chave, a pessoa vê dentro de si características marcantes de uma personagem em seu espaço de origem. A força emocional atribuída a esse momento de síntese, quando então o corpo fica bem delineado, corresponde ao momento em que a pessoa **Incorporou**[53] a personagem (RODRIGUES, 2003, p.127).

Como relatei anteriormente, percebo que no decorrer da pesquisa de campo chamavam-me mais a atenção as pessoas menos favorecidas economicamente, à margem da sociedade, especialmente os moradores de rua. Observando-os atentamente, com meu corpo todo, podia colocar-me no lugar deles, sentir a aspereza do chão, os pés queimados de tanto andar descalço, o próprio cheiro azedo, a pele ferida.

Este processo de observação de corpo inteiro, no qual remetemos às sensações no nosso corpo ao observarmos o movimento do outro, traduzindo no próprio corpo o que o outro está sentindo, é chamado por alguns autores de "sentido cinestésico"[54]. Rodrigues (2003, p.107) aponta o sentido cinestésico como um aspecto importante do *Co-habitar com*

[53] Segundo Rodrigues (2003, p.124) "O sentido atribuído à Incorporação é o momento – dentro do Processo – em que a pessoa alcança uma integração das suas sensações, das suas emoções e das suas imagens, vindas até então soltas e desconectadas". Mais adiante a autora acrescenta: "a **Incorporação** significa um importante momento do processo pois quando a pessoa esta **Incorporada** pela personagem significa que ela está pronta para mudanças" (*ibid*., p.127).

[54] Estudos sobre o sentido cinestésico fizeram parte de nossa Dissertação de mestrado, ver Turtelli (2003).

a Fonte. A autora acrescenta: "na sensação cinestésica há uma reação muscular, uma modificação do tônus, que dá contexto e significado ao objeto pelo qual o organismo está reagindo" (*ibid*., p.108).

O sentido cinestésico é usado quando buscamos sintonizar com o movimento de uma outra pessoa. Alguns estudos destacam a importância desta sintonização corporal para que possamos conhecer, entender e estar em contato com o outro (*e.g*. AMIGHI *et al*., 1999; STINSON, 1995).

Stinson (1995) considera que o sentido cinestésico, combinado com a visão, nos permite conectar com os outros e compartilhar emoções (tristeza, ansiedade), em um nível sensório-motor. Amighi *et al*. (1999) falam em sintonização cinestésica. Para os autores este é o processo de traduzir as qualidades de movimento observadas em outra pessoa para o próprio corpo, o que envolve, dentre outros aspectos, uma sintonização com a tensão muscular da outra pessoa.

Em termos de imagem corporal, estamos falando de procurar deixar a imagem corporal do outro se expandir e penetrar em nosso corpo. É um processo que envolve empatia com a outra pessoa. Schilder (1999, p.331) chama este processo de identificação, quando entramos completamente no papel de outras pessoas, o que pode levar a uma atenção e atitude particulares em relação a partes de nosso próprio corpo. Neste caso, segundo Schilder (1999, p.334), tomamos a totalidade da imagem corporal do outro para nós.

Lendo agora os diários de campo e refletindo sobre como foi a pesquisa, percebo quais foram os dois pontos mais fortes encontrados na pesquisa de campo em termos de força de vida. Um deles é a **resistência** de algumas pessoas encontradas em campo que apesar de estarem em uma situação difícil, como a dos catadores de lixo e dos moradores de rua, brincam uns com os outros e dedicam tempo e energia para enfeitarem seus barracos e seus objetos. Parecem **manter o sonho, a diversão, a criação**.

Outro ponto são as crianças encontradas em campo. Não sei o quanto elas estão embrenhadas de toda a realidade opressiva presente nas ruas, o quanto elas têm consciência da situação na qual se encontram e mesmo assim vivem. Mas elas estão lá, na praça, ao

lado de moradores de rua e homens com "olhos vazios", e **estão vibrando, trazendo uma possibilidade de esperança**.

ESTRUTURAÇÃO DA PERSONAGEM

Ao término da pesquisa de campo, entrego os diários de campo para Graziela Rodrigues ler. Os diários de campo trazem dados importantes para a diretora estruturar os laboratórios da fase *Estruturação da Personagem*.

> Os laboratórios criados para essa fase [*Estruturação da Personagem*] são individualizados, cabendo à direção ter conhecimento do inventário como também do campo de pesquisa de cada pessoa e de como essa experiência foi vivenciada por ela. Portanto, os procedimentos devem estar relacionados aos conteúdos e linguagens provindas das fontes pesquisadas (RODRIGUES, 2003, p.124).

A diretora conduz os primeiros laboratórios logo após a pesquisa de campo visando principalmente **extrair do meu corpo o que foi mobilizado pela pesquisa de campo** e através deste procedimento chegar à incorporação da personagem e à configuração do seu espaço.

A "palavra-chave" indicada pela diretora para mim neste momento é "dar movimento", isto é, deixar as imagens, sensações e modelagens irem passando pelo meu corpo, não tentar segurar nada.

A principal estratégia utilizada pela diretora no início desta etapa é trabalhar com a exploração dos objetos trazidos da pesquisa de campo. A partir do manuseio dos objetos eu devo deixar surgirem diferentes paisagens, sem fixar nenhuma delas[55]. Os andaimes são trabalhados como mais um objeto: a diretora solicita que eu me movimente pelas diversas regiões dos andaimes, dentro, fora, em cima, embaixo, e perceba os

[55] Como dissemos no item "Novo *Co-habitar com a Fonte*" (p.55) alguns dos objetos recolhidos em campo foram: boneca de plástico, radinho de pilha, esteira de palha, cobertor cinza, cabo de vassoura, xale e velas.

sentimentos despertados em mim, ficando atenta às minhas sensações, imagens e memórias. A diretora também chama a atenção sobre as texturas, temperaturas e luminosidades dos andaimes.

No BPI, os fatos, sensações e emoções ligados à história pessoal do intérprete surgidos durante os laboratórios de movimento são acolhidos, trabalhados como parte inerente do Processo. Sempre que aparecem dados do meu *Inventário no Corpo* durante o processo criativo há uma condução da diretora no sentido de **clarear os sentimentos, identificar os fatos, dar vazão a estes sentimentos e elaborá-los**. Ao mesmo tempo, continuar com o trabalho prático de criação artística.

Alguns sentimentos e sensações ligados ao meu *Inventário* foram intensificados pela minha vivência no *Co-habitar com a Fonte*. O Co-habitar com a Fonte aprofunda a pesquisa do intérprete de si mesmo: "**ele retira os panos que cobrem as partes de seu altar oculto**, ou seja, questões mais profundas de sua história vêm à tona" (RODRIGUES, 2003, p.105)

No segundo laboratório conduzido pela diretora após a pesquisa de campo predominam sensações corporais relacionadas ao meu *Inventário*, as quais são organizadas pela diretora em quatro categorias: "espiar escondida"; "casca nas costas"; "peito sangrando"; e "coração que derrama". Estas sensações corporais já estavam aparecendo em mim desde a etapa anterior, as modelagens de *corpos* às vezes passavam por paisagens de "espiar escondida" e meu corpo de tempos em tempos apresentava sensações nas costas e no peito, lugares que encerravam "zonas proibidas". A intensificação destas sensações depois do *Co-habitar com a Fonte* significaram um prenúncio de que a personagem estava prestes a vir: precisavam ser desvendadas para que a personagem pudesse incorporar[56].

A diretora trabalha essas sensações comigo em movimento no laboratório e através de atividades de reflexão, desenho e escrita. Também através de um rastreamento da minha história, para que eu tenha consciência dos momentos nos quais estas sensações foram sentidas. Com estes trabalhos estas sensações vão sendo elaboradas e as "zonas proibidas" do meu interior tornando-se conhecidas.

[56] Para o significado de "incorporar" a personagem utilizado no método BPI ver nota de rodapé 53.

No entanto, no decorrer de todo o processo criativo, novas "zonas proibidas" surgem e precisam ser conhecidas e elaboradas. Faz-se necessário trabalhar o *Inventário no Corpo*. É preciso investigar estas sensações para não ter medo delas ou deixar que elas me paralisem. Do contrário, quando eu for entrar em laboratório, não estarei totalmente disponível para vivenciar os conteúdos que estão vindo à tona no meu corpo, terei breques, lugares onde meu corpo pára. Rodrigues (2003, p.96) afirma que "[o] Inventário no Corpo irá realizar-se em outras etapas do processo, fazendo parte dos procedimentos do BPI toda vez que ele for tocado por alguma identificação".

Quando após o trabalho com o *Inventário* o corpo enfim solta, ele flui, expande-se e apresenta um vigor extra. O fato de trazer para fora e elaborar memórias veladas, muitas vezes traz uma força que instaura uma sensação de superação e de renovamento. O *Inventário no Corpo* é um meio de chegar ao fator que está bloqueando o corpo e integrá-lo. É um meio de liberar o movimento.

> No processo criativo com o corpo há momentos em que ele paralisa sem haver aparentemente motivo para isso. Porém, há um conteúdo impedindo a pessoa de se mover. Quando ela entra em contato com o fato relacionado ao conteúdo, juntamente ao registro emocional decorrente, o corpo libera as articulações, firma-se em seu eixo e encontra um tônus favorável retornando à criação do movimento (RODRIGUES, 2003, p.96).

No desenvolvimento do BPI é característico que a cada dia de trabalho tenhamos que perceber o que é possível realizar com o corpo nas condições em que ele se apresenta. Sempre há diferenças nos dias de trabalhos: dias mais fluidos e dias mais difíceis. É importante o processo de não deixar o trabalho parar, pois este andamento não está ocorrendo apenas em um nível externo, na criação de um produto artístico, como também em um nível interno, no processamento de questões afetivas do intérprete.

Não existem apenas os trabalhos que exigem vigor físico e dinâmica a serem feitos, existem também procedimentos mais internos, como as pesquisas de sensações e sentidos. Porém, o ideal é que as pesquisas de movimento e de sentidos possam ocorrer juntas. É preciso ter respeito às condições do corpo e ao mesmo tempo uma disciplina

firme. "[A] liberdade de dançar deve ser resgatada cotidianamente. Nessa linha de trabalho, a dança não decorre de nenhum mecanismo espontâneo, mas se revela como uma dança construída com rigor" (RODRIGUES, 1997, p.153).

Dalva dá o nome

> Na fusão de corpos resulta uma individualidade que grita o seu próprio nome. Neste momento, a pessoa tem a personagem estruturada. Há uma grande fluidez de movimento, com características bem delineadas e em lugares bem definidos. O que está no corpo ganha um nome. Ela dança um nome (RODRIGUES, 2003, p.128).

Dalva desponta no meu corpo dançando, a paisagem é de uma praça ao amanhecer do dia, ela dança sentindo o ar límpido e com os olhos voltados para o céu avermelhado anuncia seu nome: eu sou Estrela Dalva!!! Neste momento meu corpo ganha um vigor inesperado, a dança de Dalva toma-me e toma todo o espaço. Como se ela estivesse pressurizada dentro de mim, esperando o momento de ser liberada.

Segundo Rodrigues (2003, p.130) "o dar o nome é caracterizado por um momento em que o corpo é sentido de maneira muito especial. O corpo é percebido como estando carregado de energia, de movimentos e a pessoa assume trazer para fora o conteúdo que até então estava sendo processado". A partir deste momento a personagem passa a existir. **Não são mais "vários corpos", é um corpo e suas transformações**. É um sentimento de muita felicidade.

> Voei e voei. Fui lá no alto. No meio das nuvens. No céu azul, no limpo, no límpido. Eu vi... eu vi a cidade lá embaixo. A cidade suja ficou longe. Eu fiquei no céu azul e limpo. Eu vi que Deus não era um velho barbudo, era só a nuvem do céu. Eu dancei. Dancei o amanhecer. Sou Estrela Dalva, indico o caminho do nascimento do dia. Danço no amanhecer, na alvorada, danço a noite e o dia. Danço. O céu avermelhado. E a estrela brilhando (Trecho de diário de laboratório de 25-07-2003).

Dalva é moradora de rua, andarilha, catadora de lixo. Dança sempre. Dança o amanhecer, a noite, o dia, a beleza da fonte de água. Nasceu no lixão, em berço de lixo amarelo, meio quebrado. Nunca teve carinho de mãe. Vai para o limpo, o límpido, e deixa a cidade suja lá embaixo. Toma banho na fonte. Fica meio anuviada vendo tudo passando, trem, carro, gente. O carro bateu nas suas pernas e passou por cima do seu neném. Ele ficou todo derramado. Ela juntou os pedaços e mandou-o num barquinho no rio. Disse vai, filho, vai. Ele foi. Ela ficou. Vê a praça cinza parecendo prisão, ninguém olha para os lados. Às vezes sente fome, pede esmola. Rouba galinha. Foge dos homens. É esperta, faz "coisinhas", gruda, junta, constrói. Não fica parada, segue adiante, abre caminhos, corta tudo, é São Jorge, é Ogum guerreiro, Ogum iê! Sabe que para lá dos prédios há mata e mais além há o mar. É forte, tem a espada de São Jorge. Sabe matar o Dragão. Não tem medo. Fica amiga do Dragão também. Vai para a Lua. Vai para a praça e anda no meio das pessoas com a força da guerreira.

Em comparação com os outros processos que eu vivenciei e acompanhei no método BPI, neste a personagem veio relativamente rápido. Este é o quarto laboratório que a diretora realiza comigo desde que assumiu a condução deste novo processo criativo. Os trabalhos realizados sozinha, antes da entrada da diretora no processo, auxiliaram nesse sentido. Quando a diretora iniciou a conduzir o processo, meu corpo já estava trabalhado dentro da *Estrutura Física* do BPI, estava aberto internamente, mobilizado nas suas emoções, havia vários sentidos, imagens e modelagens de *corpos* aflorados e sendo explorados. Outro ponto importante é o fato de eu ter anos de experiência no método BPI, a maioria deles sob orientação direta de Graziela Rodrigues. Com base na minha experiência no método, eu pude realizar alguns laboratórios que antes não eram possíveis de serem feitos sozinha e realizar parte do Processo BPI.

Quando Dalva dá seu nome, existe a essência do que ela é, mas ainda há muito a ser desenvolvido e descoberto sobre ela. Como explica Rodrigues (2003, p.127) "[a] personagem não se cristaliza no corpo. A sua essência é aquela encontrada durante o movimento-síntese que propiciou a **Incorporação**. Porém serão necessários vários procedimentos que permitirão a sua estruturação". A respeito da idade de Dalva, por exemplo, neste primeiro dia ela se apresenta como adulta (diz ter vinte e seis anos). Apenas

após mais alguns laboratórios nós descobrimos que, apesar de ela transitar por várias idades, sua idade "principal" é em torno de doze anos. Por outro lado, Dalva está sempre sofrendo modificações. Isto continua a ocorrer até a última apresentação realizada. Rodrigues (2003, p.137) ressalta que: "[a] personagem incorporada, mesmo tendo alcançado uma determinada forma, identidade, corpo e linguagem de movimento continuará sofrendo transformações porque ela não pára de dançar".

Desde este primeiro dia Dalva se apresenta muito "faladeira", ela dança falando. Na sua fala ela conta o que está sentindo, enxergando, fazendo ou pensando. Esta característica de Dalva prossegue ao longo da estruturação da personagem, fazendo com que no roteiro do espetáculo seja trabalhada a sua fala.

No método BPI a fala é utilizada como uma estratégia para auxiliar o intérprete a trazer para fora e ter consciência das emoções, sensações e imagens que estão em seu corpo: a verbalização está ligada à fluidez destes e à sua maior assunção nos movimentos expressivos do intérprete. São freqüentes as perguntas da diretora durante os trabalhos de laboratório para que o intérprete responda atentando ao que está se processando em seu corpo.

Sobre o uso da fala nos laboratórios do BPI Nagai (2008, p.9) assinala que "[a] dinâmica de perguntas e respostas [...] ativa a emoção grudada no corpo, 'suporte das trocas e das correspondências simbólicas', tornando seus sentidos mais conscientes". Para Melchert (2007, p.52):

> Verbalizar as imagens internas [nos laboratórios do BPI] é uma maneira de exercitarmos a clareza do que está se processando no corpo, ao mesmo tempo em que possibilita-nos uma maior fluidez das imagens. Quando verbalizamos as imagens, estando em contato com o próprio corpo, ganhamos uma maior plasticidade no movimento e este ganha um melhor delineamento no espaço. Essa dinâmica acaba possibilitando que o movimento se transforme e gere novas imagens.

No caso de Dalva, sua fala não apenas responde às perguntas colocadas pela diretora, é também característica de seu corpo, é parte do seu movimento. A fala de Dalva é fruto de toda uma situação corporal instaurada em seu corpo em meu corpo. Cada fala

possui seu pequeno "universo de sentidos", isto é, um conjunto de emoções, sensações, alterações de tônus, imagens do próprio corpo e paisagens que fazem com que ela surja. Este conjunto atua configurando o corpo e suas ações no ato de proferir aquela fala, dando à voz diferentes entonações.

Nesta fase do processo criativo, Dalva vem muito olhando de esguelha e com as mãos na frente do rosto, em diversas partes dele. Apresenta um tônus elevado e espasmos no corpo. Muitas vezes seu corpo fica mais fechado, protegendo a região do peito. Porém, há momentos nos quais ela se solta e dança com o corpo todo aberto, o peito "dependurado no céu" ou com o esterno em relação à terra (ver Figura 6). Faz muitos giros e torções. Ora dança na meia ponta dos pés, ora arrasta-se pelo chão.

Usamos como trilha sonora neste período diversas referências, dentre elas, sons e falas tirados do filme *Boca de Lixo* (1992) e do filme *Mundança* (1998), Adoniran Barbosa[57], músicas do norte do Brasil[58], músicas de Congado[59], músicas indígenas[60] e a valsa *Branca*[61].

Filmagem: Graziela Rodrigues



Figura 6 – *Stills* de vídeo: Dalva. Esterno em relação ao chão e ao céu.

[57] Barbosa (1984, 1990).
[58] Andrade e Pereira (1976a, 1976b, 1876c); Vianna e Villares (2001).
[59] Dias (2000b, 2003); Titane (1999). O Congado é uma manifestação popular "presente em várias regiões brasileiras, sendo o estado de Minas Gerais onde o encontramos com maior abrangência. Em torno do culto à Nossa Senhora do Rosário, e dos vários santos de cor como São Benedito e Sta. Efigênia, o Congado se desenvolveu. Sua principal dinâmica diz respeito à presença de grupos distintos chamados guardas, juntamente com os reis e rainhas, que representam a encarnação das forças divinas" (RODRIGUES, 1997, p.28).
[60] Asuriní e Arara (1995); Bororo (1989); D'Alessio (2001); Wentz (1993).
[61] Abreu (1979).

No laboratório em que Dalva mostra-se criança pela primeira vez, fico meio envergonhada e inclusive um pouco frustrada. **Percebo que embora eu achasse que estava aberta para qualquer personagem que viesse, eu não estava**, eu tinha uma expectativa de que minha personagem fosse uma mulher adulta. A postura da diretora é fundamental para eu aceitar o fato de a minha personagem ser uma menina: recebe Dalva menina com toda a naturalidade e mostra-me ser uma dádiva poder viver uma personagem criança – criada nesta perspectiva do BPI. Principalmente devido à liberdade que a criança traz, ao olhar renovado para a realidade, à criatividade, à ludicidade.

De maneira análoga ao que acontece na Umbanda com a incorporação das entidades, no BPI o intérprete também não escolhe a personagem que ele irá incorporar. Rodrigues (1997, p.84) escreve sobre a relação do médium da Umbanda (chamado de "cavalo") com a entidade que irá incorporar: "O 'cavalo' não escolhe o que vai incorporar. Trata-se de uma verdade que não depende do gosto da pessoa. A pessoa abre mão de sua auto-imagem para receber em seu corpo o que for preciso, necessário".

Embora no caso do BPI obviamente não estejamos falando de entidades que vêm de fora do corpo e sim de conteúdos do intérprete e da pesquisa de campo que vêm de dentro para fora, o intérprete também não tem o comando de quais conteúdos irão emergir e conseqüentemente qual personagem irá tomar forma.

Olhando agora para trás, percebo que houve um percurso para que eu pudesse assumir a menina em meu corpo. O mundo infantil enunciava-se desde o início do processo, quando eu trabalhava sozinha. Parece-me que antes da pesquisa de campo a menina misturava-se com as outras modelagens que vinham em mim, tendo relação principalmente com o corpo bicho. É como se houvesse conteúdos ligados a esta menina que não pudessem vir à tona, devessem ficar em um local "escondido" dentro de mim, em uma "zona proibida" do meu corpo.

Com a intensificação do meu processo interno, gerada principalmente através da vivência em campo e da condução dada pela diretora aos laboratórios, **fui chegando a estas "paredes" internas que bloqueavam os conteúdos desta menina e elas foram sendo rompidas, permitindo que Dalva aflorasse na expressão do meu corpo.**

É como se antes da incorporação da personagem eu estivesse preparada para vivenciar apenas alguns aspectos seus e não o todo das sensações, emoções e imagens que se nucleariam para dar origem a ela. A este respeito Rodrigues e Tavares (2006, p.126) esclarecem que muitas vezes a personagem está relacionada a conteúdos do intérprete que ele tem dificuldade em aceitar, sendo sentidos como um incômodo:

> Na personagem estão necessidades corporais da pessoa que no início de seu processo eram difíceis de serem permitidas sentir e expressar. Muitas das imagens geradas e percebidas como incômodo ao tornarem-se consciente passam a ser uma chave para a liberação do corpo.

Todo o processo instaurado pelo BPI permite que se chegue aos conteúdos sensíveis que estão mais próximos do eixo do intérprete naquela etapa de sua vida. Os *corpos* que surgem primeiro no corpo do intérprete em geral não são os que estão mais no "fio" da sua identidade, embora possam ter conteúdos que perpassem por este "fio". Quando a personagem nucleia, ela se firma no eixo do intérprete, eixo este que permanece flexível, continuamente se refazendo. "[A] personagem, que a partir de então é identificada por um nome, se firma no eixo da pessoa. Seu eixo é flexibilizado e no decorrer desta fase vivencia várias posturas" (RODRIGUES, 2003. p.130).

Agora é possível ver mais claramente a relação entre o que vivenciei na pesquisa de campo e o que emerge do meu corpo na *Estruturação da Personagem*. Vejo que o corpo despertado em mim através do *Co-habitar com a Fonte*, é o de uma menina que possui força para tirar ludicidade de coisas trágicas e para a superação. Apresenta a possibilidade de romper barreiras e de transformação, de construir o que faz sentido para si mesma. Dalva vive seus sentimentos plenamente e resiste: não se entrega frente à pressão social para que ela "desapareça".

Dalva nucleia significados, traz dados da pesquisa de campo, dados que já vinham nos laboratórios anteriores e dados novos, mas nenhum é da mesma forma como era antes, pois eles passaram a vir mediados pela forma de existir de Dalva. Ela traz o universo dos moradores de rua e catadores de lixo que eu contactei em campo, porém não apresenta o meu olhar sobre eles, possui um olhar de dentro, mas ao mesmo tempo ela não

é um deles, é como se ela se ligasse a todos simultaneamente. Traz ainda outros signos, como as relações com Vênus, com Iansã, com São Jorge, com Ogum e com o Dragão. Nesse sentido, Rodrigues (2003, p.129) ressalta a importância do dar o nome à personagem no processo BPI: "[o] nome dá o sentido de uma identidade social e simbólica à imagem enunciada. A personagem realmente passa a existir".

Embora hoje seja possível observar relações entre conteúdos do início do processo criativo e aqueles que depois fizeram parte do universo de Dalva, na época em que eu estava no início do processo isso não era possível e a maneira como eu os vivenciava era muito diferente de como eles passaram a ser vivenciados depois de instaurada a personagem em meu corpo.

Fico com a imagem de corpos recobertos e de vários princípios de Dalva à espreita que se mostravam de vez em quando. Princípios que apareciam ora em um corpo, ora em outro e que às vezes estavam na minha sensação, mas não se delineavam no corpo. **Quando Dalva vem ocorre uma espécie de fusão e "limpeza", estes princípios se unem em Dalva com muita força enquanto os outros corpos são como cascas mortas deixadas para trás.**

No BPI vemos a personagem como o resíduo, ou seja, aquilo que insiste no corpo após a exteriorização dos mais diversos conteúdos. Conforme afirma Rodrigues (2003, p.133): "[a]quilo que for incisivo no corpo em processo será desenvolvido. Conclui-se então que depois de uma fartura de conteúdos vivenciados e expressos, o que irá fundamentar a personagem é o resíduo de tudo isso".

A partir do momento em que Dalva instaura-se em meu corpo, o bicho, a velha, a xamã, a mulher, a criança, o guerreiro, são deixados para trás, passa a haver apenas Dalva. **Uma outra perspectiva passa a emoldurar os acontecimentos**. Por outro lado, alguns conteúdos importantes que começaram a despontar no início do processo criativo e que estavam nestes *corpos*, embora tenham se modificado de certa forma tiveram um desenvolvimento em Dalva. Por exemplo, a relação com São Jorge, a sensação de aconchego, a luta e a relação com a dança. Também uma qualidade visionária, de ver além do que nós vemos, "ver o início e o fim do mundo", e a relação com as forças da natureza, o contato com a terra, a capacidade de "chamar o vento".

Há uma liberdade que meu corpo iniciou a adquirir através dos trabalhos relacionados ao "corpo do xamã" que teve desenvolvimento em Dalva, liberdade do corpo "ir e vir entre mundos", o mundo concreto e os do imaginário. Dalva vai para o "mundo do sonho", vai para a Lua estar ao lado do Dragão e de São Jorge, voa por cima da cidade. Possui uma liberdade de não seguir um encadeamento lógico nos acontecimentos, de tudo ser possível de acontecer, da realidade poder se transformar de maneira "fantástica", de poder vivenciar um fluxo intenso de imagens e emoções. Dalva habita diferentes universos, comunica-se com um mundo invisível e o traz para o concreto.

É como se os conteúdos de Dalva já estivessem em meu corpo, em potencial, desde o início do processo criativo. Porém, enquanto havia características que vez ou outra se mostravam, outras só iriam surgir a partir da fusão dos meus conteúdos internos entre si e destes com aqueles da pesquisa de campo. É possível ver a personagem do BPI como um amálgama, algo novo que é criado a partir da fusão de diferentes elementos. "De forma semelhante com o nascimento é o momento em que ocorre a fusão dos corpos, que pronuncia uma personagem" (RODRIGUES, 2003, p.129).

A personagem surge do entrecruzamento entre a minha realidade interna e a realidade encontrada nas pesquisas de campo e, ao surgir, supera estas duas realidades, ela não está nem na minha vida particular, nem na vida das pessoas do campo de pesquisa, aglutina diversos conteúdos, é algo maior.

Há toda uma condução da direção para que esta nucleação ocorra, mas parece também haver uma "tendência orgânica" para este fechamento de *gestalt*[62], na medida em que **não é algo vivenciado por mim como sendo forçado ou imposto e sim, como estando no momento de acontecer, como algo que maturou,** este é um aspecto importante do método BPI. Segundo Rodrigues (2003, p.124), o momento da incorporação da personagem acontece quando há uma integração das sensações, emoções e imagens do intérprete. A autora acrescenta:

> Trata-se de um fechamento de *gestalten*, onde emanam novas imagens, sentidas com intensidade e vistas como tendo

[62] Para o significado dado a "fechamento de gestalt" no método BPI ver nota de rodapé 29.

> características bem delineadas, constituindo-se no enunciado de uma personagem. A sensação que se tem é que os afetos ocuparam os lugares, definindo um corpo que não deixa de ser sentido como sendo o próprio corpo, porém com outras características.

Após a incorporação da personagem sou inundada pela vontade de conhecê-la, de deixá-la viver em meu corpo, trazer suas histórias, seu afeto, seus fluxos de movimento.

Nesta etapa do processo criativo **estamos abrindo os conteúdos de Dalva, é importante explorar todas as possibilidades do corpo, dos objetos e do espaço.** As orientações da diretora vêm no sentido de propiciar que o que está em meu corpo venha para fora e simbolize em imagens e sentidos que geram movimentos. À medida que os conteúdos vão se instaurando a diretora organiza-os, possibilitando que eu tenha maior clareza dos conteúdos que meu corpo exterioriza.

O espaço de Dalva

Com a continuação do processo a diretora decodifica e organiza como é o espaço de Dalva. **As características deste espaço servem como base para os trabalhos do período seguinte.** Neste espaço a diretora destaca as **"polaridades"** e **"misturas"**. Quanto às "polaridades", há os opostos Anjo/Dragão e Alto/Baixo. Possuem como extremos o topo do andaime e o chão. O alto está relacionado à vista panorâmica, a "ter tudo", sentir-se o máximo, enxergar coisas que os outros não vêem; enquanto o baixo relaciona-se a estar contida, à visão rasteira, a "não ter nada". E há as gradações de um a outro.

As "misturas" ficam no meio do espaço formando um "picadeiro" onde surgem paisagens variadas, incluindo as da realidade, do imaginário e da lembrança. Dalva tanto vai habitar estes lugares da lembrança e do imaginário, quanto os vê e os traz para o concreto. Neste picadeiro de misturas, há fogo, dança, cores, luz, movimento, amanhecer, fluidez. Os andaimes estão ao fundo, são estruturas, suportam, mas também possuem "buracos" (ver Figura 7).

Esta estruturação do espaço de Dalva está relacionada a características do campo de pesquisa e também **faz parte do próprio corpo de Dalva, é a projeção deste corpo no espaço**. Rodrigues e Tavares (2006, p.122) observam que nos laboratórios do BPI: "[u]m contato corporal de partes para o todo é intensificado numa relação espacial ampliada (o espaço em torno como parte do corpo) [...] Há uma ampliação e projeção do corpo no espaço externo integrado às sensações".

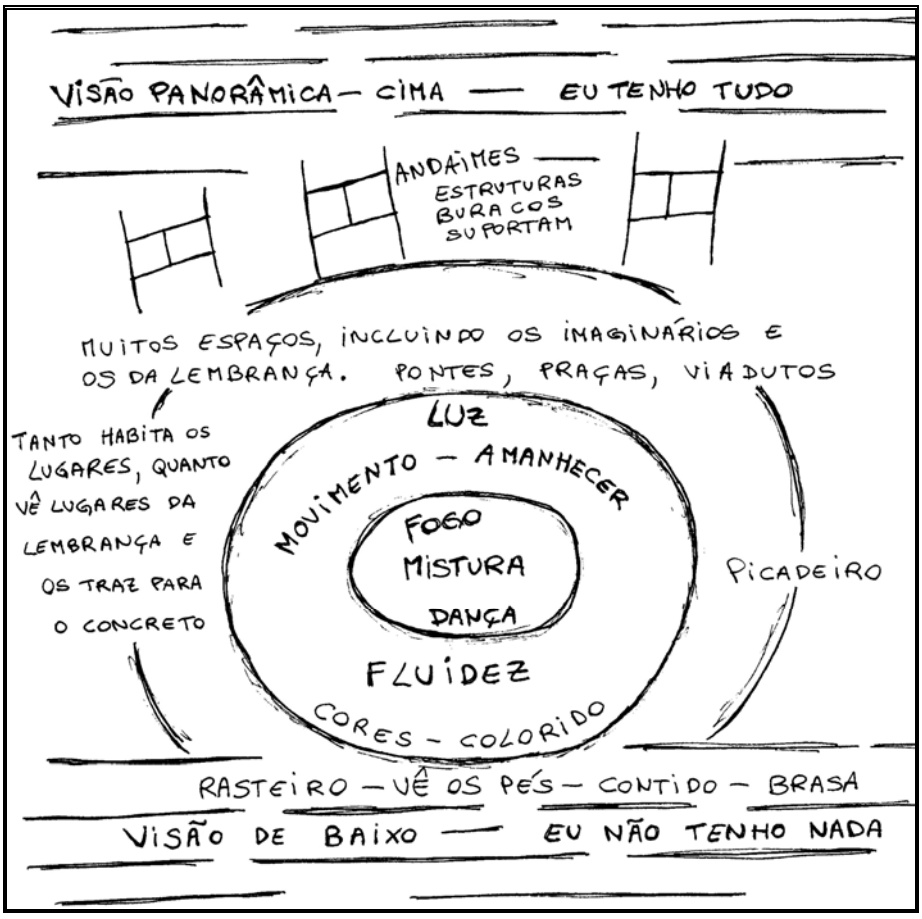


Figura 7 – Desenho esquemático da organização do espaço de Dalva.

Esta projeção do corpo no espaço pode ser entendida em termos da imagem corporal. Para Schilder (1999, p.235) a imagem corporal pode se propagar pelo espaço, abarcando um espaço maior do que o próprio corpo. O autor afirma: "Sentimos que, quando alguém se aproxima, está se intrometendo em nossa imagem corporal, mesmo que esteja longe de nos tocar o corpo" (*ibid.*, p.234).

Merleau-Ponty (1994, p.160) destaca o espaço criado pelo corpo na realização de movimentos que ele chama de "abstratos", são os movimentos que não têm uma função específica no mundo dado, "capazes de romper sua inserção no mundo dado e de desenhar em torno de mim uma situação fictícia". Segundo o autor, através do movimento abstrato a pessoa cria em torno de si um espaço virtual, que é projeção da sua subjetividade: "[o] movimento abstrato cava, no interior do mundo pleno no qual se desenrolava o movimento concreto, uma zona de reflexão e de subjetividade, ele sobrepõe ao espaço físico um espaço virtual ou humano" (*ibid*., p.160). Mais adiante o autor prossegue: "[a] função normal que torna possível o movimento abstrato é uma função de 'projeção' pela qual o sujeito do movimento prepara diante de si um espaço livre onde aquilo que não existe naturalmente possa adquirir um semblante de existência" (*ibid*., p.160-161).

Durante todo o processo criativo a diretora realiza comigo trabalhos técnicos de movimento e de pesquisa dos sentidos e imagens relacionados aos espaços do andaime e aos objetos de Dalva. Nesta etapa, estes trabalhos nos levam a decidir ficar apenas com um dos andaimes, ao invés dos três com os quais vínhamos trabalhando. Imagino colocar canos presos por cordas nas laterais deste andaime, como "asas", que dão a ele um aspecto de barco e quebram um pouco seu aspecto retangular (ver Figura 8).

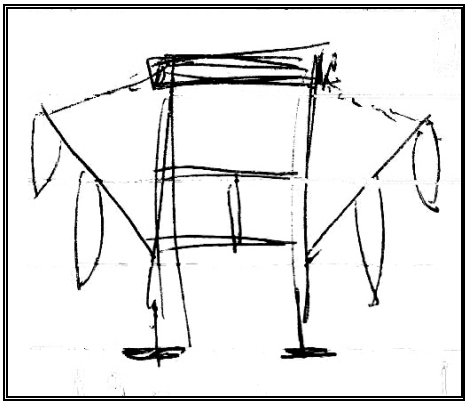


Figura 8 – Esboço do andaime com asas.

Nesta etapa, as indicações da diretora para os meus trabalhos sozinha relacionam-se principalmente à exploração das características do espaço de Dalva. Para

cada um destes trabalhos, a diretora dá indicações precisas de como devem ser desenvolvidos. Dentre suas indicações estão:

- Explorar as "polaridades", descobrir novos fatores do que está relacionado ao alto e ao rasteiro e trabalhar as gradações entre eles;
- Trabalhar o "picadeiro", a liberação do corpo, o fluxo livre, a abertura, dar passagem ao fluxo de emoções e sensações de Dalva;
- Explorar os objetos e suas transformações, deixá-los "virarem outras coisas".

A partir do trabalho de exploração dos objetos trazidos da pesquisa de campo Dalva traz imagens de outros objetos. Com o desenvolvimento do processo de criação estes objetos trazidos do imaginário passam a predominar (a confecção, o manuseio e a exploração dos sentidos destes objetos), enquanto vários dos objetos trazidos do campo são descartados. Dentre os objetos trazidos do imaginário estão: um pano vermelho, uma saia de armação, uma estola, uma espada e tampinhas de garrafa.

Com os trabalhos de laboratório Dalva pouco a pouco se instaura mais. Em determinado dia de trabalho a diretora organiza e destaca diversos dados relacionados a "quem é Dalva". Dentre eles:

- Nome: Dalva, Estrela Dalva;
- Idade: doze anos, às vezes parece mais, outras menos. É precoce, enfrenta o mundo. Diz: "Eu não sou um trequinho";
- Passa por ela um fluxo de emoções, ela transita entre elas, vai rapidamente de uma a outra (relacionado às polaridades, cima/baixo);
- É livre, tem o mundo todo para ela (abertura, fluxo livre);
- Sente falta de ter tido o colo da mãe (relacionado ao nível baixo);
- Não tem muito amanhã, tem que lutar todos os dias pela sua sobrevivência;
- Está começando a descobrir sua sexualidade;
- Acha um neném no lixo que quer crescer;
- Tem medo de apanhar, vive em um contexto de violência, tem esconderijos;
- Possui um corpo "antenado". Está atenta o tempo todo, a todas as direções.

Conforme novos conteúdos despontam em meu corpo, Graziela Rodrigues traz materiais (livros, vídeos, artigos) relacionados a estes conteúdos com o intuito de ajudar a trazê-los à tona e a ampliá-los. Como explicamos anteriormente estes materiais não são usados como "inspiração" ou como forma de preencher o corpo com determinados conteúdos, eles vêm ao encontro dos conteúdos que já estão despontando no corpo.

A diretora repassa-me, por exemplo, uma reportagem de jornal (SANT'ANNA, 2003a; 2003b)[63] que traz um "Estatuto da Criança e do Adolescente" elaborado por crianças de rua de Porto Alegre (ver ANEXO 2). Este estatuto traz entre seus artigos o direito a "ganhar colo de mãe", a "rir muito", a "não apanhar da polícia" e a "viver toda a sua vida e não só a infância". A diretora também me empresta sua monografia[64] para ler, pois esta aborda um trabalho realizado com moradores de rua os quais, neste processo, também trouxeram o signo do Dragão.

A proposta da diretora para a trilha sonora neste momento é que eu pesquise "músicas de dançar", ou seja, músicas que para mim ou para a personagem em meu corpo impulsionem a dançar. Trabalhamos com a mistura de referências, utilizando tanto músicas consideradas "eruditas", quanto músicas populares românticas[65] e músicas de manifestações populares brasileiras.

Todas as músicas utilizadas possuem alguma conexão com a personagem e suas paisagens, tendo relação com a realidade das ruas. Neste período, além das músicas que utilizamos anteriormente, entram: músicas populares românticas[66], outros sambas além do Adoniran Barbosa[67], serestas[68] e músicas instrumentais[69].

---

[63] Ver nas referências em "Artigos de jornal".
[64] "Moradores de rua: construção da identidade" (RODRIGUES, 2002). Monografia de Estágio na área de Psicologia Social Comunitária.
[65] Estas músicas, que podem ser consideradas como "músicas bregas", estavam muito presentes nas ruas durante a pesquisa de campo, vinham dos rádios dos vendedores ambulantes, dos auto-falantes das lojas e dos carros.
[66] Augusto (1999); Batista (2003); Carlos (1971); Wando (2002).
[67] Cartola (1974); Império (1984).
[68] Dutra (1979); Petrônio e Reis (1994).
[69] Abreu (1979); Musiche... (1992); Debussy (1989); Liebert (1990); Strauss Jr (1988); Tchaikovsky (1983);Vivaldi, Corelli e Albinoni, (1988).

Pesquisa das histórias no corpo de Dalva

Neste momento do processo criativo já conhecemos os dados básicos sobre Dalva, quem ela é, de onde vem, seu espaço, sua idade, seus objetos. Com o prosseguimento do processo, **o foco passa a estar na elaboração da personagem, a modelagem minuciosa do seu corpo em meu corpo e seus conteúdos vivenciados em danças.**

Para esta elaboração é desenvolvido o trabalho de trazer as histórias de vida de Dalva. Esta pesquisa é feita principalmente nos laboratórios, mas também através da escrita, a diretora orienta-me a realizar um trabalho de "deixar Dalva escrever" livremente os fatos de sua vida, ou seja, sua biografia.

Neste percurso surgem diversos conteúdos importantes que depois são elaborados para fazer parte do roteiro do espetáculo. Determinados conteúdos da fase anterior também continuam desenvolvendo-se nesta etapa, desdobrando-se em outros achados. Junto com estes trabalhos, continuam vindo elementos do meu *Inventário*, relacionados a sensações, emoções e circunstâncias de Dalva, assim como dados da pesquisa de campo e dos vídeos e livros. Ou seja, os três eixos do BPI – *Inventário no Corpo*, *Co-habitar com a Fonte* e *Estruturação da Personagem* – estão atuantes a todo o momento.

Realizo o trabalho de "deixar Dalva escrever" suas histórias de vida em seis dias diferentes. Dalva escreve sobre fatos da sua vida e sobre sua maneira de ver o mundo. Faço esta atividade de "deixar Dalva escrever" após realizar o trabalho prático, com laboratório, para favorecer que Dalva esteja mais presente em meu corpo.

O objetivo da escrita não é trazer situações que depois serão encenadas na prática, e sim, possibilitar uma melhor modelagem do corpo de Dalva em meu corpo. Esta escrita ajuda-me a descobrir novos dados sobre Dalva e a ampliar o imaginário dela.

As histórias escritas vêm em etapas. Dalva descreve apenas cenas de sua vida, não faz um relato cronológico nem linear. Coloco a seguir texto feito a partir da seleção de trechos da escrita de Dalva. Durante a escrita ela usa linguagem oral e faz erros gramaticais. Reproduzo aqui como estão os originais, pois ela imprime seu modo de ver a

realidade na maneira como conta os fatos. Seus escritos são realizados do dia 23-08-2003 até o dia 02-09-2003.

> Depois eu saí da casa do meu pai que criô eu e sumi. Peguei um trem. Passei por cima do mar e saí da ilha prô mundo.
> Um dia quando eu ficá velha eu tô andando na beira do mar eu caio.
> Eu quero vivê sempre!
> Eu vô cantá prá Lua me dá um brilho cor de prata.
> Às vezes falta tudo, falta tanto que falta até sonho.
> Eu tenho vergonha de dizê, mais eu matei alguém. Depois eu valsei. Rodopiei subi na Lua. Fiquei irmã do Dragão. Eu sô pequena, mas eu viro cão. Viro onça, viro dragão. Eu só num sei virá princesa. Bem que eu tento.
> Eu tenho visão. Vejo além dos tampos das pele das pessoa.
> Eu num conformo. Sô inquieta num consigo sossegá. Ontem prá mim já é muito tempo. Amanhã já é muito tempo. Tudo é longe.
> Quem vai cuidá de mim? Eu vô. Com escudo e espada. Eu vô.
> Eu faço o Sol nascê.
> Sô toda misturada.
> Acho que eu vô morrê na rua ou no meio do mar.
> Eu tive um namorado que eu gostei muito. Ele acabô preso e depois morreu.
> Num gosto de ficá parada não.
> Uma vez eu fui na escola. Eu achei bobo. Eu saí.
> No lixo também às vezes a gente brinca.
> Eu já morei debaixo da ponte. Durmia ni cima de um papelão e tinha um plástico preto de coberta. Era frio a minha cama.
> Conheci um homem que era marrom que nem eu. De pele e de cabelo. Ele era bonito, mas era meio bobo.
> Eu num sô santa.
> Queria um pano vermelho prá eu dançá. Um sapato de salto, eu ia ficá que nem uma mulher adulta. Eu tenho medo dos home achá que eu sô da vida.
> Eu nunca trabalhei de puta.
> Já pegaro eu. Depois disso fiz minha espada.
> Cadê o dragão? Aaaiii pegô na minha perna. Unha comprida arranha eu. Eu num gosto de você, olho vermelho! Dêxa eu.
> A gente na rua começa com menos do que nada, começa já devendo. Cada um é aquele que qué te pegá.
> Eu num gosto de ficá dentro. Gosto de ficá passeando.
> Dentro prá mim é preso e apertado. Fora é tudo, é o mundo inteiro.
> Eu quero pôr tudo prá fora. Até o céu e a Lua.
> Quero tirá os sapato das pessoa.

> Mas e esse dragão que eu vejo? De onde vem? Esse qué pegá tudo, ele nem faiz distinção, ele qué até dinheiro. É todo mundo que dá comida prá ele. Ele existe dentro das pessoa.

Nesta etapa continuamos com a confecção e exploração dos objetos de Dalva, os quais vão tendo seus sentidos mais delineados. Há, por exemplo, a "saia de lixo" que brilha com o Sol, que veste "todo o lixo de toda a gente que tem na cidade" e que depois adquire o sentido de "chamar o vento" (ver Figura 9); há o "pano para matar o dragão e para ficar bonita"; e o bastão com as latas, que contém toda a história de vida de Dalva.

Filmagem: Graziela Rodrigues



Figura 9 – *Stills* de vídeo: "saia de chamar o vento".

Surgem novos conteúdos de Dalva que vão atuando na modelagem do seu corpo. Dalva começa com a característica de "ter que lutar todos os dias pela sua sobrevivência" e intensifica esta luta transformando-a em lutar com o homem e matá-lo, lutar com o dragão e lutar com todos que querem fazer-lhe mal. **Esta luta dá origem a uma atuação mais constante com a espada** e constitui-se na "semente" para a cena da "luta com o dragão" (ver Figura 10; ver ANEXO 3).

A situação da vida nas ruas traz um medo de abrir o corpo, a sensação de estar sendo vigiada, sendo seguida e o cerco dos homens armados ao redor dela. Esta **sensação de estar rodeada por homens que a ameaçam**, é uma sensação significativa de Dalva, que depois irá fazer parte do roteiro do espetáculo, compondo a cena da "morte do cisne" (ver ANEXO 3). O corpo de Dalva ganha uma outra densidade, de corpo que já foi muito judiado e sobreviveu, já perdeu e já enterrou dois filhos e já matou alguém.

Filmagem: Graziela Rodrigues



Figura 10 – *Stills* de vídeo: atuação de Dalva com a espada.

Desenvolve-se o sentido de "querer ser rainha", "princesa" ou "estrela da escola de samba" no alto do andaime, sentido que daria origem à cena da "dança da saia de princesa" (ver ANEXO 3). A valsa desdobra-se em várias valsas, o dragão em muitos dragões.

Apesar de nesta etapa Dalva trazer mais fortemente sua realidade de menina de rua, **fica nítido que ela é essencialmente ligada à luz, ao colorido, ao fogo, à vida**. Ela possui latas que brilham, o brilho da estrela, o fogo na barriga. Vai ao céu límpido, ao ar fresco, à fonte se limpar. Ressalta que não é preta, é marrom, tem o Sol na sua pele. Tem canelas finas, que gosta de mostrar. Tem ombros ossudos e pernas compridas.

É característico que a personagem criada no BPI possibilite uma liberação do corpo do intérprete, como nos relata Rodrigues (1997, p.19):

> No trabalho de laboratório, o corpo do bailarino-intérprete passa a assumir um corpo imaginário, "como se não fosse o dele", gerando uma liberdade de expressão e uma permissividade na dança de experimentar a fala e o canto, sem a preocupação de responder a padrões convencionados.

Esta liberação dos movimentos da pessoa está ligada à transformação de sua imagem corporal. Através da personagem o intérprete vivencia uma imagem corporal diferente daquelas vivenciadas no seu cotidiano. A imagem corporal influencia nos limites de movimento da pessoa. "[A]quilo que uma pessoa faz com seu corpo é, em parte,

determinado pelo que ela sente e pensa que pode fazer" (PENNA, 1990, p.4). Relacionam-se a esses limites fatores físicos, psicológicos e sociais de uma forma conjunta.

Dalva traz muita liberdade para o meu corpo. A minha sensação é de que ela não está presa a nenhuma convenção social. Pode "brincar de cuspe", retorcer-se, raspar-se no chão, descansar no meio do lixo, falar tudo o que lhe vem em mente. Pode mover-se como quer, não se move de uma maneira ordinária. Sua vivência emocional é fluida, em um momento ela pode estar radiante e no momento seguinte estar apenas querendo se esconder. Há liberdade não só quanto às ações, como também quanto às crenças, às emoções e à maneira como ela cria sua própria realidade. O fato de ela ser menina potencializa esta sensação de liberdade e de uma grande gama de possibilidades de vida.

O campo de pesquisa realizado também se relaciona com este aspecto da liberação das convenções sociais. Segundo Kasper (2006, p.213-214) o fato dos moradores de rua não terem fixos casa, trabalho e família, faz com que possam ocorrer "situações em que a rua propicia as condições de uma recomposição subjetiva, fora dos moldes, uma criação de novos modos de existência". Dias (2005, p.3) relata que encontrou em sua pesquisa com moradores de rua "a desvinculação de algumas regras sociais de comportamento alterando a ordem das esferas públicas e privadas". A autora cita o geógrafo Milton Santos[70] para explicar que esta alteração na ordem proporciona a organização de uma terceira esfera, "ao mesmo tempo fragmentária, criativa e detentora de uma intensa observação ao que está a sua volta" (*ibid*., p.3).

Dalva traz um fluxo de emoções e imagens que faz com que cada hora ela se veja em um lugar, as imagens sucedem-se muito rápido, praça, lixão, ponte, prédio. As paisagens alternam-se entre dia, noite, entardecer e amanhecer. Dalva vem freqüentemente pelos cantos, olhando as pessoas "da beirada". Oscila entre ficar quietinha, encolhida, encostada na parede, escondendo-se dentro da caixa de papelão; ou ficar na meia ponta dos pés, ir ao alto do andaime e sentir-se a rainha da congada[71], ver coisas maravilhosas surgirem no céu, dançar músicas diversas, lutar com sua espada, estar cheia de amor e querer abraçar todo mundo.

[70] Santos, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2002. p.326.
[71] Para explicação sobre "congada" ou "congado" ver nota de rodapé 59.

Os estados corporais de Dalva estão fortemente ligados a seus estados emocionais. Ela possui um tônus muscular alto. Apresenta muitas torções, no corpo todo. Gira em torção, salta em torção. Faz movimentos pontuando bem os joelhos – apresenta uma soltura da articulação coxo-femoral – e freqüentemente anda cruzando as pernas, ou só os pés. Utiliza os apoios dos dorsos dos pés. Traz as mãos para perto do rosto e da cabeça e se esconde com as mãos. Muitas vezes seus impulsos de movimentos partem do ventre, o qual freqüentemente é projetado para frente. Há uma força que a puxa fortemente para o chão, ela resiste a esta força ficando muito tempo na meia ponta. Faz movimentos com acentos para cima e tem espasmos no corpo, não fica completamente parada. Traz um pulso alto/chão com resistência.

Há uma dinâmica de Dalva ficar o tempo todo oscilando entre estar de pé e ir para o chão. Vai bem para o alto, estica-se toda, e depois se encolhe para o chão. Então fica ali, no lugar, ou sai arrastando-se e torcendo-se pelo chão. Repentinamente está de pé novamente. Também oscila entre abrir o corpo e dançar ou conter-se. Às vezes sente medo de abrir o corpo, mas seu interior quer tanto dançar que ela começa a "ferver" por dentro. De repente solta um fluxo de movimentos rápidos e precisos. Em alguns momentos movimenta-se como se houvesse pessoas cutucando-a por todos os lados, esquiva-se, ondula o tronco, leva seu foco a todas as direções. Seu corpo está o tempo todo atento a tudo, ao menor sinal de perigo ela se esconde ou enfrenta.

Cada história que Dalva traz sobre sua vida é vivenciada plenamente por ela em meu corpo. Mesmo que sejam histórias da memória, estas são trazidas para o presente. Os trabalhos desta etapa permitem que eu vá conhecendo mais o corpo de Dalva, ao mesmo tempo em que se ampliam a gama de sensações e a variedade de qualidades de movimento da personagem, ela também fica mais delineada. As indicações dadas pela diretora são fundamentais para este processo de auto-reconhecimento da personagem em meu corpo.

Nesta etapa **acentuam-se as dinâmicas do corpo de Dalva de expansão e encolhimento e de passagens rápidas entre alto e chão – estão ligadas ao seu fluxo de emoções.**

Dentre as músicas da trilha sonora, utilizamos nesta fase cirandas de Lia de Itamaracá[72], repentes de Terezinha e Lindalva[73], além de valsas[74] e músicas de Congado[75]. A diretora traz a música *Zambiapunga de Taperoá*[76] para testarmos. Esta é uma das músicas que faz sentido para Dalva e fica até o final, fazendo parte da trilha sonora do espetáculo, assim como a valsa *Branca*.

A diretora traz um olhar mais amplo do que o meu com relação ao produto artístico. Ao ver os conteúdos de Dalva que estão surgindo e a plasticidade de alguns momentos, ela já inicia a refletir sobre como poderá ser o roteiro, sobre o que faz sentido para o meu corpo e o que pode funcionar cenicamente. Ela também já reflete sobre como será a dinâmica das apresentações nas praças. A esta altura do processo, eu estou tão dentro de todo o imaginário de Dalva que não consigo ter essa visão mais ampla e pensar em como serão o produto artístico e as apresentações.

No último trabalho de laboratório com a diretora durante esta etapa, ela indica que eu leve todos os objetos de Dalva para o andaime e que não use mais as paredes para Dalva se apoiar, utilize o andaime. Esta indicação faz parte da organização do espaço feita pela diretora, o andaime é o que centraliza as histórias de Dalva e os sentidos do seu corpo. Além disso, se eu pretendo dançar em lugares abertos, nestes lugares não haverá paredes para Dalva encostar-se.

O trabalho deste dia pode ser considerado uma passagem: a partir deste dia a diretora passa a direcionar os laboratórios para a investigação do roteiro do espetáculo, seus conteúdos e suas características.

[72] Itamaracá (2000).
[73] Terezinha e Lindalva (1999).
[74] Abreu (1979); Musiche... (1992); Strauss Jr (1988); Tchaikovsky (1983).
[75] Dias (2000b, 2003); Titane (1999); Vianna (2001).
[76] Vianna e Villares (2001).

TERCEIRA FASE:
CRIAÇÃO DO ROTEIRO DO ESPETÁCULO

Assim que a diretora começou a conduzir o processo criativo trabalhamos com uma grande gama de materiais para intensificar a mobilização interna do corpo – suas emoções e imagens – e a exteriorização destes conteúdos em movimento. Dentro deste contexto foi feito o *Co-habitar com a Fonte* complementar e as pesquisas dos livros, dos vídeos, dos espaços e dos objetos.

Com a *Estruturação da Personagem* há uma síntese dos conteúdos internos, aliados aos da pesquisa de campo, e uma condensação deles no corpo. Através da personagem trazemos o seu espaço, surgem novos elementos, vamos abrindo o "baú" da sua história e conhecendo cada vez mais seu corpo. Depois vamos selecionando os conteúdos da personagem, observando quais são mais fortes em seu corpo e quais insistem em aparecer.

O que caracteriza o método BPI é que nele este processo todo ocorre sempre de dentro para fora, não há um modelo externo a ser alcançado, nem quanto às formas de movimento nem quanto à personagem que será criada ou ao conteúdo que será dançado. O conteúdo que virá à tona no corpo do intérprete será algo novo e não premeditado, tanto para ele quanto para o diretor.

> O BPI inova por legitimar o corpo do bailarino como o eixo do processo criativo. A comunicação de aspectos simbólicos ocorre no contexto do ritmo, das cores, das formas, dos tamanhos, enfim, da criação artística integrada no corpo do bailarino. A criação está na originalidade de cada corpo (RODRIGUES, 2003, p.160).

O foco é o que o corpo do intérprete tem para exprimir naquele momento, de maneira integrada, isto é, considerando suas sensações, emoções, memórias e sua história. O foco não está nos desejos e expectativas do intérprete, nem do diretor. "O que o corpo expressa ou deixa de expressar irá possibilitar a estruturação da personagem e não o desejo,

a inspiração, enfim a projeção do diretor no intérprete" (RODRIGUES, 2003, p.133). O diretor precisa ter uma percepção apurada do intérprete e saber receber o que está vindo dele sem restrições. Rodrigues (2003, p.93) ressalta que:

> [A] atitude da direção, de estar **centrada** e em **interação** com as pessoas que estão vivenciando o Processo, é fundamental. Trata-se de uma **aceitação** desses corpos, não importando como eles se apresentem – **sem censurá-los**, **sem classificá-los** – **acolhendo-os**, para **conduzi-los** a uma descoberta que é deles. [grifos nossos]

Faz parte do processo BPI o trabalho das emoções, sensações e do histórico de vida do intérprete, que constituem seu *Inventário no Corpo*. Este trabalho leva a uma maior consciência do intérprete sobre si mesmo. Porém, através da personagem, o intérprete vai além das suas vivências pessoais, ele contacta e agrega dimensões que lhe são maiores, envolvendo os níveis social e simbólico. No caso de Dalva, por exemplo, há, no nível social, a ligação com as meninas de rua, a exploração infantil, os catadores de lixo e os moradores de rua. No nível simbólico, há a ligação com São Jorge e o Dragão, com o Dilúvio, com Vênus, com Ogum, Iansã, entre outros.

Na etapa do fechamento do roteiro há uma atenção especial quanto ao percurso que será vivido pela personagem. Esta atenção vai além das questões dramatúrgicas, pois o BPI considera de central importância o que este percurso irá significar para o desenvolvimento pessoal do intérprete: o roteiro tem uma importância no âmbito interno para o intérprete que irá vivenciar aquele percurso emocional.

Neste sentido, **a dramaturgia, na forma como é trabalhada tradicionalmente, é deixada em segundo plano no método BPI**, pois mesmo que um roteiro funcione muito bem a nível dramatúrgico, ele será descartado se for contraproducente para o desenvolvimento do intérprete. Por exemplo, se levar o intérprete a um percurso de autodestruição, de imobilização ou de afirmação da falta de saídas para o seu próprio desenvolvimento pessoal. Esta é uma opção deliberada no método BPI, é parte inerente do método e diz respeito a todos os roteiros criados neste Processo. Rodrigues (2003, p.162) enfatiza que o BPI tem como um de seus princípios básicos "garantir à arte

um espaço legítimo de evolução da pessoa. Portanto, não se deve estar preso a condições formais ou a outros interesses que fujam da rota proposta desde a sua origem".

Melchert (2007, p.24) nos diz sobre a dramaturgia no BPI: "[a]qui a dramaturgia não é conceitual (uma idéia externa), pois a estruturação do trabalho respeita o material que emergiu como original e singular do corpo do intérprete, fruto de várias elaborações de suas sensações e emoções geradoras de movimentos". A autora cita o diretor e dramaturgo Antoine Pickels[77] (*apud* MELCHERT, 2007, p.20) como alguém que critica a dramaturgia de conceito: "[p]ara o autor a imposição de idéia temática [característica da dramaturgia de conceito] pode negligenciar a realidade corporal do bailarino, tentando impor a ele uma dramaturgia criada intelectualmente, a qual nega a sua individualidade".

A dramaturgia no BPI irá provir daquela pessoa, ou seja, daquele intérprete específico visto o máximo possível de maneira integrada: "o intuito é alcançar um corpo que dança no seu mais profundo sentido de existência" (RODRIGUES, 2003, p.123). Procura-se construir e entrever a identidade corporal do intérprete naquele momento, a qual não é vista como algo dado ou imutável, e sim, como algo flexível. Segundo Rodrigues (2003, p.91) busca-se no BPI "a maleabilidade desse eixo [do intérprete] para possibilitar ao corpo sofrer metamorfoses. É importante insistir no movimento que possibilite contato com o próprio corpo, ou melhor, distintos contatos". Nagai (2008, p.95) ressalta:

> O método BPI prevê e realiza um espaço de acolhimento para o artista encontrar-se com a verdade de sua carne e não apenas de suas idéias. A síntese se conquista na integração do corpo e não na idéia de corpo ou de identidade. Neste processo, identidade é aquilo que está vivo em mim.

Neste contexto, **difere muito a atuação do diretor no método BPI, pois ele estará com sua atenção voltada primeiro para a pessoa e segundo para a cena e o produto artístico**. Para conseguir realmente olhar para a pessoa, neste nível de aprofundamento do qual estamos falando, o diretor precisa ser alguém que conheça seus próprios processos pessoais de forma a estar atento às suas projeções.

[77] PICKELS, A. Lê Corps a ses raisons (que le dramaturge ignore). In: ADOLPHE, J.M. *et.al.* Dossier danse et Dramaturgie. **Nouvelles de Danse**. Bruxelles: Contredansa, n. 31, 1997. p.26-30.

> Uma questão importante para a qualidade desse diretor é que ele já tenha feito um reconhecimento das suas impressões corporais, aberto mão delas e buscado uma transformação, saindo do seu *script*[78] em termos corporais. Sem isso ele não poderá suportar e nem facilitar o processo de transformação que ocorre em laboratório (RODRIGUES, 2003, p.154).

LABORATÓRIOS VOLTADOS PARA A PESQUISA DOS CONTEÚDOS E CARACTERÍSTICAS DO ROTEIRO

No BPI o indício de que chegou o momento de fechar o roteiro do espetáculo é quando ocorre uma saturação dos conteúdos trazidos pela personagem – determinados conteúdos insistem em aparecer e repetir-se. Chegado este momento no meu processo, a diretora passa gradualmente a direcionar os laboratórios para a pesquisa destes conteúdos, pois é a partir deles que vamos compor o roteiro. Assim, nesta etapa, **ao invés de o foco do processo criativo estar em abrir novos conteúdos da personagem – como ocorreu nas etapas anteriores – a diretora inicia a resgatar e elaborar aqueles mais significativos e insistentes.** Começamos a filmar os laboratórios para que eu possa estudar os momentos significativos que venham a ocorrer e transcrever as falas de Dalva.

Quando o processo BPI chega nesta etapa, na qual já foram deflagrados os conteúdos mais significativos da personagem que serão elaborados para a criação do roteiro, inicia-se uma elaboração da linguagem de movimentos da personagem, ao mesmo tempo em que continuam os laboratórios de estruturação da mesma. Deste modo, a diretora inicia neste momento **uma elaboração técnica dos movimentos de Dalva, tanto do seu corpo sozinho, quanto do manuseio dos objetos e das atuações no andaime.**

Outra característica desta etapa do processo é dar ênfase na pesquisa de materiais (roupas, adereços, objetos, músicas, textos, vídeos). O intérprete e a direção vão

[78] Rodrigues (2003) refere-se a Berne (*apud* RODRIGUES, 2003, p.145) para explicar o que se entende por *script* no método BPI: "[d]e acordo com Berne [...] 'Quase todas as atividades humanas são programadas por um *Script* em andamento, proveniente da infância inicial, de forma que o sentimento de autonomia quase sempre é uma ilusão – uma ilusão que é a maior doença da raça humana, uma vez que torna a consciência, a honestidade, a criatividade e a intimidade possíveis apenas para uns poucos afortunados'".

juntando materiais que se relacionam ao trabalho. Esta relação não precisa ser direta, o intérprete pode sentir que existe uma relação, mas não saber ainda qual é.

Por outro lado, também entram nesta fase as opções do intérprete quanto a o que ele gostaria de dançar, vestir, entre outros. A esta altura do processo, na qual a personagem já foi incorporada e seus principais conteúdos vividos no corpo do intérprete, as escolhas deste estarão intrinsecamente ligadas ao que faz sentido para a personagem, pois esta foi aceita por ele, tendo se firmado no eixo dele.

Durante esta etapa assisto aos filmes *Pixote* (1981), *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda* (1986), *Ilha das Flores* (1989) e *Cidade de Deus* (2002) e adquiro o livro *Fotografia e Cidadania* (RIBEIRO, 2002) o qual possui diversas fotos relacionadas à minha pesquisa de campo. Desmembro este livro e prego várias de suas fotos nas paredes do espaço de ensaio. Assim como nas etapas anteriores, às vezes imagens dos livros e vídeos que eu assisto entrecruzam-se com imagens que surgem em laboratório.

A diretora indica que eu leia livros de Manoel de Barros[79], pois existem conteúdos trazidos por Dalva que se relacionam à escrita deste poeta. Como por exemplo, o conteúdo de "guardar os sonhos na lata" e o fato de Dalva lidar muito com os "restos", achando beleza nas coisas do lixo. O objetivo desta leitura é ajudar a fortalecer o lado poético de Dalva, a transformar lixo em poesia. Além disso, também há um lado da liberdade, da permissividade, do inesperado, que estão presentes em Dalva e emanam dos escritos deste poeta. Em Manoel de Barros tudo pode acontecer, não há lógica a ser seguida.

Outro material indicado pela diretora durante esta etapa é referente aos Caboclos de Lança do Maracatu Rural[80]. A diretora observa que algumas características de movimento de Dalva remetem aos Caboclos de Lança. Dalva apresenta uma força puxando-a para o chão que a leva constantemente a ir para o solo e reerguer-se, traz uma pontuação dos joelhos nos seus movimentos e freqüentemente atua com o bastão na horizontal, lembrando as varas dos Caboclos de Lança (ver Figura 11). A diretora traz então vídeos de

[79] Poeta mato-grossense (ver BARROS, 1999; 2000a; 2000b; 2001a; 2001b; 2003).
[80] O Maracatu Rural é uma manifestação popular característica do nordeste brasileiro, principalmente do estado de Pernambuco. Sua origem está relacionada aos escravos trabalhadores das grandes plantações de cana de açúcar e dos engenhos (RODRIGUES, 1997, p.63-64).

pesquisas[81] sobre o Maracatu Rural para que eu possa conhecer os movimentos dos Caboclos de Lança e das Sambadas. O intuito com os vídeos não é reproduzir os movimentos dos maracatuzeiros, mas ter mais dados sobre as relações estabelecidas pelas características de movimento de Dalva.

Filmagem: Graziela Rodrigues



Figura 11 – *Stills* de vídeo: atuação de Dalva com o bastão na horizontal.

Dentro do processo de elaboração dos movimentos da personagem, a diretora indica também que eu procure explorar a característica corporal de Dalva realizar movimentos de "staccato", isto é, acentuados, secos e breves. Orienta-me ainda a investigar tecnicamente outras dinâmicas do corpo de Dalva, como as torções, os saltos com torções, os giros, as quedas, as oposições entre alto e baixo e o fluxo livre.

Conforme a diretora explicita para mim determinadas características de movimento de Dalva e eu as trabalho, elas vão ficando mais evidentes no corpo da personagem. **Através deste trabalho Dalva vai ficando com um corpo mais expansivo e expressivo.**

Há nesta fase, na condução da diretora, um equilíbrio entre os laboratórios com Dalva e os trabalhos coreográficos. Enquanto os laboratórios são mais voltados para o "interior", descoberta das sensações, sentidos, imagens e ações de Dalva, os trabalhos coreográficos voltam-se mais para o "exterior", a análise dos conteúdos e movimentos que

[81] Vídeos (O MARACATU..., 1993) da pesquisa "O Maracatu Rural em Pernambuco", com orientação de Graziela Rodrigues. Pesquisa de campo, estudo e decodificação dos Maracatus do interior de Pernambuco (de 1991 à 1993).

vêm nos laboratórios, a pesquisa técnica e estética dos movimentos e a composição das cenas e coreografias.

Também ocorrem combinações destes dois pólos, por exemplo, quando fazemos um laboratório dirigido para determinada cena, ou quando em um laboratório mais aberto a diretora pede à Dalva que repita determinado movimento e o registre em seu corpo. A diretora explica-me este processo de ir e vir de um pólo a outro me apresentando o diagrama da Figura 12:

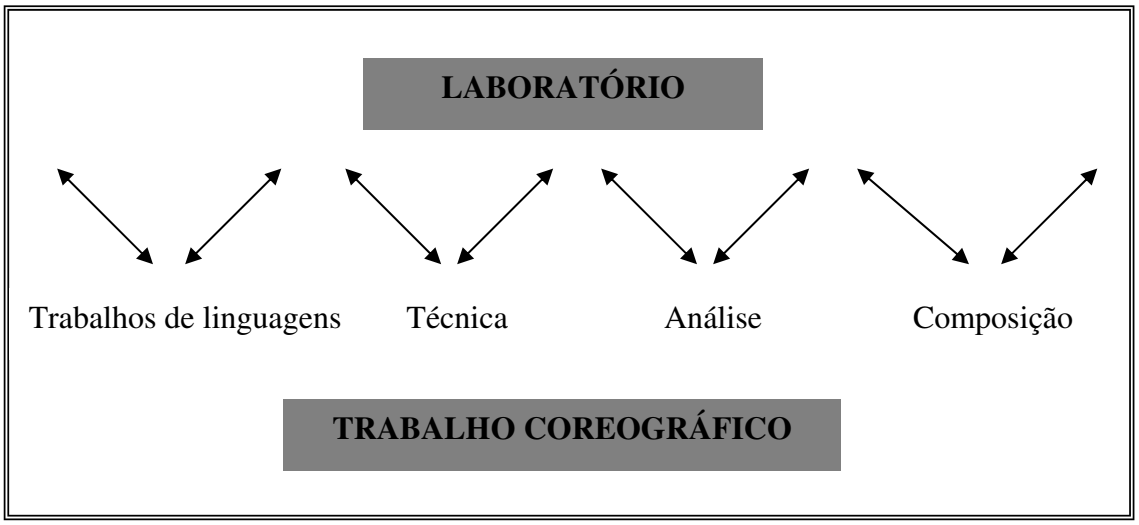


Figura 12 – Diagrama das relações entre laboratório e trabalho coreográfico na fase de criação do roteiro do espetáculo no BPI.

Há momentos nos quais é possível juntarmos a pesquisa de movimentos e os sentidos, enquanto em outros ficamos em um dos pólos. Muitas vezes realizamos pesquisas de movimento bem técnicas, sem a personagem no corpo. Depois, quando pegamos a personagem, fazemos o trabalho de integrar novamente os movimentos com os sentidos. Às vezes isso acontece de imediato e dá mais vigor à atuação de Dalva, outras vezes é necessário um esforço constante.

Assim, no processo de desenvolver os conteúdos trazidos por Dalva que irão compor as cenas do roteiro há a elaboração dos movimentos e também a pesquisa dos sentidos e imagens. Por exemplo, na "valsa do sonho de colo" exploramos as diversas

possibilidades de movimentos de balanço no andaime, valsar no andaime, e também os sentidos de sentir falta de colo, ninar-se, querer sentir um aconchego, entre outros.

Nesta etapa utilizamos como trilha sonora principalmente: valsa *Branca* e outras valsas de Zequinha de Abreu[82], *Valsa das Flores*[83], *Danúbio Azul*[84], *O Cisne*[85], Terezinha e Lindalva[86], músicas de Maracatu Rural[87], músicas de Congado[88], sons do filme *Boca de Lixo*[89], Aniceto do Império[90], Cartola[91], Adoniran Barbosa[92], *Zambiapunga de Taperoá*[93], Ottmar Liebert[94], Beethoven[95] e Roberto Corrêa[96]. Também testamos em alguns trabalhos Stravinsky[97] e Villa Lobos[98].

A diretora realiza determinados trabalhos comigo e indica que eu dê prosseguimento a eles sozinha. Neste momento do processo as orientações da diretora apresentam como focos principais:

- O trabalho com os diferentes conteúdos de Dalva que comporão as cenas do roteiro;
- A investigação das sensações e sentidos trazidos pela exploração dos objetos e pela atuação em cada um dos níveis do andaime[99] (ver Figura 13);
- A elaboração técnica dos movimentos de Dalva no chão, no andaime e na manipulação dos objetos.

[82] Abreu (1979).
[83] Tchaikovsky (1983).
[84] Strauss Jr (1988)
[85] Kurtz e Groves (1992)
[86] Terezinha e Lindalva (1999).
[87] Vianna e Villares, (2001).
[88] Dias (2000b, 2003); Titane (1999).
[89] Boca de Lixo (1992).
[90] Império (1984).
[91] Cartola (1974).
[92] Barbosa (1990).
[93] Vianna e Villares (2001).
[94] Liebert (1990).
[95] Beethoven (1984).
[96] Corrêa (1997).
[97] Stravinsky (1983).
[98] Villa-Lobos (1993).
[99] O andaime mede quatro metros, para pesquisá-lo nós o dividimos em quatro níveis. O quarto, que era o do alto, constituía-se em um pequeno platô feito com tábuas.

Filmagem: Graziela Rodrigues



Figura 13 – *Stills* de vídeo: investigação dos sentidos trazidos pela atuação no andaime.

Precisamos descobrir os sentidos do andaime para Dalva e o que acontece em cada espaço dele. Dalva precisa efetivamente **incorporar** o andaime. No método BPI este trabalho de incorporação dos objetos é realizado com todos os objetos selecionados para serem utilizados durante o processo. Os procedimentos para que ocorra essa incorporação envolvem a exploração da manipulação dos objetos aliada a uma atenção ao próprio corpo, quanto às sensações, imagens e emoções despertadas nessa exploração. Segundo Melchert (2007, p.58) "[i]ncorporar um objeto no Método BPI é torná-lo como parte do corpo, integrando-o à Imagem Corporal. Isto acarreta numa ampliação da extensão do corpo, que tem sua imagem ampliada".

Schilder (1999, p.223) destaca este aspecto: "[o]utra prova de labilidade da imagem corporal é o fato de qualquer objeto que se conecte com a superfície do corpo ser, em alguma extensão, incorporado a ele". No BPI objetivamos elevar ao máximo a extensão desta incorporação do objeto pelo corpo. Segundo Merleau-Ponty (1994, p.199) o hábito a determinados objetos nos permite "dilatar nosso ser no mundo" anexando a nós novos elementos: "Habituar-se a um chapéu, a um automóvel ou a uma bengala é [...] fazê-los participar do caráter volumoso de nosso corpo próprio".

Nesta etapa do processo criativo a incorporação do andaime pela personagem ainda não ocorre, visto que Dalva não o considera nas suas vivências corporais: há laboratórios nos quais, se a diretora não dá a indicação para que Dalva vá ao andaime, ela acaba ficando no chão a maior parte do tempo. Apesar de eu já trabalhar com o andaime desde o início do processo criativo, ele ainda não faz parte do imaginário de Dalva, **é preciso um trabalho para que ela assuma o andaime como parte do seu espaço e, mais ainda, como parte do seu corpo**.

Os dados sobre os conteúdos e características do roteiro vão surgindo gradativamente. Através dos pequenos achados que fazemos a cada dia de laboratório vamos aos poucos descobrindo como será o roteiro e quais serão os conteúdos das cenas.

No decorrer desta etapa a diretora pontua as características básicas do roteiro, dentre elas, a de ele ser um "grande épico clássico"; trazer como dois de seus conteúdos o "drama ligado ao dragão e São Jorge" e a "potência versus impotência"; começar tudo condensado (o andaime fechado com panos, as histórias de Dalva nele, assim como os objetos e o lixo), terminar tudo aberto (o andaime sem os panos, as histórias reveladas, os objetos e o lixo para fora); trazer o ciclo do dia – do amanhecer ao entardecer – e no período entre eles a "realidade nua e crua"; e dar voz às pessoas que vivem dos lixões.

A diretora indica que eu me indague sobre o que os conteúdos trazidos por Dalva têm a dizer, **o que Dalva tem a dizer para as pessoas?** No BPI sempre retornamos à reflexão sobre o que dizer com a própria dança.

A certa altura desta etapa a diretora orienta-me a fazer um trabalho de entrar em contato com as sensações do corpo de Dalva para **investigar as marcas do corpo dela**. Este trabalho visa aprofundar o conhecimento sobre o corpo de Dalva – rastrear cada detalhe dele – e ter uma maior assunção de como é este corpo.

Durante três dias detenho-me investigando as marcas do corpo de Dalva. Faço a seguir uma síntese dos resultados encontrados através desta pesquisa:

- Boca. A boca de Dalva sangra. Boca entupida. Nojo na boca. Às vezes ela não consegue engolir;
- Garganta. Bola de grito na garganta. Das vezes em que Dalva não viu saída;

• Peito. É marca das coisas que ela já perdeu. Das dores que ela sentiu. Derrama. Seu peito chora sangue;

• Ventre. Bola de fogo. Resto de bola escura e dura de dor. Na barriga Dalva tem uma luz que a faz viver. Ela vive acelerada. Pula e se agita. Mas às vezes parece que surge uma bola que pesa. Pesa de morte. Na barriga ela teve desilusão;

• Costas. Pancadas que já levou. Amassa, esmaga, achata, não consegue nem respirar;

• Escápula direita. Garras, pancadas;

• Braços. Marca de puxão. No braço direito ela tem a força do dragão;

• Pulsos. Estiveram presos;

• Pernas. Dalva teve as pernas arregaçadas. Depois amarrou as pernas durante um tempo. Ela se lembra do arregaçado e do amarrado;

• Joelhos. Seus joelhos são saltados para fora. Ela sempre bate ou acaba raspando. Sempre esfolados;

• Tornozelos e canelas. Machucadinhos, picadas de insetos;

• Pés. Às vezes ela não quer pisar no chão, quer ficar lá no alto, quer voar. Seus pés são grandes;

• Dalva segura firme na vida para impedir que esta escorregue de seu corpo.

Nesta etapa do processo criativo vamos abrindo vários conteúdos de Dalva a partir dos princípios de cenas que já existem. **De cada cena vão surgindo inúmeras ramificações e também novas possibilidades de cenas.** Ao final desta etapa há um grande volume de material a ser trabalhado. A diretora vai organizando o material que surge, dividindo-o em temas e percebendo suas interligações. Tudo gira em torno da personagem. Dentre os conteúdos exteriorizados por Dalva, não sabemos ainda quais farão parte do roteiro e como serão as interligações entre eles. **Há um método de criação a ser trilhado, o qual não trabalha com um modelo a ser atingido.**

PESQUISA DAS CENAS E SUA ORDEM NO ROTEIRO

A diretora passa a organizar os laboratórios de forma a **testarmos possibilidades de passagens entre uma cena e outra, descobrirmos quais são as relações entre elas e quais devem sair ou permanecer no roteiro**. A diretora dá um tempo longo para a exploração de cada cena, não é um "tempo cênico", mas um "tempo de laboratório". O que acontece dentro de cada cena permanece em aberto.

Trabalhando os conteúdos das cenas diversas vezes percebemos o que faz sentido para a personagem, ou seja, o que funciona melhor para a fluidez do seu corpo permeado de sensações e emoções. Passamos a testar determinadas ordens para as cenas serem trabalhadas elaborando os **primeiros rascunhos do roteiro**.

Desde esta etapa a diretora começa a trabalhar as relações com o público. De início a diretora indica que Dalva se relacione com as pessoas ao redor do espaço dela, dançando, olhando e falando para elas (trabalho realizado através de imagens, sensações e emoções, e não com a presença real de espectadores). O intuito é que a personagem inicie a voltar seus movimentos e sua voz mais para fora e a se relacionar com todas as direções do espaço ao seu redor. Desta forma **a presença de pessoas ao redor do espaço vai fazendo parte do imaginário de Dalva e parte de como ela dança suas histórias**.

A pesquisa da trilha sonora ocorre todo o tempo juntamente com a pesquisa corporal. Desde a etapa anterior, já exploramos determinados conteúdos do roteiro relacionando-os com determinados registros sonoros. Durante a etapa atual vão ocorrendo outras associações.

Por exemplo, Dalva traz a ligação do *Danúbio Azul*[100] com os conteúdos relacionados ao lixo e o lixo relacionado ao sangue. Devido a esta relação começamos a testar misturar o *Danúbio Azul* com as falas das pessoas do lixão do filme *Boca de Lixo* (1992). Deixamos um trecho do *Danúbio Azul*, depois um trecho de falas do lixão e assim por diante. As falas do lixão e seus momentos de entrada e saída são selecionados de acordo com as atuações de Dalva e os sentidos de cada momento. A diretora indica que, a

[100] Strauss Jr (1988).

partir das referências musicais que selecionamos em conjunto, eu inicie a gravação de uma **trilha sonora experimental** para utilizarmos nos ensaios.

Durante todo o processo criativo a diretora orienta-me a estar atenta aos fatos do dia-a-dia ligados aos conteúdos que estamos trabalhando. Faz parte do meu cotidiano ler as notícias de jornal que possuem relação com o assunto. Esta é uma atividade sempre enfatizada no BPI, para que o intérprete se conecte com os acontecimentos atuais do mundo ao seu redor e não fique fechado em si mesmo, para que ele reflita sobre as relações da sua dança com os acontecimentos em um nível mais amplo.

Melchert (2007, p.73) destaca este aspecto no seu processo no método BPI: "[a] orientadora indicou-me investigar as notícias atuais de mundo relacionando-as com os conteúdos corporais advindos até então. Era importante que eu refletisse o que queria dizer com minha dança e de que forma ela se relacionava com o mundo ao meu redor". Vianna (1990, p.49-50) também ressalta a importância dos bailarinos lerem jornais diários e destaca a "tendência que o bailarino tem de viver em uma redoma de vidro".

No início desta etapa **a diretora orienta-me a tentar escrever o roteiro**, uma escrita livre contando as histórias de Dalva nele. O roteiro criado no método BPI emerge dos conteúdos deflagrados pela personagem, mas a partir destes conteúdos há uma reflexão sobre o que o intérprete quer dizer através do roteiro e uma escolha daquilo que ele quer que faça parte deste. Sobre este ponto também encontramos referência em Melchert (2007, p.25): "[h]á também um processo de cognição, de escolhas, de aprofundamento temático e de estudos específicos que auxiliam a construção deste [roteiro]".

Ainda sobre o roteiro no BPI, temos em Rodrigues (1997, p.149):

> O roteiro emoldura um grande volume de representações, tendo como objetivo primeiro a fluidez do bailarino-pesquisador-intérprete. Neste caso, há uma preocupação quanto á clareza do que se quer expressar, relativizando a interferência do roteiro que, quanto à perspectiva de espetáculo, fica em segundo plano; isto no sentido de que não existem estratégias para encobrir os limites do intérprete nem tampouco uma construção formal que não esteja integrado a ele.

A diretora indicou, para a escrita do roteiro nesta etapa, que eu relembrasse as falas e cenas de Dalva e pensasse em um fio condutor: deveria haver um começo, um meio e um fim. Outras indicações dadas pela diretora para esta escrita foram:

- pensar no duplo sentido do roteiro, a realidade social e a realidade interna;
- relembrar a característica de o roteiro abranger o ciclo do dia: amanhecer, "realidade nua e crua" e entardecer;
- relembrar o sentido do andaime ser um lugar onde estão as histórias de vida de Dalva e um lugar para onde ela volta;
- relembrar as situações vividas por Dalva como a de sentir-se "paçoca esmagada levada pelo vento", encontrar o neném no lixo, esconder-se, ver a polícia batendo nos meninos, ver o mundo lá fora de dentro do andaime, entre outras;
- pensar no que acontece e irá acontecer com Dalva no andaime e no chão;
- **pensar no eixo do roteiro como sendo: a superação, o inusitado, a amplitude de possibilidades e a liberdade.**

A partir destes conteúdos de Dalva realizo diversas escritas do roteiro. Aspectos destas escritas são testados na prática dos laboratórios com a diretora e retrabalhados por ela de acordo com as respostas corporais da personagem. A diretora participa da criação, também desenvolvendo roteiros a partir do que a personagem apresenta.

Como vimos no início da tese (item "Considerações sobre alguns conceitos utilizados", p.15) ao imaginarmos determinadas situações tendemos a ter as reações corporais que associamos a essas situações. Achterberg (1996) coloca a imaginação como tendo um papel importante no estabelecimento de um vínculo entre pensamentos e alterações físicas. Ela fala que através da criação consciente de imagens (pensamento), podemos provocar alterações no funcionamento do corpo. "A imagem mental ou matéria-prima da imaginação afeta intimamente o corpo [...] O experimento mental [...] de uma corrida, evoca alteração muscular, e mais ainda: a pressão sangüínea sobe, as ondas cerebrais se modificam e as glândulas sudoríparas se ativam" (*ibid.*, p.9).

Ao imaginar e refletir sobre possíveis roteiros, de certa forma eu sensibilizo meu corpo a vivenciá-los, pois estes conteúdos já são parte dele, surgiram dele. Através do

trabalho indicado pela diretora estou trazendo à tona os conteúdos vividos por Dalva em meu corpo, sendo assim este é um trabalho que atua também na prática.

É apenas nesta fase que **Dalva efetivamente incorpora o andaime em si**: ele passa a fazer parte do seu corpo, das suas imagens e dos seus sentidos. Com os trabalhos no andaime firmam-se nele os sentidos de ser um espaço onde está a história de vida de Dalva e onde flui seu imaginário, um espaço das suas brincadeiras. Um lugar que possui uma força que a puxa para lá. Lugar onde Dalva esconde-se, protege-se, embala-se e enxerga sem ser vista.

Tanto o andaime quanto o bastão possuem uma forte relação com o corpo de Dalva. Reforçamos que foram feitos inúmeros trabalhos técnicos, junto ao sensível, conduzidos pela diretora para que estes fossem incorporados pela personagem. Ambos portam outros objetos pessoais de Dalva, assim como a história de vida dela. De certa forma, o andaime e o bastão são **materializações do corpo de Dalva ao mesmo tempo em que também estão dentro do corpo dela**.

A diretora conduz o processo criativo de forma a termos sempre um olhar para o roteiro como um todo e ao mesmo tempo um olhar pormenorizado, para movimentos e situações específicos. Durante os laboratórios, ela me dirige na realização de testes de movimentações específicas, testes de pequenas cenas ou passagens entre elas.

Às vezes estas situações são criadas pela diretora, com base no que ela está observando de Dalva naquele momento específico e no que ela observou em outros dias; outras vezes são situações criadas por Dalva durante o ensaio. Neste segundo caso, a diretora orienta Dalva a repetir aquele momento, chamando a atenção para as partes do corpo em evidência no movimento, para o tônus muscular, as emoções envolvidas, o ritmo e o espaço que aquela atuação está formando.

Nesta etapa as cenas trazem várias possibilidades de desenvolvimento, pois são essencialmente **sentidos trazidos por Dalva que podem ser vivenciados por ela de diversas maneiras**. Isto permite que Dalva procure momentos para dar passagem aos sentidos da próxima cena e também que continue trazendo novos conteúdos.

Mesmo quando combinamos previamente uma ordem de cenas a ser seguida no laboratório, a diretora trabalha com o que se faz mais presente em meu corpo. Às vezes a

ordem não é seguida exatamente, pois pode acontecer de Dalva trazer um outro sentido forte e passar para ele pulando uma cena.

Assim, é necessário haver um balanceamento entre o previamente combinado e os sentidos que estão realmente no corpo de Dalva em cada momento. Futuramente, com o fechamento do roteiro – e a vivência deste percurso inúmeras e inúmeras vezes no meu corpo – será possível ter um maior domínio deste fluxo de sentidos e conseguir dar passagem rápida de um sentido a outro no ritmo das cenas. Eu irei me desenvolvendo cada vez mais na **"técnica dos sentidos"**, trabalhada pela diretora inúmeras vezes nos laboratórios e indicada para que eu aprimore também sozinha.

Graziela Rodrigues designa de "técnica dos sentidos" um procedimento realizado cotidianamente no método BPI, está relacionada a ter um domínio dos sentidos, imagens e emoções sabendo conduzi-los e deixá-los expressarem-se no movimento, sem bloquear o seu fluxo. Na vivência do roteiro a habilidade na "técnica dos sentidos" permite que possamos conduzir os sentidos, imagens e emoções do roteiro no ritmo de cada cena. Há várias estratégias que são utilizadas no método BPI para trabalhar esta técnica. O próprio trabalho da *Estrutura Física* está preparando o corpo também na "técnica dos sentidos".

No entanto, vale ressaltar, que mesmo após adquirir esta agilidade para trazer os sentidos na expressividade do corpo e conduzi-los no tempo das cenas, é necessário sempre estar atenta ao estado como Dalva apresenta-se a cada dia e em cada momento e permitir alterações no desenvolvimento do roteiro de acordo com estes estados. Mesmo na etapa das apresentações do espetáculo há esta atenção interna ao que está de fato querendo emergir do corpo a cada momento.

Durante todo o processo são realizados muitos laboratórios até que se chegue a uma ação ou a uma **situação que condense diversos conteúdos e que possa ser elaborada para fazer parte do roteiro do espetáculo**. Muitas vezes, um conteúdo aparece uma vez e depois fica um tempo sem retornar. Posteriormente retorna, mas já em um outro estágio de desenvolvimento, agregando em si novos sentidos que se somam aos sentidos anteriores.

Por exemplo, na etapa passada houve um laboratório no qual veio um gesto de Dalva ir pegando tudo o que achava no chão, pegava objetos imaginários. Eu fui então

testando fazê-la segurar o máximo de lixo possível. Depois veio a imagem de pessoas irem arrancando este lixo dela, até deixá-la sem nada. Em outro laboratório, Dalva estava procurando a boneca no lixão, depois a achava e a segurava como um neném, em conflito, e novamente havia pessoas querendo arrancar isso que ela segurava dela. Já em um terceiro laboratório, este na etapa atual, Dalva segura um monte de lixo no corpo, seu movimento é denso, pelo chão, sentindo medo de ficar sem nada, mas sentindo ao mesmo tempo raiva do homem que compra o lixo e paga muito pouco, desejando matá-lo. Seu corpo vai se tornando lixo, ao mesmo tempo ela embala este lixo junto ao peito como se fosse um neném e o protege das pessoas que querem arrancá-lo dela (ver Figura 14).

Filmagem: Graziela Rodrigues

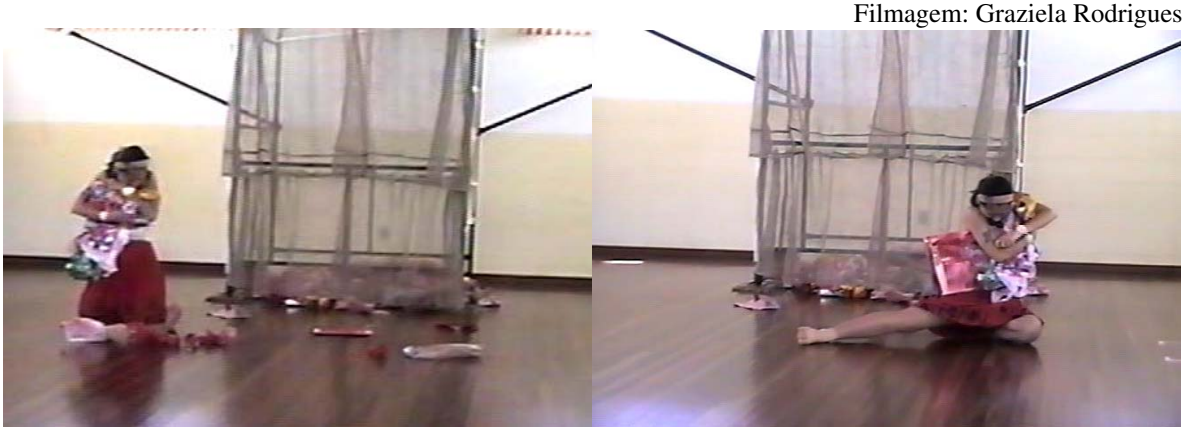


Figura 14 – *Stills* de vídeo: Dalva com lixo no corpo.

Menciono apenas estes três momentos, mas houve inúmeros laboratórios nos quais este conteúdo foi sendo trabalhado. Esta situação é um exemplo de movimento que condensa e expressa vários sentidos, emoções e imagens e que foi escolhido para ser desenvolvido em um fragmento de cena. Em cada pequena parte do roteiro havia esta condensação de conteúdos provindos de diversos laboratórios.

É necessário que o diretor no método BPI tenha um olhar aguçado, tenha paciência e atenção para perceber até o que ainda não está sendo dito pelo corpo do intérprete. Pois do contrário, irá querer fechar as cenas e o roteiro sem dar o tempo necessário para que os conteúdos se desenvolvam e seja possível uma investigação profunda do que o corpo do intérprete – através da personagem – tem a dizer de si e do mundo naquele momento. É importante que o diretor não tenha somente um olhar de

"produção", isto é, de dirigir os laboratórios visando apenas observar o que funciona cenicamente. Rodrigues (2003, p.93-94) coloca sobre este assunto:

> É importante que a direção tenha atenção e respeito, evitando atropelamentos, como, por exemplo, querer vislumbrar uma produção, ou querer dali retirar as chamadas células coreográficas. Isso seria um desastre porque não possibilitaria o devido tempo para um processamento do conteúdo no corpo.

Através dos laboratórios desta etapa Dalva continua desenvolvendo os conteúdos surgidos anteriormente e traz novos conteúdos significativos, além de várias falas que entrarão para o roteiro. Dentre os conteúdos trazidos por Dalva neste momento do processo estão: a "impregnação do lixo no corpo", a "dança do lixo" e a "morte do cisne".

A "impregnação do lixo no corpo" está relacionada ao próprio corpo se tornar lixo. Ao ter que juntar, carregar e vender lixo. A este respeito é significativo o momento descrito anteriormente – no qual Dalva sai embalando o lixo junto ao corpo como um neném.

A "dança do lixo" envolve conteúdos significativos sobre o envolvimento de Dalva com a dança. Dalva conta que possui um "sonho de bailarina" e que inventa uma "dança do lixo": ela vai ao lixão, à noite, e cria sua própria dança, pois não gosta de danças "muito nhenhenhém".

Dalva traz ainda uma dança cercada por homens de revólver que querem matá-la. Esta dança dá origem à cena da "morte do cisne"[101]. Surge em um período no qual Dalva traz várias referências à morte: "Eu vi uma mulher que morreu de tiro". "Eu tô seca de Sol, eu tô indo prô fim da estrada". "Eu nasci e morri no carnaval".

> Eu tô meio assustada hoje. Porque.... ah, eu num sei. Eu achei que tinha sangue escorrendo do meu corpo. Eu achei que o homem tava matando a mulher e a mulher era eu [...] Eu vejo um monte de homem de revólver [...] Eles têm revólver e tão prá todo lado. Vão furá eu toda [...] Eu tenho medo de ficá encurralada. Encurralada é

[101] Ver ANEXO 3.

> ruim. Encurralada não tem saída (Trecho de diário de laboratório de 17-11-2003).

Dalva sente que irá morrer, vê que não haverá nenhuma chance de salvar-se. Fica com medo e inconformada, pois quer ter um outro fim para si mesma sem ser a morte. A diretora coloca a música *O Cisne*[102]. Dalva dança.

A certa altura desta etapa a diretora passa a orientar Dalva a sempre começar o percurso do roteiro dentro do andaime com as cortininhas do andaime fechadas. Em algum momento durante o roteiro Dalva abre as cortininhas. O percurso termina com tudo aberto.

Filmagem: Graziela Rodrigues

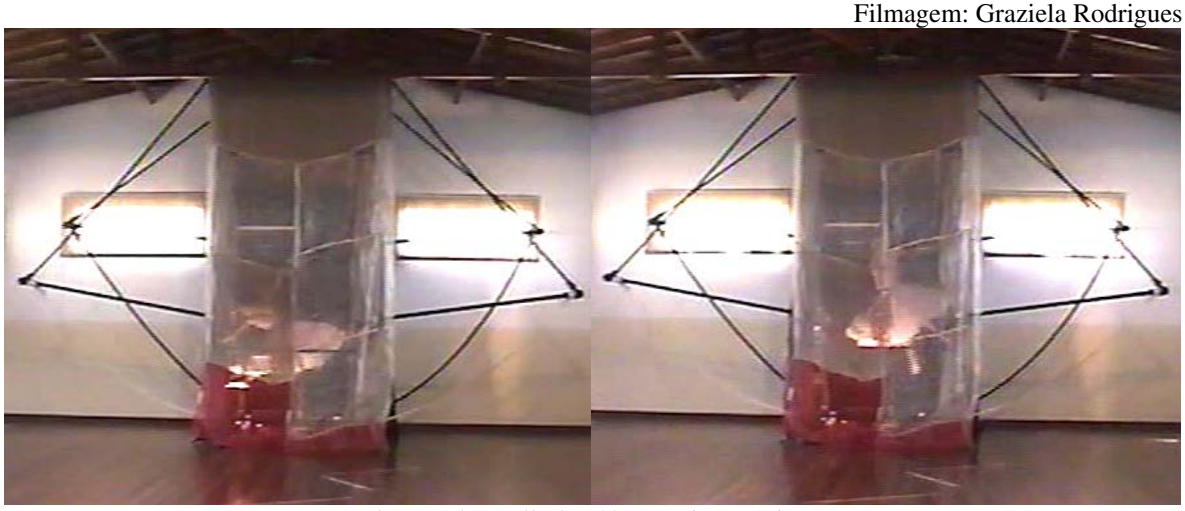


Figura 15 – *Stills* de vídeo: "caixa mágica".

Começamos a usar panos para fechar o andaime, de forma que este fica com seus quatro lados fechados, formando uma espécie de "caixa". Os panos translúcidos tornam possível enxergar Dalva atuando atrás deles. O início do roteiro passa a ser dentro desta "caixa", a diretora denomina esta cena inicial de "caixa mágica"[103]. A diretora inicia a conduzir trabalhos de elaboração de movimentos desta cena. Na "caixa mágica" são trabalhados pela diretora os sentidos de "mundo mágico", "mundo do sonho" e "bailarina na caixinha de música". Dentre os movimentos elaborados nesta cena há aqueles que dão a impressão, para quem olha de fora, que Dalva flutua (ver Figura 15).

[102] Música do ballet *A Morte do Cisne*. Em Kurtz e Groves (1992)
[103] Ver ANEXO 3.

Outras cenas trabalhadas neste momento do processo criativo são o "arrastão do lixo", no qual Dalva tira todo o lixo de dentro do andaime e espalha-o pelo espaço; a "valsa do sonho de colo"; o "ser princesa e não ser princesa nada"; a "dança com o bastão"; e a "luta com o dragão"[104].

Ao final desta etapa a diretora indica que eu faça a decodificação e o estudo de todos os vídeos de laboratório e transcreva as falas de Dalva retiradas dos vídeos e dos diários dos laboratórios anteriores às filmagens[105]. O estudo dos vídeos significa **um rico estudo de qualidades de movimentos.** Após transcrever as falas de Dalva organizo-as em categorias para que possamos **selecionar as falas que trazem significados insistentes para fazer parte do roteiro do espetáculo**.

Com o trabalho constante vamos passo a passo obtendo novos dados sobre como será o produto artístico. É um processo artesanal, realizado de forma detalhada, em um ciclo contínuo entre o todo e os pormenores.

ELABORAÇÃO DAS CENAS E PASSAGENS ENTRE ELAS. DEFINIÇÃO DO ROTEIRO.

Nesta etapa damos **continuidade à elaboração de cada cena e fechamos em linhas gerais o roteiro do espetáculo.** A diretora passa a agilizar o tempo de exploração de cada cena e direcionar mais a personagem a seguir a ordem pré-estabelecida para o roteiro. Por outro lado, também começa a dedicar sessões de trabalho inteiras à elaboração de uma única cena, a qual passa a ser mais minuciosa.

O trabalho feito com cada cena é semelhante ao do roteiro como um todo, isto é, cada cena é elaborada como se fosse um pequeno roteiro – com começo, meio e fim – e dentro dela houvesse "micro-cenas" a serem estruturadas. De forma semelhante ao "esboço" feito anteriormente para o roteiro como um todo, **ao final desta etapa possuímos "esboços" para o que acontecerá dentro de cada cena.**

[104] Ver ANEXO 3.
[105] Neste momento foram estudadas oito fitas de vídeo nas quais havia dezenove laboratórios registrados.

A diretora começa a fazer este processo de "esboçar" as cenas com todas elas, sendo que a "caixa mágica", o "arrastão do lixo" e a "valsa do sonho de colo"[106] são as mais elaboradas nesta etapa. Ao fim desta etapa há uma ordem para os acontecimentos dentro destas cenas e uma clareza quanto aos conteúdos a serem expressos e quanto aos sentidos para Dalva. Porém, ainda não estão bem delimitados todos os desenhos no espaço, ritmos e matrizes de movimento que as comporão.

Utilizamos o trabalho realizado na etapa anterior, de transcrição e organização das falas de Dalva, para selecionar aquelas que entrarão no roteiro. Todas as falas utilizadas no roteiro surgiram do corpo de Dalva, não pegamos falas externas nem criamos falas em separado. A diretora introduz os primeiros **exercícios de técnica vocal** e orienta-me a praticá-los todos os dias.

A elaboração do roteiro fica cada vez mais minuciosa. Nesta elaboração, são levados em consideração diversos fatores, mas o principal deles, como mencionado anteriormente, é minha individualidade como intérprete, considerada nos seus aspectos físico e sensível. **A dramaturgia no BPI é coerente com aquilo que o corpo do intérprete tem a dizer, através da personagem que emerge dele**.

Assim, a linguagem corporal de Dalva constitui-se no cerne a partir do qual as outras linguagens são desenvolvidas. Há ainda uma opção minha em desenvolver-me como intérprete e adquirir novas habilidades, como o aprendizado da atuação com os objetos e das técnicas vocal e circense.

Do mesmo modo como na construção do roteiro como um todo, a construção de cada uma das cenas parte da coerência com os sentidos e possibilidades apresentados pela personagem. No método BPI, o trabalho de desenhar as cenas cabe mais à direção do que ao intérprete. No processo de construção das cenas, a diretora aos poucos seleciona e elabora os conteúdos que trazem uma atuação mais integrada do corpo de Dalva em meu corpo – são mais expressivos e insistentes – para desenhá-los cenicamente e compor as cenas.

A diretora não chega diretamente com uma coreografia para que eu a execute e nem escolhe determinada seqüência de movimentos feita por Dalva para montar uma

[106] Ver ANEXO 3.

coreografia. Há uma direção quanto aos sentidos que devem ser trabalhados em determinada cena e quanto às qualidades de movimento que estão relacionadas a estes sentidos.

Cada cena é desenvolvida em um processo constante de pesquisa e elaboração, a partir de conteúdos que trazem referências de várias etapas do processo criativo. A construção das cenas não é linear, a cena vai emergindo de um bojo de conteúdos condensados e conforme emerge, vai sendo pouco a pouco delineada pela diretora. Existe assim **um processo para o fechamento de cada cena criada no método BPI**.

Pesquisamos diversos conteúdos que possuem relação com determinada cena e as várias nuances dos sentidos. A diretora fecha a cena em linhas gerais, trabalhamos durante um tempo desta forma, depois ela desenha a cena mais um pouco e assim por diante, até chegar a um nível de delineamento que atenta às pequenas minúcias de cada movimento.

Deste modo, a coreografia de cada cena feita nesta etapa do processo criativo não é ainda aquela do produto final, é uma fase do processo, que tem uma função neste momento, mas depois será transformada. Cada cena é formada aos poucos, sendo vista sempre como um todo e de uma forma **muito "colada" ao corpo de Dalva, como se fosse sendo gradualmente extraída deste corpo.**

Além dos sentidos trazidos pelo corpo da personagem em meu corpo, a diretora leva em consideração outros fatores no delineamento das cenas, entre eles, os conteúdos que queremos passar para o público, as relações que serão estabelecidas com o público e o **espaço para o qual o trabalho destina-se – a rua**.

O fato de o trabalho ser para a rua leva a diretora a realizar elaborações coreográficas tendo em vista as características deste tipo de espaço. Ela enfatiza a projeção dos gestos, do olhar e da voz, procura explorar os movimentos amplos e não deixar o trabalho ficar em um tom intimista. Reforça a característica do corpo da personagem ser atento a todas as direções ao seu redor. Desenha as cenas de modo a Dalva não ficar tanto tempo em movimentos no nível baixo, pois isso dificultaria a visibilidade do público. Delineia o tempo das cenas de forma que estes sejam ágeis, de maneira que cada fragmento de cena seja vivido como se fosse uma cena inteira que pode ser assistida por uma pessoa

que esteja apenas passando pelo local. Em uma etapa posterior, a criação dos cenários e figurinos também será pensada de acordo com a realidade do espaço-rua.

Outros aspectos levados em consideração na construção das cenas são, por exemplo, os desenhos de tensões e resoluções, os momentos de maior extravasamento e maior contenção, as diferenças de tônus, as intenções da personagem mais para fora ou mais para si mesma, os usos do espaço, os tempos de cada ação, as relações com as músicas, dentre outros.

Rodrigues (2003, p.158) define a criação coreográfica no BPI como uma "arquitetura de imagens carregadas de sentidos":

> A criação coreográfica no BPI é uma arquitetura de imagens carregadas de sentidos anteriormente vivenciadas que foram elaboradas e filtradas para comporem cenas. Cada filigrana de imagem possui um ritmo, uma tonalidade, uma qualidade de movimento. As matrizes de movimento têm uma certa flexibilidade quanto à forma, que possibilita ao bailarino estar livre para ir processando a sua dança de acordo com o ambiente e com mudanças em seu corpo. Entretanto, há uma sólida estrutura de espaço-tempo e conteúdo a ser expresso. Um roteiro é criado [...] Pode-se dizer que nesta parte uma partitura de sensações é criada e o burilamento do movimento é contínuo.

As qualidades de movimento e as sensações corporais estão intimamente relacionadas, há sensações, imagens e emoções que **ajudam a impulsionar a qualidade de movimento** que está sendo trabalhada em determinada cena e outras que a **dificultam**. Assim, é necessário pesquisar as sensações de cada fragmento de cena e estruturar não só o roteiro das ações, como também a **"partitura de sensações"**.

Na cena do "arrastão do lixo"[107], por exemplo, há um momento de "tirar o lixo do corpo". Para trazer a qualidade de movimento que desejamos para este momento é necessário trazer a raiva de Dalva por estar cheia de lixo, a revolta, o nojo no corpo, a sensação do corpo cheio de lixo, o sufocamento, a sensação de estar realmente tirando o lixo, a necessidade de abrir espaço para respirar, entre outras. Esta ação de tirar o lixo do

[107] Ver ANEXO 3.

corpo e estas emoções, sensações e imagens estão ligadas a diversas histórias de Dalva surgidas no decorrer do processo criativo.

Além deste trabalho com as imagens, emoções e sensações, a diretora realiza todo um trabalho quanto à amplitude dos movimentos, direção do olhar, intenções, projeção, acentuações, ritmo, dentre outros. Por exemplo, ao trabalhar este gesto de "tirar o lixo do corpo", a diretora dá indicações também quanto: ao "ataque" do movimento, isto é, cada vez que eu "tirar" trazer o movimento com força e precisão e iniciar a ação de uma vez; ampliar o gesto deixando-o tomar todo o corpo; definir a direção do olhar em cada "tirada de lixo"; não perder o ritmo da valsa, nos braços, nos pés, na cabeça, no corpo todo, ao fazer cada gesto; e ainda, seguir um desenho preciso em ziguezague no chão, indo com o corpo todo para cada uma das direções (ver Figura 16).

Filmagem: Graziela Rodrigues



Figura 16 – *Stills* de vídeo: "tirar o lixo do corpo".

O trabalho constante com a personagem em meu corpo e o processo de elaboração cênica somam-se no desenvolvimento da personagem. Nesta etapa **Dalva amplia sua gama de conteúdos e atuações corporais**. Ao mesmo tempo Dalva delineia-se melhor – traz mais variações e desenhos no corpo, modelando seu tônus, compondo seus diferentes estados emocionais e qualidades de movimento. Dalva vai deixando aflorar novas facetas de sua personalidade, ficando cada vez mais "à vontade" para atuar e expressar seus sentimentos e histórias. Passa a se expressar de diferentes maneiras, moldando seus sentidos em danças.

A diretora diz para mim, cena por cena, o que eu preciso trabalhar, referindo-se aos sentidos, imagens, exploração técnica dos movimentos, ritmos, usos do espaço, entre outros. Cabe a mim, como intérprete, **pesquisar as sensações, imagens e emoções de Dalva que movem cada fragmento de cena**. Eu não posso deixar a movimentação ficar apenas em um nível técnico formal, é preciso sempre pesquisar novamente, atualizar, o que cada momento de cada cena significa para Dalva.

Além de delinearmos as cenas utilizando os conteúdos surgidos nas etapas anteriores, também surgem nesta etapa novos conteúdos para compor as cenas, por exemplo, o que denominamos de "cavalo de São Jorge". O "cavalo de São Jorge" é feito no alto do andaime, construído com o som dos tamancos, a espada e o pano vermelho. Há tempos trabalhamos este cavalo de diferentes maneiras, até que em determinado laboratório foi como se Dalva sintetizasse todos os trabalhos anteriores.

Refletindo sobre como terminará o roteiro, concluímos que Dalva deve realmente morrer no final, com a cena da "morte do cisne"[108]. No entanto, não sabemos ainda o que acontece após a sua morte, se Dalva deve permanecer no espaço ou sair. Já está claro, a esta altura do processo, que este final com a morte de Dalva não está ligado a um processo interno meu, mas a uma realidade social apresentada pela personagem. Este final diz respeito às muitas "Dalvas" que existem pelo mundo – estas meninas que vivem nas ruas não estão sobrevivendo. Concluímos que dar outro final à Dalva seria dissimular a realidade. Sentimo-nos compromissadas com as várias "Dalvas". Há também uma intenção de sensibilizar as pessoas quanto à realidade destas meninas.

É característico do método BPI que venha à tona de forma incisiva um **conteúdo social** ligado às personagens. Estas personagens trazem uma "identidade social" e ligam-se a toda uma categoria de pessoas que vivem em condições semelhantes às delas, ou que já vivenciaram afetos de mesma natureza. Este aspecto social é reforçado dentro do método, uma vez que em diversos momentos do processo o bailarino-pesquisador-intérprete é orientado a se voltar para a realidade de mundo ao seu redor, através da leitura de notícias de jornais, das reflexões sobre o que ele quer dizer "ao mundo" com a sua dança e, com maior ênfase, através da pesquisa de campo no *Co-habitar com a Fonte*. Deste

[108] Ver ANEXO 3.

modo, seria incoerente deixar de fora o conteúdo social ligado à personagem na construção do roteiro do espetáculo.

Durante um período de trabalhos, Dalva fica com um sentimento de desespero quando percebe que vai morrer, ela não quer morrer, não quer desaparecer, acha injusto morrer, mas sente a energia esvaindo-se de seu corpo e sente que não vai ter jeito. No decorrer desta etapa, ela passa a aceitar a idéia de morrer no final do roteiro, pois começa a sentir que ela não irá desaparecer com a própria morte: morre uma Dalva, mas naquele exato momento outras estão nascendo em algum lugar.

No final desta etapa a ordem das cenas do roteiro já é a da versão final. **O percurso de sentidos vivenciado por Dalva no roteiro está completo**. Não há as coreografias exatas de cada cena, mas há várias matrizes de movimento sendo organizadas e buriladas pela diretora para desenharem estas coreografias.

Nesta etapa de fechar o roteiro e elaborar cada cena, é possível perceber os conteúdos trabalhados nas várias etapas do processo irem aos poucos revelando suas interligações. Há muita harmonia na forma como estes conteúdos vão compondo um todo orgânico.

As relações com as músicas também estão dentro desta organicidade. As músicas que permanecem no roteiro são aquelas selecionadas dentre as várias referências sonoras devido aos sentidos que elas despertam no corpo. Por outro lado, também há uma preocupação de nossa parte de as músicas fazerem parte, de alguma forma, do universo da rua – ambiente ao qual se destina o produto artístico. Queremos músicas populares, facilmente apreensíveis e ao mesmo tempo fortes. Músicas que já possuam uma história, uma carga emocional, que já façam parte do imaginário das pessoas.

Todos os sentidos mais significativos de Dalva são contemplados no roteiro, condensam-se deixando cada uma das cenas com várias "camadas de sentidos". No roteiro Dalva vivencia seu último dia de vida. No entanto, não há uma história linear a ser narrada, o roteiro traz o ciclo do dia – do amanhecer ao entardecer – e alterna ao longo do seu percurso sonho e realidade, lembranças, paisagens do imaginário que se misturam a paisagens reais.

O roteiro dá vazão aos fluxos de imagens e emoções de Dalva, estão nele as "polaridades", os "contrastes", as "misturas". Diz respeito a uma realidade social, mas também a uma realidade interna, falando de superação, de liberdade, da amplitude de possibilidades, do inusitado, da luta entre viver e morrer. Possui um caráter épico e trágico, mas também revela fatos tão íntimos como sentir a pele ardendo, sentir falta de colo e não conseguir pentear o cabelo. Há nele o conteúdo de potência versus impotência – como lutar com espada de madeira contra um monte de homens com revólver? Como lutar com a dança? Dalva dá voz ao "ser do lixo", traz o sonho de dançar e morre e renasce várias vezes na sua luta constante contra o dragão.

BURILAMENTO DO ROTEIRO E TRABALHOS DE PRODUÇÃO

Nesta última etapa do processo de criação a diretora dá prosseguimento ao burilamento de cada cena do roteiro e às limpezas mais minuciosas dos movimentos, **articulando as qualidades de movimento e os sentidos que movem cada fragmento de cena e também as passagens entre eles**. Realiza ajustes ao longo de todo o roteiro, muda partes das coreografias em decorrência da inserção dos novos elementos do cenário e retira algumas falas, que continuam apenas como texto interno para a personagem. Apenas após os fechamentos da cenografia e da trilha sonora é possível completar em todos os detalhes os desenhos das cenas.

Durante toda esta fase, a diretora intensifica o desenvolvimento do **trabalho vocal**. Há os exercícios mais relacionados à educação e aquecimento da voz e aqueles mais ligados aos sentidos e entonações das falas. Este trabalho exige muita dedicação, pois é um aprendizado novo para mim, uma vez que eu nunca havia usado minha voz cenicamente.

Nos estudos das entonações das falas, a diretora explica-me sobre a articulação entre os estados de ânimo de Dalva e a entonação da sua voz. Primeiro é preciso trazer o estado de ânimo, as emoções, o corpo de Dalva, e a partir daí deixar a fala vir com uma entonação de voz. Uma vez que a fala é proferida, a entonação da voz também age no estado de ânimo, havendo uma retroalimentação (ver Figura 17).

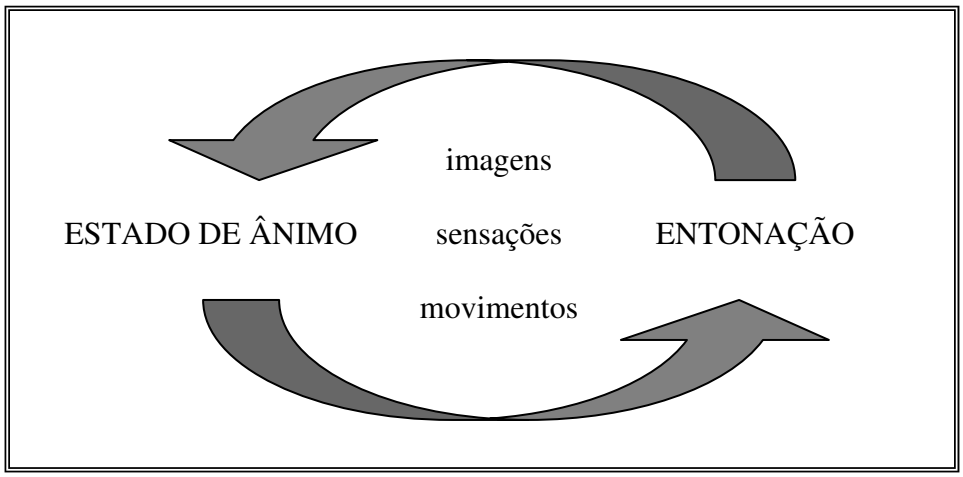


Figura 17 – Diagrama da articulação entre estado de ânimo e entonação da voz.

O trabalho em relação ao público também é enfatizado pela diretora nesta etapa, a projeção dos gestos e da voz procurando sempre imaginar um espaço em semi-arena e a comunicação – a transmissão dos sentidos através do corpo e a clareza quanto ao que o corpo deve passar para as pessoas em cada momento.

A diretora destaca ainda nesta etapa **o estudo do manuseio dos objetos**, especialmente nos momentos de pegá-los e deixá-los e de vestir e desvestir as indumentárias. Estes gestos precisam ser precisos e ágeis. E também não podem ser perdidos os sentidos de Dalva nestas passagens, é ela quem deve realizar estas ações e não a intérprete. Ao final desta fase, todos os objetos possuem um lugar exato para ficarem guardados dentro do andaime e um modo específico de estarem dispostos.

A diretora sugere que eu veja o vídeo do ballet *A Morte do Cisne*[109], pois Dalva traz os braços do ballet clássico na cena da "morte do cisne". O vídeo poderá ajudar a assumir mais o cisne que o corpo de Dalva já está querendo trazer. Assistir ao vídeo de fato ajuda-me a liberar mais o corpo, a explorar mais os movimentos das asas e a suavidade, a trazer momentos nos quais, por alguns instantes, Dalva vai além dos homens armados e deixa-se viver seu "sonho de bailarina" (ver Figura 18).

Fazemos muitas passagens diretas do roteiro para que eu vá adquirindo fôlego, força muscular e agilidade em passar de um sentido a outro das cenas. O roteiro e os trabalhos todos realizados no método BPI exigem muito do intérprete, tanto a nível físico

[109] Red... (1992). Ver nas referências em "Filmes cinematográficos e vídeos".

quanto sensível. Conforme afirma Rodrigues (2003, p.149): "[o] processo inteiro é trabalhado no fio limite de exigência em relação a cada bailarino-pesquisador-intérprete. Porém, a pessoa é mais importante do que o produto artístico, uma vez que a qualidade estética depende de sua integridade". Devido a esta demanda a diretora ressalta nesta etapa as orientações quanto aos cuidados com a minha saúde e quanto a manter o meu equilíbrio interno. Só assim será possível ter a força necessária para dar vida, de maneira plena e intensa, a todo o conteúdo elaborado e condensado no roteiro.

Filmagem: Graziela Rodrigues



Figura 18 – *Stills* de vídeo: cena da "morte do cisne".

Trabalhos de produção: cenário, figurino, trilha sonora e iluminação.

É importante a participação de outros profissionais para o fechamento do produto artístico. Principalmente profissionais ligados às áreas de cenografia, figurino, música e iluminação. No entanto, de acordo com cada processo estabelecido, podem ser necessárias pessoas de outras áreas.

Como explicamos anteriormente, no método BPI os objetos, indumentárias e trilha sonora construídos durante o processo criativo, não visam o produto final, e sim, auxiliar na construção do corpo da personagem no desenvolvimento do processo. Têm funções, por exemplo, de auxiliar na pesquisa das imagens internas, de ampliar a percepção do corpo, de concretizar as imagens internas e de auxiliar a trazer determinados sentidos

para o corpo. Sobre o uso de indumentárias durante o processo de criação Rodrigues (2003, p.130-131) nos diz:

> Muitos dos elementos que vão surgindo, vindos internamente, são solicitados à própria pessoa que os confeccione, e passam a fazer parte do corpo de sua personagem, auxiliando-a na estruturação da mesma. Porém, isto não quer dizer que sejam permanentes, assim como nada é permanente na personagem, não sendo caracterizados como figurinos. Todavia, podem perfeitamente vir a constituí-lo, numa outra etapa.

Na etapa de produção final do espetáculo estes elementos criados durante o processo servem como um guia para que, a partir deles, a cenografia, os figurinos, a trilha sonora e a iluminação sejam criados.

Vale lembrar que o trabalho de criação e incorporação de cada objeto durante o processo de criação foi exaustivo, cada um deles está investido de afeto e traz sentidos próprios para o corpo de Dalva. Fayga (1977, p.51) analisa que ao dar forma à matéria o ser humano impregna-a com "a presença de sua vida, com a carga de suas emoções e de seus conhecimentos [...] Estruturando a matéria, também dentro de si ele [o homem] se estruturou. Criando, ele se recriou".

As referências sonoras utilizadas também estão inseridas neste contexto de pesquisa do que faz sentido para o corpo, do que faz despertar no corpo as imagens, emoções e sensações de Dalva e do conteúdo sensível que gostaríamos de transmitir ao público. **O processo é um todo coerente que gera diversos conteúdos articulados entre si.** O ideal seria que houvesse uma equipe de profissionais que pudesse acompanhar todo o processo e efetivamente fazer parte dele.

As novas elaborações da cenografia, dos figurinos e da trilha sonora precisam fazer sentido para a personagem, somar-se ao que já está sendo trabalhado, ajudando na comunicação dos conteúdos para o público e no fluxo do corpo e das emoções. É necessário um processo de testes e elaborações dos novos elementos, para perceber o que funciona para a atuação de Dalva e, se necessário, fazer alterações.

No caso da *Valsa do Desassossego*, todos os objetos elaborados durante o processo de criação acabam permanecendo no espetáculo final. Parte dos objetos sofre novas elaborações e novos elementos são adicionados pelo cenógrafo e figurinista Márcio Tadeu. Ele propõe elaborações para o cenário e os objetos utilizados que ajudam a intensificar a comunicação com o público e trazem novos sentidos relacionados aos que já vínhamos trabalhando. Também propõe um "figurino base" para Dalva, sobre o qual ela vestirá suas saias. Há muita sintonia entre sua concepção estética e a nossa.

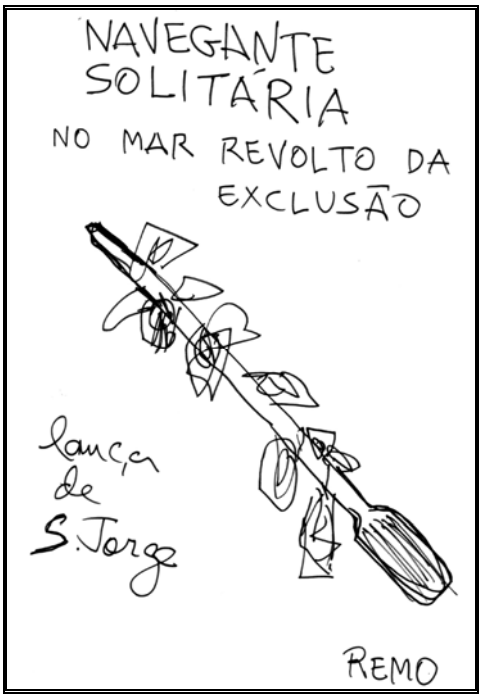


Figura 19 – Croqui de Márcio Tadeu para o remo.

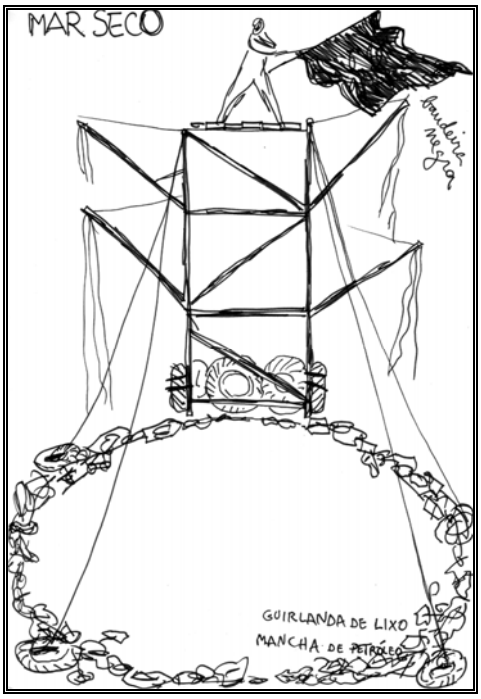


Figura 20 – Croqui de Márcio Tadeu para o cenário.

Dentre suas sugestões, o cenógrafo sugere, por exemplo, explorarmos a característica de o andaime trazer a imagem de um barco e transformarmos o bastão de Dalva em um remo (ver Figura 19). Imagina juntar o lixo de Dalva em uma "guirlanda de lixo e brinquedos velhos" para ser aberta no espaço fazendo referências às "infâncias perdidas" e também às cordas com bóias que servem para conter as manchas de petróleo no mar. Sugere colocarmos mais duas "asas" no andaime e fitas de cetim saindo das pontas das quatro asas, além de fitas para serem puxadas do topo do andaime até a platéia (ver Figura 20).

À medida que os elementos da cenografia ficam prontos, iniciamos o trabalho prático com eles. A introdução de mais duas "asas" no andaime, da guirlanda de lixo, das fitas de cetim a serem entregues para o público, entre outros, demanda modificações nos desenhos das cenas e procedimentos para apropriação destes objetos por Dalva.

É necessária uma outra lida com os objetos, alteram-se formas e pesos, é preciso um trabalho minucioso quanto à mecânica dos gestos para que haja uma melhor assimilação dos objetos e sua inserção no aspecto coreográfico. Além disso, precisam ser introduzidas novas ações como abrir a guirlanda de lixo e entregar e recolher as fitas para o público. Como estas ações estão dentro dos conteúdos de Dalva, é preciso fazer um trabalho de localizar internamente, dentro dos seus "arquivos de existência", os sentidos que estes gestos possuem para ela, para que assim ela os realize como necessidades suas.

Devido a uma série de fatores a trilha sonora usada nos ensaios – que deveria ser somente uma "trilha-piloto" – permanece como trilha final. Apenas tem um acabamento melhor, na medida em que a compositora Denise Garcia refaz para nós as mixagem dos sons do filme *Boca de Lixo* (1992) com a música *Danúbio Azul* e mixa as outras músicas para ficarem com as durações adequadas para os tamanhos das cenas.

Uma vez pronta a trilha sonora, a diretora ajusta os momentos exatos de entrada e saída de cada música e os tempos de cada ação.

O responsável pela iluminação é Amauri Antunes. A iluminação é muito importante para o espetáculo como um todo, mas internamente para a personagem possui uma menor influência do que a cenografia, os figurinos e a trilha sonora. A diretora indica que Amauri Antunes crie a iluminação pensando no espaço onde será a estréia do espetáculo, o saguão da Oficina Cultural Oswald de Andrade em São Paulo[110].

Burilamento dos movimentos e sentidos

A diretora termina de desenhar as cenas nas suas minúcias e continua com os trabalhos de limpeza dos movimentos e passagens entre as cenas. Prosseguimos com o burilamento dos movimentos quanto ao ritmo, projeção, acentos, amplitude, tônus,

[110] Ver ANEXO 4 (Programa "A Arte do Espetáculo Fora do Teatro" – Oficina Cultural Oswald de Andrade).

intenções, entre outros. Como explicamos anteriormente, há um processo gradual para desenhar cada cena, assim como o roteiro como um todo. Desta forma, o roteiro inteiro sofre novas elaborações durante esta etapa.

A diretora realiza determinados trabalhos comigo nos ensaios e indica que eu dê prosseguimento a eles nos trabalhos sozinha. Às vezes, estes trabalhos envolvem uma cena inteira, ou mais de uma cena, outras vezes, são **investigações de pequenas atuações do corpo**, por exemplo, como meus pés devem ficar dentro dos tamancos para que eu tenha mais controle dos sons que os tamancos produzem.

Neste processo de elaboração vou adquirindo novas habilidades técnicas, ao mesmo tempo em que aprimoro os movimentos da personagem.

A diretora enfatiza a **projeção de todo o corpo no movimento**, visando estabelecer a comunicação e o contato com o público. Mesmo que eu esteja de costas para determinada parte da platéia, ela chama a atenção para a projeção nas costas. Graziela Rodrigues explica-me esta qualidade de movimento fazendo-a no seu próprio corpo e remetendo-se a imagem de mover sentindo "o osso furar a pele", isto é, com uma intenção de expansão, de cada parte do corpo estar empurrando para fora e ao mesmo tempo um tônus mais elevado, uma densidade no movimento.

Este tipo de tônus está relacionado ao "tônus de resistência" trabalhado na *Estrutura Física* do BPI. Sobre esta qualidade de tônus encontramos em Rodrigues (1997, p.84):

> A imagem que o corpo apresenta é de densidade. Realizando os movimentos provindos das pesquisas de campo que identificamos com este tônus, verificamos que há uma intenção do corpo de penetrar incisivamente o espaço. Apesar da referência deste tônus estar na percepção da musculatura, sentimos na sua gradação máxima algo como se a ossatura "perfurasse a carne".

A diretora trabalha os movimentos e sentidos que dão passagem entre os diferentes momentos de cada cena, além da **clareza quanto ao tipo de passagem feito**: se há o fechamento de um sentido e abertura de outro ou se há uma continuação, um desenvolvimento. Graziela Rodrigues faz uma analogia dos diversos tipos de passagens

entre as cenas com as pontuações gramaticais. Há, por exemplo, as passagens que acontecem através de "pontos finais" ou aquelas que usam "vírgulas". Cada uma possui tempos, intenções e desenhos distintos.

É muito importante o desenvolvimento das passagens entre uma cena e outra, e entre as diversas partes da mesma cena, para que não haja quebras que possam levar a perder a relação com o público e, por outro lado, para que haja um desenho nestas passagens, para que os sentidos entre uma cena e outra não fiquem misturados.

Trabalhamos sempre a continuidade e a transformação, mesmo que uma ação se feche e outra se abra, não há nenhum momento em que não tenha um sentido sendo colocado, não há momentos nos quais Dalva esteja apenas se preparando para iniciar a próxima cena. **É necessária uma articulação interna dos sentidos para conseguir fazer as passagens com precisão.**

Enquanto nas etapas anteriores havia um tempo prolongado para que fossem trazidos e explorados os sentidos de cada cena, agora, com o fechamento do roteiro, o tempo é ágil. No início desta etapa tenho dificuldade em levar os sentidos do roteiro no tempo das cenas. É necessário **reforçar o trabalho da "técnica dos sentidos"**, a técnica para ter um domínio dos sentidos, imagens e emoções e ter a habilidade de conduzi-los durante o roteiro no tempo justo de cada cena.

Para desenvolver esta habilidade a diretora propõe várias estratégias, uma delas é executar o roteiro apenas "internamente". Neste trabalho, o intérprete vivencia todo o percurso de imagens, sensações e emoções do roteiro sem a preocupação com as coreografias e com o tempo, modela a personagem em seu corpo e a deixa atuar pelo espaço, mas dá atenção ao percurso interno e não ao trabalho físico. Realiza apenas a "parte interna" da coreografia, ou seja, a "partitura de sensações". Assim, vai aprimorando sua percepção e condução do sentido que está no corpo, descobre formas de dar passagem de um sentido a outro e desvenda novos sentidos. Depois, quando realiza o roteiro com todos os elementos, este trabalho faz-se notar, os sentidos, imagens e emoções vêm com mais força e fluidez no corpo.

Outro exemplo de estratégia utilizada para o trabalho da "técnica dos sentidos" é realizar o roteiro na íntegra – realizar as coreografias e utilizar os objetos – mas sem música, para poder dar mais tempo de trazer os sentidos de cada momento.

Há diversos níveis neste trabalho com os sentidos, há o nível mais amplo, dos sentidos mais gerais da cena como um todo; ao mesmo tempo existem outros mais específicos, de acordo com cada momento da cena, que modulam os sentidos mais amplos; e outros ainda, que dão vida a cada ação corporal. Trabalhamos com **"camadas de sentidos"**.

Por exemplo, na "valsa do sonho de colo", há como sentidos mais gerais a falta de colo, falta de carinho na pele, de aconchego, olhar para fora e não ver ninguém, dançar no amanhecer, entre outros. Mas em cada momento da cena há outros sentidos. Em um momento no qual Dalva quase se deita na asa do andaime, por exemplo, ela vê a si mesma deitada no chão à sua frente e levanta-se rápido, com medo de ser atacada. Há ainda os sentidos e imagens específicos para ajudar a trabalhar determinado movimento, por exemplo, no ir e vir da valsa no andaime a diretora indica que eu trabalhe o sentido de "tentar alcançar e não achar nada" e com a sensação de Dalva estar "passando a mão em um bicho peludo" para que ela traga a qualidade de movimento apropriada para este momento.

Em vários momentos a diretora trabalha os sentidos comigo usando subtextos[111] para Dalva, isto é, falas internas, ditas apenas em pensamento, porém sentidas e "enxergadas" em imagens internas. Por exemplo, na parte do "arrastão do lixo" na qual Dalva vai pegando os lixos no chão um a um e soltando, a diretora orienta-me a trabalhar o sentido de Dalva estar procurando seus amigos no meio do lixo e, ao mesmo tempo, de estes lixos transformarem-se em sapatos, roupas, objetos dos seus amigos deixados para trás. A cada lixo pego por Dalva ela vai falando internamente: "cadê a [nome da pessoa],

[111] Azevedo (2004, p.223) explica o que é o subtexto no teatro. Embora a autora refira-se a um outro tipo de personagem, isto é, àquela que provém dos textos de teatro, suas explicações podem ser úteis para nós. Segundo a autora o subtexto é formado pelo mundo de imagens, lembranças e sentimentos da personagem, além de outras associações que possam ser feitas a cada acontecimento que ocorre em cena. Através do subtexto cada ação da personagem entra em "inteira correlação com um mundo de sentimentos" (*ibid*., p.223). Faz parte do subtexto a descoberta dos "motivos ocultos" da personagem, dos sentimentos que a levam a realizar suas ações (*ibid*., p.224).

ela tava aqui até agora pouco. Será que pegaram ela? Cadê o [outro nome]", enquanto ela procura as pessoas no meio do lixo e no meio do público.

Se nesta parte de pegar os lixos no chão não forem trazidos os sentidos, fica apenas uma ação simples, de agachar-se, pegar um lixo no chão, ficar de pé e soltá-lo. Embora a diretora tenha reforçado a elaboração da atuação física do corpo neste momento, mesmo com esta elaboração técnica este momento de pegar os lixos no chão é mais delicado do que, por exemplo, o momento seguinte a este no qual Dalva valsa em um fluxo livre e vigoroso pelo espaço. Pois neste segundo caso, há uma movimentação mais dinâmica e mais ampla que, caso os sentidos não sejam trazidos com muita força, pode segurar a atenção do público pela dinâmica dos movimentos. No entanto, é importante ressaltarmos que todas as cenas perdem sua vitalidade se não houver os sentidos trabalhados no corpo.

Isto não quer dizer que o movimento não seja extremamente elaborado. Nos trabalhos de limpeza, **a diretora burila cada detalhe do movimento**, mas os detalhes não dizem respeito a reproduzir uma forma exata e sim à qualidade do movimento que está ligada a um estado emocional. Nesta parte da valsa em um fluxo livre, por exemplo, a diretora orienta-me a expirar a cada passo de valsa para o fluxo ficar mais livre, descer e subir mais o tronco para ampliar o movimento, avançar mais em cada passo de valsa, abrir o esterno e abarcar as pessoas do público na valsa como se as trouxesse para dentro do espaço, entre outros.

Uma coreografia de imagens, sensações e emoções

O espetáculo no método BPI depende que sejam trazidos os sentidos, imagens, sensações e emoções de cada momento do roteiro para que possa realmente acontecer. **O cerne do espetáculo está no conteúdo sensível intrínseco à coreografia**, este conteúdo precisa ser trazido a cada momento, modulando a atuação corporal, gerando qualidades de movimento que não são possíveis de serem realizadas sem a atuação consciente das emoções.

> No BPI, a emoção é trabalhada como o fio que conduz a construção do movimento do bailarino. Os seus registros emocionais, ao serem elaborados, provêem um conteúdo que fundamenta a criação coreográfica. Assim a qualidade técnica da performance no BPI está diretamente relacionada ao trabalho da emoção (RODRIGUES; TAVARES, 2006, p.121).

Há um ponto exato para o trabalho com as emoções. Não se trata de representar determinadas emoções, no sentido de atuar cenicamente fazendo a expressão facial e corporal daquela emoção, e também não se trata de "emocionalismos"[112]. No BPI as emoções são vivenciadas de fato pelo intérprete e fazem parte da qualidade do seu movimento, há todo um trabalho com as emoções para conhecê-las e torná-las conscientes e assim poder conduzi-las. Como nos explica Rodrigues (1997, p.149): "As emoções que movem o roteiro são trabalhadas até o momento em que elas possam ser conduzidas de forma consciente [...] o objetivo é que a emoção seja o motor de um movimento consciente, atribuindo uma maior plasticidade ao corpo".

É preciso haver uma **predisposição e abertura do corpo e ao mesmo tempo um corpo trabalhado muscularmente** para dar condições das emoções modelarem-se em movimento. O substrato para que as emoções possam tomar corpo, é o trabalho com a *Estrutura Física*, a abertura das articulações, as modulações do tônus, a flexibilização da musculatura, os trabalhos de enraizamento dos pés, a relação com a força da gravidade ampliando o contato com o solo.

As emoções no corpo dão origem a configurações corporais específicas e qualidades de movimento únicas. A diretora realiza trabalhos para elaborar tecnicamente estes corpos e suas qualidades de movimento. Conduz procedimentos para trazer mais à tona o corpo que se configura, como se o puxasse mais para fora, ampliasse e ao mesmo tempo intensificasse suas ações. A diretora trabalha a organicidade deste corpo para que ele expanda em si os sentidos que o tomam e possa comunicá-los.

O foco das coreografias não está em reproduzir uma forma, mas em expressar determinados conteúdos buscando a comunicação com as pessoas do público. Esta

[112] Rodrigues (1997, p.152) define "emocionalismo" como "emoção represada, desconhecida, que atua numa forma representada e não circula pelo corpo da pessoa, permanecendo na máscara do rosto".

expressão ocorre através de **formas de movimento geradas de dentro para fora a partir do conteúdo sensível**.

No entanto, no processo de criação, o trabalho dos movimentos e da sensibilidade é sempre muito integrado, de maneira que não só os sentidos, imagens e emoções trazem movimentos, como também os movimentos passam a trazer sentidos, imagens e emoções. O importante é que este fluxo entre movimentos e sensibilidade esteja aberto, os dois pólos sempre se realimentando. Uma atuação física bem realizada é capaz de puxar o conteúdo sensível para fora, passando assim a não ficar apenas no nível físico, mas a englobar o corpo como um todo, pois os movimentos surgiram das sensações, imagens e emoções e estão intrinsecamente ligados a elas.

Para fazer com que o espetáculo aconteça, é preciso atuar com um corpo pleno, integrando "corpo físico" e "corpo emocional", ter **um eixo firme e ao mesmo tempo flexível, em constante processo de construção, que permita ir além da própria individualidade**, abrindo-se para a realidade social da personagem e para o contato com as pessoas do público.

PARTE II

APRESENTAÇÕES PÚBLICAS DO ESPETÁCULO

- **NUTRIR O ROTEIRO**
- **O DESABROCHAR DO ROTEIRO**
- **FAZER O CORPO**
- **ESPAÇO EM MOVIMENTO**
- **A PRESENÇA DO PÚBLICO**
- **PREPARAÇÕES DO CORPO**
- **O "BLOCO NA RUA" – ASPECTOS DE PRODUÇÃO**

NUTRIR O ROTEIRO

As apresentações do espetáculo ocorrem no período de junho de 2004 a outubro de 2006. São vinte e seis apresentações no total (ver ANEXOS 4 e 5). Estas variam quanto aos tipos de espaço e horários nos quais acontecem, mas a maioria é realizada ao ar livre, de dia. Por acontecerem em locais de livre acesso, em geral forma-se um público diversificado, por exemplo, quanto à idade das pessoas, extrato social e familiaridade com as artes cênicas.

Apesar de o espetáculo ter estreado, o roteiro segue sofrendo modificações e novas elaborações ao longo de toda a etapa das apresentações. Continuam os procedimentos de aperfeiçoamento dos desenhos das cenas, burilamento das coreografias, limpeza dos movimentos, estudo do manuseio dos objetos e das entonações das falas e pesquisa dos sentidos que movem cada fragmento de cena. Também prosseguem os trabalhos de desenvolvimento da personagem, das habilidades motoras e da habilidade em trazer os sentidos para o corpo.

Como explicamos anteriormente (item "Uma coreografia de imagens, sensações e emoções", p.130) o foco da coreografia não são as seqüências de movimento e sim os percursos de imagens, sensações e emoções que desencadeiam as diferentes atuações do corpo. Este conteúdo sensível conduz o roteiro e materializa-se nos movimentos da personagem.

Ao invés de falarmos em seqüências de movimento, falamos em matrizes de movimento, pois como matrizes elas são bases que podem dar origem a variações. Melchert (2007, p.31) corrobora este aspecto: "Quando nos referimos à matriz devemos considerar seu caráter gerador, nunca um modelo limitador da liberdade de expressão".

O trabalho não está em treinar uma seqüência de movimentos que deve ser reproduzida da forma mais exata possível, mas em **chegar a uma qualidade de movimento fruto de uma integração com o percurso interno**. Existe uma **exatidão nos movimentos** que está em atingir esta integração, a qual acarreta uma qualidade de movimento, um ritmo, uma acentuação, um tônus, um olhar, altamente precisos.

A "técnica dos sentidos" desmancha as matrizes de movimento, ao viver plenamente os sentidos no corpo Dalva transforma os movimentos de acordo com suas imagens internas, além de imprimir-lhes suas características individuais quanto à postura, tônus e qualidades de movimento. Deste modo, o movimento vai sofrendo modificações e se distanciando da matriz original, muitas vezes configurando-se em algo inusitado. Há uma coreografia a ser realizada por Dalva, contudo, dentro desta coreografia, Dalva desconstrói os "passos", transformando-os de acordo com o seu próprio corpo e seus estados emocionais.

Este processo de transformação dos movimentos pela individualidade da personagem relaciona-se com o que Rodrigues (1997, p.103) observa a respeito dos dançantes em determinadas manifestações populares brasileiras:

> Provém, portanto, do dançante a capacidade de quebrar as formas. A partir dos elementos estruturais da manifestação, a maneira de mover-se de um dançante modifica a própria forma que a gerou. Dentro do fluxo do decompor e do transformar, o movimento não se cristaliza, pois no momento seguinte de sua criação ele já se apresenta como algo novo e dinâmico.

Assim, a coreografia do espetáculo no BPI envolve juntamente o movimento da musculatura e o movimento das emoções, imagens e sensações. A emoção é trabalhada assim como o é a musculatura. Existe a técnica do físico e a "técnica dos sentidos".

A relação com as músicas também é diferenciada. Rodrigues (2003, p.158) explica que nas coreografias no BPI "O bailarino não precisa contar a música para dançar, o tempo é dado por suas próprias imagens que se seqüenciam e pelo tempo de suas sensações já integradas ao movimento". Pode haver variações nos tempos de cada ação de acordo com os desenvolvimentos das imagens internas, mas existe muita adesão do corpo quanto ao ritmo e aos acentos das músicas.

O roteiro organiza os conteúdos da personagem e elabora-os para serem comunicados. É uma estrutura criada para favorecer o fluxo de sentidos da personagem. É o ponto de partida para a personagem expressar-se e recriar-se. Quando acontece da personagem não estar forte no corpo, o roteiro constitui-se na estrutura que irá sustentar o

espetáculo. Se ao contrário, a personagem estiver forte no corpo, trazendo novos sentidos e impulsos de movimento, ela poderá a qualquer momento modificar esta estrutura.

REPOR AS CAMADAS DE SENTIDOS

Embora cada cena possua suas características bem estabelecidas e durante o processo de criação tenhamos trabalhado os sentidos de cada fragmento do roteiro, construindo uma "partitura de sensações", **é próprio do BPI não permitir que esta partitura se fixe**. Há de nossa parte uma postura ativa de não deixar o conteúdo sensível, assim como os movimentos, se cristalizarem. Um processo intencional de estarmos sempre em estado de pesquisa, reelaborando, questionando o que já definimos, checando novas possibilidades. É preciso deixar viva a criação, como se o espetáculo estivesse em constante processo de gestação.

Do contrário, corre-se o risco do corpo entrar em um automatismo, da realização do roteiro virar uma reprodução das coreografias ao invés de uma vivência dos conteúdos sensíveis em/no movimento. Há um "frescor" na experienciação corporal dos conteúdos do roteiro que deve ser sempre realimentado.

Também pode acontecer de determinados sentidos deixarem de gerar o mesmo impacto no corpo e no movimento que produziam anteriormente, ou seja, chega um momento no qual alguns deles não funcionam mais para mobilizar emocionalmente o corpo. Isto significa que já não servem mais, é preciso buscar novos sentidos.

Como vimos no item "Burilamento dos movimentos e sentidos" (p.126) trabalhamos com camadas de sentidos. Há sentidos em diversos níveis, que se sobrepõem e se modulam. No trabalho de repor as camadas de sentidos, os sentidos ligados a movimentos específicos e a fragmentos de cenas mudam mais do que aqueles mais gerais, da cena como um todo. No entanto, mesmo estes vão sofrendo alterações. Deste modo, **procuramos não deixar que o corpo entre em um estado de acomodamento**, de ficar apenas dentro do conhecido. Trabalhamos sempre a busca e a transformação, o movimento em seu sentido mais amplo.

Rodrigues (2003, p.161) relata que através dos processos que dirigiu no BPI viu "nascer nas pessoas configurações de corpos originais dançando em sua potencialidade aflorada". A autora prossegue ressaltando a necessidade de seguir sempre "em mudanças", de não deixar o processo parar: "[e]ntretanto, essa originalidade do corpo é tão vulnerável! No momento em que a pessoa se vê de posse desse corpo original, já se encontra no momento de mudança" (*ibid*., p.161).

Na perspectiva do BPI o intérprete não pode colocar-se "à frente" da personagem, ele não a domina, ele jamais a conhecerá totalmente, pois ela está viva, não está em livros. Ela será sempre surpreendente.

TRABALHOS PARA O DESENVOLVIMENTO DO ROTEIRO

Na etapa das apresentações o diretor do Processo BPI continua atuando com o intérprete, mas existe uma mudança na sua atuação, é o momento do intérprete assumir mais a condução do trabalho e mobilizar-se para seguir em frente com o espetáculo. Desta forma, no percurso das apresentações Graziela Rodrigues prossegue trabalhando comigo e elaborando o espetáculo, porém a freqüência dos trabalhos "corpo a corpo" aos poucos vai diminuindo.

Nos trabalhos com a diretora durante esta etapa ela avalia como estão a minha atuação e o roteiro como um todo, faz modificações no espetáculo, elabora determinadas cenas e gestos e dá indicações do que eu devo trabalhar sozinha para prosseguir nos desenvolvimentos do espetáculo e da personagem. Em grande parte das apresentações ela trabalha comigo antes da data do evento e no próprio dia, nas preparações para a apresentação.

Uma das indicações da diretora para esta etapa é que eu trabalhe o roteiro parte a parte e neste processo vá burilando mais a linguagem de movimentos específica de cada parte, revendo movimento por movimento, fazendo um trabalho de limpeza dos gestos. Eu posso, por exemplo, ficar todo um ensaio trabalhando apenas um fragmento de cena. Debruço-me sobre cada parte para estudar os movimentos e aperfeiçoar a sua execução,

além de explorar as imagens, sensações e emoções que os alimentam e assim descobrir novos sentidos. Que sentidos movem esta cena agora? Também estudo as passagens de um movimento para o outro, ligadas às passagens internas dos sentidos e investigo as relações dos gestos com o público.

Com base no andamento de cada ensaio esquematizo o que precisa ser trabalhado no dia seguinte. Acontece, por exemplo, de ao realizar o roteiro eu perceber que determinada cena está "vazia", isto é, os sentidos que a movem estão enfraquecidos. É preciso pegar esta parte em separado, para poder explorar os seus sentidos. Outras vezes percebo a necessidade de trabalhar aspectos técnicos de determinada parte, por exemplo, uma puxada do corpo para o chão, um giro, a agilidade dos pés, a impulsão dos ísquios. Nas preparações que realizo antes de iniciar os ensaios direciono os exercícios para ajudar nestes momentos específicos que precisam ser trabalhados.

Os desenvolvimentos do roteiro realizados em sala de trabalho fazem-se notar nas apresentações e, por outro lado, as experiências das apresentações pautam a continuação dos trabalhos nos ensaios. Nas relações com o público surgem novos sentidos e qualidades de movimento, além de ficarem evidentes os pontos do roteiro que precisam de novas elaborações.

Procuramos ao máximo trabalhar integrando os aspectos físicos e sensíveis, mas há momentos nos quais é necessário enfatizarmos um dos pólos. Quando isso acontece atuamos de forma a haver um balanceamento entre as atividades mais voltadas para a elaboração técnica dos movimentos e aquelas com ênfase na pesquisa e expressão dos sentidos internos.

A "técnica dos sentidos" continua a ser desenvolvida. Como na etapa do processo de criação (ver item "Burilamento dos movimentos e sentidos", p.126) alguns dos procedimentos usados para desenvolver esta técnica são os de realizar o roteiro internamente ou realizá-lo sem música. Também fazemos exercícios de visualização. A diretora indica, por exemplo, que eu coloque a trilha sonora do espetáculo e olhando para o espaço cênico de fora, visualize Dalva realizando todo o percurso do roteiro. Outro exercício indicado é visualizar o roteiro de olhos fechados, sentada em uma posição confortável. Existem ainda trabalhos de visualização conduzidos pela diretora nos quais

buscamos imagens da personagem em outras situações de sua vida, desatreladas dos conteúdos do roteiro.

Através destes procedimentos exercito a fluidez dos sentidos, a habilidade de trazer imagens, sensações e emoções, além de estar explorando novos conteúdos sensíveis da personagem. Mesmo o corpo estando aparentemente parado, as sensações o percorrem, o tônus se modifica, pequenos impulsos acontecem, **as imagens não ficam apenas em um plano mental, Dalva move meu corpo por dentro**.

No trabalho da "técnica dos sentidos" estudamos como articular as sensações e imagens para conseguir trazer as emoções, os movimentos e a voz no tom e no tempo desejados para a cena. Há momentos nos quais os tempos para trazer os sentidos e para realizar os movimentos no ritmo das cenas – isto é, os tempos interno e externo – ficam desarticulados. Via de regra o tempo interno é mais lento que o externo: quando eu consigo trazer o sentido para o corpo, ralento e ao buscar entrar no ritmo da cena, perco o sentido. É necessário trazer o sentido da ação antes de ir para ela, ainda no fim da ação anterior. **Há uma passagem interna que se antecipa ao movimento.**

Os trabalhos vocais também prosseguem, tanto ligados à articulação das palavras e à colocação e projeção da voz, quanto à elaboração das entonações das falas. Um dos estudos indicados pela diretora é investigar ao longo de todo o roteiro com quem Dalva fala e com qual intenção: quando ela se dirige a apenas uma pessoa do público, quando ela fala para todas as pessoas ao mesmo tempo, quando fala com ela mesma, entre outros. No entanto, estes sentidos não se fixam, uma fala que em determinado dia é dita para si mesma, em um trabalho seguinte pode ser dita como uma descoberta, ou para todos em tom de brincadeira.

No processo de burilar a manipulação dos objetos, há tanto a elaboração do manuseio dos objetos nas danças com eles, quanto os estudos de passagens com eles, por exemplo, momentos de colocar e tirar as saias. O conteúdo sensível também é explorado no trabalho com os objetos de maneira a ser revitalizado ou renovado. Por exemplo, em determinado trabalho de investigação dos sentidos da boneca, através do seu manuseio na cena da "dança da saia de princesa", a imagem interna que surge é de uma boneca suja e encardida, com faixas no tórax, uma vermelha e outra preta. Uma boneca antiga, de outros

tempos, enterrada e desenterrada, que já foi usada por muita gente, passando de mão em mão. A boneca traz uma força que assusta e um poder de "fazer feitiço". Ao trabalhar o manuseio da boneca com essas imagens e sensações, a qualidade de movimento se modifica, parte dos sentidos da cena se transforma (ver Figura 21).

Filmagem: Mariana Floriano



Figura 21 – *Stills* de vídeo: manuseio da boneca na cena da "dança da saia de princesa" (apresentação em Ibitinga, SP, junho de 2006).

São inúmeras as imagens que podem ser vivenciadas no percurso de cada cena. O importante é que elas impactem o corpo, desencadeiem o circuito de "movimentos/emoções/sensações/imagens"[113], sejam vivas, reais daquele momento. Na cena das "cortinas", por exemplo, podem passar pelo corpo de Dalva a guerra, a cidade pegando fogo ou Dalva pode ver tudo escuro lá fora do andaime e só uma luzinha ao longe. Pode ainda ver os policiais catando os meninos e levando todos embora. Restos, roupas rasgadas, sapatos, marcas de sangue no chão. Os policiais batendo nas portas das casas. Às vezes surgem imagens relacionadas a fotos de jornal, atentados terroristas, chacinas em favelas, corpos no chão. Embora variem, as imagens circundam os sentidos de "não gostar de olhar para fora", de "ver só lixo lá fora", de "ter medo do dragão" e de "ver o fim do mundo" (ver Figura 22).

[113] Termo usado por Rodrigues, 2003, p.85.

Filmagem: Estúdio Santa Clara



Figura 22 – *Stills* de vídeo: cena das "cortinas" (apresentação em São Paulo, SP, junho de 2004).

É importante ressaltar que estas imagens não são previamente selecionadas para serem trabalhadas, elas são elaboradas no decorrer do processo e surgem no momento da ação, fruto da integração dos movimentos, sensações e emoções, são imagens que se modificam com o desenvolvimento do trabalho.

Um ponto imprescindível no trabalho com os sentidos é perceber se eles estão de fato modelando o corpo ou se está havendo alguma interrupção no percurso entre imagens, sensações, emoções e movimentos. Pode acontecer, por exemplo, dos sentidos estarem só mentais, do corpo estar em movimento, mas o movimento que ele está produzindo não ser fruto dos sentidos. É como se houvesse uma lacuna entre os sentidos e o movimento. Nestes momentos **pode ser necessário parar todo o movimento do corpo e recomeçar o percurso de dentro para fora**.

Como os movimentos no processo BPI são provindos da interligação entre os aspectos físicos e sensíveis, a abertura e o desenvolvimento dos conteúdos sensíveis fazem-se notar na qualidade da atuação corporal. Por outro lado, as elaborações técnicas dos movimentos também operam na vivência dos sentidos, transformando-a e intensificando-a, ajudando a trazer os sentidos para o corpo com mais força. A ampliação da variedade e articulação dos movimentos está ligada a uma abertura para a diversidade e fluidez das sensações, imagens e emoções.

A base dos trabalhos corporais na etapa das apresentações continua sendo a *Estrutura Física* do BPI. Dentro desta estrutura, de especial importância é o trabalho dos pés, seu contato com o solo, sua flexibilidade e agilidade. É preciso "dançar sentindo os

pés". O trabalho dos pés favorece que o corpo se abra para modelar em si os sentidos. Rodrigues (2003, p.90) assinala: "[o]bserva-se na prática que quanto mais é trabalhada a relação da base dos pés com o solo, enfatizando o fator de gravidade, há uma melhor fruição das imagens, aumentando o campo das percepções". O treinamento do corpo através da *Estrutura Física* torna-o fértil para que os sentidos possam brotar e frutificar.

Além da *Estrutura Física* a diretora indica que eu realize muitos alongamentos e mantenha os trabalhos de condicionamento físico para a atuação no andaime, principalmente relacionados ao fortalecimento da musculatura dos braços.

Depois do espetáculo pronto, é possível ter mais tempo e tranqüilidade para explorar longamente as pequenas partes do roteiro, fazer testes de novas movimentações, estudar a mecânica dos gestos, renovar os sentidos, experimentar realizar as cenas de diferentes maneiras. É possível colocar-se desafios técnicos, procurar superar as próprias limitações e, por outro lado, dedicar-se a pesquisar as minúcias dos movimentos.

O DESABROCHAR DO ROTEIRO

No processo de apresentar o espetáculo, os conteúdos delineados no roteiro vão se abrindo, mostrando suas conexões, tendo seus significados desdobrados. A intenção de comunicá-los para as pessoas do público, de projetá-los para que cheguem até elas, de interagir com elas e de senti-las, faz com que estes se desenvolvam, se realcem e se ampliem.

As experiências vividas em cada apresentação vão se somando. As cenas do roteiro vão gradativamente se transformando. Mas também são realizadas mudanças pontuais em determinadas cenas durante os ensaios. As modificações são feitas principalmente pela diretora. No decorrer desta etapa ela redesenha cenas inteiras, insere novas elaborações técnicas, suprime algumas falas de Dalva, entre outras. Nos meus trabalhos sozinha, também faço alterações, mas estas são em menor grau, como por exemplo, adicionar ou trocar alguns movimentos, reelaborá-los, mudar as intenções de determinada parte, mudar algumas pontuações ou tempos.

Para fazer as mudanças a diretora observa: (1) as movimentações que vão despontando no corpo da personagem em meu corpo no decorrer do roteiro; (2) as partes do roteiro nas quais eu atingi um determinado nível de desenvolvimento na minha performance (tanto física, quanto em relação aos sentidos) e agora podem evoluir mais; (3) as partes que estão mais "enfraquecidas" e podem ser melhoradas.

No primeiro caso (1), a diretora assinala para mim o que meu corpo está apontando e muitas vezes indica que eu assuma essas movimentações, ampliando-as. Isto acontece, por exemplo, em uma passagem da cena da "valsa do sonho de colo" na qual Dalva desce escorregando por uma das cordas das asas do andaime até sentar-se na asa. Analisando as gravações em vídeo das apresentações é claramente visível como o corpo de Dalva ao chegar na asa vai em direção a se deitar sobre ela, mas não chega a deitar-se. Esta intenção aparece às vezes maior, outras menor, mas não se concretiza. Até que em determinado ensaio a diretora redesenha esta parte, amplia e pontua o movimento,

indicando que Dalva deite-se completamente na asa e permaneça ali por alguns segundos, para em seguida levantar-se subitamente e partir para o alto do andaime. A diretora treina este movimento comigo em termos dos tempos das ações, da colocação do corpo e de como segurar na corda do andaime e encaixar os pés na estrutura para que eu possa chegar ao alto do andaime rapidamente. Ou seja, é um movimento que embora estivesse despontando no corpo da personagem, precisava ser anunciado e estudado tecnicamente para poder se desenvolver.

No segundo caso de alterações no roteiro indicado acima (2), as mudanças são feitas com base na minha evolução na vivência do roteiro, tanto no aspecto da agilidade física, quanto no da agilidade e domínio dos sentidos. Na cena da "valsa do sonho de colo", por exemplo, conforme vou adquirindo agilidade no valsar no andaime e na expressão dos sentidos, a diretora indica que eu comece a tirar a métrica regular da valsa na execução dos movimentos, propondo outros tempos e acentuações, interligando-os aos sentidos.

Outro exemplo é na cena da "dança da saia de princesa". À medida que Dalva obtém maior desenvoltura nesta cena, conseguindo trazer os sentidos mais fortemente para o corpo e desenvolvê-los, ela passa a dançar mais animadamente, mostrar melhoras na agilidade física e ocupação do espaço e aprimorar a linguagem de movimentos dos seus pés. Começa a faltar tempo para ela desenvolver a sua dança. A diretora então redesenha esta cena de modo que Dalva tenha mais tempo para explorar os seus conteúdos em movimento.

Algumas mudanças são mais ligadas ao desenvolvimento dos sentidos internos e menos às habilidades físicas. No final do roteiro, por exemplo, a movimentação de Dalva é simples em termos de atuação corporal, é basicamente uma caminhada, a expressividade do corpo e da fala nesta ação depende de uma articulação interna dos sentidos. Na estréia do espetáculo, este final está desenhado de forma que antes de sair do espaço cênico Dalva vira-se novamente para dentro do espaço e olha para o andaime, depois se desvira, sai do espaço e diz: "Eu vô é vivê. Prá sempre".

Com a experiência das apresentações os sentidos deste final vão "amadurecendo" em mim e este pode ser redesenhado. Na última versão desta cena, a diretora desenvolve-a de forma que Dalva sai do espaço cênico sem olhar para trás e ao sair

diz "Eu vô é vivê. Vivê. Vivê. Vivê". Anda por entre o público e a cada vez que fala "vivê" dirige-se a uma pessoa. Esta palavra é dita com muita força de vida e desejo de vida. Diversas pessoas do público comentaram, ao término do espetáculo, da força deste momento e de ter sido este o momento do espetáculo que mais as emocionou.

Vale ressaltar a importância de a diretora no método BPI estar atenta a este processamento interno da intérprete e realizar as modificações do roteiro gradativamente, na medida deste amadurecimento. Pois as situações do roteiro não são representadas, não são realizadas de fora para dentro, é preciso haver uma origem dentro da pessoa para cada situação vivida em cena. No caso desta cena do final, seria fácil a diretora ter mudado o seu desenho desde o início e eu ter executado a cena da nova maneira, eram gestos e falas simples de serem executados. Porém, se não tivessem uma repercussão legítima dentro de mim, estes gestos e falas não iriam adquirir a mesma qualidade expressiva na comunicação com o público e nem o mesmo significado para o meu desenvolvimento pessoal.

Com o desenvolvimento do espetáculo através das apresentações, os gestos mais simples – isto é, sem grandes performances físicas e mais dependentes de que sejam trazidos fortemente os sentidos no corpo – vão ganhando força. Através do domínio do trabalho com os sentidos, começa a ser possível segurar toda a atenção do público mesmo em um movimento pequeno e sustentar este envolvimento.

Este fortalecimento dos sentidos no corpo permite que a diretora comece a mexer na estrutura de tempo do trabalho. Ela indica que eu explore outros ritmos no contato com o público, que em alguns momentos trabalhe em um ritmo mais lento. Isto me exige mais projeção, mais força e um direcionamento a fazer o tempo todo a ligação com o público. Por outro lado, também há cenas nas quais as passagens de um sentido a outro podem agora ser feitas mais rapidamente, com pontuações e acentos mais marcados. O roteiro vai ficando mais enxuto, com os tempos mais ajustados.

Na perspectiva do BPI estes ajustes no *timing* das cenas só são feitos à medida que o intérprete vai adquirindo agilidade no seu tempo interno de constituição dos sentidos de cada fragmento de cena. Da mesma forma que na criação do roteiro como um todo (ver item "Terceira fase: criação do roteiro do espetáculo", p.95), **a estipulação do tempo das cenas pauta-se primeiramente na organicidade da vivência interna dos sentidos para o**

intérprete, ficando em segundo plano as necessidades dramatúrgicas "tradicionais", isto é, as necessidades da cena vistas a partir de um ponto de vista externo.

No caso das mudanças realizadas pela diretora no roteiro com base nas partes que estão mais "enfraquecidas" (3), essas modificações visam resolver os "problemas" percebidos, como por exemplo, momentos nos quais a comunicação dos sentidos para o público pode ser melhorada, partes nas quais freqüentemente me falta fôlego, entre outros.

Ao redesenhar as cenas na etapa das apresentações a diretora retira diversas falas de Dalva. As falas continuam existindo enquanto sentido interno para Dalva, modelando o seu movimento. No desenvolvimento das apresentações a voz de Dalva vai ficando menos infantil. A certa altura desta etapa a diretora indica que eu busque uma idade mais avançada de Dalva para o trabalho com a sua voz e também libere mais a agressividade dela na fala.

As mudanças realizadas são etapas para que a seguir novas elaborações sejam feitas. À medida que os conteúdos e as movimentações vão ficando bem incorporados em Dalva, é possível, e necessário, prosseguir um pouco mais. O espetáculo está sempre em processo. **Não há um ponto final para este percurso de modificações, ele será realizado enquanto houver motivação para viver as apresentações**.

TRANSPONDO PATAMARES

No decorrer da etapa das apresentações a diretora indica que eu busque deixar Dalva mais livre para poder alterar as cenas do roteiro de acordo com os sentidos que estão nela em cada momento, na interação com as pessoas do público e com o espaço.

As cenas do espetáculo possuem partes mais "abertas" e outras mais "fechadas", em termos da delimitação das matrizes de movimento realizadas. As partes mais abertas são bem delimitadas quanto ao percurso de sentidos, mas há uma maior flexibilidade quanto a variações na movimentação. A diretora orienta-me a ter liberdade de flexibilizar também as partes mais "fechadas" do roteiro.

Assim, em cada apresentação o roteiro é realizado de acordo com as singularidades do público, do espaço e de Dalva naquele dia. Algumas vezes as mudanças aparecem em pequenos momentos ao longo de todo o roteiro, enquanto outras vezes surgem seqüências inteiras de movimentos inusitados. São movimentos fundamentados nas características corporais de Dalva e relacionados aos sentidos a serem expressos em cada parte do roteiro.

Na vivência do roteiro durante as apresentações acontecem momentos nos quais determinados segmentos de cenas são vividos por mim de forma inusitada. Como se os sentidos destas partes tivessem se intensificado e emergido com tudo nesse momento e isso mudasse o modo como eu as realizo. É sentido por mim como um *insight* sobre as potencialidades destas partes de cenas. Isto é decorrente de todos os trabalhos realizados nos ensaios, mas principalmente da aplicação destes trabalhos no momento de passar os conteúdos do espetáculo para o público. Durante a apresentação há uma **necessidade/intenção real de comunicar os sentidos para as pessoas do público, o que potencializa estes sentidos no corpo em movimento**.

Essas vivências mais intensas de determinadas partes do roteiro trazem descobertas que se mantém nas próximas apresentações, como se estas partes fossem "se abrindo". Fica em mim o registro de como é sentir com forte intensidade os conteúdos ligados a estas partes e comunicá-los para as pessoas. A sensação é de que estes segmentos do roteiro vão "passando de patamar". Porém, são infinitos os "patamares" a serem galgados.

Logo na estréia do espetáculo[114], sinto esta vivência especial em algumas partes do roteiro. Por exemplo, na cena do "arrastão do lixo" quando Dalva se aproxima do público e diz "eu acho que eu vô dançá". Tenho uma sensação diferente daquela que eu tinha nos ensaios. É mais intenso. A aflição de Dalva sai mais para fora e toma o corpo todo, ao mesmo tempo Dalva fica rindo meio sem graça com vergonha das pessoas.

[114] Ver ANEXO 4 (Programa "A Arte do Espetáculo Fora do Teatro" – Oficina Cultural Oswald de Andrade).

Às vezes esta "passagem de patamar" acontece com a maneira como é dita uma única fala. Isto ocorre, por exemplo, em uma das apresentações na UNICAMP[115] com a fala "meu corpo, meu corpo. Meu corpo não vai para vender não" da cena da "dança do lixo". Neste dia Dalva traz com muito mais força nesta fala os sentidos que estão relacionados a este momento, como a agressividade, o enfrentamento e o desafio. O corpo de Dalva projeta-se, ligando-se com as pessoas ao redor de todo o espaço, seus movimentos se ampliam. É uma apresentação na qual está cheio de adolescentes no público: ao dizer esta fala Dalva está dizendo também para eles não venderem seus corpos e, ao mesmo tempo, para eles não acharem que o corpo dela está à venda (ver Figura 23).

Fotos: Pedro Peixoto Ferreira



Figura 23 – Fotos da cena da "dança do lixo" (apresentação em Campinas, SP, agosto de 2004).

A cena da "luta com o dragão" tem uma "mudança de patamar" na última apresentação realizada até o momento, na Praça do Centro de Convivência Cultural em Campinas[116]. Neste dia testamos pela primeira vez uma nova trilha sonora para esta cena. Mixamos a música da *Barca*[117] anteriormente utilizada, com as vozes das pessoas do lixão do filme *Boca de Lixo* (1992), um aboio[118] e um toque de Iansã[119]. Estas modificações

[115] Ver ANEXO 4 (UPA – Universidade de Portas Abertas – Estacionamento do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP).
[116] Ver ANEXO 4 (Unicamp Ano 40 – Praça do Centro de Convivência Cultural).
[117] Congada de Santa Ifigênia do Bairro Santa Tereza, Mogi das Cruzes-SP (DIAS, 2003).
[118] Aboios de José Gomes Pereira, Antônio Mendes e Joaquim Manoel de Souza (ANDRADE, 2006).
[119] Toque de Iansã (ARANHA, 1983).

fazem com que meu corpo traga uma outra força para esta cena e libere novos impulsos de movimento.

O toque de Iansã dá mais urgência e um pulso no corpo, traz a matriz de movimento dos pés de Iansã e o movimento de corte com a espada. As falas do filme *Boca de Lixo* (1992) trazem os amigos de Dalva de novo para a cena – pessoas do lixo cujas vozes aparecem no início do roteiro – e um clima de suspense quanto ao que irá acontecer com estas pessoas. O aboio traz uma força das entranhas que se exprime no corpo como se o fosse abrindo de dentro para fora (ver Figura 24).

Filmagem: Isabella Franceschi



Figura 24 – *Stills* de vídeo: cena da "luta com o dragão", parte no andaime (apresentação em Campinas, SP, outubro de 2006).

Os movimentos de Dalva fluem do meu corpo com uma energia extra. Na parte final da cena ela muda a coreografia feita. Seu corpo libera um dínamo de movimentos. Faz uma caída no chão de joelhos, sobe em um único impulso e entra em um sapateado de congado ao redor do espaço depois transformado em um pé miudinho, com "raízes soltas"[120], muito ágil (ver Figura 25).

[120] Termo usado no método BPI para qualificar o grau de esforço empregado pelos pés na relação com o solo. "Raízes soltas" refere-se a um esforço médio, no qual o contato com o solo vai além da superfície (ver RODRIGUES, 1997, p.46).

Filmagem: Isabella Franceschi



Figura 25 – *Stills* de vídeo: cena da "luta com o dragão", parte no chão
(apresentação em Campinas, SP, outubro de 2006).

Rodrigues (1997, p.78) explica sobre o dínamo de movimentos:

> Há momentos em que o corpo penetra num fluxo contínuo de movimentos cheios de impulsos e pontuações [...] Sucessivamente um movimento gera o seguinte. A rapidez deste processo, em que há o entrelaçamento do movimento interno e externo, ocorre num corpo super estimulado, pois o dínamo instaura-se no indivíduo quando ele atinge o ápice de sua integração com todos os elementos da festividade, encontrando-se também harmonizado com o grupo participante. Geralmente, este processo de fluição se desenvolve [...] no instante em que é necessário a superação de limites.

Esta cena da "luta com o dragão" acontece no final do roteiro e sempre me exige muito fisicamente. Neste dia percebo que meu corpo possui mais energia do que eu imagino. No momento em que acho que estou cansada, Dalva traz um impulso de movimentos surpreendente, dinâmico, acelerando ainda mais o ritmo da cena. Vem com tudo em meu corpo uma Dalva guerreira, com estratégias de luta e até um prazer em lutar.

FAZER O CORPO

A PERSONAGEM EM RELAÇÃO

Antes da estréia do espetáculo, as cenas do roteiro são preenchidas sobretudo pelos conteúdos trazidos pela personagem em laboratórios – suas histórias de vida, emoções, visões, sensações, paisagens. As mudanças na forma como a personagem vive o roteiro a cada ensaio dependem predominantemente de como ela se apresenta a cada dia, seu estado interno, o que por sua vez é influenciado principalmente pelos trabalhos realizados antes e entre os ensaios, por exemplo, estudos de determinadas cenas, laboratórios de movimento, leituras de livros e jornais, reflexões sobre o roteiro, entre outros.

Na etapa de criação do espetáculo, o espaço físico da sala de ensaios era sempre o mesmo e não havia público. Como forma de preparação para as futuras relações com o público e com os espaços abertos, a diretora trabalhava para que Dalva trouxesse, nas suas paisagens imaginárias, pessoas assistindo ao redor e imagens do espaço aberto da rua.

Na etapa das apresentações ocorre uma mudança substancial. Os diferentes espaços e as pessoas "reais" ao redor ganham grandes proporções no mundo interno de Dalva, passam a fazer parte das suas imagens, emoções, intenções e das suas histórias. Passam a fazer parte do seu corpo como um todo, modificando seus movimentos e sua vivência das diferentes cenas do roteiro. Aumentam assim as influências externas no mundo interno da personagem e a dose de imprevisibilidade quanto ao que pode ocorrer no decorrer de sua performance. A cada apresentação mudam o espaço e as pessoas do público, novas relações são estabelecidas; Dalva também se renova.

Com o desenrolar das apresentações adquiro mais desenvoltura para abrir o fluxo de sentidos durante a vivência do roteiro e assim propiciar que venham à tona os sentidos estabelecidos pelas relações de Dalva com as pessoas do público e com o espaço em cada momento. Para isso é preciso, dentre outros fatores, estar muito atenta à minha

sensibilidade, ter uma percepção aguçada e minuciosa do meu corpo e do espaço ao redor a todo o momento, procurar perceber os impulsos de Dalva e dar vazão a eles possibilitando-lhe mudar o roteiro se na hora o impulso for nessa direção. São necessárias consciência, atenção, prontidão e agilidade. A interação com as circunstâncias de cada momento é real e efetiva.

Um "corpo-emoção"[121]

O corpo é estabelecido no presente, não é a representação de algo cristalizado, é um corpo que vive pela primeira vez. No espetáculo realizado através do BPI, procuramos não apenas deixar vivo o que foi elaborado, mas trazer um novo corpo que irá compor um novo lugar. **Este corpo é construído a partir das relações com o espaço e com as pessoas do público, tendo por base os conteúdos do roteiro e o próprio conteúdo que é a personagem**.

Existe um tempo durante a apresentação para que se entre em sintonia com o público e o espaço, para capturar as pessoas do público e levá-las consigo pelos espaços imaginários instaurados. Este tempo pode ser maior ou menor ou durar toda a apresentação. São necessários ajustes constantes, o corpo está o tempo todo atento, perceptivo e transformando-se.

A recepção do espetáculo pelas pessoas do público desencadeia reações em seus corpos, as quais são captadas pela personagem. Segundo Schilder (1999, p.297) "[n]ão somos capazes de manter a atitude de observar simplesmente, sem agir. A ação não é algo adicionado à recepção passiva das experiências do mundo; a ação e a recepção formam uma unidade indivisível". A personagem, com seu corpo sensibilizado às pessoas do público, percebe quando as pessoas reagem transparecendo se identificar com algo que ela faz, fala ou sente, quando há choque, empatia, encanto, indiferença ou rejeição. Os espectadores, ao receberem o espetáculo, também estão de alguma forma, e em diferentes graus, se expondo.

[121] Rodrigues (1997, p.65) refere-se a um "corpo-emoção" ao descrever a atuação do corpo quando dança tomado pelo seu movimento interior, em contato com memórias coletivas, que remetem ao "espaço do tempo das origens".

A personagem recria-se nestas interações com o público. Recebe e espelha afetos da platéia. Sente junto com as pessoas. Lança perguntas através de seus gestos, instiga, expõe-se, responde a perguntas silenciosas que capta entre o público. Abre e instaura canais sensíveis de comunicação, como pontes, em direção às pessoas que estão assistindo. **Forma um corpo sensível que se expande até a platéia preenchendo o espaço invisível, estabelecendo o lugar das relações**.

Nos momentos em que se chega a uma plena sintonia com o público e o espaço, cresce a desenvoltura do corpo, ocorrem fluxos de movimentos não premeditados, há um sentimento de plenitude, de comunhão com as pessoas do público, de oferecimento e compartilhamento da própria vitalidade, estabelece-se um espaço conjunto no qual flui um "corpo-emoção".

Nestes momentos de plena sintonia sinto-me dançando sem obstáculos entre "o dentro" e "o fora", sem defesas, sem cascas, buscando fazer com que o meu interior atinja o interior das pessoas que estão assistindo à dança. A intenção é sensibilizar as pessoas através da exposição da própria sensibilidade de forma refinada. O corpo precisa estar disponível. O sentimento é de entrega, abrir-me para as pessoas. Recebê-las em mim como se as carregasse no corpo em movimento. Expondo o mais pulsante de dentro, aquilo frágil e vivo e forte. Vulnerável em sua potência.

> Observamos que na passagem do sensível há vários níveis dimensionados entre a inconsciência e a consciência. Em todos eles há uma disponibilidade interior atrelada ao compromisso da pessoa em realizar um trabalho. Este é marcado pela integridade da pessoa, porque põe à mostra a sua própria realidade interior, independente de sua aceitação pelo meio externo. Os movimentos extraídos deste corpo apresentam riquezas minuciosas (RODRIGUES, 1997, p.67).

A personagem

O desenvolvimento da personagem na etapa das apresentações não diz respeito apenas a obter novos dados da personagem e elaborar mais as modelagens do seu corpo e os seus movimentos, envolve uma ampliação da gama de possibilidades de modelagens da

personagem. Não é um desenvolvimento linear a partir de algo já estruturado e sim, uma abertura a partir desta estruturação para que ela se modele de diferentes maneiras na interação com o público e com os espaços das apresentações.

A personagem no BPI não é realista, não temos como parâmetro para o desenvolvimento de Dalva representar ou reproduzir características de uma menina de rua. Dalva envolve uma categoria de conteúdos unidos por uma força aglutinadora, dentre estes conteúdos está a realidade dos moradores de rua. Dalva pode ser entendida como sendo esta **força aglutinadora**, força esta que exibe um modo específico de interligar os conteúdos, ela o faz com uma organicidade que lhe é própria.

Os conteúdos com os quais ela irá estabelecer conexão são vários e têm mutabilidade. Dalva manifesta-se a cada momento uma diferente constelação. Ao relacionar-se com um público repleto de crianças, por exemplo, Dalva tende a ficar mais exagerada em seus movimentos, divertir-se com as crianças, trazer em si conteúdos ligados à brincadeira.

A personagem no BPI está ligada a algo muito profundo da pessoa da qual ela surgiu, algo que se apresenta em todas estas modelagens às quais a personagem dá origem, mas que também vai aos poucos se modificando. Está ligada a uma identidade corporal do intérprete naquele momento de sua vida. Vimos no item "Dalva dá o nome" (p.74) que esta identidade não é fixa. Não é "dada" ou "descoberta", não é algo que pré-existe. É algo sempre em processo de formação. Ao viver esta identidade ligada à personagem, **o intérprete ao mesmo tempo em que se integra, se flexibiliza**.

Os conteúdos internos do intérprete, relacionados a esta identidade corporal, têm um trajeto e um tempo até emergir. São conteúdos que muitas vezes o intérprete está com dificuldade de entrar em contato, de integrá-los em si, mas que ele se encontra em condições de afrontar, pois é ele próprio quem os traz à tona. Music (2005, p.13) reforça que "[d]efrontar-se com o inconsciente não é de forma alguma apenas controlá-lo, mas é quase sempre se atrever a ser surpreendido por ele e aceitar o que normalmente se negaria".

Rodrigues e Tavares (2006, p.126) explicam que "A personagem é identificada como sendo uma parte de si. Em última instância, através do que chamamos de

personagem, a pessoa estará lidando com os seus *scripts*[122], suas defesas e suas limitações, assumindo aspectos de sua identidade até então por ela rejeitados". A integração e flexibilização do intérprete possibilitam mudanças nos seus *scripts*, que resultam em maior fluidez e vitalidade em seus movimentos (ver também nossas explicações no item "Pesquisa das histórias no corpo de Dalva", p.87). Cunha e Crivellari (1996, p.28) reforçam este aspecto: "[q]uando as mudanças de script corporal acontecem, o observador nota a aparência mais relaxada, os movimentos mais soltos, a melhora do tônus [...] Há mais vitalidade e sensação de bem estar".

O *Inventário no Corpo* como libertador de amarras

Ao ir para a pesquisa de campo, na fase do *Co-habitar com a Fonte*, o intérprete de certa forma já está sendo guiado por conteúdos profundos de si mesmo que depois virão a fazer parte da constituição de sua personagem, mas ele ainda não os reconhece. Se antes eles estavam apenas iniciando a despertar, com a pesquisa de campo eles são largamente mobilizados. Rodrigues (2003) faz referência a este aspecto: "[p]ara onde o corpo se dirige ou seja, o foco, está diretamente relacionado ao próprio conteúdo imanente desse corpo, isto é, o enfoque [...] Esse enfoque só se tornará claro no decorrer do Processo, pois essa apreensão envolve o desenvolvimento das fases seguintes" (p.106).

Uma vez que ocorre a estruturação da personagem, é como se a personagem se "descolasse" da pessoa do intérprete, ganhando "vida própria", única e abrangente. Tem-se então a referência de uma identidade e torna-se possível colocá-la em relação através das apresentações. No percurso das apresentações a sensação é de que a personagem vai ganhando "vida própria" cada vez mais.

O *Inventário no Corpo* é trabalhado também na etapa das apresentações, nos momentos em que o intérprete apresenta uma retenção do seu fluxo de movimentos. O *Inventário* é trabalhado para que se possa desfazer as barreiras que delimitam "zonas proibidas", os anteparos internos que fazem com que o corpo pare.

[122] Para o significado dado a *script* no método BPI ver nota de rodapé 78.

Pode ocorrer, por exemplo, de haver momentos nos quais o intérprete não deixa a personagem agir livremente em seu corpo devido a conteúdos de seu *Inventário no Corpo*. O intérprete "aprisiona" a personagem, colocando-se à frente dela, censurando-a, pois se deixá-la "solta" ela poderá fazê-lo vivenciar aquilo que ele está relutando em aceitar. Nesses momentos é necessário abrir um espaço para trabalhar estes conteúdos. Rodrigues (2003, p.97) destaca a "importância de se viabilizar que o próprio corpo da pessoa [...] [possa] inventariar-se ali mesmo no espaço de trabalho artístico. Também é importante prover-lhe condições para a emanação desse conteúdo em suspensão, imprescindível para a fluidez do movimento".

A conscientização, elaboração e conseqüente integração dos conteúdos internos permite que o intérprete chegue a locais mais profundos de si mesmo, esteja com o fluxo dentro-fora livre para vivenciar os conteúdos que estão em seu corpo e assim ampliar suas potencialidades artísticas e seu contato com o público. Segundo Rodrigues (2003, p.100) através do *Inventário no Corpo* pretende-se "a liberação do corpo da pessoa para que ela realmente se conecte com o mundo e dessa forma possa conscientemente escolher o que quer produzir com o seu corpo, no mundo e para o mundo".

Ir além da própria individualidade

> *As raízes das festividades encontram-se nos deslocamentos das emoções e dos afetos, sendo a esperança o núcleo que propicia as transformações da morte para a vida.*
>
> Graziela Rodrigues[123]

Com as apresentações a personagem fortifica-se e o intérprete aprende a colocar-se cada vez mais disponível para que outros conteúdos ganhem vida através da personagem em seu corpo. Na etapa das apresentações o alcance dos conteúdos da personagem fica maior.

[123] Rodrigues (1997, p.66).

Existem emoções e sensações físicas minhas, pesquisadas no eixo *Inventário no Corpo*, que são o referencial a partir do qual eu posso abrir minha sensibilidade para sentimentos que estão além de mim, que fizeram com que pudesse estruturar-se em mim esta personagem Dalva. Sentimentos que também foram encontrados na pesquisa de campo. A personagem por sua vez amplia, intensifica e mobiliza estes afetos interligando-se a toda uma **"rede de afetos"**. Durante a apresentação do espetáculo diferentes "redes" são puxadas de acordo com os sentidos do roteiro, mas também com os afetos que a personagem sente estarem mais proeminentes naquele momento, o que envolve tanto o público, quanto uma conjuntura maior.

Por exemplo, em uma apresentação noturna na periferia da zona leste de São Paulo[124], ocorre uma situação única. No instante em que Dalva diz "eu tenho medo" ela sente como se puxasse uma grande "rede de medo", medo de violência, de tiro, de repressão, de espancamento. Como se cada uma das pessoas do público exteriorizasse seu medo naquele momento e, indo além, como se Dalva se conectasse naquele momento a toda uma série de pessoas que vivem em situação extrema de medo. Ao penetrar nessa "rede" Dalva não continua a frase "eu tenho medo do dragão", fica repetindo "eu tenho medo..." completando a frase internamente, no gesto silencioso, de acordo com os medos que percebe pairando naquele espaço-tempo. Quando enfim fala "do dragão", é um dragão imenso, que traz em si os dragões de todos e de cada um.

O BPI parte da individualidade do intérprete, mas não fica preso a um individualismo. Expande o corpo do intérprete para que este se abra para o mundo.

DESENVOLVIMENTO DA PERSONAGEM – AMPLIAÇÃO E MOBILIZAÇÃO DOS CONTEÚDOS

O BPI lida com potencialidades do corpo ligadas à sua sensibilidade que precisam ser diariamente trabalhadas para que se mantenham afloradas e desenvolvam-se.

[124] Ver ANEXO 4 (Caravana Paulista de Teatro 2006 – Centro Cultural Arte em Construção / São Paulo).

O corpo precisa estar preparado para na hora da apresentação poder modelar um corpo novo, trazer novos sentidos de acordo com as circunstâncias e a originalidade da personagem. A base para este trabalho, como já dissemos, é a *Estrutura Física* do método BPI.

Realizamos vários procedimentos em sala de trabalho para o desenvolvimento da personagem nos períodos entre as apresentações. Os trabalhos visam ampliar o que é e o que pode ser Dalva, conhecê-la melhor, reconhecê-la em meu corpo, além de aprimorar suas modelagens e movimentos.

Enfocamos as imagens e sentidos da personagem que geram uma maior mobilização do corpo. As atividades realizadas com a diretora e indicadas para que eu realize também sozinha envolvem, por exemplo: investigar outras histórias da vida de Dalva fora e dentro do roteiro; explorar outras modelagens de seu corpo; ampliar os significados ligados à personagem; refletir sobre os aspectos simbólicos vividos através dela; refletir sobre as mensagens expressas no roteiro; e atualizar constantemente os sentidos que levam Dalva a começar a contar as histórias do roteiro. Por que começar?

Na etapa do fechamento do roteiro a elaboração e ampliação dos movimentos de Dalva foram muito trabalhadas, mas havia um limite para estes aprimoramentos. De maneira semelhante ao que colocamos anteriormente sobre o *timing* das cenas (item "O desabrochar do roteiro", p.145) era preciso haver um fortalecimento dos sentidos no corpo para que determinados aspectos técnicos pudessem ser aprimorados. Do contrário, corria-se o risco dos movimentos perderem seus sentidos internos e com isso o corpo da personagem perder a força de sua modelagem.

Na etapa das apresentações, com o fortalecimento da personagem em meu corpo, sua atuação ganha mais fluência, de forma que podem ser feitos novos trabalhos de ampliação e elaboração de seus movimentos, aumentando-os, sem que estes percam os sentidos internos. A própria personagem começa a crescer seus movimentos na interação com o público.

Relações com fatos da atualidade

Durante todo o processo de criação houve uma indicação da diretora para que eu ficasse atenta aos fatos da atualidade, através da leitura de jornais e revistas e de discussões realizadas entre nós. Este é um procedimento próprio do BPI (ver item "Pesquisa das cenas e sua ordem no roteiro", p.106). Na etapa das apresentações esta atividade continua e é enfatizada, a diretora orienta-me a trazer alguns fatos da atualidade que possuem relação com os conteúdos do roteiro para dentro das cenas.

A leitura dos jornais também me auxilia no processo de atualizar a personagem. Atualizar a personagem envolve vários procedimentos, como por exemplo, investigar como e onde está a personagem "hoje" ou colocá-la em relação a determinados acontecimentos atuais: como é Dalva vivendo esta situação? A diretora orienta-me a ler jornais buscando nas notícias e imagens onde está Dalva nesse dia específico. As notícias de jornal sobre moradores de rua, por exemplo, trazem lembranças de situações vividas por Dalva, como procurar lugar protegido para dormir, brincar na saída de ar do metrô, pegar restos de comida em feira, entre outros.

Os fatos da atualidade penetram o roteiro ampliando e intensificando os sentidos das cenas, além de trazer imagens mais vívidas que mobilizam o corpo. Nesse sentido, os fatos da atualidade mais marcantes na etapa das apresentações foram o massacre de crianças russas na escola de Beslan[125] e os assassinatos de moradores de rua na Praça da Sé[126], ambos em 2004.

Eu estava em apresentação no período em que as crianças de Beslan foram feitas reféns e lembro-me de este fato ter dado a Dalva muita força de luta. As partes do roteiro referentes ao dragão, a vê-lo rondando, a lutar com ele e a defender o corpo contra ele ganharam uma outra intensidade. Assim como a cena da "morte do cisne", o dançar

[125] Em 1º de setembro de 2004 um grupo de rebeldes separatistas chechenos invadiu uma escola de Beslan, na Rússia, durante as comemorações do primeiro dia de aula, fazendo mais de 1.000 pessoas reféns, entre crianças e adultos. A situação perdurou até o dia 3 de setembro quando as forças de segurança russa invadiram a escola. A ação resultou em mais de 300 vítimas fatais, sendo mais de 150 delas crianças, e centenas de feridos.

[126] Entre 19 e 22 de agosto de 2004 sete moradores de rua foram executados com pancadas na cabeça e mais oito foram feridos nas imediações da Praça da Sé. Nada aconteceu aos agressores.

frente aos homens armados, a fragilidade do corpo frente às pistolas e espingardas, o sentimento de resistir, não se entregar, ganharam atualidade.

No caso dos assassinatos dos moradores de rua foi algo muito próximo de Dalva, pois além de ela ser moradora de rua, eu havia feito pesquisa de campo na Praça da Sé. Era como se amigos de Dalva tivessem sido assassinados e ela própria estivesse correndo perigo. A diretora sugeriu que eu fizesse painéis com as notícias dos assassinatos e os colocasse em local visível próximo ao espaço cênico durante as apresentações deste período.

Ficaram mais aguçados no roteiro os sentidos de ter que ficar atenta e se proteger, de ver sujeira de sangue, pedaços de roupas e sapatos dos amigos deixados para trás, pressentir o dragão rondando muito próximo e ter medo de ser a próxima vítima. Ser rodeada por homens armados que agora surgiam com paus e cassetetes ao invés de pistolas e espingardas.

Além de renovar e ampliar os sentidos das cenas, a interação com os fatos da atualidade também tem relação com puxar as "redes de afeto" durante a apresentação e assim estabelecer uma conexão mais ampla com o público (ver item "Ir além da própria individualidade", p.158). Estas "redes" além de puxarem o que provém de cada público específico na sua relação com os conteúdos do roteiro, também abarcam uma perspectiva maior, uma ligação com o que está mais em evidência a nível social em determinado local e período.

Influências da intérprete

Existe um entrecruzamento entre o modo como a personagem vem a cada dia – mais agitada, mais quieta, mais alegre – e o estado de ânimo do intérprete. Contudo, esta relação não é linear, são muitas as vezes nas quais a personagem surpreende o intérprete no modo como ela se apresenta. Por exemplo, havia dias nos quais eu estava cansada e com pouca força muscular e Dalva vinha com força e realizava ações que eu não me sentia em condições de realizar, ou o inverso, eu estava animada e cheia de energia e a personagem vinha quieta, encolhida.

Pude perceber nos meus trabalhos diários durante a etapa das apresentações, que quando eu estava muito cansada tendia a reduzir ainda mais minha força, realizando o roteiro ao mesmo tempo em que pensava que não conseguiria chegar até o fim. A impressão era de estar sempre segurando um pouco meu corpo, por medo de não ter energia suficiente para ir até o final, e conseqüentemente segurava também a personagem.

Nesses ensaios instaurava-se em mim um sentimento de desistência ligado à interiorização de um modelo de performance a ser atingido. Como se eu estivesse "errada" se não conseguisse realizar o roteiro de determinada maneira, a qual estava ligada a um alto rendimento em termos de atuação física. Eu evitava um contato real com o meu corpo.

Foi preciso sair deste padrão da dança, no qual o intérprete precisa sempre "render" – e de uma maneira sempre igual – se não é "deixado de lado" ou repreendido, e me lembrar que o trabalho todo emanou do meu corpo, é parte de mim. O trabalho é algo que me fortifica, que eu domino e que está "em minhas mãos". Não há um modo "certo" de realizá-lo, **ele deve ser vivido a cada ensaio de uma maneira única, de acordo com as condições reais do meu corpo e de Dalva em mim**.

Uma vez que eu me proponho a realizar o roteiro assumindo como meu corpo se apresenta, danço com a força toda canalizada para a vitalidade. Permito-me sentir o que emana do meu corpo. É possível tornar a desistência, superação. Quando o corpo está muscularmente cansado, o trabalho tende a ficar mais focado na potência dos sentidos, sensações, imagens e emoções. Os movimentos apresentam-se projetados e expressivos, surgem renovados a partir dos impulsos internos. Não há movimentos supérfluos, o corpo detém-se no que é essencial.

POTENCIALIDADE AFLORADA – A PERSONAGEM TOMA A FRENTE

Intensidades da personagem no corpo

Há várias possibilidades de trabalho no que diz respeito à combinação entre personagem e intérprete. Algumas atividades do BPI são realizadas com a personagem modelada no corpo do intérprete, outras sem a personagem e outras ainda com ela "encostada".

Dizemos que a personagem está **"encostada"** quando ela não modela o corpo do intérprete nem guia seus movimentos, mas o intérprete a sente em si, ele consegue perceber como ela está vendo as situações e o que ela está sentindo e pensando. Nestas condições se o intérprete quiser pode deixá-la comandar os seus movimentos, mesmo sem que ela esteja modelando seu corpo. A expressão "encostada" é usada no BPI em analogia ao que ocorre na Umbanda. Os médiuns da Umbanda dizem que uma entidade está "encostada" quando um médium não está incorporado, mas sente determinada entidade "perto" de si.

São diversas as situações de trabalho nas quais a diretora indica que eu mantenha a personagem "encostada", por exemplo: ao testar novos movimentos no andaime; ao escrever as histórias da personagem após os laboratórios; nas preparações para as apresentações quando eu marco os desenhos coreográficos no espaço cênico; e nestas mesmas preparações quando vou pesquisar os espaços circundantes ao local da apresentação.

A personagem não vem sempre com a mesma intensidade no corpo do intérprete, há diferentes gradações entre estar mais "forte" ou mais "fraca" no corpo e pode haver dias nos quais ela está "fugidia", oscilando entre estar "forte" e "fraca".

A personagem está "forte" quando ela modela bem o corpo do intérprete e guia os seus movimentos. O intérprete consegue deixá-la atuar livremente, as sensações e posturas do intérprete são as da personagem. O intérprete mergulha no universo de emoções, percepções, paisagens e acontecimentos da personagem. O corpo apresenta uma

maior fluidez de movimentos e de sentidos, ao mesmo tempo em que o intérprete possui um maior controle técnico dos movimentos. O corpo projeta-se mais no espaço, os movimentos ganham um maior delineamento. Há mais estado de criação.

Quando a personagem está forte, dizemos que ela está "no comando", mas é preciso deixar claro que em última instância o intérprete está sempre no comando – porque o processo é consciente – o intérprete pode direcionar a personagem quando e quanto quiser. Quando a personagem está forte, é como se o intérprete também ficasse mais "forte no corpo", pois **sua consciência do seu eixo, base, músculos, articulações, das suas sensações e emoções, amplia-se, assim como sua percepção do espaço e das pessoas ao redor**. Os sentidos corporais do intérprete também ficam mais aguçados, ele percebe com maior intensidade os cheiros, gostos, cores, texturas, temperaturas e sons.

No processo da *Valsa do Desassossego*, às vezes acontecia de eu trazer a personagem forte nos laboratórios, mas no momento de iniciar o roteiro ela enfraquecer. Era como se na hora do roteiro surgisse uma outra Dalva, a "Dalva que faz o roteiro" que na verdade era um "híbrido" entre Dalva e a intérprete. Parecia haver um sentimento inconsciente em mim de que Dalva poderia "errar" se eu a deixasse totalmente livre na vivência do roteiro. Isso ficava mais evidente nos momentos de passagens entre uma cena e outra e de trocas de adereços.

Lembro-me de um ensaio no qual a diretora falou sobre a parte da cena do "arrastão do lixo" na qual Dalva abre a guirlanda de lixo. Ela disse que eu não estava deixando Dalva abrir a guirlanda, era eu quem estava abrindo e os sentidos que eu passava eram de afobação, de medo de não dar tempo na música de abrir a guirlanda. Enquanto quando Dalva abria, os sentidos iam além da ação por si só, ela podia abrir, por exemplo, brincando com as pessoas ao redor, impondo a guirlanda para ninguém roubar seu lixo ou ainda preparando o espaço entusiasticamente para fazer nele a sua dança. Estes sentidos traziam agilidade, precisão e urgência para seus gestos. Se não desse tempo de completar a abertura na música, Dalva terminava de arrumar a guirlanda em outro momento da cena (ver Figura 26).

Filmagem: Mariana Floriano

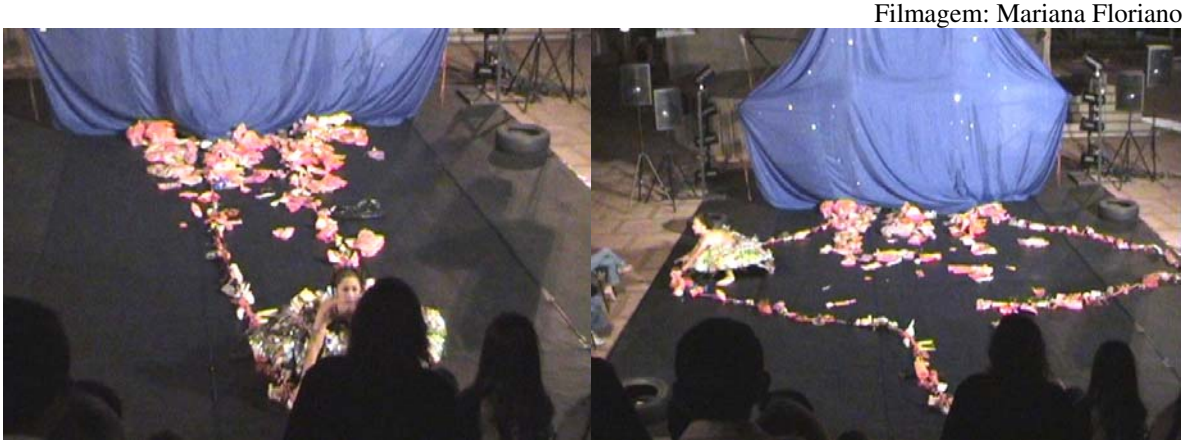


Figura 26 – *Stills* de vídeo: abertura da guirlanda na cena do "arrastão do lixo" (apresentação em Ibitinga, SP, junho de 2006).

Isto é, abrir a guirlanda no tempo da música e deixá-la com um desenho exato no chão, de nada vale se não houver um sentido de Dalva para isso. **A qualidade de movimento decorrente dos sentidos impressos na ação é mais importante do que uma forma pré-concebida de realizá-los**.

Com a experiência das apresentações passo a ter maior consciência e a detectar mais rapidamente quando estou "segurando" a personagem – quando ela está em meu corpo, mas eu não a deixo "tomar a frente", ou seja, comandar os movimentos – e a conseguir liberá-la. Percebo momentos nos quais é como se eu fizesse um "esforço inverso" ao tentar trazer Dalva para o meu corpo, ou seja, ao invés de trazê-la eu a seguro, segurando os movimentos, aumentando o tônus, enquanto que para que ela venha é preciso soltar, deixá-la emergir, pois ela já está em mim. Nos trabalhos com a diretora ela me auxilia a ter consciência desses estados do tônus que seguram a personagem e a modulá-los. No decorrer da etapa das apresentações exercito este aspecto, aprendendo a identificar quando isto está ocorrendo e a ajustar meu tônus para que a personagem possa modelar-se em meu corpo e os sentidos fluírem.

Passo a ter mais facilidade em trazer a personagem para o meu corpo. Também vou tendo mais liberdade de deixar Dalva modificar-se e renovar-se a cada apresentação. Vivo a experiência de trazê-la e tirá-la do meu corpo inúmeras vezes, senti-la forte em mim e vivenciá-la conduzindo o roteiro e interagindo com o público. Dalva fortifica-se e desenvolve-se através das apresentações.

Desenvolvimento da atuação corporal com as apresentações

Através da análise dos vídeos das apresentações é possível observar que à medida que as experiências das apresentações e dos ensaios contínuos vão se somando vários aspectos da atuação corporal evoluem. Estes desenvolvimentos podem ser sintetizados em: aumento das habilidades físicas; melhora na musicalidade; falas mais em comunicação direta com o público; maior interação com o público e com o espaço; ampliação e intensificação no corpo dos sentidos das cenas e de Dalva; desbastamento das marcas do roteiro; personagem mais forte no corpo e presente durante todo o tempo; maior fluidez, liberdade e estado de criação nas atuações de Dalva.

São aspectos da atuação corporal que foram trabalhados comigo pela diretora desde a etapa de fechamento do roteiro, mas precisaram de um tempo de maturação no decorrer da experiência adquirida com as várias apresentações para que pudessem se desenvolver, como pôde ser verificado nos vídeos analisados.

Aumento das habilidades físicas

Como vimos no item "Desenvolvimento da personagem – ampliação e mobilização dos conteúdos" (p.159) com o desenvolvimento da personagem na etapa das apresentações é possível realizar novas elaborações técnicas dos movimentos, dificultá-los e fazê-los maiores, aumentar, por exemplo, a amplitude das quedas, dos arqueamentos do tronco e dos movimentos com os objetos.

Através da experiência das apresentações e do fortalecimento de Dalva ocorre uma maior desenvoltura do corpo em todas as movimentações, nas danças no andaime, no manuseio dos objetos, nas danças no chão. Os movimentos apresentam uma melhor modulação do tônus muscular o que acarreta em maior projeção e clareza quanto às suas intenções. Aumentam ainda a agilidade e a precisão dos movimentos. O corpo se expande, ganha mais base, eixo e equilíbrio. A linguagem corporal ganha mais maleabilidade e acentuações.

Melhora na musicalidade

Há flexibilidade para alterar os tempos das coreografias de acordo com os tempos dos sentidos internos e das interações com o público. As marcações do que deve ser feito em cada parte de cada música são deixadas em segundo plano, porém a personagem articula seus movimentos de acordo com os ritmos e acentos das músicas. As músicas passam a preencher mais o corpo de Dalva em meu corpo.

Falas mais em comunicação direta com o público

Com a experiência das apresentações Dalva melhora seu contato com o público durante as falas. A intenção de comunicação direta e efetiva com o público, somada às modificações nos estados corporais de Dalva, levam a modificações na entonação da voz e também nas palavras ditas. Dalva acrescenta ou tira palavras, repete frases, traz novas falas. Estas ganham mais projeção e articulação e tornam-se ainda mais parte do movimento.

Maior interação com o público e com o espaço

A maior interação com o público e com o espaço faz-se notar na intenção e amplitude dos gestos e no surgimento de novos sentidos e movimentos que geram novas modelagens corporais de Dalva. À medida que a personagem fica mais forte em meu corpo, mostra maior liberdade em recriar-se na interação com o público e com o espaço.

É preciso lidar com os imprevistos, estabelecer ligações com as pessoas. Na relação com o público, Dalva fica mais "para fora", tendo que comunicar seus sentidos e projetar-se. Passa a se relacionar mais com as pessoas, tendo desenvoltura para modificar seus gestos e falas de acordo com o que sente em cada momento.

Por exemplo, no início da cena da "dança da saia de princesa" Dalva está no alto do andaime e abre as cortinas surgindo com uma ampla saia de princesa. Em várias apresentações as pessoas batiam palmas nesta parte. A partir de certa apresentação Dalva passa a incorporar os aplausos como parte dos seus sentidos internos, ela faz "pose de princesa" ao ouvir as palmas, sapateia e faz graça para ganhar aplausos de novo (ver Figura 27).

Filmagem: Mariana Floriano

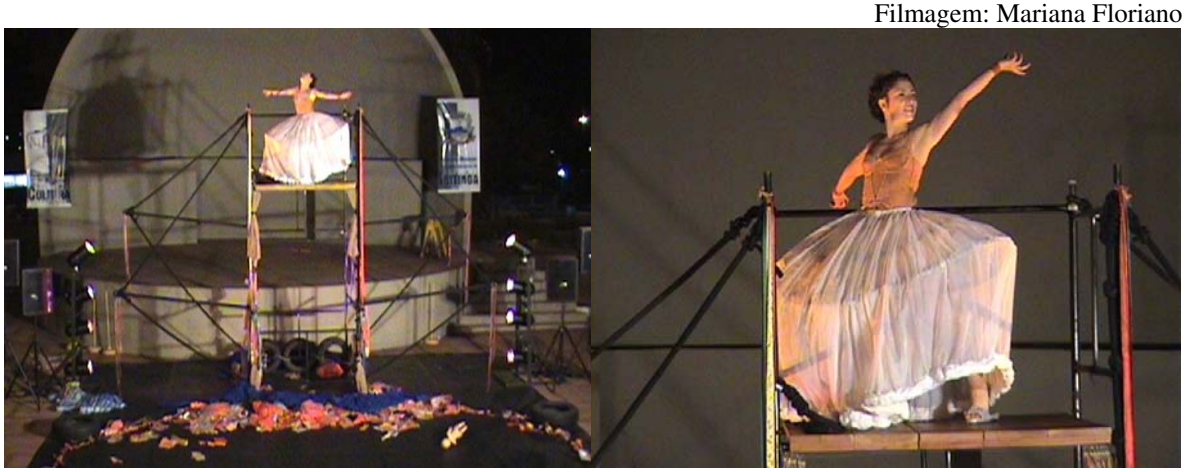


Figura 27 – *Stills* de vídeo: início da cena da "dança da saia de princesa"
(apresentação em Ibitinga, SP, junho de 2006).

Ampliação e intensificação no corpo dos sentidos das cenas e de Dalva

A intenção de estabelecer uma comunicação com o público e a interação com este intensificam os sentidos de Dalva ampliando sua expressão na modelagem do corpo em movimento. Enquanto alguns sentidos ganham força na interação com o público, outros desaparecem e novos surgem. Passa a haver uma maior fluidez de sentidos a cada momento.

Ampliam-se as possibilidades de como Dalva pode ser. Sua agressividade aos poucos vem mais à tona, um lado seco, que desafia, bem como surgem momentos nos quais ela se vê mais velha. Por outro lado, também se exacerba seu aspecto brincalhão, arteiro e gozador.

Na cena da "caixa mágica", por exemplo, a interação com o público vai trazendo um sentido de fazer graça dentro da "caixa", de querer fazer as pessoas rirem. Dalva olha para as pessoas, chacoalha o corpo e saltita fazendo barulho com a saia. Entrecorta movimentos rápidos e vigorosos com paradas bruscas nas quais aguarda a reação do público (ver Figura 28). Contudo há dias nos quais a personagem está mais altiva na "caixa mágica", está sublime e misteriosa, o que a leva a mover-se predominantemente de forma lenta, densa e contínua.

Filmagem: Mariana Floriano



Figura 28 – *Stills* de vídeo: cena da "caixa mágica" (apresentação em Ibitinga, SP, junho de 2006).

Desbastamento das marcas do roteiro

As marcas do roteiro vão sendo incorporadas cada vez mais pelos sentidos e modos de se mover de Dalva. À medida que a personagem vai se fortalecendo e ficando mais segura e solta para modificar os movimentos de acordo com as qualidades de movimento de sua modelagem corporal, ela vai se apropriando cada vez mais destas marcas e fazendo-as à "sua maneira". As marcas do roteiro vão ficando mais maleáveis e menos identificáveis.

Como esclarecemos no item "Nutrir o roteiro" (p.135) a "técnica dos sentidos" desmancha as matrizes de movimento. Os "passos" não são feitos da forma "original", Dalva modifica-os ao seu jeito e dá vazão aos seus sentidos no movimento. Como exemplo podemos citar um passo de valsa que Dalva faz na cena do "arrastão do lixo", com a experiência das apresentações esta valsa aos poucos se transforma em um outro movimento, pequenos saltos feitos para as laterais nos quais Dalva vai abrindo o espaço e empurrando-o ao mesmo tempo em que busca as pessoas com os olhos e com as mãos. Uma pessoa que está assistindo pode vislumbrar que é um passo de valsa, mas ao mesmo tempo ter um estranhamento e não saber decodificar que movimento está sendo feito.

Personagem mais forte no corpo e presente durante todo o tempo

A personagem passa a estar, com maior freqüência e intensidade, forte em meu corpo e presente o tempo todo no roteiro, comandando as ações. Seu corpo passa a aparecer mais também nos gestos "não dança". Ela tanto realiza as coreografias "a seu modo", quanto se mostra nas passagens, por exemplo, ao andar para pegar uma saia no chão, ao soltar o laço do fio que prende o pano no andaime e assim por diante.

No percurso das apresentações vou adquirindo a habilidade de deixar os impulsos de movimento da personagem mais livres durante a vivência do roteiro. É nítido, por exemplo, como o corpo de Dalva vai aos poucos aparecendo mais nos movimentos da dança da cena da "morte do cisne", ela quebra os movimentos contínuos com espasmos e acentuações, gestos de abrir o espaço, pausas e tremores.

Maior fluidez, liberdade e estado de criação nas atuações de Dalva

Na etapa de elaboração do roteiro e das cenas do espetáculo é feita uma contenção dos conteúdos da personagem, são selecionados aqueles que serão desenvolvidos no espetáculo e os laboratórios com a personagem passam a ser direcionados para a exploração destes. Embora esta seleção seja feita de forma gradativa e artesanal, intercalando-se os laboratórios direcionados para explorar novos conteúdos àqueles para desenvolver os conteúdos já conhecidos, o foco está no fechamento de uma estrutura.

Este processo de construção do roteiro, unido aos trabalhos de elaboração técnica dos movimentos da personagem, favorecem o desenvolvimento da mesma, ampliam seu repertório de movimentos e seus conteúdos. No entanto, ao ser direcionada a viver os conteúdos pré-selecionados que compõem o roteiro, também pode acontecer de a personagem passar por uma fase na qual ela fica mais limitada, no sentido de perder a fluidez e liberdade que ela trazia nos laboratórios anteriores.

Esta circunstância está relacionada ao trabalho da "técnica dos sentidos", isto é, à personagem ter agilidade e fluidez ao trazer os conteúdos do roteiro, ter a percepção dos outros conteúdos que possam estar se insinuando em seu corpo e a capacidade de deixá-los expressarem-se em seu corpo no contexto do roteiro. Também está ligado ao fortalecimento da atuação da personagem em meu corpo, ao deixá-la cada vez mais "tomar a frente".

A relação com o público na etapa das apresentações ajuda a trazer a personagem mais viva e atuante em meu corpo. A diretora também me orienta com trabalhos específicos na busca de trazer para o roteiro o estado de fluidez e inventividade que a personagem apresenta nos laboratórios.

Com o desenrolar das apresentações, há dias nos quais acontece de Dalva criar segmentos de movimento totalmente diferentes da coreografia do roteiro. A minha sensação nestes momentos é de surpreender-me com o meu próprio impulso de movimento, pois não são movimentos que eu planejei fazer, é como se estes acontecessem antes do meu pensamento. Só percebo que eles estão ocorrendo depois que eu já os estou realizando. O tempo da percepção é mais lento do que o tempo do impulso e liberação da atuação corporal.

Há, por exemplo, uma parte da cena do "arrastão" na qual Dalva tem uma sensação na barriga e inicia um pulso na barriga ao mesmo tempo em que se lembra de seu filho e vai pegar a boneca/nenê. Em uma das apresentações ela muda totalmente esta parte, ao invés do pulso na barriga, coloca uma mão na cintura e sobe na meia-ponta dos pés, com a outra mão vai desenhando um sinal de infinito no espaço à sua frente, movimento este que também surge pequeno em seu quadril. Ela recua neste movimento a passos pequenos, na meia ponta dos pés, até pegar a boneca.

Às vezes o que acontece de inusitado nas apresentações, depois surge nos ensaios e é mais explorado, tendo um desenvolvimento. Mas não é possível prever se na próxima apresentação ocorrerá de novo. É um trabalho que serve de substrato para que Dalva se recrie a cada apresentação.

Na etapa das apresentações intensifica-se a mutabilidade da personagem. O exercício de trazê-la e retirá-la do corpo e de colocá-la em relação a outros espaços e pessoas a constrói mais, mas sem que isso represente uma solidificação, ao contrário, amplia seus conteúdos.

ESPAÇO EM MOVIMENTO

IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO – RELAÇÕES CORPO-ESPAÇO

O Processo BPI se dá em um movimento constante de mergulho interior do intérprete e conexão com o exterior. O intérprete projeta seus conteúdos internos no espaço fora de si – para que possa ter maior consciência e mover-se nestes conteúdos – e em seguida apreende-os novamente através de seu corpo. A dinâmica de formar paisagens no espaço, inserir-se nestas paisagens e trazê-las novamente para dentro de si, permite o fluir de movimentos próprios de cada pessoa, integrados aos seus significados internos. Existe assim uma estreita relação entre a construção do corpo e a construção dos espaços imaginários nos quais este corpo se insere. Segundo Rodrigues (2003, p.85): "[d]o corpo são retirados os ingredientes que formam esses espaços. Em outras palavras, ao se abrir o corpo para a absorção do espaço criado e voltar-se a recolher no seu próprio eixo dão-se as referências espaciais no próprio corpo".

Na fase do *Inventário no Corpo* um espaço é delimitado – o qual no BPI chamamos de *dojo*[127] – para que possa receber os conteúdos do corpo do intérprete. À medida que este espaço é trabalhado os conteúdos internos vão ganhando representações. "[N]a delimitação dos espaços e no decorrer de seus desdobramentos [...] é que são construídos a base e o eixo de cada corpo. Nesta abordagem os espaços estão inseridos nos corpos das pessoas" (RODRIGUES, 2003, p.85).

No *Co-habitar com a Fonte* as paisagens da pesquisa de campo são absorvidas pelo corpo do bailarino-pesquisador-intérprete, tendo como filtro a singularidade de cada

[127] Rodrigues e Müller (2006, p.136) explicam o espaço *dojo*: "Os estudos de imagem corporal consideram ao redor do corpo uma extensão do corpo por ser uma esfera de sensibilidade especial. Segundo Paul Schilder, do ponto de vista psicológico, os arredores do corpo são animados por ele. Em dança, este espaço significa um espaço pessoal que, segundo Laban, é chamado Kinesfera. Em tradições orientais este espaço em torno do corpo é chamado de dôjo, espaço este que o guerreiro deve cuidar para que não seja invadido pelo inimigo por ser parte de seu corpo".

um. Estas paisagens são "desincorporadas"[128] na fase da *Estruturação da Personagem* e servem como referência para que a direção organize os espaços onde ocorrerão os laboratórios, como explica Rodrigues (2003, p.124): "[a] direção deve organizar o espaço de laboratório tendo como referência o espaço onde se deu a pesquisa de campo, com o intuito de dar contenção ao material exposto pela pessoa em processo".

Na dinâmica dos laboratórios um espaço vai sendo formado pela pessoa:

> O espaço construído é muito próprio de cada pessoa. A relação da pessoa com o espaço criado por ela possibilita um fluir de movimento, de onde irá surgir a sua dança. As sensações, os significados da pessoa invadem o espaço e o espaço vem na pessoa. Para a pessoa que trabalha esse solo ele começa a ganhar propriedades (RODRIGUES, 2003, p.125).

Na incorporação da personagem ocorre uma integração dos conteúdos que vinham sendo trabalhados. A personagem possui paisagens próprias e um local de origem. Estas paisagens vão se modificando com a elaboração da personagem e novas vão surgindo. O corpo pertence a um lugar, percorre lugares, molda-se na interação com as diversas paisagens.

As paisagens internas são projetadas pelo intérprete no espaço físico da sala de trabalho e, como explicamos anteriormente (item "Um corpo urbano", p.44), muitas vezes a diretora indica que elementos destas paisagens sejam concretizados. Por outro lado, esta interação existente no BPI entre o espaço e o corpo faz com que as características físicas do espaço de ensaios também acabem por influenciar a elaboração do corpo. A tendência é que o corpo vá se moldando de acordo com o tamanho e as configurações do espaço físico dado. Assim, o ideal é que o refinamento do corpo da personagem para a apresentação seja feito de acordo com o espaço real onde ocorrerá a estréia do espetáculo.

Devido a essa estreita relação entre o ambiente e os aspectos sensíveis do corpo, no processo de fechamento do roteiro da *Valsa do Desassossego* a diretora levantou a possibilidade de levarmos o andaime para algum espaço ao ar livre para ensaiarmos. Assim o corpo de Dalva poderia se expandir na interação com o espaço aberto, tipo de espaço ao

[128] Para o significado dado a "desincorporar" neste contexto, ver nota de rodapé 51.

qual o espetáculo destina-se. O corpo de Dalva já trazia paisagens de lugares abertos, como praças, terrenos baldios e ruas, mas no processo de elaboração cênica precisava ganhar ainda mais projeção.

Como não foram viáveis os ensaios em local aberto antes da estréia, a diretora reforçou a interação de Dalva com as paisagens imaginárias de lugares abertos e a projeção destas no espaço ao redor. Trabalhou para que meu corpo fosse além das paredes da sala de ensaios. Contudo, foi apenas com os ensaios e apresentações em locais ao ar livre que o corpo de Dalva em meu corpo pôde realmente ganhar a dimensão destes espaços. Exigiu um tempo de treinamento.

Damásio (1996, p.261) enfatiza a íntima interação do corpo com o ambiente ao redor. O autor explica que representamos "o mundo exterior em termos das modificações que produz no corpo propriamente dito". Ou seja, para representarmos o meio ambiente registramos, em termos neurais, as modificações que este produz em nosso corpo na interação corpo-ambiente (*ibid.*, p.261). Constatamos então que qualquer percepção do ambiente provoca mudanças no corpo, as quais, por sua vez, serão a base para o nosso conhecimento a respeito deste ambiente.

Penna (1989, p.6) considera que os estudos do movimento deveriam abordar "a interação do sujeito com o seu ambiente como unidade básica de estudo". Gallagher (1998) aponta que é na relação com o meio que selecionamos os padrões motores que iremos usar. O autor assinala que esta seleção envolve várias informações que não chegam ao nosso conhecimento consciente, não sendo uma seleção feita de maneira centralizada no sistema nervoso central.

Existe uma íntima relação entre o espaço cênico do espetáculo, os espaços imaginários da personagem e o espaço físico onde ocorrerá a apresentação. **A construção do corpo envolve uma interação com o espaço físico, interação esta mediada pelos conteúdos sensíveis que estão sendo trabalhados através da personagem**.

A criação do cenário é feita de acordo com os conteúdos elaborados no roteiro e com o espaço físico ao qual o espetáculo se destina. Há toda uma etapa de ensaios com o cenário final para que este seja efetivamente incorporado pela personagem. Quando enfim ocorre a estréia do espetáculo o cenário é um espaço que está impregnado de vida e está em

integração com o corpo da personagem e com o espaço no qual é instalado. A impressão que se tem é que o espaço cênico do espetáculo criado no método BPI ocupa o espaço no qual é montado como se fizesse parte desse lugar e não como se tivesse "sido colocado" nele.

Na *Valsa do Desassossego* há uma intenção de integração do espaço cênico com o espaço da rua, os elementos do cenário são os encontrados na rua, o andaime é o barraco de Dalva, que pode ser erguido nos mais diferentes lugares. Porém, não é uma construção literal, o andaime incorpora outras representações, sendo um tanto fluido nas imagens que evoca a partir das atuações de Dalva nele – é também circo, barca, lua, torre, colo.

A delimitação do espaço cênico separando-o do espaço do público foi reforçada pelo cenógrafo Márcio Tadeu na *Valsa do Desassossego,* tendo em vista que na rua não existe essa delimitação e as pessoas poderiam vir a invadir o espaço cênico reduzindo-o. No entanto, embora haja esta delimitação ela não se mantém na atuação da personagem. Dalva abarca o espaço do público nas suas paisagens imaginárias através da projeção das suas imagens internas, das relações que estabelece com o público, das suas intenções e da expansão do seu corpo e procura trazer a atenção e a sensibilidade do público para dentro do espaço cênico, buscando fazê-lo sentir-se parte dos conteúdos que ali se desenvolvem.

PREPARAR O ESPAÇO – ATUAÇÃO NOS ESPAÇOS VISÍVEL E INVISÍVEL

A relação com o ambiente onde ocorrerá a apresentação é o ponto de partida para que o corpo da personagem possa estabelecer-se no novo local. Esta relação inicia-se antes da montagem do espaço cênico e continua em maior ou menor grau durante todo o tempo da montagem, ensaio e preparações posteriores.

Nas primeiras apresentações realizadas a diretora está presente durante os preparativos para a apresentação e direciona o que é preciso fazer em cada etapa das

preparações. Nas apresentações realizadas sem a sua presença, a diretora dá indicações precisas de como proceder.

Para a montagem do espaço cênico em lugares abertos a diretora indica que eu observe todo o espaço ao redor, a posição do sol no horário da apresentação, os declives, os locais onde as pessoas costumam passar e onde elas podem ficar para assistir ao espetáculo e a paisagem que ficará como "cenário de fundo" para o espaço cênico. A estrutura do cenário deve ser montada de forma a ser vista pelo maior número de pessoas e a ficar próxima dos lugares onde as pessoas podem ficar para assistir, como sombras, bancos e muretas.

Uma vez montado o espaço cênico a diretora recomenda que eu faça um trabalho de ocupação do espaço pelo corpo. O corpo deve ser trabalhado na relação com o espaço cênico propriamente dito, com o espaço maior onde o espaço cênico foi montado – e que acaba por fazer parte deste – e na relação com os espaços imaginários criados pelo próprio corpo.

É preciso internalizar o espaço no corpo para poder localizar-se sem hesitação no novo local. A diretora sugere algumas atividades que ajudam nesta tarefa: achar o centro do espaço cênico e referências fora dele que dêem indicação deste centro; andar pelo espaço olhando para todas as direções; olhar para onde possivelmente estará o público; andar de frente e de costas apreendendo corporalmente o tamanho do espaço; sentir como é o chão do lugar; abarcar todo o espaço expandindo o corpo, entre outras.

Kasper (2006, p.28) cita os estudos da antropóloga Céline Rosselin[129], para quem o conceito de incorporação do ambiente tem um papel central na teoria do "habitar" um espaço. A incorporação do ambiente deve ser conquistada: "uma construção que se realiza na confrontação com a matéria, freqüentemente com hesitações e falta de jeito, sempre por experimentação" (ROSSELIN, 1999, p.111, *apud* KASPER, 2006, p.28). Segundo Rosselin (1999, p.115, *apud* KASPER, 2006, p.28) "para que novas ações possam se realizar, para que o corpo não seja constrangido na realização dos gestos", é necessário

[129] Rosselin, C. Si tu y vas un peu brusquement, tu te cognes contre l'armoire!. In WARNIER, J.P; JULIEN, M.P (Eds.). **Approches de la culture matérielle**. Paris: L'Harmattan, 1999.

periodicamente restaurar a incorporação do ambiente, através da arrumação do espaço pelo corpo.

No espetáculo no BPI o espaço da apresentação deve ser incorporado pelo corpo do intérprete. O corpo deve apropriar-se do espaço, sentir-se confortável para expor nele seus conteúdos internos. Deve ser instaurado um tipo especial de relação do corpo com o ambiente, de forma que se crie ali um lugar que favoreça o fluir do movimento e do imaginário.

Para criar este espaço que mobiliza a sensibilidade do corpo a diretora explica que deve ser estabelecida uma relação sensível com ele, ou seja, sentir o espaço com o corpo e sentir o corpo no espaço. Em um primeiro momento o intérprete irá deslocar-se pelo lugar, expandir seu corpo, sentir o espaço e absorvê-lo. Em um segundo momento, a personagem irá atuar no espaço, seja modelada no corpo do intérprete, seja apenas "encostada". Neste percurso o corpo vai colocando suas impressões no espaço e deixando o espaço impressioná-lo. O espaço vai ganhando sentido. A personagem irá projetar no espaço suas paisagens internas, que virão modificadas pelas paisagens absorvidas do próprio local. Este lugar passa a não ser mais como todos os outros, passa a pertencer ao corpo. O corpo, por sua vez, passa a fazer parte deste lugar, a ter uma história nele. Não apenas o espaço cênico, mas todo o ambiente ao redor faz parte deste "lugar de dançar" construído pelo corpo. Novas paisagens surgem a partir do encontro dos conteúdos da personagem com o espaço real.

Este encontro de sentimentos, sensações e paisagens – tanto reais, quanto imaginárias e da memória – tem relação com a própria forma como nosso organismo assimila o ambiente externo. No item "Importância do espaço – relações corpo-espaço" (p.173) esclarecemos que o conhecimento de um ambiente envolve uma memória corporal das sensações e sentimentos despertados pela interação com este ambiente. No caso do BPI, damos uma atenção especial a estas memórias corporais despertadas na interação com o espaço, procurando ampliar a consciência das sensações, imagens, emoções e impulsos de movimento que percorrem o corpo nesta interação.

Segundo Damásio (1996, p.256) a memória de uma paisagem observada envolve tanto a imagem do que foi efetivamente observado, quanto memórias corporais

despertadas por esta paisagem. O autor afirma que a memória de uma paisagem é "um registro neural das muitas alterações do organismo [...] algumas das quais tiveram lugar no cérebro (a imagem construída para o mundo exterior, juntamente com as imagens constituídas a partir da memória), enquanto outras ocorreram no próprio corpo". O autor explica que estas alterações do organismo decorrentes da interação com a paisagem envolvem todo o corpo, inclusive a nível das vísceras: "as vísceras são levadas a reagir às imagens que você está vendo e àquelas que a memória está criando internamente, relativas ao que vê" (*ibid*., p.256).

Na interação com o ambiente externo a personagem cria o seu espaço no local da apresentação e recria seu corpo, que se mobiliza nesta interação. Existe um espaço invisível construído, manipulado, colorido. A personagem passa pela "partitura de sensações" do roteiro e faz com que suas sensações ocupem lugares no espaço exterior, preenchendo-o e remodelando-o. No momento de iniciar a apresentação do espetáculo Dalva já se encontra conectada ao lugar, já faz parte desse ambiente e este, parte de seu mundo interno.

PANORAMA DAS APRESENTAÇÕES

Temos preferência por apresentar a *Valsa do Desassossego* em ambientes abertos, de livre acesso, nos quais transitam pessoas que não costumam assistir a espetáculos de dança. A maioria das apresentações acontece ao ar livre (ver Tabela 1), sendo que os lugares fechados não são teatros, são barracões, praças de convivência e salões adaptados para receberem a apresentação.

Tabela 1 – tipos de espaço e número de apresentações realizadas em cada um deles.

TIPO DE ESPAÇO	Nº DE APRESENTAÇÕES
AO AR LIVRE	18
COBERTO, MAS ABERTO NAS LATERAIS	3
FECHADO	5

Os lugares variam quanto a tamanho, nível de ruído e arquitetura. Os espaços ao ar livre são principalmente praças nas regiões centrais das cidades, mas também apresentamos em um estacionamento, um parque e uma quadra de esportes. As apresentações são predominantemente de dia (ver Tabela 2), sendo que aquelas noturnas contam apenas com recursos básicos de iluminação.

Tabela 2 – Período do dia e número de apresentações realizadas em cada um deles.

PERÍODO DO DIA	Nº DE APRESENTAÇÕES
DE DIA	18
À NOITE	8

Sempre temos um cuidado em acomodar o público, montando arquibancadas móveis ou colocando cadeiras, colchonetes ou tapetes para as pessoas sentarem. Em algumas apresentações chegamos a distribuir sombrinhas e chapéus para ajudar a proteger as pessoas do sol. Este cuidado não passa despercebido pelas pessoas da platéia, algumas vêm nos agradecer a atenção.

Em uma apresentação, no entanto, nos é dito pela produção do local que colocar cadeiras para o público sentar iria contra a "natureza" do teatro de rua e isso descaracterizaria o projeto deles, cujo objetivo é apresentar espetáculos de rua. De nossa parte não há uma preocupação quanto a enquadrarmo-nos em uma conceituação do que é ou não considerado teatro de rua e sim, em estabelecer uma relação com as pessoas do lugar, sensibilizando-as, tratando-as bem, proporcionando-lhes a fruição de um espetáculo cênico o qual dificilmente teriam oportunidade de ver se estivesse acontecendo no interior de um teatro (ver Figura 29).

Filmagens: Camila Bronizeski Fotos: Pedro Peixoto Ferreira



São Carlos, SP, junho de 2006 (*still* de vídeo).



Campinas, SP, agosto de 2005 (foto).



São Paulo, SP, agosto de 2006 (*still* de vídeo).



Campinas, SP, agosto de 2004 (foto).

Figura 29 – Exemplos de diferentes espaços de apresentação.

DANÇAR "NO TEMPO" – A CÉU ABERTO

Ao fazermos o primeiro ensaio da *Valsa do Desassossego* ao ar livre sinto um grande impacto. Este ensaio ocorre após a estréia do espetáculo, nas preparações para as apresentações no estacionamento do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP[130].

Temos a oportunidade de ensaiar no local em um fim de semana antes dos dias das apresentações, quando o campus está relativamente vazio e silencioso. Mesmo assim, sinto um desconforto pela falta de privacidade – as pessoas param para assistir o ensaio – e

[130] Ver ANEXO 4 (Estacionamento do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP; e UPA – Universidade de Portas Abertas – Estacionamento do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP).

mais ainda por estar "no tempo", isto é, debaixo de um sol quente e sob a ação de um vento constante.

O sol faz com que meu tônus muscular baixe e eu me canse muito mais rápido do que quando estou em lugares cobertos; o vento é um incômodo por ser um estímulo ininterrupto na pele, nos olhos, além de causar transtornos no cenário, fazendo os panos do andaime voarem e enroscarem nos figurinos, as cortinas abrirem e fecharem sozinhas, as fitas emaranharem-se e invadirem o espaço cênico, os lixos do cenário serem carregados para longe, entre outros. Em um primeiro momento parece-me impossível dançar nestas condições.

A diretora orienta-me em adaptações para lidar com este espaço. Temos mais um dia de ensaios antes da apresentação e podemos testar e elaborar as mudanças. Realizamos adaptações no cenário, como por exemplo, selecionar os lixos mais pesados, colocar velcros para prender as cortinas e pesos para segurar os panos. Testamos como lidar em cena com estas novas adaptações. A diretora também trabalha comigo em questões mais diretamente relacionadas à performance, como o alcance da voz, as mudanças nos sentidos decorrentes da relação com o novo espaço, a expansão do corpo, dentre outras.

Nos espaços ao ar livre, temos que nos acostumar com o "público" nos ensaios e aprender a usar isso a nosso favor, já aproveitando para divulgar a apresentação, observar as pessoas e testar o alcance da voz. Além de saber que não teremos privacidade, temos sempre que pensar na segurança, pois o cenário é montado várias horas antes da apresentação e precisa haver alguém permanentemente no local para assegurar que ninguém mexa na estrutura cênica e nos equipamentos de luz e som até o momento da performance.

Durante as apresentações ao ar livre é preciso aprender a lidar com as várias interferências, como os barulhos de carros, ônibus e motos passando, propagandas em auto-falantes, pessoas que buzinam, gritam, entre outros. Estas interferências acabam fazendo parte do espetáculo, sendo incorporadas nos sentidos da personagem e fazendo com que determinadas falas precisem ser repetidas, cada vez voltadas para uma direção, ou precisem aguardar o término de ruídos mais altos para serem ditas.

A diretora recomenda que a cada apresentação eu perceba a acústica do local, teste o quanto a voz precisa ser projetada para alcançar as pessoas que estão mais longe. É preciso ter uma referência do mínimo de intensidade no volume da voz para que esta seja ouvida por todos. Nos lugares mais barulhentos e com as pessoas mais afastadas a voz precisa ser o tempo todo muito intensa o que restringe a possibilidade de variações no trabalho vocal.

A maior modulação no trabalho vocal está relacionada a uma maior modulação nos sentidos do corpo como um todo. Nos lugares muito ruidosos a fala precisa ser o tempo todo "atirada" longe, para todas as direções, assim como os gestos, o olhar, as intenções dos movimentos. O corpo precisa ser mais rápido e enérgico em uma atuação multifocada.

No entanto, também há interferências do ambiente que ajudam nos sentidos do espetáculo, combinando-se harmonicamente com eles. Por exemplo, em uma apresentação ao ar livre o sol ficou forte durante todo o espetáculo. Apenas no final do roteiro, no momento da cena da "morte do cisne" no qual Dalva é baleada e diz "eu acho que eu vou ter que ir", o céu nublou subitamente fazendo o sol desaparecer. Na hora, este escurecimento do ambiente fez parte do espetáculo, intensificando o sentido de morte que estava ocorrendo em cena.

PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO NA COMPOSIÇÃO DO ESPAÇO

A configuração do público durante a apresentação faz parte da construção do espaço da personagem. A coreografia precisa ser adaptada de acordo com a disposição do público, mais próximo ou afastado, mais para um lado ou outro do espaço cênico.

Nas apresentações diurnas ao ar livre há uma relação diferenciada com o espaço do público, pois este ganha expansão e visibilidade. Nestas apresentações eu me relaciono com pessoas e paisagens em diferentes distâncias e níveis, há aquelas que estão ao longe e outras a um metro de mim, aquelas sentadas no chão e aquelas no alto de sacadas e rampas. Posso enxergá-las bem, perceber seus movimentos, relacionar-me com quem passa por trás do espaço cênico ou com quem assiste apenas enquanto passa de carro. A coreografia

ganha novas pontuações e expansões ou recolhimentos de acordo com os direcionamentos do corpo na interação com as pessoas em diferentes distâncias.

Notamos que poder enxergar as pessoas durante a apresentação, falar com elas olhando nos seus olhos e ver suas reações favorece o estabelecimento de uma relação mais direta com o público, as pessoas que assistem não permanecem incógnitas.

As pessoas que estão mais longe tendem a conversar mais entre si e se distrair. Nas primeiras apresentações eu não me relacionava tanto com elas, considerando como público apenas aquelas que estavam mais próximas, atentas ao espetáculo. Com a experiência das apresentações meu corpo vai se ampliando e abarcando cada vez mais todo o espaço, lançando pontes que buscam alcançar mesmo quem está ao longe ou apenas de passagem, procurando capturar sua atenção e envolver estas pessoas na ação.

Dinâmicas do espaço

Expusemos no item "O espaço de Dalva" (p.82) que o espaço criado pela personagem é uma projeção de seu próprio corpo. A imagem corporal não se limita ao tamanho do corpo, podendo expandir-se para abarcar um espaço maior. Quando nos relacionamos com outras pessoas existe uma interação de imagens corporais, Schilder (1999, p.261) considera que "[p]odemos descrever as relações entre as imagens corporais de diferentes pessoas através da metáfora de um campo magnético com forças que se espraiam em todas as direções". A amplitude das forças deste campo estão ligadas não apenas ao fator da distância espacial, como também ao fator emocional: "toda emoção relativa a outra pessoa nos aproxima de sua imagem corporal" (*ibid*., p.261). Schilder (1999, p.268) destaca que nesta aproximação de imagens corporais não importa se a reação emocional é de amor ou de ódio, ambos aproximam as pessoas.

Na atuação da personagem no espetáculo no método BPI, os conteúdos agenciados pela personagem transbordam o espaço cênico. Como em mergulhos no ambiente ao redor, o espaço da personagem vai e volta, cresce e encolhe, lança tentáculos. É como se houvesse uma região no centro, delimitada pelo espaço cênico propriamente dito, que é mais condensada em termos de projeções de conteúdos, mas há toda a região em

volta cujo desenho varia de acordo com as intenções da personagem e as projeções de seus gestos. O quanto este espaço expande-se, como e para quais direções, depende da cena do roteiro, das circunstâncias, do que está chamando a atenção da personagem em cada momento e do público, tanto sua localização quanto sua receptividade.

Com relação à localização do público, o espaço irá expandir-se para abarcar os locais nos quais há público, adquirindo diferentes formas de acordo com estas localizações. Na *Valsa do Desassossego* o espaço poderá, por exemplo, prolongar-se em um "tentáculo" quando a personagem se relaciona com alguém que ela vê passando ao longe (ver Figura 30).

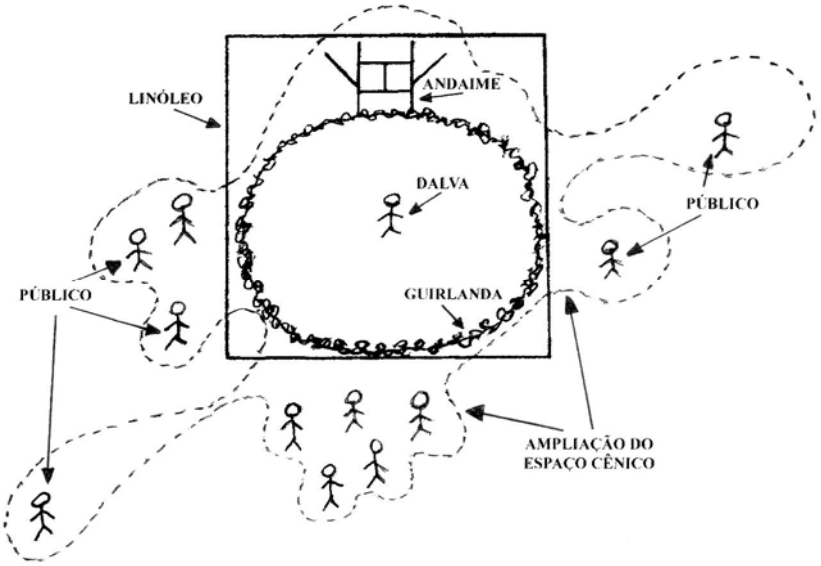


Figura 30 – Ilustração da ampliação do espaço cênico de acordo com a localização do público.

Quanto à receptividade do público é como se as pessoas que apresentam uma maior receptividade a todo o momento puxassem a atenção da personagem para si, o que faz com que o espaço da cena cresça em sua direção e as abarque. O espaço criado nesta relação fica mais denso, vívido, cresce o trânsito de informações, fica mais fluido e mutável. Quando a pessoa está demonstrando muito incômodo, também chama a atenção da personagem para si. Nos lugares nos quais há pessoas mais fechadas aos conteúdos do espetáculo, o espaço cresce até as pessoas e pára diante delas confrontando-a, fica mais rígido, há um embate. A ampliação do espaço em direção a estas pessoas pode ser sentida por elas como uma agressão (ver Figura 31).

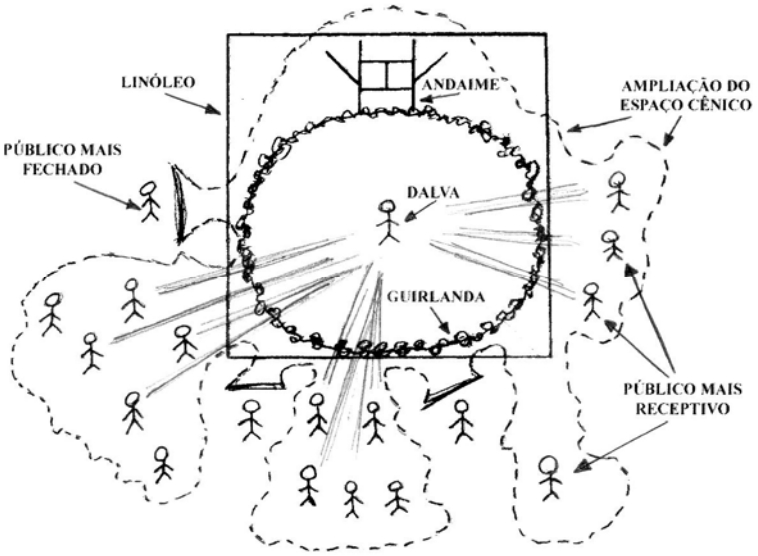


Figura 31 – Ilustração da configuração do espaço cênico de acordo com a receptividade do público.

Por outro lado, as diferentes cenas do roteiro também têm suas peculiaridades quanto à dinâmica do espaço criado. Há cenas, por exemplo, que tendem a puxar mais as pessoas para dentro do espaço cênico, enquanto outras expandem este espaço projetando-o para além do público. Podemos exemplificar a primeira situação através do início da cena da "morte do cisne", quando a personagem está encurralada (ver Figura 32), e o segundo caso através da cena "final" quando a personagem rodeia o espaço com a bandeira (ver Figura 33).

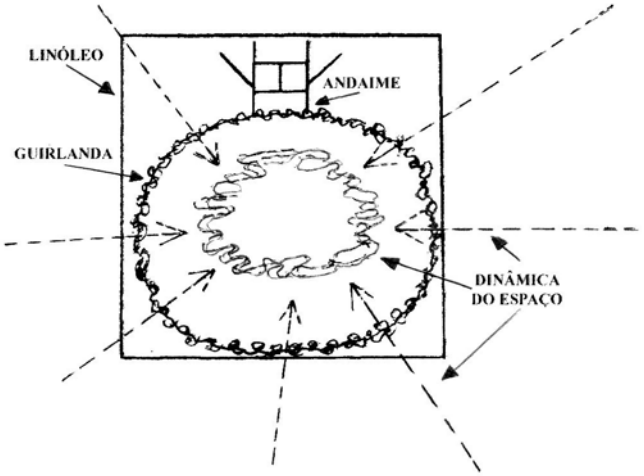


Figura 32 – Ilustração da configuração do espaço no início da cena da "morte do cisne".

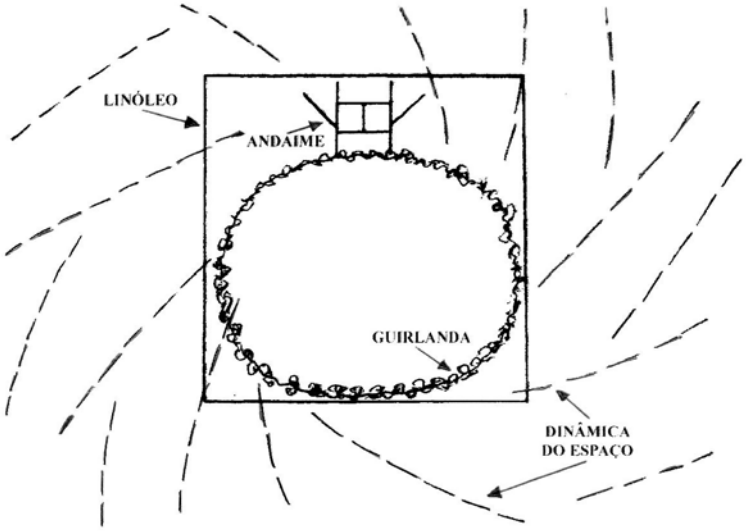


Figura 33 – Ilustração da configuração do espaço na cena "final" quando a personagem rodeia com a bandeira.

Esta expansão e recolhimento do espaço cênico de acordo com os conteúdos do roteiro não se dá sempre da mesma forma, há expansões mais redondas e outras pontiagudas, há vibrações e rodamoinhos na dinâmica dos espaços criados (ver Figuras 34, 35 e 36).

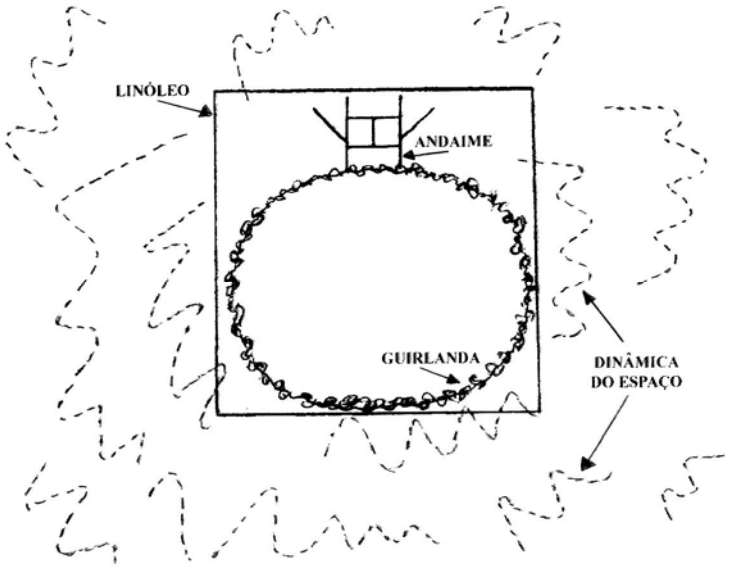


Figura 34 – Ilustração da configuração do espaço na cena "dança do lixo".

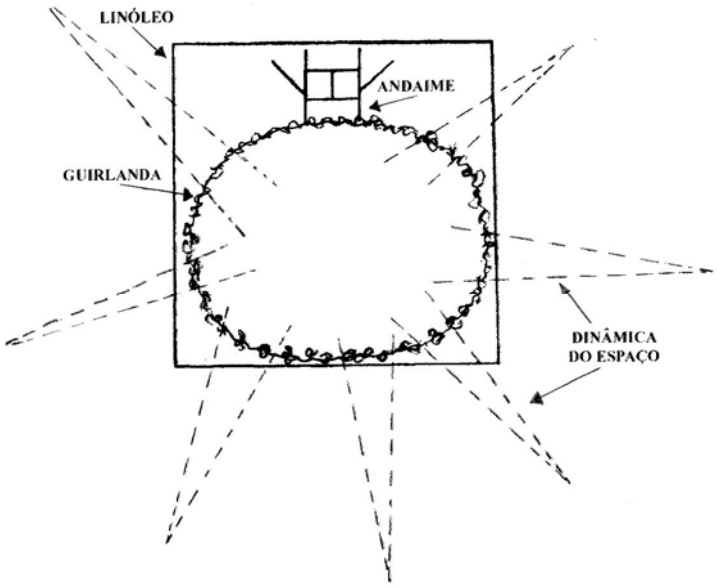


Figura 35 – Ilustração da configuração do espaço na cena "luta com o dragão" quando a personagem luta no chão.

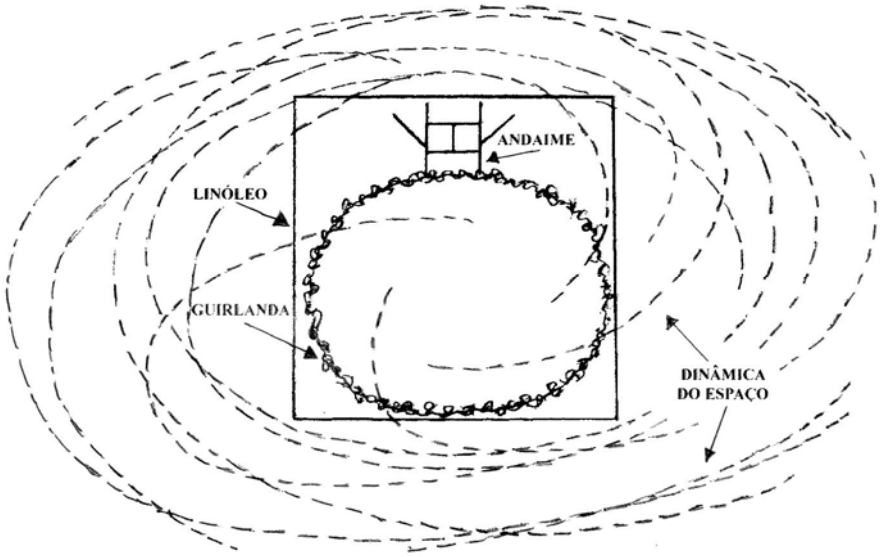


Figura 36 – Ilustração da configuração do espaço na cena "arrastão" quando a personagem dança após falar "eu vô dançá".

QUANDO AS PAISAGENS DE DENTRO ENCONTRAM AS DE FORA

As informações vindas do meio externo e do meio interno do corpo fazem parte da formação do movimento. Os sentidos influenciam a mobilidade e esta influencia aquilo que é percebido. No espetáculo no BPI nos colocamos em cena em um estado hipersensibilizado, existe uma ampliação da imagem corporal que faz com que o corpo se torne mais sensível ao que ocorre no espaço ao seu redor.

As diferentes paisagens mudam o corpo, o fato do local ser todo cimentado ou com árvores, ser ruidoso, quente, sombreado, aberto ou fechado irá trazer configurações distintas para o corpo da personagem, as quais por sua vez irão determinar relações com o espaço. A paisagem externa muda a paisagem interna da personagem, os sentidos que dão vida às cenas e os espaços imaginários criados.

No item "Trabalhos para o desenvolvimento do roteiro" (p.138) vimos que são inúmeras as paisagens imaginárias que podem dar vida a cada fragmento de cena. Com a experiência das apresentações a criação destas paisagens passa a estar cada vez mais ligada às relações estabelecidas durante a apresentação – relações com o espaço e com as pessoas – além de às influências dos acontecimentos da atualidade.

Por exemplo, nas apresentações do Poupa Tempo da Praça da Sé em São Paulo[131] este espaço traz para a personagem diversos sentimentos, dentre eles uma apreensão de que a polícia pode chegar a qualquer momento e uma cumplicidade com as pessoas do público. No final da cena da "dança da saia de princesa" a paisagem imaginária criada é do espaço real do Poupa Tempo, mas com uma multidão de pessoas dançando junto com Dalva em um cortejo. Na imagem de Dalva, pessoas reais do público dançam com ela, assim como pessoas imaginárias, e há uma banda tocando para elas dançarem. De repente os policiais chegam a cavalo dos portões do Poupa Tempo dispersando a multidão e interpelando Dalva por estar promovendo a festividade. Na realidade, há policiais nos arredores do Poupa Tempo, mas eles não vêm até o local da apresentação. O sentimento desta proximidade da polícia, aliado aos conteúdos de Dalva e ao tipo de relação

[131] Ver ANEXO 4 (Poupa Tempo SÉ).

estabelecida com as pessoas do público favorece o surgimento destas imagens. Em outras apresentações surgem outras imagens nesta parte da cena, de acordo com a realidade do lugar e com a interação estabelecida com o público.

Após as preparações do espaço feitas antes das apresentações, quando chega o momento da performance há uma consciência ampliada das sensações que esse espaço faz emergir na personagem. Antes de iniciar a apresentação a personagem já sabe onde está. Assim, apresentar na Praça do Mercadão em São Carlos[132], na periferia de São Paulo[133] ou no vão da Prefeitura Municipal de Campinas[134] puxa diferentes conteúdos de Dalva.

Apresentar em um parque recém inaugurado na cidade de São Bernardo do Campo[135] após ter apresentado no Poupa Tempo da Praça da Sé em São Paulo, traz bem nítida essa relação dos sentidos que o espaço desperta na personagem. Há um contraste grande, pois o Poupa Tempo fica no centro da cidade, região que fez parte da pesquisa de campo durante o processo de criação, espaço da personagem, lugar onde circulam pessoas de todos os tipos, inclusive camelôs, moradores de rua, catadores de lixo, ou seja, pessoas como Dalva. A personagem sente-se "em casa".

Já o parque de São Bernardo é um lugar novo, arrumado, limpo, silencioso, com caixas de som camufladas em meio à vegetação tocando músicas estilo *new age*, com um público formado predominantemente por pessoas de um extrato social mais alto. Traz uma sensação para Dalva como se ela fosse uma invasora naquele local. Aumenta sua agressividade, no sentido de garantir seu direito a ter um espaço ali dentro, e intensifica um sentido de denúncia social.

Dançar no campo de pesquisa – congruência de paisagens

As paisagens internas da personagem, trabalhadas durante o processo de criação e nos ensaios em sala de trabalho, entrelaçam paisagens do campo de pesquisa, do meu *Inventário no Corpo* e das referências que fizeram parte do processo de criação, como

[132] Ver ANEXO 4 (Caravana Paulista de Teatro 2006 – Praça Maria Aparecida Resitano / São Carlos).
[133] Ver ANEXO 4 (Caravana Paulista de Teatro 2006 – Centro Cultural Arte em Construção / São Paulo).
[134] Ver ANEXO 4 (Dia Nacional de Conscientização da Esclerose Múltipla – Paço Municipal de Campinas).
[135] Ver ANEXO 4 (Projeto de Apoio às Artes Cênicas – Parque Cidade de São Bernardo).

livros, fotos e filmes, dando origem a novas paisagens, a lugares imaginários. Estes lugares preenchem todo o roteiro do espetáculo e novos lugares são criados a cada vez que o roteiro é vivenciado.

Quando as paisagens do local da apresentação são semelhantes às paisagens internas da personagem, isto favorece que os sentidos da personagem sejam potencializados e esta venha mais forte em meu corpo. É como se a paisagem externa ajudasse a puxar a personagem de dentro do meu corpo fazendo-a modelar-se com vigor e expandir-se para o meio externo, pois a paisagem de fora está fortemente ligada à paisagem de dentro, trazendo um **sentido de este dentro ter se concretizado no espaço**.

Em várias apresentações ocorre em algum momento esta congruência de paisagens, sendo que a mais marcante neste sentido á a apresentação mencionada anteriormente, no Poupa Tempo da Praça da Sé em São Paulo. Outras apresentações que também se destacam a este respeito são as da Praça do Mercado Municipal em São Carlos[136], Praça da Igreja Matriz em Paulínia[137] e Praça do Teatro Centro de Convivência Cultural em Campinas[138].

Na Praça do Poupa Tempo Sé, como já mencionado, há pessoas assistindo que poderiam ser "conhecidas" de Dalva. O ambiente possui correspondência quanto às paisagens internas da personagem – é o centro da cidade – os sons, as cores, o céu entre prédios, as pessoas passando em todas as direções, o jeito das pessoas andarem, vestirem-se, suas posturas e expressões faciais, são muito familiares para a personagem, coadunam-se com seus sentidos internos.

Durante a apresentação existem pessoas que parecem entender na pele o que Dalva fala, que chegam a fazer sinal de "sim" com a cabeça. É grande a empatia com algumas pessoas do público. Há uma identificação quanto ao conteúdo do espetáculo, quanto à luta com o dragão, ao descaso para com os moradores e crianças de rua.

O sentimento do corpo é de estar no "seu lugar", isso o deixa mais à vontade, mais livre. A paisagem nutre mais os sentidos. Traz mais forte a apreensão por estar no centro da cidade, a atenção para todas as direções, o medo da polícia chegar e ao mesmo

[136] Ver ANEXO 4 (Caravana Paulista de Teatro 2006 – Praça Maria Aparecida Resitano / São Carlos).
[137] Ver ANEXO 4 (Caravana Paulista de Teatro 2006 – Praça Coração de Jesus / Paulínia).
[138] Ver ANEXO 4 (Unicamp Ano 40 – Praça do Centro de Convivência Cultural).

tempo o sentido de estar na praça fazendo seu "show", conversando com as pessoas, contando suas histórias (ver Figura 37).

Os conteúdos potencializados com as apresentações em lugares que remetem às paisagens internas de Dalva continuam trazendo um maior vigor para o corpo também nas apresentações seguintes. É como se através da potencialização destes conteúdos fossem abertos canais internos para a sua maior fluidez e, uma vez encontrados, estes canais permanecessem abertos, de maneira semelhante às "mudanças de patamar" as quais explicitamos anteriormente (item "Transpondo patamares", p.148).

Filmagem: Caroline Sobolewska

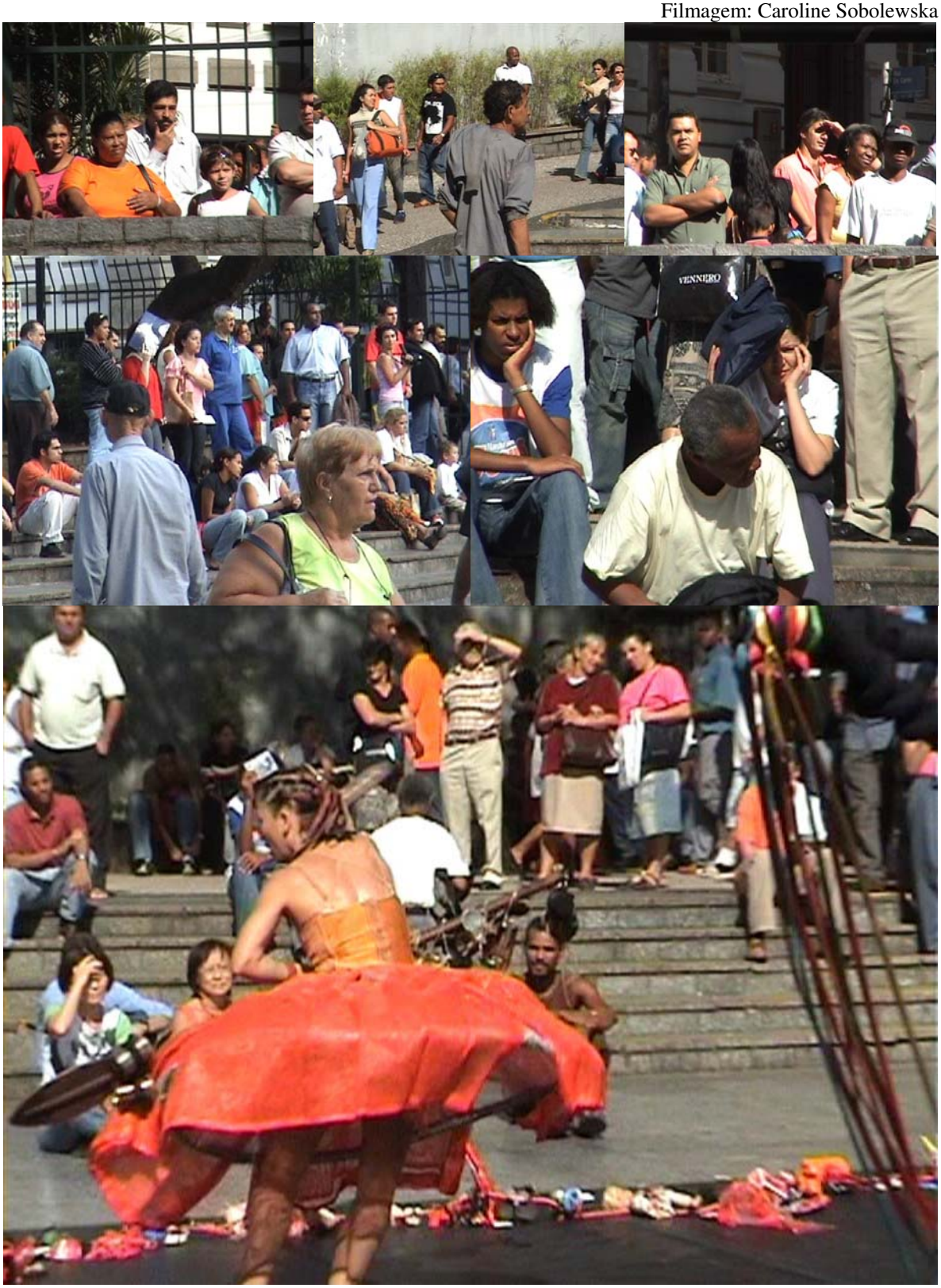


Figura 37 – *Stills* de vídeo: dançar no campo de pesquisa (apresentação em São Paulo, SP, junho de 2004).

A PRESENÇA DO PÚBLICO

OS ESPECTADORES NO CORPO DA PERSONAGEM

> *[...] fora da comunicação com outros humanos, fora de alguma comunidade com o outro humano, não se constitui em mim a experiência suficiente de minha humanidade.*
>
> Fernando Braga da Costa[139]

As relações que buscamos estabelecer com o público no decorrer da *Valsa do Desassossego* foram minuciosamente estudadas no processo de criação do espetáculo. Durante a etapa das apresentações, estas relações são abertas para se modificarem na interação real com cada público que se forma, mas esta abertura ocorre a partir de um referencial previamente construído.

A investigação das relações com o público esteve presente em maior ou menor grau no processo criativo desde a pesquisa de campo, na fase do *Co-habitar com a Fonte*. Como relatamos anteriormente (item "Graziela Rodrigues assume a direção do processo criativo", p.51) a pesquisa de campo foi realizada a partir da observação das pessoas que transitam nos lugares onde eu gostaria de apresentar o espetáculo – ou seja, os espectadores em potencial – e da reflexão sobre o que eu teria a dizer para estas pessoas através da minha dança.

Os trabalhos realizados durante a fase final de criação do espetáculo compreenderam estudos para elaborar as relações da personagem com o público de acordo com as necessidades relacionadas à comunicação dos conteúdos de cada cena e a captar a atenção das pessoas do público a cada instante. Também foi preciso incorporar a presença do público nas paisagens internas da personagem.

[139] COSTA (2004, p.146).

Essa postura quanto à pesquisa das relações com o público difere do que vem sendo feito em diversos trabalhos da chamada dança contemporânea. Bitencourt (2008)[140] em seu artigo no jornal eletrônico *i-dança* assinala:

> [O] que se vê com muita freqüência é que ele [o público] entra por último na jogada. Ninguém quer saber dele durante o processo de criação. Quantas vezes a gente não se depara com o artista [...] ignorando completamente o olhar do outro, pouco ligando pra comunicação? [...] apresenta pro público como se apresentasse sozinho.

Na etapa das apresentações da *Valsa do Desassossego* continuamos burilando as relações com o público. Nesta etapa possuímos os dados das apresentações para trabalharmos nos ensaios. Deste modo a elaboração das intenções para com o público passa a ser acrescida do que de fato ocorre durante as apresentações: as características dos públicos formados, as diferentes relações estabelecidas, os afetos vindos dos espectadores, as interferências, entre outros. Os dados se integram, o que eu vivo realmente com o público surge em imagens nos ensaios e desenvolve-se em novas relações nas apresentações seguintes.

Os espectadores são incorporados pela personagem nas suas paisagens internas, as quais fundam as suas ações. A relação com o público se faz presente nas qualidades de movimento da personagem, principalmente de acordo com: (1) o conteúdo que o gesto pretende expressar; (2) o modo como a personagem assimila em seu movimento as emoções que ela sente emanando das pessoas do público; e (3) a intenção de estabelecer contato com os espectadores.

(1) Explicamos no item "Burilamento dos movimentos e sentidos" (p.126) que cada cena possui várias "camadas de sentidos". Na interação com o público os conteúdos mais amplos das cenas modificam-se em menor grau do que os conteúdos mais específicos, de cada gesto. Os conteúdos mais específicos sofrem muitas influências das emoções que a personagem sente chegando do público, da interação com o espaço da apresentação, assim como do estado emocional de fundo da personagem a cada dia em particular. Este conjunto

[140] Ver nas referências em "Documentos disponíveis em meio eletrônico".

de fatores faz com que os gestos se modifiquem na intenção de expressar determinados conteúdos para os espectadores.

(2) A personagem sente os afetos vindos do público, que por sua vez são alterados pelas reações dos espectadores aos conteúdos trazidos à tona por ela. Como os espectadores reagem, o que os toca mais, isso vai dando diferentes colorações a como a personagem desenvolve o que segue. Um mesmo fragmento de cena pode despertar nas pessoas do público sentimentos diferentes, mais ligados à rejeição ou à empatia. Porém, embora cada espectador sinta de uma forma, é possível perceber um sentimento mais proeminente na coletividade que se forma em cada apresentação.

Há uma parte da cena do "arrastão do lixo", por exemplo, na qual Dalva avança em uma espécie de valsa até parar abruptamente rente ao público. Depois ela recua em pequenos saltos produzindo sons através do chacoalhar da sua saia, até chegar ao centro do espaço, onde ela se expande em grandes saltos em torção. Nos ensaios antes da estréia do espetáculo, o que leva Dalva a parar próxima ao público e recuar é a visão de algo ruim à sua frente, pode ser, por exemplo, a morte do seu filho, seu filho abandonado no lixão, ou ela mesma abandonada no lixão. Nestas imagens do lixão as pessoas do público (imaginárias, já que não há público nos ensaios) se misturam às pessoas do lixão, já na imagem do filho morto é como se esta imagem surgisse sobrepondo-se à das pessoas do público, como se Dalva estivesse revivendo uma lembrança.

No contato real com o público, na etapa das apresentações, este momento da cena do "arrastão do lixo" passa a estar em relação ao que Dalva sente na hora vindo dos espectadores. Há dias nos quais ela sente rejeição vindo das pessoas, como se elas não quisessem que ela se aproximasse. Isso faz, por exemplo, com que Dalva se sinta toda suja de lixo e desarrumada. Ela recua com um sentido de proteger-se e distanciar-se das pessoas, como se elas a estivessem ameaçando ou rindo dela. Em outras apresentações, no entanto, o sentimento é de acolhimento, as pessoas sorriem para ela como se estivessem interessadas, querendo saber o que ela vai fazer. Nesta circunstância a recuada vem com um sentido de brincadeira, com certo suspense, com a intenção de Dalva puxar as pessoas do público junto com ela para dentro do seu espaço. Os saltos em torção vêm com um sentido de extravasamento e uma intenção de fazer as pessoas saltarem junto com ela.

(3) Para estabelecer o contato com o público e transmitir os conteúdos do roteiro é necessário, dentre outros aspectos, dar projeção à expressão do conteúdo emocional, ter a percepção das emoções provenientes do público e ao mesmo tempo segurar sua atenção voltada para a cena, ou seja, captar e capturar o público.

Para ajudar nestes procedimentos a diretora realiza trabalhos corporais técnicos ligados aos estudos de tônus, amplitude do movimento, vetores de movimento, desenhos no espaço, olhar, tempos, dentre outros. São estudos refinados dos movimentos, estudos que não se esgotam, os movimentos estão sempre em estado de pesquisa.

Segundo Vianna (1990, p.126) o tônus está relacionado à "medida certa, a quantidade exata de tensão que se pode colocar em cada osso. É daí que surgem todas as coisas, a forma ideal a usar, que não deve massacrar nem soltar inteiramente ossos e músculos". Mais adiante o autor prossegue: "O tônus [...] é uma tensão contínua – mas não incômoda – e é impossível fazer um bom trabalho físico sem a consciência desse fato" (*ibid*., p.127).

Schilder (1999, p.282) coloca que o estado tônico é importante para a reação do organismo (de recepção ou defesa) aos estímulos, como também para "nossas experiências de estruturação de nosso mundo em relação espacial, temporal e qualitativa, para nossa ação consciente e, também para nosso pensamento". Segundo o autor "toda percepção possui uma série dupla de ações motoras – a cinética e a tônica, sendo a última, indubitavelmente, a mais primitiva" (*ibid*., p.282).

Rodrigues M *et al.* (2006, p.78) ressaltam a relação entre o tônus muscular e as emoções, ferem-se a Wallon[141] ao afirmarem que "o tônus muscular reflete a qualidade da emoção havendo emoções hipertônicas, como a raiva e a ansiedade, e emoções hipotônicas, como o medo e a depressão".

O trabalho com o tônus muscular é reforçado em todas as fases do método BPI. Dentre os vários aspectos aos quais ele está relacionado podemos destacar o de dar modelagem, fluidez e projeção às emoções, imagens e sensações no movimento do corpo. Rodrigues (2003, p.20) assinala que os estados emocionais "influenciam o tônus muscular que atua diretamente na percepção. A percepção do corpo depende do tônus muscular".

[141] WALLON, H. **L'évolution psychologique de l'enfant**. Armand Colin Éditeur: Paris, 1968.

Mais adiante a autora acrescenta: "[e]m relação ao movimento expressivo, toda mudança psíquica irá alterar o tônus muscular, que irá novamente modificar o estado psíquico anterior" (*ibid*., p.22).

Assim, os estudos de modulação do tônus muscular apresentam-se importantes para a expressão dos sentidos no corpo. Segundo Rodrigues (1997, p.75) "O concretizar tônus [...] é a ação de corporificar os sentidos". Há momentos nos quais é preciso descer o tônus para que os sentidos possam vir. Em outras situações o tônus precisa ser mais elevado, por exemplo, para ajudar a segurar uma tensão emocional no corpo. Nagai (2008, p.22) explicita o trabalho desenvolvido por Graziela Rodrigues: "[n]o BPI, treina-se a percepção desta intensidade emocional através da palheta de tônus muscular, tencionando e relaxando o corpo do grau mínimo ao máximo numa escala de zero a dez, dentre outras escalas".

Trabalhar o tônus também está ligado a saber dosar a energia do corpo ao longo de todo o roteiro para que não haja momentos em que esta falte e nem momentos em que esta "vaze" de tão excessiva.

No estudo das relações com o público a diretora trabalha muito a pesquisa das gradações de tônus mais apropriadas para determinadas ações da personagem e seus movimentos conseqüentes, bem como para partes específicas do corpo, além do grau de tônus predominante em trechos inteiros de determinadas cenas.

Um dos contextos específicos nos quais o tônus desempenha papel importante na relação com o público é em trechos de cenas nos quais é necessário segurar uma tensão dramática. Por exemplo, no momento do final da cena da "dança do lixo" no qual Dalva sente que qualquer um dos espectadores pode ser o dragão, ela segura a tensão da situação através de um tônus mais alto em todo o corpo. Este tônus está combinado a um direcionamento do corpo para fora, o corpo não se retrai, se projeta para todas as direções, inclusive pelas costas. O corpo está com sua percepção aguçada, atento a tudo o que possa ocorrer à sua volta, procurando perceber os mínimos movimentos de cada um dos espectadores.

Nos estudos de tônus em ações específicas, trabalhamos, por exemplo, as ações do início da cena do "arrastão do lixo", quando a personagem vai proferir a fala "eu num

consigo penteá o cabelo, o pente gruda". A diretora trabalhou este momento de modo que antes de a personagem falar, ela se coloca no centro do espaço cênico, traz um tônus elevado e com este tônus amplia todo o seu corpo com a intenção de expandir-se ocupando todo o espaço, ligando-se a cada um dos espectadores como se seu corpo chegasse até eles. Então, mantendo este tônus alto, faz o gesto de olhar-se em um espelho imaginário em uma de suas mãos (ver Figura 38). Neste gesto a diretora trabalhou a intenção da personagem puxar as pessoas para dentro do espaço cênico, trazê-las com os braços, as mãos, com o olhar, olhando-as olho no olho. É criado um clima de suspense, como se Dalva fosse fazer um grande pronunciamento, falar algo de suma importância. Estas duas ações – de expandir-se no centro do espaço chegando até o público e puxá-lo consigo para dentro do espaço cênico – duram poucos segundos, o suspense é quebrado de uma vez, com uma súbita soltura do tônus e da intenção de estar segurando as pessoas no gesto. Neste momento Dalva coloca-se para as pessoas: "eu num consigo penteá o cabelo, o pente gruda".

Filmagem: Camila Bronizeski

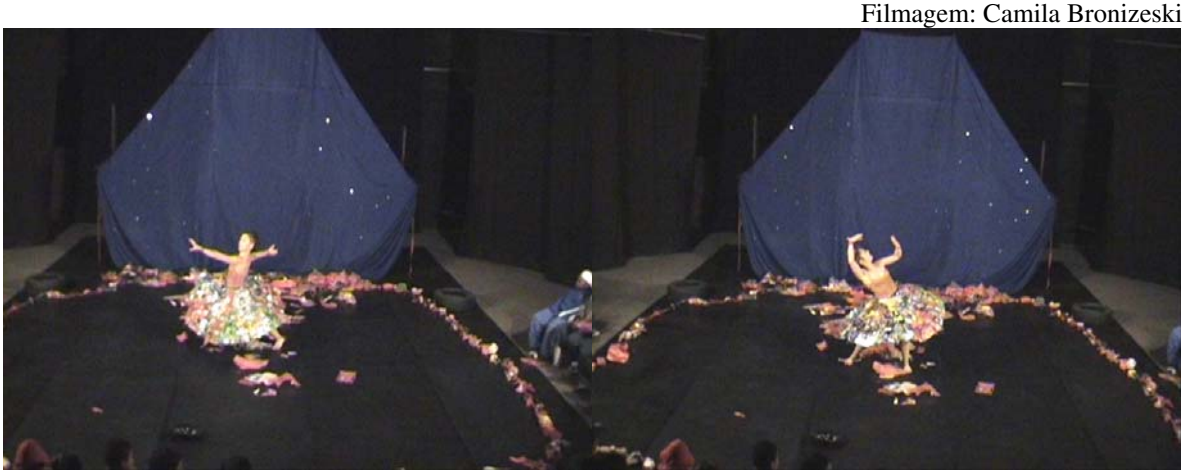


Figura 38 – *Stills* de vídeo: gestos de ampliar o corpo e olhar-se em um espelho imaginário (apresentação em São Paulo, SP, junho de 2006).

Há assim momentos nos quais a personagem projeta-se para fora do espaço cênico expandindo-se e indo até o público e momentos nos quais a intenção é puxar o público para dentro do espaço cênico. Este estudo das direções dos movimentos em relação ao público é realizado pela diretora em diversas partes do roteiro. A expansão do corpo na

direção do público visa envolver os espectadores nas ações das cenas e também sentir as pessoas, ter a percepção do que elas estão sentindo.

Nem sempre a intenção dos movimentos obedece a apenas uma direção. Existem ações elaboradas pela diretora de forma que a personagem volta-se para dentro de si mesma, recolhe-se, ao mesmo tempo em que amplia seu corpo. Isso ocorre, por exemplo, no final da cena das "cortinas" no qual Dalva diz: "aqui dentro... vazio". Neste momento ela tem um contato com o interior do seu corpo, sente o vazio dentro de si, seu corpo "murcha", ao mesmo tempo em que também se amplia e em silêncio joga a pergunta para o público: "e o seu vazio?".

Outro estudo corporal ligado às relações com o público que podemos citar como exemplo, é o dos tempos de cada ação. Este aspecto é trabalhado pela diretora no processo de elaboração do espetáculo e exige muita atenção de minha parte durante as apresentações, pois precisa ser adaptado às situações que se apresentam, tanto em relação ao tipo de envolvimento do público, quanto às características dos espaços de cada apresentação. É preciso um tempo para estabelecer contato com os espectadores, um tempo para colocar para eles determinado conteúdo e outro para desenvolver este conteúdo. Os tempos variam de acordo com o impacto dos gestos da personagem nas pessoas, a receptividade delas, sua concentração, o que as toca mais, entre outros aspectos. Quando o público é constituído predominantemente por crianças, por exemplo, os tempos precisam ser mais ágeis, caso contrário as crianças dispersam sua atenção.

QUALIDADES DAS RELAÇÕES ESTABELECIDAS COM O PÚBLICO

Relação direta com o público, este é envolvido nos conteúdos das cenas

Dalva estabelece uma relação direta com os espectadores, procura estar o tempo todo em contato com eles. Conversa com as pessoas do público tornado-as parte da vivência dos conteúdos do roteiro e olha diretamente nos olhos delas. Chama a atenção da

pessoa com quem vai falar através de um olhar, um gesto ou mesmo através de alguma interjeição.

No entanto, não é solicitado aos espectadores que tenham uma participação ativa no espetáculo, no sentido de terem que realizar alguma ação, como por exemplo, entrar no espaço cênico ou dançar junto com Dalva. A participação ocorre em um âmbito afetivo. A personagem traz afetivamente os espectadores para perto e atua envolvendo-os nas situações criadas por ela. Instiga-os a se sentirem parte dos acontecimentos.

Dalva escuta o público falando com ela, responde a perguntas imaginárias provindas dos espectadores e procura ler, nos corpos destes, as respostas às perguntas que ela coloca para eles. É como se para ela, eles assumissem determinados papéis e ela quase que contracenasse com eles. Para a personagem o público faz parte da sua história.

Além de querer comunicar-se com os espectadores, Dalva quer causar-lhes determinadas reações de acordo com os conteúdos trabalhados em cada cena. Existem momentos nos quais quer que as pessoas fiquem alegres, ou preocupadas, ou ainda aplaudam, encantem-se, surpreendam-se. Cada pessoa irá reagir de diferentes maneiras a estas intenções da personagem.

Assim, o espetáculo trabalha sem a chamada "quarta parede". O público não "espia" algo que está ocorrendo independentemente dele, ele é englobado na ação. O espetáculo não é vivido como a representação de algo que pré-existe e será exibido para o público, é como se os acontecimentos do roteiro estivessem acontecendo neste momento pela primeira e única vez e o público tivesse participação nestes acontecimentos.

Contato com o público em um nível interno. O não dito ou além do que é dito diretamente

> *Como artista deve-se <u>mover</u> o público. Comunicação! É disso que se trata. Um humor, uma impressão, uma idéia, do âmago do ser para o âmago do ser. Comunicação a partir de uma fonte que está constantemente crescendo, mudando, evoluindo.*
>
> Pauline Koner[142]

[142] Koner (1993, p.01) [tradução nossa].

O tipo de comunicação que ocorre entre Dalva e os espectadores durante o espetáculo é predominantemente sem palavras. Apesar de haver falas, existe todo um conteúdo transmitido pelos movimentos e, mesmo durante as falas, o corpo nem sempre transmite o mesmo conteúdo dito nas palavras.

Os espectadores apreendem o que o corpo da personagem expressa e esta, o que é manifesto pelos corpos deles. Há de minha parte uma postura ativa nos dois sentidos, no de fazer questão que o público perceba o que a personagem em meu corpo está sentindo e no de fazer questão de perceber o que o público está sentindo.

A postura dos espectadores pode ser variada quanto a estar ou não ativa para esta comunicação. No entanto, apenas o fato de estarem olhando para a movimentação da personagem já faz com que sejam ativadas sensações em seus próprios corpos, pois o modo de apreensão do movimento do outro é através das próprias referências corporais.

No item "Preparar o espaço – atuação nos espaços visível e invisível" (p.176) expusemos como nosso modo de apreensão do meio externo baseia-se em nossas alterações corporais e memórias despertadas na interação com o meio. Nesse sentido Damásio (2000, p.406) enfatiza que "as imagens que cada um de nós vê em sua mente não são cópias do objeto específico, mas imagens das interações entre cada um de nós e um objeto que mobilizou nosso organismo".

A imagem que fazemos do outro surge para nós da nossa interação com ele. O outro só existe para nós na medida em que o criamos em nós, de forma que cada um fará de uma mesma pessoa uma imagem diferente. No caso da interação com outras pessoas, existe um fator que potencialmente intensifica a mobilização do corpo, que é o fato de usarmos a nossa imagem corporal para monitorar tanto o nosso corpo quanto para codificar a posição, tamanho e movimento dos corpos do outros (REED; FARAH, 1995).

O próprio movimento corporal e o movimento corporal dos outros não são processados independentemente. Por exemplo, quando uma pessoa está movendo uma parte do seu corpo, ela tende a atentar mais a esta mesma parte do corpo de outras pessoas. Por outro lado, quando uma pessoa vê outra se movendo, tem estes mesmos movimentos evocados em seu próprio corpo. "A apresentação visual do movimento de outra pessoa evoca representação similar desse movimento em nosso corpo" (SCHILDER, 1999, p.34).

Isto também ocorre a nível sensorial e emocional. Schilder (1999, p.250) explica que nossa impressão sensorial do corpo do outro e nosso interesse emocional pelas diversas partes do corpo, estão intimamente ligados às nossas atitudes emocionais para com o nosso próprio corpo, as quais não podem ser separadas da experiência sensorial. Em outro estudo Schilder (1985, p.223) reforça este aspecto, referindo-se ao papel dos processos afetivos na nossa percepção: "[n]o entanto, nós não vemos apenas, nós temos um desejo de ver. Qualquer separação dos processos perceptivos e processos afetivos é artificial" [tradução nossa].

Assim, é através das memórias, sensações, emoções e impulsos para o movimento que percorrem nosso corpo que processamos o movimento do outro. Nesse sentido a dança, por ser uma arte do movimento, tende a estabelecer um tipo de comunicação que faz com que **sejam despertadas nos espectadores memórias de experiências deles** que em algum ponto possuem relação com o que eles estão vendo no movimento do bailarino. A afetividade ligada a estas memórias irá direcionar a percepção dos espectadores.

Hodes (1995) aborda esse tema, assinalando que ao assistir a um espetáculo de dança, a pessoa não está vendo só o que aquele corpo está literalmente fazendo, está sentindo o que o corpo do bailarino está evocando. Para Stinson (1995) a dança não é uma arte que observamos apenas, a interação entre corpos nos permite irmos para dentro da dança, sentirmo-nos participantes e não apenas observadores.

Desta forma, o movimento em si, sem uma elaboração quanto ao seu conteúdo, já tem potencial para causar as mais diversas sensações nos espectadores. Com isso, existem criadores na dança que optam por pesquisar apenas as formas e dinâmicas dos movimentos, sem darem atenção ao aspecto da comunicação. Nos seus espetáculos não há uma elaboração quanto ao que será dito através da dança. Estes coreógrafos deixam a cargo do espectador fazer algum sentido do que estão vendo. Neste caso freqüentemente as criações coreográficas partem, por exemplo, de pesquisas de movimento a partir dos usos do espaço, dos tempos, da relação com a força da gravidade, de tipos de movimentos específicos, como quedas, equilíbrios, entre outros.

Existem gradações entre estes dois pólos, isto é, o foco da coreografia no aspecto da comunicação de determinados conteúdos ou na pesquisa apenas das formas e dinâmicas dos movimentos. O exemplo mais conhecido de criador que se mantém no pólo da pesquisa das dinâmicas dos movimentos é o coreógrafo norte americano Merce Cunningham. Segundo Azevedo (2004, p.80) as coreografias de Cunningham originam-se de pesquisas de movimento "partindo de resolução de problemas mecânicos, tais como passagens de uma posição para outra, impulsionar o corpo nas elevações, mover-se mais rápido etc.". A autora afirma que nessas coreografias cabe ao público "a função de selecionar, recortar, organizar e montar o seu próprio espetáculo" (*ibid*., p.80). Garaudy (1980, p.154) assinala que no trabalho de Cunningham o movimento é separado "da pessoa do dançarino, do meio no qual ele evolui, do público, pois nenhuma significação comum permite que a emoção ou um sentido passem do dançarino para quem observa". O autor relata que este coreógrafo experimenta usar elementos do acaso para compor suas coreografias: "Merce Cunningham chega a transcrever cada gesto possível em um pedaço de papel e a sortear suas justaposições e suas sucessões" (*ibid*., p.154).

Na dança criada através do método BPI estamos interessadas nas várias dimensões possíveis de serem acessadas através do movimento. Abordamos o movimento como um **sistema formado da interação de diversos fatores, como as sensações, emoções, imagens, percepções, memórias, características físicas da pessoa e pensamentos**. Em sendo um sistema, o movimento não é uma somatória, e deste modo não é um resultado estanque posterior à integração destes fatores, ele os traz em si o tempo todo, expondo-os no seu dinamismo. São considerados os aspectos fisiológicos, afetivos e sócio-culturais inerentes aos movimentos.

Capra (2001, p.40-41) ressalta que no modo de pensamento sistêmico as propriedades de um ser vivo "são destruídas quando o sistema é dissecado, física ou teoricamente, em elementos isolados [...] [as] partes não são isoladas, e a natureza do todo é sempre diferente da mera soma de suas partes". Capra (*ibid*., p.48) traz a metáfora da rede para ilustrar este tipo de pensamento, pois em um sistema todos os elementos estão interconectados e têm o mesmo grau de importância, não há uma relação hierárquica entre eles, não há aqueles que servem de fundamento sobre os quais os outros se baseiam. O

autor ressalta que pensar "em termos de conexidade, de relações e de contexto" é critério de "importância-chave" do pensamento sistêmico (*ibid*., p.46). Para Durand (1998, p.84) a teoria dos sistemas implica "a idéia de uma abertura necessária e uma flexibilidade: trata-se de um conjunto relacional entre vários elementos que podem até ser contraditórios".

Merleau-Ponty (1994, p.210) afirma que o corpo deve ser considerado como "um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes". Esse "nó de significações" modifica-se com nossas experiências:

> Por vezes forma-se um novo nó de significações: nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade motora, os primeiros dados da visão a uma nova entidade sensorial, repentinamente nossos poderes naturais vão ao encontro de uma significação mais rica [...] cujo advento reorganiza subitamente nosso equilíbrio (*ibid*., p.212).

Vianna (1990, p.91) defende que o indivíduo deve ser visto como uma totalidade, que não pode ser dividida em fatores intelectuais, sociais e motores, pois estes estão todos interligados. O autor acrescenta: "[a] correlação entre os estímulos visceral, psíquico e periférico, a resposta muscular fundamental, envolve o todo de um homem. O corpo inteiro, animado como é pela memória muscular, torna-se um instrumento sensitivo que responde com sabedoria" (*ibid*., 91).

Abordar de forma integrada e vivencial a gama de fatores intrínsecos ao movimento só é possível considerando-se a individualidade dos movimentos de cada bailarino e, portanto, focando a pesquisa de movimentos na originalidade de cada corpo.

Procuramos no BPI ter o máximo de consciência destes vários fatores constituintes do movimento e intencionalidade quanto ao que está sendo expresso através deles. Na coreografia criada através deste método, os movimentos provêm de um exercício constante de integração destes vários fatores.

Não trabalhamos com acasos. Buscamos o que poderá ser mais efetivo para tocar a sensibilidade das pessoas do público, para diminuir a margem de pessoas que não serão tocadas. Temos o intuito de transmitir para as pessoas determinados conteúdos. Neste

sentido, temos uma postura engajada, uma preocupação quanto ao que estaremos dizendo às pessoas com a nossa arte.

A *Valsa do Desassossego* foi criada para sensibilizar as pessoas do público, para carregá-las junto com a personagem nas diversas situações propostas pelo roteiro. Durante a performance a personagem está muito aberta em suas emoções e ao mesmo tempo atenta e permeável para captar as emoções das pessoas do público e reagir a elas. A abertura consciente das próprias emoções favorece este processo de perceber as emoções do outro e também beneficia que as emoções do outro venham à tona. A abertura consciente das próprias emoções está relacionada a não ficarmos presos aos nossos mecanismos de defesa[143]. Como afirmam Cunha e Crivellari (1996, p.62): "[a] permanência dessas defesas fixadas no tempo interrompe a capacidade individual para o contato, tanto internamente consigo mesmo, quanto externamente com os outros".

O movimento realizado com uma carga emocional possui características diferenciadas daquele realizado sem o envolvimento emocional do intérprete. Existe toda uma situação fisiológica provocada pela vivência de uma emoção que não é possível de ser construída pelo controle voluntário de cada um dos seus constituintes.

Damásio (1996, p.170), ressalta que "o controle motor de uma seqüência de movimentos relacionados com a emoção não se situa no mesmo local que o controle de um ato voluntário". Nos movimentos expressivos existem padrões de movimento desencadeados pelo sistema nervoso autônomo que são difíceis de serem reproduzidos voluntariamente, fazem parte desses padrões diversos movimentos intrinsecamente relacionados que ocorrem na musculatura esquelética, nas vísceras, nas glândulas e no sistema nervoso central. Assim, existe uma diferença na qualidade expressiva dos movimentos desencadeados como conseqüência de uma emoção "verdadeira" e dos movimentos que estão apenas "representando" a emoção.

Tanto Damásio (1996), quanto Schilder (1999) ressaltam que esses padrões específicos de reações do corpo que são desencadeados pelas emoções "constituem um

[143] Segundo Pruzinsky (1990) os mecanismos de defesa são formas que aprendemos para lidarmos com o mundo, que incluem estratégias cognitivas, emocionais e corporais. Estes mecanismos são empregados repetidamente, internalizados e se tornam inconscientes. Muito depois de a necessidade de um enfrentamento de determinada maneira ter passado, nós continuamos a empregar os mesmos mecanismos de defesa.

todo", que não é alcançado com a simples soma de suas partes. "Quando ocorre um movimento expressivo como a súplica, o desafio ou a tristeza, não se percebem os elementos isolados da tensão muscular, e sim seqüências específicas que constituem um todo" (Schilder, 1999, p.230). Assim, esses movimentos não podem ser reproduzidos um a um até que se chegue à figura completa, precisam ser desencadeados como um todo em decorrência da vivência de determinada emoção. A qual, essa sim, pode ser desencadeada de diferentes maneiras.

Esta situação corporal única configurada pelo movimento expressivo logo é identificada pelos espectadores, traz uma qualidade para a performance na qual o movimento ganha outra densidade, o corpo parece expandir-se, emanar um brilho que vem de seu interior, estar pulsante de vida. O corpo adquire maior habilidade, amplitude, inteireza, pois assume o seu conteúdo interno. Isto irá atingir o espectador, despertar nele **emoções relacionadas às que estão sendo expostas, emoções estas que farão ligação com as experiências pessoais de cada um**.

Schilder (1999. p.310-311) coloca que existe um "contágio psíquico" quando entramos em contato com outra pessoa sentindo determinada emoção "[a]s emoções que encontram sua expressão no modelo postural do corpo, no tônus, na motilidade, no sistema vasovegetativo, necessariamente são transmitidas de uma pessoa para outra".

Laban (1978, p.28) considera que através do movimento expressivo é possível estabelecer uma qualidade de contato entre intérprete e público que favorece ao espectador "uma profunda penetração nos mais íntimos recessos da vida e da existência humana que, se trazidos à tona, poderiam ajudá-lo a recuperar algumas de suas qualidades essenciais perdidas".

Vale a pena reforçar que as emoções que emergem da personagem ao longo do roteiro foram trabalhadas no decorrer do processo de criação (ver item "Uma coreografia de imagens, sensações e emoções", p.130). As emoções foram elaboradas para que eu, como intérprete, pudesse conduzi-las de forma consciente ao longo do roteiro e tivesse o conhecimento das ligações que as emoções da personagem Dalva fazem com minhas experiências pessoais. Damásio (1996, p.172) assinala que a "criação real das emoções por parte dos atores, dando origem a uma situação real em vez de sua simulação [...] pode ser

mais convincente e cativante, mas requer talento e maturidade especiais para refrear os processos automatizados desencadeados pela emoção verdadeira".

Ter um cuidado quanto às relações estabelecidas com o público e uma postura ativa quanto a envolver o público nas situações propostas pelo espetáculo não é o mesmo que querer agradar o público. O objetivo é promover o **contato**, a abertura de um canal sensível para que possa ocorrer a comunicação.

No transcorrer das cenas da *Valsa do Desassossego* existe todo o tempo uma alternância entre causar encantamento e estranhamento nas pessoas. Se o encantamento tem a ver com empatia, identificação, atração, o estranhamento está relacionado a um incômodo, a "balançar" as pessoas, tirá-las por instantes do conhecido, do confortável, do acomodamento. Em ambos os casos existe uma relação de proximidade emocional. A emoção encurta as distâncias. Schilder (1999, p.312) nos diz: "dor, alegria, destruição, mutilação, morte são a preocupação daqueles que estão próximos de nós, mas um fluxo mágico conecta os mais próximos com os mais afastados, e passa até ao animal, à planta, e ao mundo inanimado".

Seja pela empatia ou pela rejeição, constantemente são estabelecidos fios que unem a personagem às pessoas do público. Existe sempre um envolver o público, manter instaurado o espaço do fluxo personagem-público-personagem, um espaço único que rompe com os limites do espaço cênico.

O ponto central na performance é trazer o corpo vivo da personagem em meu corpo, o que significa a vivência e dinamismo daqueles fatores do sistema do movimento citados interiormente. Os conteúdos vividos no corpo da personagem irão atingir as pessoas da platéia em diferentes níveis. Nas palavras de Rodrigues (1997, p.24) "cada pessoa vivencia o trabalho no nível em que está preparado para recebê-lo". Algumas apreensões vêm antes de um entendimento racional e ativam toda uma rede de sensações e emoções no corpo do espectador. A consciência da extensão desta rede colocada em movimento na pessoa, depende do nível de contato interno de cada um. Exige muita reflexão a compreensão das próprias sensações e emoções.

Dança compartilhada e não exibida

O espetáculo no BPI não acontece de fato se apenas reproduzido através da repetição dos movimentos das coreografias. Pela sua natureza, este tipo de espetáculo exige uma auto-entrega do intérprete para permitir que seu corpo em movimento seja veículo de emoções, sensações e imagens que estão além da sua individualidade. Rodrigues (1997, p.19) nos diz que na atuação do intérprete no espetáculo no BPI: "há uma dádiva do sujeito, ele está inteiro em cada fragmento de cena, o conteúdo do espetáculo faz parte dele. No entrelaçamento sujeito-personagem o bailarino não interpreta, mas vive no seu corpo a vida dimensionada pelo espetáculo, sem restrições". A personagem toma a frente e a partir do seu eixo de referência não há limites para as conexões que ela pode fazer.

> Neste trabalho a dança é concebida no sentido interno antes de ganhar representação, o corpo todo dança de dentro para fora, entra em relação, recebe dados vindos do exterior, que são identificados pelo canal emocional, elaborando-os e transformando-os em movimento, em espaço-paisagens, em cheiros, odores, sabores e tantos outros que forem precisos para ganhar força, única para cada pessoa. São os sentidos ganhando forma com força motriz e preenchendo os espaços, projetados pelo intérprete. (RODRIGUES, 2003, p.137)

A personagem faz surgir um espaço em comum com o público, local tomado pela manifestação artística. O que acontece neste "espaço mágico" supera as individualidades. De maneira semelhante ao que acontece em algumas manifestações populares, quando estas apresentam um caráter de resistência cultural, existe um sentido para a realização da dança que vai além do intérprete e de cada pessoa que assiste, algo que de alguma forma os irmana, mesmo na diferença, e os transcende, conectando-os a uma realidade mais ampla.

Na *Valsa do Desassossego* a personagem Dalva traz uma força para superar as adversidades e lutar pela vida que se conecta à força de resistência presente em muitas pessoas que vivem à margem da sociedade, pessoas encontradas nas pesquisas de campo. Rodrigues (1997, p.128) nos diz sobre esta força de resistência, conteúdo do corpo

encontrado nas pesquisas de campo: "[e]sta é uma força que supera o peso da opressão imposta ao corpo e procede de algum tipo de esperança que indica ao ser humano que vale a pena lutar pela vida".

Esta força circula no espetáculo no método BPI através das conexões feitas pela personagem e é compartilhada com o público. Dalva traz uma força de ir em busca daquilo que faz sentido para si mesma. De se libertar das próprias amarras. De não se entregar frente às pressões externas, de não desistir. Uma força de vida. Podemos fazer novamente, guardadas as devidas proporções, uma analogia com as manifestações populares. Ao falar destas festividades Rodrigues (1997, p.66) ressalta que "[n]ão se trata, portanto, de uma mera apresentação pública, mas de um ato significativo: é o compartilhamento, com todos os presentes, da força e do axé [...] No final da festividade [...] as pessoas apresentam-se muito mais energizadas do que cansadas, estão revigoradas".

Por outro lado, as manifestações populares perdem sua natureza, deixando de estar vivas e tornando-se reprodução se não forem nutridas pelos participantes através de seu movimento interior, o qual se conecta aos fundamentos da manifestação em questão. Segundo Rodrigues (1997, p.66) quando esta conexão interna é perdida:

> A dança deixa de ser compartilhada para ser apresentada. Nestes casos o fator externo passa a ser mais importante, a festividade sai de seu contexto e de seu lugar [...] Vimos vários grupos com o figurino impecável, a coreografia certinha, e todos sabedores da história de sua origem e desenvolvimento. Porém seus corpos não tinham nada a dizer, só a representar, como se as imagens e as lembranças não mais circulassem pelo corpo.

De maneira semelhante, o espetáculo no BPI precisa ser constantemente nutrido para manter sua vitalidade, através da abertura da sensibilidade do intérprete para o mundo e da dinamização das suas paisagens internas.

ENCONTROS PERSONAGEM PÚBLICO – RECEPTIVIDADE E RETORNOS DO PÚBLICO DURANTE O ESPETÁCULO

Perfil do público

Impossível determinarmos com precisão o número de pessoas que assistiu ao espetáculo. Por ser apresentado predominantemente em lugares abertos, houve sempre um número flutuante de pessoas. Em geral o público aumentava no desenrolar da apresentação, pois as pessoas eram atraídas pelas músicas e pelo próprio aglomerado de gente.

Com base na nossa observação e no que é possível averiguar através das filmagens das apresentações, estimamos que nas apresentações realizadas até o momento houve uma média de 80 pessoas por dia. No entanto, realizamos uma apresentação em Ibitinga (SP)[144] na qual compareceram cerca de 500 crianças, estudantes das escolas públicas da cidade.

Muitas das pessoas que assistem ao espetáculo são pegas de surpresa ao estarem de passagem pelo local, ou são freqüentadoras do local. Também há aquelas que comparecem especialmente para ver a apresentação. Algumas vêem o cenário sendo montado e voltam depois para assistir.

Em algumas apresentações o público é formado por grupos mais homogêneos de pessoas, por exemplo, predominantemente por crianças. Mas devido à maioria das apresentações ser de livre acesso, além destes grupos sempre aparecem pessoas diversificadas. Exemplos de grupos mais específicos que fizeram parte da composição do público são: participantes de um congresso de arte e educação, membros do Movimento dos Sem Terra, membros do Grupo de Esclerose Múltipla de Campinas, adolescentes em visita à UNICAMP no evento "Unicamp de Portas Abertas-UPA", entre outros.

No geral, os públicos formados são heterogêneos, havendo entre os espectadores grandes diferenças de idade, extrato social, grau de escolaridade e nível de familiaridade com as artes cênicas. Quanto a este último aspecto, tivemos entre o público

[144] Ver ANEXO 4 (Caravana Paulista de Teatro 2006 – Praça Jorge Tibiriçá / Ibitinga).

várias pessoas que nos disseram ser a primeira vez que assistiam a um espetáculo de dança ou teatro, por outro lado, também tivemos bailarinos, atores, coreógrafos, críticos de dança, diretores de teatro, entre outros.

Receptividade e retornos do público

Os espaços de apresentação ao ar livre promovem nos espectadores uma postura diferente da que eles adotam em lugares fechados. As pessoas sentem-se mais à vontade para interagir com a personagem, responder ao que estão vendo e conversar entre si. Falam com Dalva, fazem piadas, assoviam, batem palmas, mudam de lugar, saem e depois voltam. Nos espaços fechados verificam-se reações mais discretas, a participação da maioria dos espectadores dá-se apenas no âmbito emocional.

É necessário um tempo durante o espetáculo até as pessoas se abrirem. É comum que no início da primeira cena haja uma postura de estranhamento. As pessoas parecem não entender direito o que está acontecendo. Aos poucos elas vão se envolvendo e geralmente ainda nesta cena ficam mais soltas.

No entanto, há partes do roteiro que puxam de novo o estranhamento, como por exemplo, na passagem da primeira cena para a segunda. Na primeira cena Dalva está dentro da "caixa mágica", dançando dependurando-se no andaime, trazendo um mundo de sonho e de beleza. Aos poucos vai ganhando a atenção dos espectadores que começam a se encantar com a dança dela. De repente, Dalva cai dentro do andaime soltando um grito. Logo em seguida arrasta-se pelo chão e aparece envolta em lixo, surgindo por baixo do pano do andaime (ver Figura 39). A música *Danúbio Azul* é interrompida e entram sons de algazarra de vozes e tratores do lixão. Neste momento invariavelmente ocorre uma quebra da empatia do público conseguida anteriormente. É possível ver inclusive expressões de nojo entre os espectadores. Depois volta a música do *Danúbio Azul* e Dalva sai do andaime puxando sua guirlanda cheia de lixo e brinquedos. Conforme ela vai abrindo a guirlanda no espaço, os espectadores tendem a ir se soltando novamente.

Filmagem: Kelly Cristina Gonçalves

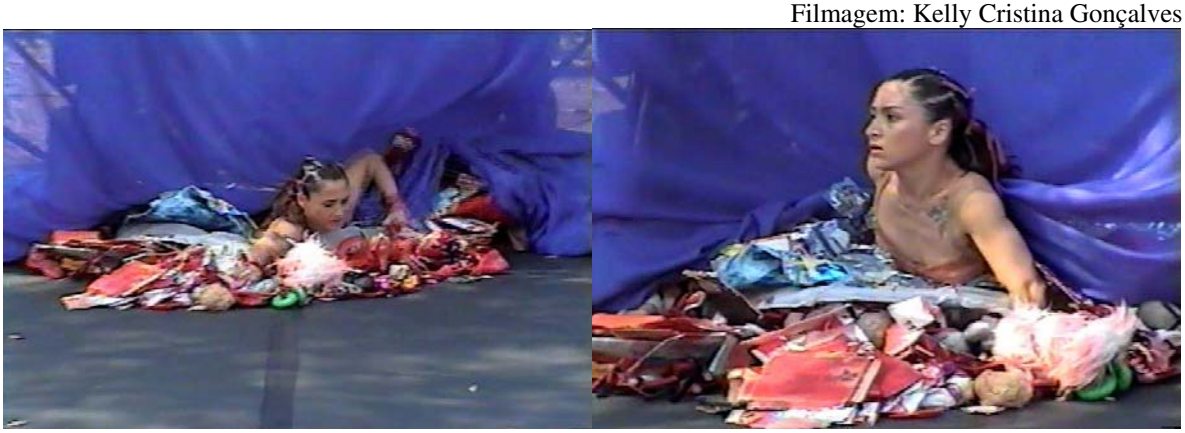


Figura 39 – *Stills* de vídeo: passagem para a cena do "arrastão do lixo"
(apresentação em Campinas, SP, agosto de 2004).

Dentro de um mesmo público é possível sentir nos espectadores através das suas expressões faciais, posturas e gestos, se estão abertos a receber o conteúdo do espetáculo ou se estão fechados. É difícil as pessoas ficarem indiferentes, geralmente o espetáculo estabelece algum tipo de ligação. É algo que impacta.

Em algumas apresentações, embora existam espectadores receptivos e abertos, predomina no público em geral uma postura mais fechada. Nesta situação, o sentimento é de que Dalva tenta "tocar" os espectadores e é brecada por eles (ver item "Dinâmicas do espaço", p.184). Ela fica procurando caminhos para ganhá-los, por qual nuance de sentidos, por que lado ela pode conseguir uma identificação do público. Não basta colocar os conteúdos do roteiro, **é preciso colocá-los de modo a encontrar onde está a brecha para conseguir "entrar" nas pessoas**.

Quando a maioria do público está com uma postura mais fechada o desgaste é maior. A sensação é de que o trabalho não "engata". É como se Dalva ficasse constantemente formando um campo conjunto com os espectadores e estes ficassem tentando sair dele, desfazê-lo. Parece que eles não querem se deixar envolver, não querem entrar nos sentimentos que estão preenchendo o lugar. Dalva, e eu como intérprete, precisamos fazer o tempo todo um grande esforço para capturar as pessoas e levá-las junto.

Como vimos anteriormente (item "Dinâmicas do espaço", p.184) quando as pessoas estão mais abertas chamam a atenção da personagem para elas, é como se quisessem que a personagem as levasse junto. Mesmo em apresentações nas quais o público

está no escuro e não é possível distinguir bem as pessoas, são perceptíveis as regiões do espaço do público nas quais há pessoas receptivas aos conteúdos do espetáculo.

Por outro lado, quando os espectadores demonstram muito incômodo também chamam a atenção para si. Puxam da personagem uma atitude de querer dirigir-se mais a eles. Ao demonstrarem o seu desconforto acabam mostrando-se.

Quando o público está predominantemente receptivo aos conteúdos do roteiro, é como se a partir de certo momento se estabelecessem canais de comunicação que permanecessem abertos. Forma-se então um espaço conjunto que não é desfeito a todo o momento. As pessoas vão junto com a personagem. Nestas condições os conteúdos expressos pela personagem ganham uma maior fluidez. O esforço para carregar as pessoas pelas paisagens do roteiro torna-se mais proveitoso, uma vez que não há tantos esforços contra. É possível assim levar as pessoas para **lugares da sensibilidade** nos quais dificilmente se chega quando o público está fechado aos conteúdos do espetáculo.

Qual o perfil do público que apresenta maior abertura para os conteúdos do espetáculo? É possível perceber que a *Valsa do Desassossego* não é um trabalho para todos os públicos, mas não encontramos um padrão linear para traçar o perfil deste público que demonstra uma maior identificação com o espetáculo. Fica evidente que a delimitação deste público não está relacionada ao grau de instrução das pessoas, nem à sua profissão ou à sua familiaridade com as artes cênicas.

Stoklos (1993, p.45-46) reflete sobre as diferenças na receptividade do público de acordo com as diversidades culturais em diferentes países. Segundo a autora essas diferenças pautam-se mais na possibilidade que os diferentes públicos têm de categorizar o que estão vendo, do que na qualidade da comunicação estabelecida. Em suas palavras:

> As diversidades culturais entre platéias de diferentes países flagram-se muito mais na possibilidade que têm de categorizar o espetáculo que estão presenciando [...] O impacto sensível, entretanto, de um evento teatral [...] [a] qualidade da comunicação vertical de um mesmo espetáculo pode se dar em diferentes partes do mundo [...] Não se pode localizar nenhuma referência particular ou regional quando há sucesso de comunicação.

O público ao qual a *Valsa do Desassossego* originalmente se destina, ou seja, as pessoas que circulam nos centros das cidades, demonstrou uma grande receptividade nas apresentações realizadas até o momento e mesmo um entendimento profundo do que é exposto no espetáculo. Mas também houve apresentações para estudantes e professores universitários, a maioria relacionada às artes cênicas, nas quais houve abertura e identificação.

O fato de o público configurar-se em predominantemente aberto ou fechado durante uma apresentação certamente não está ligado apenas às características individuais das pessoas que o compõem, e sim a um conjunto de fatores. Fazem parte destes fatores, entre outros, o lugar e o contexto da apresentação. No entanto, observamos que não é algo diretamente ligado à qualidade da performance, pois houve apresentações nas quais Dalva estava muito forte em meu corpo, com muita vitalidade, e o público permaneceu mais fechado.

O perfil do público que se identifica com o espetáculo parece estar relacionado às pessoas terem uma abertura para sentir, mesmo que de imediato não tenham um entendimento do que estão sentindo. Por outro lado, também possui relação com elas não terem uma idéia fixa quanto ao que deve ser um espetáculo de dança.

Tivemos apresentações para públicos formados predominantemente por pessoas da área de dança, nas quais, embora houvesse pessoas abertas para o espetáculo, a maior parte delas mostrou-se pouco receptiva. Houve um grande estranhamento, como se as pessoas estivessem se perguntando: o que é isso? Onde se enquadra?

Durante o processo de criação do espetáculo, Graziela Rodrigues alertou-me que o rumo que estávamos dando para a criação nos levaria a um espetáculo que não se adaptaria ao que estava sendo validado nas curadorias, críticas e editais da área de dança. A diretora confirmou comigo mais de uma vez se eu queria mesmo seguir por este rumo. Assim, sabíamos do risco que estávamos correndo.

Os motivos deste estranhamento provavelmente estivessem ligados ao tema e à linguagem do espetáculo. O espetáculo traz para o foco uma realidade brasileira, a das crianças e moradores de rua, dos catadores de lixo. Lida com a cultura popular brasileira, sem estilizá-la. A linguagem cênica é a dos excessos. São diversos elementos no cenário,

figurinos sobrepostos, cores fortes. Pode dar a impressão de "sujeira", ou de algo sobrecarregado. Ao invés de imagens em telões, vê-se Dalva com espada de madeira e saias de sacos. O corpo em cena não é uma "base neutra" que irá executar os movimentos. O corpo tem uma subjetividade explícita, tem vontades, tem emoção.

Embora tenha ocorrido este estranhamento por parte do público da área de dança, o espetáculo também despertava neste mesmo público uma admiração. As pessoas percebiam a qualidade artística do espetáculo, analisando-o como sendo bem feito e bem ensaiado. Também comentavam minha atuação como intérprete, falavam da minha presença em cena[145], da vitalidade, da agilidade no andaime e do condicionamento físico. Em geral deixavam de lado o conteúdo do espetáculo. Era como se o conteúdo fosse supérfluo.

Exemplos da influência de alguns públicos específicos no espetáculo.

Conforme as relações estabelecidas com o público, Dalva vai puxando diferentes conteúdos com os quais se conecta. Há apresentações nas quais determinados conteúdos do roteiro ganham uma maior ênfase do que outros. Por exemplo, na apresentação na qual esteve presente um grupo de pessoas do Movimento dos Sem Terra, o conteúdo da luta com o dragão se sobressaiu, assim como quando estiveram presentes membros do Grupo de Esclerose Múltipla de Campinas. Se para os primeiros a luta com o dragão adquiriu o sentido de lutar contra a sociedade estabelecida, para os segundos significou lutar contra a doença.

A percepção de que está ocorrendo uma identificação do público com determinados conteúdos do espetáculo leva Dalva a novos desenvolvimentos destes conteúdos. Outras vezes acontece de Dalva sentir uma contraposição com o público, o que

[145] Segundo Roubine (1998, p. 29) a "presença do ator" é algo ao mesmo tempo misterioso e muito claro para o profissional do teatro ou o freqüentador assíduo. O autor explica essa presença como: "presença é, no fundo, a violência que uma encarnação exerce sobre mim. Se eu tiver diante de mim um fenômeno que não me dá mais a sensação de um simulacro, de uma hábil imitação [...] a minha imobilidade e a minha passividade tornar-se-ão de um só golpe insuportáveis e inevitáveis: fascinado, fico olhando sem intervir, e sem poder libertar-me do meu fascínio".

a leva a evidenciar a diferença entre a realidade dela e a deles, como se confrontasse as pessoas.

Um exemplo da influência do público no andamento do espetáculo pode ser dado através da apresentação realizada na periferia de São Paulo, no bairro Cidade Tiradentes (ver também item "Ir além da própria individualidade", p.158). Esta apresentação ocorreu à noite, praticamente sem iluminação cênica, dentro de um grande galpão de um centro cultural[146]. O bairro possuía pouca infra-estrutura e uma realidade de violência no seu cotidiano. Houve uma homogeneidade no público que se formou nesta apresentação, pois as pessoas que assistiram ao espetáculo eram moradoras das imediações, pertencentes àquela comunidade, vivendo uma mesma realidade social.

No momento da apresentação, havia dentre o público várias crianças, além de famílias inteiras e adolescentes. As pessoas foram chegando comendo doces e salgadinhos e bebendo refrigerante. Estavam bem descontraídas. Assim que as luzes se apagaram, começaram a gritar e assoviar. Na primeira cena, a da "caixa mágica", começaram a rir de Dalva, especialmente as crianças. Dalva gostava e fazia graça para elas rirem mais. De vez em quando dava umas paradas bruscas e ficava séria, quebrando todo o clima descontraído, para logo em seguida soltar-se novamente e voltar a sorrir.

A apresentação continuou neste tom mais irônico até o momento da cena do "arrastão do lixo" no qual Dalva fala "eu num consigo penteá o cabelo". Quando ela falou isso, o ambiente mudou totalmente. De repente as pessoas ficaram muito sérias. Surpreendeu-me na hora, pois eu achava que elas iriam achar irônico Dalva falar do cabelo. Ao continuar a frase e dizer "o pente gruda", Dalva já entrou no clima das pessoas e falou com uma entonação bem mais agressiva do que o usual. Este tom continuou nas falas seguintes, "minha pele arde" e "esse lixo num qué dexá eu". Foi como se as pessoas sentissem que Dalva estava falando de sentimentos delas. De sentimentos que elas sabiam muito bem o que era.

O espetáculo seguiu em um tom mais sério e mais agressivo até o final. Ficou muito mais pesado do que costumava ser. Dalva mergulhou com tudo na realidade sentida

[146] Ver ANEXO 4 (Caravana Paulista de Teatro 2006 – Centro Cultural Arte em Construção / São Paulo).

na interação com aquele grupo de pessoas que compunham o público. As crianças ficaram quietas e atentas, assim como os adolescentes e adultos.

Como relatamos no item "Ir além da própria individualidade" (p.158), dentre os conteúdos que ficaram fortes nesta apresentação estava o do medo. Como se o medo do dragão, exteriorizado por Dalva, puxasse os vários medos sentidos por cada uma das pessoas do público. Houve muita identificação. Era como se Dalva tivesse uma comunicação mental com as pessoas do público, como se ao olhar para elas, as escutasse falando com ela. Uma falava do filho que está preso, outra do marido que morreu, outra do filho que morreu, e assim o espetáculo foi se construindo povoado por estas histórias, por esta realidade do público.

Outro exemplo da influência do público no espetáculo, é o das apresentações feitas para públicos formados predominantemente por crianças. O espetáculo não foi construído visando o público infantil, mas acabou sendo apresentado diversas vezes para este público.

Há muita diferença de quando as crianças estão acompanhadas dos pais e quando estão com seus colegas de classe e professores. No primeiro caso, geralmente elas se envolvem com o espetáculo e ficam prestando atenção, sem se cansarem, o que muitas vezes surpreende os pais. No segundo caso, há dias nos quais elas ficam concentradas o espetáculo todo e dias nos quais a partir de certo momento elas começam a se dispersar. Na maioria das vezes são uma ou duas crianças que começam a falar sem parar e fazem com que todo um grupo se disperse.

Acontece freqüentemente de as crianças responderem às falas de Dalva. Às vezes as respostas parecem ter o intuito de fazer graça para os colegas, outras vezes, no entanto, parecem suscitadas pelo envolvimento das crianças com a cena. Por exemplo, houve um dia no qual após Dalva falar "eu sei quem é o dragão" uma menina falou cheia de aflição "então conta, conta logo".

Lembro-me que a primeira vez que vi as crianças chegando, desembarcando de um ônibus no início da apresentação, fiquei apreensiva, pensando como seriam a receptividade delas e suas atitudes durante o espetáculo. Nos momentos nos quais alguma delas começava a fazer graça, respondendo as coisas que Dalva falava, era um desafio

escolher o que fazer: se continuava como se nada tivesse acontecido ou se respondia para ela e, neste caso, o que responder.

Quando as crianças estão muito dispersas, elas tendem a parar de falar quando Dalva fala, para ouvi-la. Isto faz com que nestas ocasiões Dalva fale mais, para chamar a atenção delas. Ela fala mais alto e repete as falas várias vezes, direcionando-as para diferentes crianças.

O público infantil puxa um lado mais criança e cômico de Dalva. Ela fica mais brincalhona e exagerada nos seus movimentos. Fica menos agressiva. As crianças vivem o espetáculo de maneira plena. O que para os adultos é pesado, para as crianças parece não pesar nada (ver Figura 40).

Fotos: Mariana Floriano



Figura 40 – Fotos de apresentação para público formado predominantemente por crianças (apresentação em Ibitinga, SP, junho de 2006).

RASTROS DA PERSONAGEM NOS ESPECTADORES – RETORNOS DO PÚBLICO DEPOIS DO ESPETÁCULO

Os retornos que temos do público são através de entrevistas informais com os espectadores, conversas coletivas organizadas pelos promotores das apresentações e

conversas individuais nas quais os espectadores vinham espontaneamente me procurar após a apresentação (ver item "Material e métodos", p.35).

Notamos, no geral, que as pessoas ficam inibidas em falar o que acham do espetáculo, transparece nelas uma preocupação quanto a haver um "certo" e um "errado" na percepção da obra. Após emitir alguma opinião elas demonstram uma expectativa de confirmação se o que elas disseram está "certo". São muitas as falas do tipo "eu não conheço", "eu não entendo", "eu não sou da área". Como se houvesse uma forma adequada de apreciar o trabalho e fosse necessário um conhecimento prévio para saber apreciá-lo.

Por outro lado, às vezes as pessoas não sabem transformar em palavras aquilo que sentiram. A comunicação que ocorre durante o espetáculo é no vocabulário das sensações do corpo. Havia casos de pessoas que vinham conversar comigo após a apresentação e ficavam apenas paradas me olhando, sem conseguir dizer nada. Existe um tempo após a apresentação até que a pessoa vá decodificando o que sentiu.

Muitas pessoas sentem gratidão por fazermos uma apresentação na rua para elas. Outras tantas se identificam com a história do dragão, que cada qual transforma na sua própria luta. Há retornos emocionados como o de uma mulher sorrindo, e em lágrimas, que vem me agradecer pela "beleza". Também retornos singelos, como o de uma menininha de aproximadamente cinco anos que me pediu para ir à casa dela, perguntei-lhe por que e ela disse que queria que eu fosse comer macarrão!

A partir destes retornos dos espectadores, é possível verificar que para muitos, dentre os que conversaram conosco, o espetáculo é algo difícil de classificar, ficando nas fronteiras entre dança e teatro. Apresenta uma linguagem cênica com a qual as pessoas não estão familiarizadas. Mas há uma aprovação desta linguagem e admiração da boa qualidade do produto artístico.

No que diz respeito ao conteúdo do espetáculo fica claro para a maior parte dos espectadores com os quais conversamos que o espetáculo fala de aspectos sociais, mas também de aspectos íntimos das pessoas. Há uma identificação com ambos os aspectos. As pessoas mostram-se tocadas. A realidade social abordada é algo muito próximo da maioria das pessoas, que se depara com ela no seu cotidiano. Os aspectos mais internos abordados são muito ligados à existência, a maneiras de conduzir a própria vida. **As pessoas**

identificam-se com as emoções de Dalva e sentem-se incentivadas pela sua força de vida.

Colocamos a seguir cada uma das principais categorias de temas abordados pelos espectadores.

Falta de familiaridade com as artes cênicas

"Eu fiquei prestando atenção, eu fiquei admirada. Achei bonito. Eu nunca tinha assistido, é a primeira vez".[147]

Várias pessoas disseram ser a primeira vez que assistiam a um espetáculo cênico. Houve quem dissesse que só havia visto pela televisão. Outras pessoas falaram que fazia muito tempo que não assistiam ou que não tinham o costume de assistir. Esta falta de familiaridade era usada como motivo para algumas pessoas dizerem que não sabiam se o que elas haviam entendido estava "certo".

Incômodo

"Eu gosto de ver dança moderna porque sempre me incomoda, eu nunca sei se eu gostei ou não gostei, se é bom ou se é ruim".[148]

Houve pessoas que falaram de um incômodo ou um desconforto, seja pela linguagem do espetáculo, seja pelo próprio tema abordado. Algumas pessoas usavam o título do espetáculo ao relatarem o que haviam sentido, dizendo que o sentimento era de "desassossego".

Aprovação

"E a peça foi muito bonita, a apresentação de uma singeleza muito grande, é excelente".[149]

Todas as pessoas com as quais conversamos disseram ter gostado do espetáculo. Os motivos eram diversos, incluindo terem achado bonito, se emocionado, se identificado com algum dos conteúdos.

[147] Depoimento de uma mulher na apresentação no Poupa Tempo Sé em São Paulo, dia 2 de junho de 2005.
[148] Depoimento de um homem na apresentação no Poupa Tempo Sé em São Paulo, dia 2 de junho de 2005.
[149] Depoimento de uma mulher na apresentação no Poupa Tempo Sé em São Paulo, dia 2 de junho de 2005.

Emoção

"Ela tem muita inteligência, muita força, quase que eu choro, porque ela trabalha, trabalhou com o íntimo nosso. Ela mostrou o que cada um tem, aqui, do dragão. Aquilo que cada um tem. Dentro de si".[150]

Muitas pessoas falaram do espetáculo ser emocionante e de dar vontade de chorar. Algumas se emocionavam por identificar conteúdos do espetáculo com suas próprias vidas, por exemplo, por estarem "lutando com o dragão" também. Outras falavam de se emocionar por causa de Dalva, citando diferentes exemplos de como ela se comporta e da força que ela tem. Também citaram a empatia que Dalva gera com o público.

Identificação com a personagem e o conteúdo

"O final quando ela diz que qué vivê, qué vivê. É o que todos nós queremos, vivê, vivê. Fiquei emocionado. A gente também quer viver e viver é uma emoção muito grande".[151]

Muitas pessoas identificavam sentimentos seus nos sentimentos da personagem. Algumas situações de identificação citadas foram: estar preso e conseguir se libertar; estar sozinho e ter que se proteger; superação das dificuldades; busca da felicidade; desejo de viver.

"Quando ela fala que está sozinha, que tem que se defender, na hora me senti assim, meio sozinho. Eu sei que é difícil. Tem que se virar, né, como ela tava se virando lá, tem que se proteger".[152]

A luta com o dragão foi citada por várias pessoas, de diferentes maneiras. Houve quem identificasse o dragão: com a nossa sociedade; com a morte; com o desemprego; as dificuldades da vida; com aquilo que internamente amedronta a cada um; entre outros. A luta com o dragão passou para algumas pessoas o sentido de luta da pessoa contra si própria, também de superação de um obstáculo para conseguir alcançar os objetivos e de necessidade de persistir, não desistir, até ser vitorioso.

[150] Depoimento de um homem na apresentação no Paço Municipal de Campinas, dia 30 de agosto de 2005.
[151] Depoimento de um homem na apresentação no Poupa Tempo Sé em São Paulo, dia 3 de junho de 2005.
[152] Depoimento de um homem na apresentação no Poupa Tempo Sé em São Paulo, dia 2 de junho de 2005.

Outro conteúdo citado por diversas pessoas foi uma força de vida, de reagir, de largar as tristezas e viver a alegria, mesmo lutando contra o dragão.

Conteúdo da realidade social brasileira

> Eu conheci uma criança de rua uma vez que ele me pediu dinheiro e eu falei prá ele que eu não ia dá dinheiro prá ele não, eu ia pagá um lanche se ele quisesse. Aí ele falô bem assim prá mim que um sanduíche não ia fazê ele esquecê da realidade, mas uma pedra ia [...]
> Você não pode nem dizê que não tem inocência, porque ele tem inocência, mas ele vê que não adianta, a inocência não protege ele. A malícia também não porque ele é muito novo. Então ele ganha muito mais fugindo de tudo isso já que ele não tem capacidade nem tamanho prá enfrentá.
> Igual quando começô a peça, é como se ela tivesse presa no seu próprio mundo e aos poucos é como se aquele mundo de inocência dela fosse desmoronando, mesmo contra a sua vontade. Eu acho que é muito isso o que acontece. E eu chorei.[153]

O espetáculo traz um conteúdo social muito próximo das pessoas que vivem nas grandes cidades. Estas pessoas estão todos os dias se deparando com moradores de rua, crianças de rua e gente catando lixo. Em alguns dos locais apresentados estes conteúdos da realidade de quem vive nas ruas e da violência ficou forte nos espectadores, como no Poupa Tempo Sé e no Bairro Cidade Tiradentes em São Paulo e também no Rio de Janeiro.

Algumas pessoas lembraram-se de situações pessoais relacionadas a esta realidade social. Outras expuseram um conflito quanto a querer fazer algo para mudar essa realidade e sentir-se impotente. Uma pessoa disse que sentiu culpa por não fazer nada a este respeito.

Outro aspecto abordado dentro deste tema foi a relação entre o "mundo dos sonhos" e a realidade. O "sonho" tanto podia ter um caráter positivo, de lutar por algo, ter uma meta, ter esperança, quanto uma conotação negativa, como ilusão, fuga, saída da realidade. Algumas pessoas falaram da necessidade de um contato real com o mundo, de sair do mundo da fantasia.

[153] Depoimento de uma mulher na apresentação no Poupa Tempo Sé em São Paulo, dia 2 de junho de 2005.

Houve casos, no entanto, nos quais as pessoas pareciam falar da realidade social presente no espetáculo para não falarem de seus próprios sentimentos, transparecia na fala delas um distanciamento de tudo o que havia ocorrido em cena. Abordavam este conteúdo da realidade social na forma de um discurso pronto, que parecia independer de terem ou não assistido ao espetáculo.

Falta de eventos culturais

Outro tema levantado pelos espectadores foi a falta de eventos culturais nos centros das cidades e nas escolas e, de forma geral, a falta de acesso à "cultura". Também ressaltaram a necessidade de "cultura", como algo que faz bem e que "melhora as pessoas".

Intérprete

A minha atuação como intérprete foi abordada por diversas pessoas. Algumas ressaltaram aspectos como agilidade, fôlego, força muscular, memória e inteligência. Outras falaram da expressão corporal, de eu "dançar bem" ou de eu ser uma "ótima atriz". Muitas pessoas não sabiam como referir-se a mim, se eu era bailarina ou atriz. Certas pessoas ficaram curiosas quanto à minha formação profissional.

Outros pontos levantados a respeito da minha atuação como intérprete foram coragem, ousadia, eu me arriscar, me expor, me entregar totalmente, ter muita presença em cena[154] e muita força.

Houve pessoas que chamaram a atenção para a consistência da personagem em meu corpo, para o fato de ela estar o tempo todo no espetáculo, sem brechas. Diversas pessoas falaram da minha mudança quando estou em cena e fora de cena.

Algumas pessoas chamaram a atenção para o fato de o espetáculo ser na rua e as exigências deste ambiente para a intérprete, o sol, as participações do público, a necessidade de segurar a atenção dos espectadores o tempo todo.

[154] Para o sentido de "presença em cena" ver nota de rodapé 145.

Linguagem cênica

"Achei uma linguagem extremamente interessante [...] é um espetáculo difícil, hermético, prá rua, é bastante difícil e foi muito bem seguro pela atriz, pela bailarina, porque ela é uma atriz-bailarina"[155].

Como dissemos anteriormente, as pessoas em geral não sabiam onde encaixar o espetáculo, se era dança contemporânea, dança moderna, teatro, teatro de rua, "dança teatralizada". Queriam saber como chamá-lo, queriam saber se havia um nome específico para esta linguagem. Houve quem falasse do espetáculo ser "difícil e hermético" e quem o qualificasse como "simples e singelo".

Diversas pessoas da área das artes cênicas falaram do modo como trabalhamos a interação entre falas, dança e técnicas de circo, destes elementos não ficarem separados e sim, serem uma coisa só. Também chamavam a atenção o cenário, os objetos de cena e os figurinos. **Todos os elementos estavam muito integrados no espetáculo e isso saltava aos olhos**.

Muitas pessoas queriam saber sobre o processo de criação, se Dalva era alguém que eu havia encontrado na pesquisa de campo, ou a junção de diferentes meninas de rua, se as falas eram da pesquisa de campo e como havia sido criada a cenografia. Algumas pessoas falaram das músicas, de terem gostado de determinadas músicas ou da trilha como um todo, da combinação de músicas ditas "eruditas" e "populares".

O texto do espetáculo foi outro elemento que chamou a atenção de várias pessoas. Muitas gostaram das falas e queriam saber como elas haviam sido criadas. Algumas comentaram do trabalho vocal, de ser diferente, pois não era uma fala impostada nem corriqueira.

Foram poucas as críticas que chegaram até nós. As que chegaram, vieram de pessoas da área das artes cênicas, bailarinos ou atores. Houve sugestões para tirarmos algumas falas, por acharem que o corpo já estava "dizendo tudo", e para colocarmos alguns "pontos de descanso" no espetáculo, isto é, momentos mais lentos. As outras colocações foram a respeito de dois momentos bem específicos: uma pessoa sentiu falta de Dalva soltar-se mais em um momento de determinada cena e outra pessoa disse que achou o

[155] Depoimento de uma mulher na apresentação no Poupa Tempo Sé em São Paulo, dia 2 de junho de 2005.

trabalho de personagem muito forte e por isso sentiu falta de ver mais a personagem em um dos momentos nos quais ela muda seu figurino.

SENSIBILIDADE APURADA PARA A RELAÇÃO

> *[Há muita] esperança na possibilidade de ser entendido e de compreender o outro, esperança na capacidade que temos para comunicarmos, para transmitirmos pensamentos, para compartilhar sentimentos, para criar beleza.*
>
> Rosa Montero[156]

A experiência das apresentações faz com que eu possa desenvolver minha percepção do público, ampliando-a e tornando-a mais ágil. Aos poucos melhora minha capacidade de deixar Dalva alterar-se na interação com o público e de flexibilizar o encaminhamento do roteiro. Obtenho mais agilidade para reagir aos sentimentos que eu percebo nos espectadores e adquiro mais prontidão e presteza para a relação com eles.

Aprendo a ter maior domínio sobre o que pode me afetar durante a apresentação, não me deixando abalar por determinados acontecimentos (por exemplo, algo que sai errado em alguma cena ou a falta de concentração do público) e deixando-me afetar por outros (percepções mais sutis do que eu sinto vindo do público).

O corpo de Dalva em meu corpo passa a dominar mais o tempo e o espaço em cena. Alarga-se nos dois aspectos. O corpo fica maior, alcança as pessoas ao longe, e mais sensível, percebe os menores movimentos dos espectadores. Passa a ter mais controle do tempo que é possível sustentar e desenvolver cada conteúdo do roteiro.

À medida que o contato com o público fica maior e mais constante, Dalva começa a se relacionar mais com os espectadores também nos gestos mais "funcionais" do roteiro, como nos momentos de abrir a guirlanda e de tirar os panos do andaime.

[156] Brasil (2008). Ver nas referências em "Artigos de jornal".

As reações que chegam do público são recebidas de forma sensível por Dalva despertando suas sensações corporais e gerando emoções e imagens que dão origem a diferentes qualidades de movimento. É um processo muito rápido e constante, este de estar o tempo todo captando o público e deixando os movimentos virem à tona imbuídos do que foi sensibilizado nesta relação.

A maior percepção dos sentimentos que emergem no público envolve também uma maior abertura para deixar estes sentimentos entrarem em mim e para expor o meu interior de maneira irrestrita. É esta abertura que possibilita ir além das individualidades e trazer para o espaço uma ligação com uma realidade mais ampla.

Houve um dia de apresentação no qual ocorreu um momento muito especial de contato com as pessoas do público. Foi sentido por mim e também perceptível para as pessoas da equipe técnica da *Valsa do Desassossego* que já haviam assistido a várias apresentações. Na dança da "morte do cisne" senti que consegui chegar a uma entrega total, sem nenhuma barreira. Como se eu estivesse deixando meu corpo dar formas a algo que estava ali, no ar entre nós. Podia sentir bem cada uma das pessoas do público, as recebia dentro de mim e me dava para elas. Algo que eu ainda não havia sentido com uma intensidade tão forte em nenhuma apresentação. Uma comunhão com as pessoas. Como se o ar tivesse mudado de textura, estivesse mais denso e brilhante, e a ligação com cada pessoa fosse visível no espaço entre nós. Existia algo que unia a todos.

PREPARAÇÕES DO CORPO

TEM FUNDAMENTO TEM QUE PREPARAR

Como vimos, fazer com que o espetáculo aconteça em sua plenitude não se limita a reproduzir os movimentos das coreografias e sim, trazer um corpo vivo que a cada momento capta as pessoas do público e o espaço e, ao mesmo tempo, cria novas paisagens a partir da projeção dos seus conteúdos internos, ligados às emoções, sensações e imagens vividos pela personagem em cada circunstância.

É preciso uma preparação minuciosa para produzir o estado corporal necessário para vivenciar o roteiro com esta qualidade, para deixar a personagem "tomar a frente" na vivência do espetáculo e dinamizar suas paisagens internas. Esta preparação envolve procedimentos para promover uma abertura e mobilização da sensibilidade e uma ampliação da percepção e da consciência de si mesmo e do meio ao redor, juntamente com um preparo da musculatura e das articulações. O corpo precisa estar atento e permeável, em um estado de prontidão e de disponibilidade.

As preparações também são uma forma de manter-me equilibrada, integrada. O espetáculo exige muito do corpo, não só a nível muscular como também a nível emocional. É necessária uma canalização total das minhas forças para a apresentação. Há um lugar, um ambiente emocional, a ser estabelecido pela personagem durante a apresentação. Porém, embora o desgaste seja grande nos dias de apresentação, ao término do espetáculo a sensação maior é de vitalidade e plenitude.

No dia da estréia do espetáculo, além de realizar as preparações comigo, a diretora pessoalmente encarregou-se de organizar a parte de produção para que eu pudesse me poupar. Passada a estréia a diretora orientou-me a formar uma equipe de apoio que pudesse viajar comigo para as apresentações. É importante que o espetáculo tenha uma equipe de pessoas que dê o amparo necessário para que a intérprete tenha condições de focar-se nas preparações.

No item "Preparar o espaço – atuação nos espaços visível e invisível" (p.176) explicitamos as preparações realizadas no espaço cênico, com relação à ocupação e à internalização do espaço pelo corpo. Abordaremos agora as preparações realizadas fora do espaço cênico, em ambientes reservados.

As orientações da diretora são para que no dia da apresentação eu tenha um tempo para fazer alongamentos; trabalhos corporais com base na *Estrutura Física* do BPI; exercícios de aquecimento vocal; trabalhos mais internos voltados a trazer Dalva para o meu corpo; e, havendo tempo suficiente, fazer o roteiro internamente com Dalva em meu corpo e trabalhar as falas do roteiro. São trabalhos explicitados e desenvolvidos junto com a diretora e indicados para que eu realize também nas preparações sozinha. Além destas atividades há os preparativos usuais de maquiagem, cabelos e figurino. A ordem para fazer estas preparações varia de acordo com as circunstâncias e as necessidades.

Em várias apresentações a diretora esteve comigo para realizar as preparações. Os aspectos nos quais eu sentia mais dificuldade de me preparar eram o trabalho vocal e o processo de deixar Dalva modelar-se plenamente em meu corpo. Os alongamentos e trabalhos com a *Estrutura Física* em geral eu realizava sozinha.

Com a experiência das apresentações vou ficando mais segura para realizar também o trabalho vocal sozinha e saber detectar se a voz está com uma boa colocação e entonação. O trabalho com Dalva também fica mais seguro e mais fluido. No entanto, nas apresentações nas quais a diretora estava presente, eu lhe pedia para auxiliar-me no trabalho com Dalva, pois além da sua experiência em gerar no corpo condições favoráveis para a instauração da personagem, com a sua orientação eu sentia que podia entregar-me mais ao fluxo de vida de Dalva, sem precisar me preocupar em estar me auto-direcionamento.

As preparações para cada apresentação específica, iniciam desde os ensaios que a antecedem. De acordo com as características do lugar onde será o espetáculo os ensaios são direcionados para preparar o corpo para este local. Em grande parte das apresentações a diretora veio trabalhar comigo em ensaios antes do dia da apresentação e realizou modificações e ajustes no roteiro.

Deste modo, no momento da apresentação vê-se o resultado de preparações iniciadas dias antes do evento e de um estado de concentração nos conteúdos do espetáculo

em cada ação realizada. Este processo possui relação com o processo de preparação de algumas festividades ligadas às manifestações populares brasileiras. Refletindo sobre as manifestações Rodrigues (1997, p.64) observa que as preparações ocorrem no plano interno juntamente com os preparativos dos espaços, dos objetos e das comidas da festa: "Na arrumação do espaço, na afinação dos instrumentos ou mesmo na inação – quando a pessoa permanece recolhida a um canto em silêncio – há uma mudança interna que se processa". E mais adiante a autora pontua: "No dia consagrado à festa está a resultante e a conclusão de todos os trabalhos feitos anteriormente" (*ibid*., p.66).

Devido ao espetáculo no BPI ser fruto de um processo integrado, no qual os aspectos físicos e psicológicos são sempre considerados, as preparações para a apresentação também são feitas com esta integração. Mesmo nos momentos de alongamento, ou de maquiar e vestir o figurino, também está ocorrendo uma ativação interna, das imagens, sensações e emoções relacionadas aos conteúdos trabalhados no espetáculo.

Os procedimentos de preparação focados na *Estrutura Física* do BPI, não são apenas musculares, ao mesmo tempo em que preparam a musculatura e as articulações, favorecem a integração do corpo, a abertura da sensibilidade, a mobilização das imagens internas, das emoções e das sensações e a ampliação do corpo para além dos seus limites físicos.

Assim, não é qualquer tipo de aquecimento muscular que funciona para a preparação. Este fato já foi notado por Graziela Rodrigues (2003, p.135) em sua experiência na direção de diversos processos no BPI e foi corroborado no meu processo. O trabalho da *Estrutura Física* mostrou ser o que dá uma preparação mais completa e eficiente para o tipo de performance desejado.

A diretora orienta-me a realizar todas as atividades preparatórias de forma bem dosada. O corpo deve ser trabalhado para estar preparado muscularmente e com sua sensibilidade ampliada, mas sem se exaurir. É preciso chegar a um estado no qual o corpo está forte, ampliado, realizando seus impulsos, com um bom arranque para o movimento, mas sem um desgaste muscular excessivo e também sem uma saturação dos trabalhos mais internos. Há assim uma atenção para a medida certa dos procedimentos das preparações.

Nas preparações através da *Estrutura Física* a diretora indica que eu busque uma consciência de como meu corpo se apresenta em cada dia específico e a partir disso uma equilibração do corpo. Soltar as tensões, perceber as partes do corpo que estão mais presentes e aquelas que estão mais "desaparecidas" na imagem corporal – difíceis de serem sentidas. Perceber os estados emocionais, a tão freqüente ansiedade, soltar o peito e os ombros, deixar a energia descer para os pés e destes para o chão.

Nestes procedimentos já está ocorrendo um trabalho da "técnica dos sentidos", mas a indicação da diretora é para que haja momentos na preparação nos quais o foco esteja primordialmente no trabalho interno. Estes momentos são voltados à produzir um estado corporal propício a trazer Dalva para meu corpo.

Há inúmeros procedimentos trabalhados pela diretora nas preparações para o trabalho interno, por exemplo, diferentes tipos de respirações, trabalhos diversificados de modelagens do corpo, exercícios de mobilização da musculatura do rosto, exercícios de modulação do tônus, entre outros. A escolha do que será realizado a cada dia dá-se com base no que meu corpo apresenta como necessidade mais proeminente.

Uma das indicações dadas pela diretora para favorecer o trabalho do movimento interior e a vitalização e integração do corpo, é que eu treine a pulsação e os circuitos de energia interna. Dentre estes treinamentos há a pulsação da energia no baixo-ventre:

> É enfatizada a atuação, o olhar focalizando o interior do baixo-ventre, promovendo a expansão e o recolhimento – pulsação interior, raiz de todos os movimentos do tai-chi-chuan. A associação deste treinamento com as danças dos orixás foi o que possibilitou realmente compreender, porque vivenciado e estudado no corpo, o importante procedimento da bacia no campo sutil do movimento interior: nela está a geração, a concentração e a fluição de energia (RODRIGUES, 1997, p.50).

Também há o circuito de energia pela coluna: "há o bombeamento da energia da base da coluna até a cabeça; a energia seguindo o caminho interno desce pela frente do tronco. Esta energia, buscando o que está atrás, conseqüentemente abarca a parte anterior" (RODRIGUES, 1997, p.51). E o circuito que denominamos de energia em "X": "O

cruzamento de energia – relação do lado direito superior com o lado esquerdo inferior e vice-versa – fortalece o centro do corpo, promovendo um alto grau de equilíbrio e um sentido de unidade (participação global do corpo no movimento)" (*ibid.*, p.44).

São trabalhos sutis que possibilitam que um outro nível do movimento – mais interno, mais profundo – possa manifestar-se. Na atuação do movimento interior muitas vezes o movimento visível externamente é mínimo, enquanto internamente o corpo se conecta a todo um universo de sensações, imagens e emoções. É importante deixar claro que estes trabalhos sutis também fazem parte da *Estrutura Física*, a qual compreende o movimento interior.

O trabalho com o movimento interior está relacionado ao que foi pesquisado e decodificado por Graziela Rodrigues dentre as suas várias pesquisas no processo de sistematização do método BPI. A partir destas pesquisas ela pôde verificar que havia determinados integrantes de manifestações populares brasileiras que realizavam uma "dança interior" a qual era fundamental para a qualidade da performance que eles atingiam. Rodrigues (1997, p.64) percebeu que era possível observar "três aspectos que interagem no percurso interno: 1 – as lembranças, com os seus campos de imagens; 2 – os deslocamentos das emoções e dos afetos; 3 – as sensações".

Nas preparações com Dalva buscamos deixá-la viva, modelá-la nos seus pormenores, atualizá-la, sentir como ela está naquele dia específico, seu estado emocional, a paisagem na qual ela se encontra, deixar surgirem novos dados de Dalva. Quando há tempo suficiente, além de modelar Dalva no corpo e trabalhar com ela em situações fora do roteiro, ela é direcionada a vivenciar todo o roteiro internamente. Momentos antes de encaminhar-me para o espaço cênico para o início da apresentação a diretora orienta-me a trazer Dalva para o meu corpo novamente e ir com ela no corpo, ou "encostada", para o lugar da apresentação.

Com a experiência das preparações realizadas junto com a diretora percebi que no dia da apresentação eu necessitava de um tempo de no mínimo quatro horas antes da performance para que pudesse me dedicar exclusivamente a realizar todos os procedimentos ligados às preparações física e sensível. Antes destas preparações era necessário ainda um tempo para a montagem do espaço cênico e ensaios nesse espaço.

A necessidade destas preparações nem sempre era compreendida pelas pessoas da produção dos locais nos quais apresentamos. O fato de eu precisar deste tempo de preparo causava estranhamento nas pessoas e parecia mesmo incomodá-las, ainda que eu não lhes pedisse nada além de um espaço reservado. Algumas vezes parecia haver uma desconfiança quanto ao que eu estaria fazendo naquele espaço fechado, outras, um julgamento quanto a ser um "exagero" precisar de "tanto tempo".

Parece não haver no meio da dança o cultivo de uma preparação que envolva, além da musculatura, o movimento interior. Um dos fatores que levam a isso é não ser comum neste meio haver um trabalho consciente das emoções nas coreografias ou ainda, trabalhos de personagem. Mas mesmo no meio teatral, onde na maioria das vezes trabalha-se com personagens, existem aqueles atores que valorizam este tempo de concentração na personagem e nos conteúdos do espetáculo e aqueles que o acham desnecessário. O modo de preparar-se depende das características dos diferentes trabalhos de interpretação.

No caso do espetáculo no BPI, no qual a personagem não é "montada" de fora para dentro e sim, precisa vir à tona de dentro para fora e ser vivida plenamente através da abertura da sensibilidade do intérprete, uma preparação realizada adequadamente faz muita diferença para a qualidade da performance. **É preciso conseguir a organização corporal e o apuro da sensibilidade necessários para fazer o espetáculo acontecer**.

Dispor de tempo e local apropriados para fazer todos os procedimentos favorece que Dalva se instaure com mais força e vitalidade em meu corpo e possa estabelecer uma comunicação mais efetiva com os espectadores. Porém, nem sempre foi possível ter uma preparação tranqüila, devido à falta de lugares reservados onde eu pudesse ficar e a contratempos ligados à produção (especialmente problemas quanto à montagem do cenário, equipamentos de som, iluminação, atrasos da produção do local, entre outros).

Houve uma apresentação na qual tive todo o tempo necessário para realizar as preparações. A diretora conduziu o trabalho com Dalva. Ficamos longamente trabalhando a personagem em meu corpo. Dalva ficou cerca de quarenta minutos dentro do camarim expressando sua vida em movimento. Foi profundo e forte. Lembro de surpreender-me com aquilo que Dalva dizia e com a vivacidade de sua voz. Também com a intensidade dos movimentos e o controle do seu corpo para entrar e sair do eixo e manter-se em equilíbrio

nas mais variadas posições. Dalva foi para lugares longínquos. Estava à vontade e solta. A diretora perguntou a Dalva o que ela queria dizer para as pessoas do público nesse dia de apresentação. Sua resposta foi que ela queria dizer para eles que eles têm força, para eles mostrarem sua força. Isto fez Dalva mostrar ainda mais sua força durante a apresentação.

> Os fundamentos são os preceitos, ou seja, tudo aquilo que produz o conhecimento da origem e dos motivos de existência e permanência de cada manifestação. Dentro de um contexto, independente da manifestação, trata-se do período em que se prepara o corpo e o espaço para sua firmeza (RODRIGUES, 1997, p.64).

No caso da *Valsa do Desassossego*, os fundamentos estão ligados a entrar em conexão com o universo da personagem Dalva, o qual engloba uma rede de emoções, imagens e sensações ligadas a uma realidade social e a aspectos psicológicos. Dalva possui um nascedouro e algo a ser dito através da sua presença. Puxando os fios que levaram à criação de Dalva, os fundamentos da *Valsa* estão ligados a o que me faz dançar, para quem e o que dizer para as pessoas através da dança.

ASSENTAMENTOS E CAMARINHAS

Antes do dia da estréia do espetáculo a diretora indicou que eu selecionasse, dentre os objetos do universo de Dalva que estavam na sala de trabalho e que fizeram parte do processo de criação (fotos, reportagens de jornal, estátuas e pinturas de santos), alguns para levar comigo para o local da estréia (ver ANEXO 6).

Estes objetos possuem forte ligação com Dalva, estão investidos de afeto, de memórias, de experiências correlacionadas a eles. A imagem de São Jorge, por exemplo, traz em si todo o conteúdo da luta de Dalva com o dragão, não apenas o que é vivido no roteiro, mas o vivido em diversos laboratórios. Traz as paisagens, sensações corporais e emoções ligadas a estas experiências. Traz, por exemplo, a noite, a lua, a força guerreira de

Dalva, seu poder de cavalgar no cavalo de São Jorge, as inúmeras situações nas quais ela já conseguiu matar o dragão.

Emanam sentidos dos objetos, **olhar para eles desperta memórias, origina imagens do ainda não vivido, mobiliza Dalva em meu corpo**. São objetos simbólicos, que concentram significados e possuem em si a presença de Dalva. Levar estes objetos para o local da apresentação ajudou a trazer Dalva para o meu corpo, a fortificá-la e a instaurar o seu espaço no novo ambiente.

Estes objetos são colocados em locais não visíveis ao público. A diretora instruiu-me a colocá-los no andaime e/ou no espaço onde eu realizo o aquecimento e demais preparações.

É possível fazer um paralelo do uso que fazemos destes objetos com os assentamentos utilizados no candomblé. Verger (2002, p.33) nos explica que nos terreiros de candomblé existem os "assentos" dos orixás individuais de cada filho-de-santo. Segundo o autor, o assento é "o vaso que contém os seus [do orixá] *ota*, as pedras sagradas, receptáculos da força do deus".

No *Novo Aurélio* temos a seguinte definição para assentamento: "Ser, ou objeto onde assenta [...] a energia sagrada de qualquer entidade religiosa afro-brasileira; assento" (FERREIRA, 1999, p.213). E no verbete para "assentar" encontramos: "Fixar ritualmente as características e a energia sagrada de (um orixá ou entidade afim) num objeto (p. ex., pedra) ou ser (p. ex., árvore)" (FERREIRA, 1999, p.213).

Os objetos utilizados nas preparações para o espetáculo são investidos de uma energia emocional, trazem condensados em si diversos conteúdos de Dalva, ligados ao seu ser. A força destes objetos vem de uma ligação com vivências e registros emocionais que estão em meu interior e afloram no contato com eles. Segundo Rodrigues (2003, p.21): "[o] desejo, ou a pulsão produz modificações musculares, de gravidade e de massa. No ato de ver um objeto as mudanças geradas pela percepção fazem com que ocorram alterações na imagem corporal".

Outro paralelo possível de ser feito com o candomblé, é entre os espaços destinados às preparações corporais do intérprete no BPI e as camarinhas existentes nos terreiros. A diretora dizia que era preciso que eu fizesse "minha camarinha" em cada espaço

de apresentação. As camarinhas são lugares reservados, onde os iniciados no candomblé ficam durante o processo de iniciação. Nelas, eles recebem os ensinamentos sobre o culto e são preparados física e espiritualmente para tornarem-se filhos-de-santo.

Segundo Verger (2002), na região iorubá na África, as camarinhas são chamadas de *igbó ikú*. Verger relata que o *igbó ikú* pode ser um lugar feito apenas para um ritual, ou ser um lugar já existente: "Em todos estes casos, deverá ser reservado um lugar privado, onde deverão viver os noviços, próximo ao local onde se realizarão as cerimônias públicas [...] Pode ser um simples quarto de uma casa ou um grande recinto cercado, permanente ou transitório" (*ibid.*, 2002, p.37).

Enquanto os camarins dos teatros são usados principalmente para os intérpretes vestirem seus figurinos e se maquiarem, no caso do método BPI o ideal é ter um local para a preparação onde os intérpretes possam ter esta calma e privacidade das camarinhas. Lugar onde possam se dedicar aos cuidados e preparações do corpo e da sua sensibilidade. Durante estas preparações sua atenção e intenção ficam voltadas primordialmente para dentro, para a concentração. Os espelhos e luzes dos camarins de teatro fazem-se necessários apenas em uma pequena parcela da preparação.

Como as apresentações da *Valsa do Desassossego* foram em lugares públicos, não era possível usar o espaço cênico como local de preparo, era necessário solicitar à produção do local uma sala próxima ao espaço cênico onde eu pudesse me preparar e ter privacidade. Na maioria das apresentações realizadas os lugares de preparação eram como as *igbó ikú* "transitórias" relatadas por Verger, eram lugares improvisados para servirem de "camarinha".

Os mais diferentes lugares me foram disponibilizados para serem usados nas preparações, tive tanto camarins tradicionais, quanto escritório, sala de sindicato, biblioteca municipal, sala de aula de escola pública, sala em construção, dentre outros. Muitas vezes os lugares eram inadequados, por exemplo, por não terem espaço livre para trabalhar o corpo, estarem muito sujos, não terem nenhuma mesa ou cadeira para apoiar figurinos e outros objetos, terem um chão muito áspero, ou terem pouca privacidade.

Assim, é preciso primeiramente arrumar o espaço, algumas vezes é necessário limpar, outras empurrar os móveis para as paredes, ou ainda pedir cadeiras para apoiar os

objetos e espelho para a maquiagem. Para que os espaços se tornem "camarinhas", é preciso sentir-se bem neles.

Às vezes as "camarinhas" não tinham muita privacidade, mas eram bem próximas do local da apresentação, o que fazia com que as interferências externas que chegavam, através de sons, vozes, ou de pessoas que em algum momento davam uma "espiada" dentro da sala, acabassem servindo como dados acerca do ambiente e das pessoas para quem eu ia apresentar. Embora o ideal fosse poder estar mais voltada para dentro, nestes locais eu aproveitava para ter uma percepção do ambiente da apresentação.

Este tipo de espaço de preparação foi o que eu tive, por exemplo, na apresentação na Praça do Mercado Municipal de São Carlos (SP)[157]. Dentre as opções de espaços disponibilizados pela produção do local para que eu pudesse me preparar, o mais próximo do que eu necessitava era um *box* de loja do mercado municipal que não estava sendo usado.

Esse *box* do mercado municipal possuía paredes apenas nas laterais e não tinha teto. Para fechar a frente a produção improvisou um plástico preto preso em um varal. O espaço ficou parecendo um barraco de Dalva! O chão estava bem sujo e não havia nada dentro do lugar. Solicitamos duas cadeiras para que eu pudesse apoiar alguns objetos.

De dentro deste espaço eu ouvia toda a movimentação dentro e fora do mercado, pois havia janelas que deixavam entrar o som de fora. À medida que foi se aproximando das onze horas o mercado foi ficando cheio. Iniciou uma apresentação de música caipira de raiz do lado de fora. Do lado de dentro eu ouvia nitidamente as pessoas paradas conversando na frente da minha "camarinha" e as pessoas passando. Havia aquelas que, curiosas, abriam o plástico para ver o que estava acontecendo ali dentro. Durante as preparações vocais a curiosidade aumentou.

Enquanto eu percebia que dentro do mercado estava cheio de gente, pessoas da equipe de produção da *Valsa do Desassossego* diziam que não havia muita gente do lado de fora, próximo ao espaço cênico. Resolvi então sair da "camarinha" com Dalva no momento da apresentação e ir chamando as pessoas para irem para fora. Usei o remo de Dalva para fazer barulho e chamar a atenção das pessoas. As pessoas pareciam receosas, afastavam-se,

[157] Ver ANEXO 4 (Caravana Paulista de Teatro 2006 – Praça Maria Aparecida Resitano / São Carlos).

davam "risadinhas" de longe. Não queriam que mexesse com elas. Dalva era muito direta no contato com elas e isso parecia inibi-las.

INTERAÇÃO COM O LOCAL DA APRESENTAÇÃO – DALVA EM CAMPO

Vimos no item "Preparar o espaço – atuação nos espaços visível e invisível" (p.176) que outro procedimento de preparação é estabelecer uma relação de Dalva com os espaços do entorno do local da apresentação e as pessoas que neles circulam. Isto favorece a instauração de Dalva em meu corpo de forma viva e atualizada, além de beneficiar a relação com as pessoas do público durante a performance. A diretora realiza esta preparação comigo no dia da estréia do espetáculo e indica que nas outras apresentações eu prossiga com este procedimento.

A indicação é para em algum momento durante as preparações eu procure percorrer a circunvizinhança, perceber o ambiente e observar as pessoas. Buscando, neste percurso, deixar surgirem as relações de Dalva com esse ambiente. Neste procedimento desenvolvo um contato sensível com as paisagens e pessoas do espaço circundante ao da apresentação através de uma "micro" pesquisa de campo. Este contato pode ser feito com Dalva "encostada" ou através de enxergar Dalva fora de mim, na paisagem da cidade: onde ela está? O que está fazendo? As particularidades do lugar e das pessoas puxam determinadas características de Dalva e trazem novos dados para ela. Isto é, não é só colocar Dalva no lugar, mas também deixar o lugar recriar Dalva.

Assim vão sendo estabelecidos vínculos afetivos com o local, as paisagens vão sendo internalizadas, Dalva vai fazendo parte do lugar. Seu corpo se constrói de forma única para cada ambiente e público específicos.

Ao mesmo tempo em que este procedimento tem aspectos semelhantes ao da pesquisa de campo do *Co-habitar com a Fonte* – por exemplo, por haver uma apreensão corporal do lugar e uma mobilização interna decorrente do contato com ele – também possui aspectos diferentes. Aqui a pequena pesquisa de campo está em função da

personagem. A relação com o campo irá atuar no eixo da personagem. Não é buscada uma postura "neutra" de pesquisadora, é Dalva apreendendo o ambiente do jeito dela, ou a intérprete apreendendo o ambiente, mas de forma direcionada às relações que este estabelece com a personagem. Como na pesquisa de campo do *Co-habitar*, esta apreensão está unindo o corpo ao espaço, nos dois casos lidamos com um fluxo fora-dentro-fora. Mas a pesquisa aqui tem uma ênfase maior no movimento para fora, isto é, em colocar o corpo no novo espaço, um corpo transmutado por este movimento fora-dentro-fora.

Como dissemos anteriormente, na estréia do espetáculo[158] a diretora conduziu esta experiência da personagem estabelecer uma interação com os entornos do local da apresentação. Nesse dia, após realizarmos alguns procedimentos de trabalho interno dentro da "camarinha" visando trazer Dalva para o meu corpo, fomos para a rua com a personagem "encostada". A diretora foi delimitando o percurso a ser seguido e durante o trajeto foi colocando algumas perguntas para Dalva. As perguntas ajudavam a situar Dalva no local e a fazê-la interagir com ele. Exemplos de perguntas: você vem sempre aqui? Você conhece esse homem da carroça?

Esta foi a primeira vez que saí com Dalva para a rua. Estávamos na região central da cidade de São Paulo (Bairro Bom Retiro), lugar onde eu havia feito pesquisa de campo na etapa do *Co-habitar com a Fonte*. Dalva sentiu-se no "território" dela. Surpreendeu-me o quanto ela tinha para contar sobre os lugares e as pessoas. A sensação era das paisagens imaginárias de Dalva, com as quais ela interagia em sala fechada, terem se materializado e agora Dalva tinha "o mundo todo" para se relacionar (ver também item "Dançar no campo de pesquisa – congruência de paisagens", p.190).

Na interação com as paisagens reais Dalva se abria. Os estímulos da cidade viva ao redor deixavam o corpo de Dalva mais vivo. Os acontecimentos eram imprevisíveis, assim como o que eles iriam despertar na personagem. Ao ser perguntada sobre o moço da carroça, por exemplo, Dalva disse que ele era seu conhecido e que ele havia roubado dinheiro dela. Ao ver uma lanchonete do outro lado da rua ela sentiu que estava com fome e se lembrou de outras vezes que foi até lá pedir comida.

[158] Ver ANEXO 4 (Programa "A Arte do Espetáculo Fora do Teatro" – Oficina Cultural Oswald de Andrade).

Nesse dia, ao voltarmos para o espaço fechado a diretora indicou que eu tirasse Dalva do meu corpo. Pareceu haver uma longa distância até a personagem sair completamente. Enquanto estávamos na rua eu não estava percebendo o quanto ela estava presente em meu corpo, mesmo sem estar modelando-o completamente. Apenas no momento da retirada da personagem eu percebi o quanto o meu corpo havia mudado, senti nele o tamanho e a força de Dalva.

Na apresentação realizada na periferia de São Paulo (Bairro Cidade Tiradentes)[159], a sala reservada para fazer minha preparação possuía janelas que davam para a rua e vinham muitos ruídos de fora. Carros com músicas tocando em alto volume, pessoas paradas do lado de fora conversando. Era um lugar bem movimentado. As pessoas riam e gritavam. Eu sentia um clima de periferia urbana, sentia a agressividade dos jovens adolescentes do lado de fora, jovens que se impõem, que encaram.

Fui ficando inibida de apresentar lá, associando o ambiente que eu sentia do lado de fora às histórias contadas pelos coordenadores do centro cultural[160] onde eu ia apresentar, sobre a realidade social do lugar e o comportamento do público nas apresentações.

A sensação foi de que meus pensamentos e receios estavam me levando para fora do meu eixo. Centrei-me e pensei em Dalva, na sua natureza, de onde ela havia surgido. Dalva era legítima. Resolvi sair para a rua com Dalva "encostada", para perder o medo das pessoas de lá, para ver realmente quem eram elas e entrar em contato com a realidade do lugar a partir da perspectiva de Dalva.

Vendo pelos olhos de Dalva, deu a sensação de um lugar comum. Vi que aquele era parte do mundo dela. Vi lixo nas ruas, terrenos baldios, crianças. Jovens de banho tomado. Lojinhas minúsculas e sujas. Muito concreto, predinhos e barracos. Mata ao longe, morro, ruas estreitas. Céu ao entardecer. Pipa no céu. Como se o ambiente já fizesse parte da memória de Dalva. Era um lugar familiar. Esta saída fez com que eu perdesse o medo. Fui com tranqüilidade e força para a apresentação.

[159] Ver ANEXO 4 (Caravana Paulista de Teatro 2006 – Centro Cultural Arte em Construção / São Paulo).
[160] Centro Cultural Arte em Construção.

Em geral quando faço estas saídas nos arredores do local da apresentação com Dalva "encostada" ou procurando vê-la nos lugares, me vem a sensação de familiaridade, mesmo que seja um lugar que não pertence diretamente ao universo de Dalva. Quando trago Dalva para o espaço a atuação dela é a de quem já estava lá muito antes de eu trazê-la. Como se a recém-chegada fosse eu e ela me mostrasse o lugar. Ela me conta o que aconteceu e acontece ali e fala sobre as pessoas que ela vê. Ela se coloca em uma postura ativa no lugar, como se estivesse ali por um motivo, há um sentido na sua presença.

Dalva na Praça da Sé

No primeiro dia de apresentações no Poupa Tempo Sé no centro de São Paulo[161], a diretora organizou uma ida de Dalva até a Praça da Sé. Foi um trabalho bem amparado, com um grupo de quatro pessoas dividindo-se entre filmar e estar atento às movimentações das pessoas ao redor, além da diretora fazendo a coordenação do grupo e do trabalho comigo/Dalva.

Como dissemos anteriormente (ver itens "Novo *co-habitar com a fonte*", p.55, e "Dançar no campo de pesquisa – congruência de paisagens", p.190), a Praça da Sé é um local que fez parte da pesquisa de campo na etapa do *Co-habitar com a Fonte*. Na pesquisa de campo, o lugar chamou a atenção pela quantidade de moradores de rua que ficavam lá. Havia uma parte da praça ocupada praticamente apenas por eles. Os transeuntes evitavam passar por lá. Nas pesquisas do *Co-habitar com a Fonte* eu estava sozinha e também fiquei receosa de entrar naquela área. Na ida à Praça com a diretora e o grupo de apoio, nós ficamos a maior parte do tempo nesse local.

Esta ida à praça não foi apenas uma preparação para a apresentação, caracterizou-se como um trabalho de desenvolvimento da personagem Dalva. Além de ser em um lugar muito significativo dentro do universo da personagem, neste dia a diretora indicou que eu deixasse Dalva modelar-se mais em meu corpo, ao invés de deixá-la apenas "encostada", mas ainda mantendo-a mais contida. O tempo de permanência em campo

[161] Ver ANEXO 4 (Poupa Tempo SÉ).

também foi maior. Esta foi a única vez na qual Dalva conversou com as pessoas do lugar, moradoras de rua, igual a ela.

A diretora conduziu o trabalho todo o tempo. As paisagens da Praça fizeram com que emergissem no corpo de Dalva muitas sensações e imagens relacionadas a fatos passados da vida dela, alguns que eu já conhecia de laboratórios, outros relacionados ao roteiro e outros novos. Dalva falou também da sua vida atual, mostrou onde toma banho, onde está dormindo, contou onde estão seus amigos. Ela se sentiu "em casa" na Praça da Sé. Conhecia várias pessoas e recantos do lugar. Sabia quem era de lá e quem não era. Não ficava "à toa", parecia estar sempre em direção a algo, em um estado de ter que "ganhar a vida" (ver Figura 41).

Filmagem: Caroline Sobolewska



Figura 41 – *Stills* de vídeo: Dalva na Praça da Sé.

As câmeras filmando chamavam a atenção. Algumas pessoas escondiam o rosto, outras a encaravam. Uma moradora de rua arrumou-se e veio aparecer no vídeo. Dalva começou a conversar com ela. Ficou à vontade, estabeleceu uma conversa com a moça dentro do seu universo de moradora de rua.

Vendo o modo como a moça andava e a roupa dela (um vestido preto justo, decotado, de alcinhas) Dalva logo falou que ela, Dalva, não gostava destas "danças nhenhenhém". Falou que a dança dela era com espada. A moça fez um gesto sensual de dança com espada e Dalva corrigiu-a mostrando que sua dança era guerreira. A moça refez o gesto e as duas concordaram. A moça ficou repetindo que ela é "maloqueira do meio da

rua", dizendo que "quem não tem casa para morar é maloqueira do meio da rua". Dalva sentia-se insultada e repetia "não é não, não é não" (ver Figura 42).

Filmagem: Marissel Marques Filmagem: Caroline Sobolewska



Figura 42 – *Stills* de vídeo: Dalva na Praça da Sé com moça fazendo gesto da espada.

As duas se apresentaram. Após apresentarem-se, por um instante as duas se aquietaram, houve um momento de apenas estar ali. Logo chegaram mais duas moças. Dalva convidou as três para irem ver sua dança no Poupa Tempo. Uma das moças estava com um olho roxo e com pontos. Dalva perguntou se foi um dragão. Ela disse que não. Dalva perguntou se foi gente. Ela disse que sim: "cinco contra um" (ver Figura 43).

Filmagem: Caroline Sobolewska Filmagem: Marissel Marques



Figura 43 – *Stills* de vídeo: Dalva na Praça da Sé com as três moças.

Os barracos onde as moças estavam morando eram na Praça mesmo, feitos com as carroças de pegar lixo reciclável cobertas com panos e plásticos (ver Figura 44). Dalva

contou que não estava morando na praça. O diálogo de Dalva manteve-se mais focado na primeira moça que apareceu. Perguntou a ela porque não enfeitava sua carroça. A sensação de Dalva era que a moça estava "entregue à morte", não estava tendo força de "lutar contra o dragão". Perdera o sonho, a energia para resistir.

Filmagem: Caroline Sobolewska



Figura 44 – *Stills* de vídeo: Dalva na Praça da Sé conhecendo o barraco da moça.

Enquanto conversávamos havia toda uma movimentação ao redor. Comunicação das moças com outras pessoas da praça através de olhares, pessoas nos sondando de longe. Muitas pessoas de olho em nós.

Após voltarmos para o Poupa Tempo, a diretora indicou que eu/Dalva fosse até o espaço cênico e passasse o roteiro internamente, ocupando o espaço. Foi como se Dalva tivesse chegado ao seu barraco. Ela tomou posse do espaço.

Importante ressaltar que Graziela Rodrigues possui amplo conhecimento e experiência com este tipo de trabalho de levar a personagem a campo. É um procedimento feito com planejamento. A diretora esteve ao meu lado durante todo o tempo do trabalho, além das outras quatro pessoas que nos auxiliaram nesta atividade. Tive todas as condições de segurança para realizar esta pesquisa com a personagem.

Dalva veio muito forte em campo. Eu agia, sentia, pensava, enxergava e lembrava como ela. A personagem direcionava meu olhar para os lugares, pessoas e detalhes da paisagem que possuíam relação com ela. Meu corpo não sentia a pressão e o retraimento de estar em um local no qual havia o perigo de ser assaltada, lugar sujo, com

cheiro de urina, com pessoas vivendo em condições extremamente precárias. Eu estava "do lado de lá". Para Dalva era o seu lugar de todo dia. Ela era um deles.

Dalva falou com as moradoras da Praça de igual para igual. O diálogo estabelecido por ela seria impensável para mim. Mas era claro para as moças que Dalva não era uma moradora de rua. Por outro lado, a conversa com estas moças reforçou que Dalva não é uma moradora de rua comum. Ela tem uma força de resistência e de vida difíceis de serem encontradas, porém possíveis. Como Carolina Maria de Jesus[162] não era uma favelada comum. Dalva não se entregou à bebida, às drogas ou à prostituição. Ela enfeita sua carroça, constrói saias, inventa danças. Transforma o lixo em dança, dança de vida.

[162] Favelada e catadora de lixo reciclável da cidade de São Paulo que na década de cinqüenta manteve durante cerca de cinco anos um diário no qual escrevia suas experiências e sua visão de mundo. Seus diários tornaram-se livro (JESUS, 2001), cuja leitura foi indicada pela diretora no processo de criação da *Valsa do Desassossego*.

O "BLOCO NA RUA" – ASPECTOS DE PRODUÇÃO

A NECESSIDADE DE NOVAS "RUAS"

Desde a minha primeira experiência com espetáculos criados através do método BPI[163] pude verificar que estes se diferenciavam do padrão dos espetáculos de dança que estavam nas mostras e festivais. Muitas vezes, por exemplo, os espetáculos do BPI não eram aceitos nos editais de dança por utilizarem cenários ou por "sujarem" o palco. Havia editais que limitavam o uso de cenários e demais elementos cênicos, pois propunham mostras nas quais haveria apresentações seguidas uma da outra e não havia infra-estrutura nem mão-de-obra para fazer as trocas de cenário rapidamente.

Deparamos-nos com curadores de mostras de dança que ao invés de se indignarem com a falta de infra-estrutura e mão-de-obra dos locais de apresentação, indignavam-se com o fato dos artistas quererem usar elementos cênicos. Havia uma postura de reprovação, como se estes elementos fossem "desnecessários" ou um "capricho" do artista. Os espetáculos dentro do "padrão" das mostras de dança deveriam apresentar uma estética *clean* (limpa), fazer uso de poucos elementos cênicos e que fossem práticos para pôr e tirar.

Neste contexto, a linguagem cênica da *Valsa do Desassossego* pode ser considerada "barroca". Há um excesso de materiais, muitos detalhes nos objetos e no cenário, bem como nas movimentações corporais, e ao mesmo tempo uma "grandiloqüência". O cenário do espetáculo é considerado grande para os padrões dos chamados "bailarinos independentes"[164] da dança contemporânea. A estética não é *clean*, os figurinos não são malhas de dança ou roupas do dia-a-dia adaptadas para a dança. A relação com o público é olho-no-olho. O corpo transborda emoção. Como expusemos no item

[163] Espetáculo *Diante dos Olhos* (1996) com direção de Graziela Rodrigues.
[164] São designados "bailarinos independentes" intérpretes que criam suas próprias coreografias, seja sozinhos ou em parcerias momentâneas, e não vinculam suas pesquisas em dança a grupos de dança, produtoras ou instituições.

"Receptividade e retornos do público" (p.213) o espetáculo freqüentemente causava estranhamento nas pessoas da área de dança.

Assim, para os padrões da dança a *Valsa do Desassossego* é um espetáculo "complicado", que leva "muito tempo" para montar e a bailarina precisa de "muito tempo" para se preparar. Dentro destes padrões a dança é vista como algo que deve necessitar apenas dos corpos dos bailarinos, da música e do palco: é "chegar e dançar". Nota-se também uma expectativa de que espetáculos solos sejam mais "simples" e "baratos", por haver apenas uma pessoa em cena.

Desta realidade das mostras de dança resulta uma valorização do "fácil", "rápido" e "prático". Quanto menos tempo para montagem e desmontagem dos cenários, melhor. Quanto menos equipamentos de luz e som necessários, melhor. Quanto menos tempo de uso do espaço para as preparações, melhor. Para o bom andamento das apresentações o ideal é que cada espetáculo entre e saia rápido, com o menor trabalho possível e sem deixar marcas. Ora, **a arte não é funcional e não é pautada pela praticidade. É trabalhosa e possui seu tempo próprio**.

Vê-se neste contexto das mostras uma ênfase na quantidade, no número de coreografias apresentadas por noite, como número de produtos a serem exibidos. Assim, faz-se necessária uma limitação não apenas do tempo de montagem do cenário, como também do tempo para cada coreografia, que em geral varia de dez a vinte minutos nos diferentes editais. No segmento das apresentações de teatro encontramos situação semelhante, Néspoli (2008)[165] transcreve depoimento dado pelo cenógrafo José Dias em palestra em São Paulo: "Os teatros abrigam cinco a seis peças de uma vez só, as coxias ficam entulhadas de cenografia, e a criação muito limitada, uma vez que tudo tem de ser feito para um monta-e-desmonta relâmpago".

Também podemos observar uma valorização da "novidade", pois alguns editais só aceitam trabalhos inéditos. Katz (2009)[166] aponta que "[e]m dança, quantidade produz qualidade quando se refere ao número de apresentações da obra. Mas quando a quantidade passa a ser aplicada ao número de obras criadas, sucede o que se viu em 2008: muitos

[165] Ver nas referências em "Artigos de jornal".
[166] Ver nas referências em "Artigos de jornal".

espetáculos e pouca qualidade nos palcos". Ainda segundo Katz (2009) "[d]epois de criada, a obra precisa circular [...] para conseguir chegar à sua melhor forma. Para potencializar a qualidade, o contato com o público é indispensável". É raro no meio da dança vermos um espetáculo ficar "em cartaz" como acontece com os espetáculos de teatro, na dança geralmente eles ficam apenas um final de semana.

Desta forma, **os editais de dança já trazem em si um cerceamento às criações artísticas**, para adequar-se a eles a obra precisa ser construída atendendo a determinadas normas pré-concebidas. Isto fomenta a padronização dos espetáculos de dança. Em alguns casos, o tempo de duração do espetáculo é dado de acordo com o número de pessoas em cena, existe um tempo "certo" para solos, duos ou trabalhos com grupos maiores. O tempo é estipulado a partir de parâmetros externos ao processo criativo. O fato de haver editais que dão preferência a trabalhos inéditos incentiva que os artistas estejam sempre criando novos espetáculos, ao invés de poderem prosseguir com a elaboração de seus espetáculos já estreados. Temos ainda a delimitação já mencionada quanto à linguagem cênica, na forma de coibir o uso de cenários e demais elementos cênicos.

São restringidas as possibilidades de pesquisa criativa, experimentação, inovação. Para ter garantia de espaço de apresentação os espetáculos devem "se encaixar" no moldes fabricados pelos curadores e produtores culturais da área de dança.

Para as grandes companhias de dança, que trabalham com patrocínios de empresas, também existe uma limitação à liberdade de criação, pois o nome da companhia está associado ao nome da empresa e quando esta aceitou patrociná-la, o fez devido às características da companhia, ao tipo predominante de público que a assiste e a o que o público associa a ela. Assim, estas companhias têm um limite do quanto podem experimentar inovações, pois não podem arriscar-se a fracassos de bilheteria ou a mudar o seu perfil característico.

Esta realidade das companhias de dança ficou evidente em conversa no Teatro Alfa em São Paulo com o coreógrafo de um famoso grupo de dança. Após a apresentação do espetáculo o coreógrafo e os bailarinos subiram ao palco para conversar com o público. Nesta conversa o coreógrafo expôs claramente esta realidade da limitação às experimentações artísticas decorrente da relação com os patrocinadores.

A relação dos grupos de dança com seus patrocinadores também impõe uma restrição quanto ao tempo que pode ser dedicado para a criação de cada espetáculo. Esta restrição também ocorre através dos editais[167] aos quais os grupos e bailarinos "independentes" ficam atrelados. **Com um tempo reduzido para a criação não há como aprofundar pesquisas**, estabelecer processos para a criação, fazer experimentações sem um foco imediato no produto que deve resultar dali. É preciso apresentar resultados todo o tempo.

Dentro dessa realidade, artistas que querem aprofundar suas pesquisas precisam encontrar outros meios de financiar seus trabalhos. A atriz e autora Denise Stoklos (1993, p.53) afirma nunca ter recebido patrocínios para montagem de seus trabalhos: "[p]eço freqüentemente, apoio seria muito bem-vindo. Não consigo nunca, ou o que se oferece ofende meus princípios, ou exige comprometimentos que não me interessam e não aceito".

A pesquisa da cultura popular brasileira, ou do que seriam as linguagens de danças do Brasil, é algo praticamente ausente nos editais de criação em dança. A relação da dança feita no Brasil com o fato de "ser brasileiro" percorre várias gradações e acontece de diferentes maneiras. De maneira geral, quando os trabalhos de dança fazem uso do brasileiro, este vem através das músicas utilizadas, de "requebros", ou do uso de movimentações tiradas de manifestações populares brasileiras que são estilizadas para irem ao palco. Vemos um direcionamento para que a dança feita no Brasil se iguale ao que está sendo feito fora do país.

Segundo Rodrigues (1997, p.153) muitas vezes os bailarinos e/ou coreógrafos utilizam a cultura popular brasileira para "abrasileirarem" o movimento: "[n]esse caso, os corpos *made in Brazil* reforçam os estereótipos de uma dança baseada no olhar etnocêntrico daqueles que observam a cultura popular somente como um objeto exótico". São raros os trabalhos que trazem o "brasileiro" para as "entranhas" (ou das "entranhas") e não apenas para as extremidades do corpo.

[167] Nos editais públicos lançados no segundo semestre de 2008 para montagem de espetáculos de dança encontramos um tempo máximo de 8 meses para a conclusão do projeto, sendo que esse tempo inclui não só o fechamento do espetáculo como também sua circulação, pois os editais determinam um número mínimo de apresentações públicas do espetáculo a ser realizado dentro deste prazo.

Neste contexto, segundo Katz (sem data)[168], Graziela Rodrigues, ao lado de Antonio Nóbrega, "promovem um oásis. Não apenas porque não partem do fora para chegar ao dentro, mas principalmente porque fazem coabitar todas as misturas nesse dentro". Navas (1994, p.44) soma a estes dois artistas o nome de Mariana Muniz, considerando-os profissionais que, na década de 80, retornaram ao estudo de temas da cultura nacional, porém de uma maneira diferente do que vinha sendo feito antes. Segundo a autora, estes profissionais não buscaram reproduzir as estruturas das danças das manifestações populares, e sim, através da pesquisa destas construir uma "grafia própria". "Interessante notar que o foco de suas atenções estava na transformação de seus corpos para uma nova dança. Não bastaria um tema, uma música, ou alguns passos autênticos das manifestações em estudo para estruturar suas coreografias" (*ibid*., p.44) [tradução nossa].

Em um processo como o BPI, no qual a dramaturgia está centrada na originalidade do corpo do intérprete que vivencia o Processo, é incongruente pensar em construir o espetáculo tendo em vista o enquadramento em padrões impostos externamente através de editais ou do que está em voga no meio da dança. Rodrigues (2003, p.156) coloca como um dos aspectos fundamentais do BPI:

> **Não estar direcionada a um perfil pré-estabelecido de produto:** O produto é fruto de um processo e portanto deverá ser coerente com que resultou do corpo da pessoa que o realizou junto à direção. O tipo de produto é caracterizado pela contingência de originalidade criada e não inspirado em algo eleito, estabelecido.

Na nossa experiência com os processos de criação e produção da *Valsa do Desassossego* fica evidente que a política cultural atual não apresenta condições para que trabalhos criativos sejam instaurados nos termos propostos pelo BPI. De acordo com Rodrigues (2003, p.148) o "[n]ão enquadramento [do BPI] no padrão instituído da Dança atual" pode ser considerado como "característica inerente à proposta do BPI".

Este Processo necessita, dentre outros fatores, de:

- Flexibilidade quanto ao tempo da criação até que se chegue ao produto;

[168] Ver nas referências em "Documentos disponíveis em meio eletrônico".

• Liberdade quanto à linguagem corporal que resultará do processo;

• Flexibilidade quanto ao tempo de duração do espetáculo;

• E possibilidades de experimentação dos mais diversos espaços e materiais cênicos que forem auxiliar na elaboração dos conteúdos que emergem do corpo.

Na criação da *Valsa do Desassossego* trabalhamos fora do esquema de editais, patrocínios e datas fechadas para a estréia do espetáculo. Resolvemos fazer a criação de forma independente, investindo na sua produção, buscando a liberdade de poder respeitar as necessidades do processo de criação instaurado, sem ter que apressá-lo, podá-lo ou adaptá-lo para que fosse vendável e aceito. Apesar das limitações de ordem financeira na produção do espetáculo, estas foram mais amenas do que as que encontraríamos se tivéssemos que corresponder a um padrão imposto externamente.

Vemos a realidade dos editais da área de dança como um reflexo da nossa realidade social, na qual os produtos são descartáveis e são valorizadas as novidades, a quantidade e não a elaboração. Bauman (2001, p.100) observa que "[a] produção de mercadorias como um todo substitui hoje 'o mundo dos objetos duráveis' pelos 'produtos perecíveis projetados para a obsolescência imediata'". O autor considera a aquisição de mercadorias em nossa sociedade como a tentativa de aquisição de "competências", por exemplo, as habilidades de conseguir emprego, de fazer amigos, de chamar a atenção, dentre outras (*ibid*, p.87-88). "A lista de compras não tem fim. Porém por mais longa que seja a lista, a opção de não ir às compras não figura nela. E a competência mais necessária em nosso mundo de fins ostensivamente infinitos é a de quem vai às compras hábil e infatigavelmente" (*ibid*., p.88).

Bauman (*ibid*., p.100) defende que em nosso mundo as "coisas deliberadamente instáveis são a matéria-prima das identidades". Mais adiante o autor (*ibid*., p.102-103) complementa:

> [O] status frouxo, "associativo", da identidade, a oportunidade de "ir às compras", de escolher e descartar o "verdadeiro eu", de "estar em movimento", veio a significar liberdade na sociedade do consumo atual. A escolha do consumidor é hoje um valor em si mesma; a ação de escolher é mais importante que a coisa escolhida,

> e as situações são elogiadas ou censuradas, aproveitadas ou ressentidas, dependendo da gama de escolhas que exibem.

A dança criada para seguir os padrões dos editais muitas vezes está seguindo os padrões sociais sem ter uma relação crítica e reflexiva a seu respeito. Para poder realizar-se como fazer artístico, a dança precisa criar novos espaços. Segundo Vianna (1990, p.114) "um corpo livre de condicionamentos e dono de suas expressões em alguma medida se revela um incômodo à ordem social vigente, uma vez que busca recuperar a percepção da totalidade dentro de uma sociedade fundada exatamente na fragmentação".

AS REALIDADES DA PRODUÇÃO

Na etapa das apresentações da *Valsa do Desassossego* busco profissionais da área de produção que possam assumir as funções de conseguir lugares para apresentar o espetáculo e de produzir cada uma das apresentações. Converso com alguns produtores, mas no geral eles se dizem já repletos de trabalho ou pegam o material do espetáculo e não dão retorno quanto a terem conseguido alguma apresentação.

Devido a estas circunstâncias acabo assumindo o trabalho de produção. Durante os anos de 2004 a 2006 faço inúmeros contatos via correio eletrônico, telefone e pessoalmente, na busca de espaços e condições para apresentar o espetáculo. Mando projetos e material de divulgação para todos os editais de dança dos quais tomo conhecimento e que apresentam condições de receber o trabalho, além de enviar material para fomentadores culturais como, por exemplo, sedes do Serviço Social do Comércio-SESC, centros culturais e secretarias municipais de cultura de diferentes cidades do estado de São Paulo. Também envio para congressos relacionados à arte e ao corpo e para algumas universidades. Nas cidades de São Paulo e Campinas vou pessoalmente conversar com os responsáveis pelas programações culturais de alguns SESCs e pelas secretarias municipais de cultura. Apresento projetos para a Fundação Nacional de Artes-FUNARTE de São Paulo para apresentar em praças de cidades do interior paulista e para a Pró-reitoria de Extensão e

Assuntos Comunitários da UNICAMP em Campinas propondo apresentações em escolas e no centro desta cidade.

Quando uma apresentação é aceita inicia-se uma outra fase da produção, a de realizar orçamentos, negociar cachê artístico e apoios para estadia, transporte e alimentação, ver e escolher o espaço onde a apresentação pode ser realizada e definir datas e horários. É preciso entrar em um acordo com a produção do local quanto às necessidades técnicas para a realização do espetáculo, como por exemplo: aluguel de equipamentos de som e iluminação, aluguel de caminhão para o cenário, mão-de-obra para auxiliar na montagem e desmontagem do cenário, colocação de cadeiras para o público, colocação de linóleo, sala para aquecimento, divulgação do evento e segurança para ficar no local da apresentação.

São muitos telefonemas e mensagens de correio eletrônico até que todas as condições para a apresentação fiquem acertadas. É preciso mandar repetidas vezes a lista das necessidades técnicas, para diferentes pessoas, e checar várias vezes se todos os itens da lista foram providenciados.

Mesmo com toda essa checagem acontece da produção local dizer que está tudo certo e chegada a hora da montagem percebermos que não está. Dentre os problemas que tivemos que resolver de última hora podemos citar como exemplo: falta das fitas de linóleo, equipamentos de luz e som com defeito ou diferentes do que havia sido acordado, falta de cadeiras para a acomodação do público, falta de divulgação mesmo tendo sido enviados cartazes para a produção local, falta de mão-de-obra para ajudar na montagem, falta de pontos de energia elétrica com a potência necessária, além de atrasos de mais de uma hora nos horários combinados. Houve uma ocasião na qual eu viajei até a cidade onde seria a apresentação para ver o espaço disponível para o evento e chegado o dia da performance disseram-me que haviam me mostrado o lugar errado. Em outra apresentação a responsável pela produção local chegou apenas depois de já terminada a montagem do cenário e ao chegar queria que mudássemos o cenário de lugar.

Muitas vezes havia uma postura, por parte das pessoas da produção do local, de querer realizar o mínimo de trabalho possível. Por exemplo, se havia refletores montados em outro local que não estavam sendo usados, era preciso insistir para que as pessoas

tivessem o trabalho de retirar os refletores e trazê-los para usarmos. Houve uma apresentação na qual eu pedi para aproximarem a arquibancada móvel do espaço cênico. A pessoa responsável foi simpática, disse que iria aproximar, mas não o fez, mesmo após insistências.

Era preciso atenção na relação com as pessoas da produção, não podíamos nos indispor com elas e ao mesmo tempo tínhamos que convencê-las a realizar aquilo que elas demonstravam não querer realizar. Não havia um diálogo franco. Assim, freqüentemente a relação com as pessoas da produção apresentava um estado de tensão. Enquanto nós direcionávamos a situação no sentido de preparar o espaço e os equipamentos da melhor forma possível, as pessoas do local pareciam querer realizar apenas o mínimo. Ao invés de trabalharmos todos em uma mesma direção, havia forças opostas.

Havia lugares nos quais as pessoas da produção local eram prestativas, mas o próprio local não apresentava condições estruturais apropriadas. Isso ocorreu principalmente em apresentações ligadas a prefeituras de cidades do interior paulista. De maneira geral, podemos afirmar que os SESCs foram os lugares nos quais tivemos uma melhor infra-estrutura e apoio de mão-de-obra especializada para as apresentações.

Encontramos em algumas apresentações pessoas da dança ou do teatro se responsabilizando pela produção dos eventos. Em algumas destas apresentações fomos muito bem recebidas. No entanto, havia casos nos quais os próprios artistas haviam incorporado uma visão de que artista está acostumado a "se virar", a "dar um jeito" de realizar sua arte a qualquer custo. Ao invés de um esforço para reverter esta situação, havia uma reiteração desta realidade.

Houve, por exemplo, um evento organizado por pessoas das artes cênicas no qual ocorreram tanto apresentações artísticas quanto atividades teóricas. No meio do evento ficamos sabendo que para os teóricos haviam sido fornecidos estadia em hotel e motorista para buscá-los em outra cidade, enquanto que para nós não havia nem um, nem outro. Outro aspecto notado em alguns eventos ligados a pessoas das artes foi uma falta de interesse em trocar experiências, em querer conhecer nosso processo de trabalho e falar sobre seu próprio trabalho.

Dentro deste panorama encontrado na experiência das várias produções realizadas, o fato da *Valsa do Desassossego* ter uma equipe de pessoas que trabalhava no espetáculo era primordial para o bom andamento das montagens e das apresentações. Com as várias apresentações realizadas fomos aperfeiçoando nossa organização para a montagem e desmontagem do cenário, distribuindo melhor as tarefas, aumentando a agilidade neste procedimento. Também fomos aceitando o fato de muitas vezes existir este embate com as pessoas da produção local e pudemos ir aprendendo a lidar melhor com a realidade deste campo de relações humanas.

PARTE III

REFLEXÕES SOBRE O ESPETÁCULO CÊNICO NO MÉTODO BPI

- **O ESPETÁCULO CÊNICO NO MÉTODO BPI**
- **OS EIXOS DO BPI NA ETAPA DAS APRESENTAÇÕES**
- **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O ESPETÁCULO CÊNICO NO MÉTODO BPI

A etapa das apresentações cênicas dentro do método BPI é importante para continuar o processo de desenvolvimento pessoal do intérprete, assim como o artístico, além de ser fundamental para o desenvolvimento do espetáculo cênico. Também é uma forma de dar um retorno à sociedade, daquilo que foi gestado ao longo de todo o processo de criação.

Durante o processo de criação o intérprete é muito salvaguardado pelo diretor. O diretor assume os cuidados pessoais do intérprete como necessários para o produto artístico. Especialmente quanto ao equilíbrio emocional, saúde, segurança e proteção. Ele procura fazer o possível pra que o intérprete possa se focar apenas na parte criativa, ajudando a criar as condições para isso. Assim, o diretor atua também em diversas situações que circundam a montagem cênica e não apenas nesta propriamente dita. Ele coloca muito da sua força – na forma de atenção integral, ações, precauções, amparo, planejamento, entre outros – para que o processo de criação seja concluído.

Na etapa das apresentações continua a atuação do diretor, porém ele se retira um pouco. Existe um acompanhamento todo o tempo, mas ele é mais a distância, com atuações corpo-a-corpo em momentos pontuais. O diretor dá a retaguarda para o intérprete poder seguir adiante com o espetáculo.

É o momento de o intérprete aprender a levar o espetáculo com a sua própria força. Ganhar autonomia em relação ao diretor. O intérprete deve decidir o que quer fazer com o seu processo. Ou seja, com o amplo contato interno que lhe foi proporcionado, com a ampliação de consciência adquirida e com a realidade social que se abriu para ele. Dependendo das escolhas feitas, isso pode submergir, cristalizar-se ou se desenvolver.

A personagem é um conteúdo, que é a "representação no corpo real da atualidade daquele bailarino específico" (RODRIGUES, 2003, p.158). Deixar que ela se cristalize significa manter-se em uma "atualidade" que já passou, é perder o contato interno.

Ao ser colocada em relação, essa identidade corporal, que é a personagem, se desenvolve, amplia seus referenciais e fortifica-se. Além de se expor para "o mundo", a

personagem apreende o que vem deste contato, tecendo novas relações, mantendo-se em contínua elaboração.

O espetáculo cênico no método BPI é uma criação na qual os conteúdos sensíveis mais significativos vivenciados pelo intérprete ao longo de todo o processo criativo estão condensados. Estes conteúdos – imagens, sensações, gestos e emoções – foram pesquisados no corpo, sofreram transformações e diversas elaborações até darem forma ao produto artístico final.

Assim, cada elemento do espetáculo – incluindo os objetos de cena, cenário e trilha sonora – possui uma história no corpo, ligações internas, memória. Na entrega destes conteúdos para o público, na relação com o outro, no contato com quem está tendo sua primeira apreensão destes conteúdos, é como se houvesse uma renovação ou redescoberta dos mesmos, é como se toda sua história viesse à tona no corpo com força e de uma vez.

O contato com o público potencializa e amplia a personagem e os sentidos do roteiro. É apenas nesta comunicação com os espectadores que os conteúdos do espetáculo podem ser vividos de forma a "passar de patamar". Do contrário, chega um momento no qual o desenvolvimento do espetáculo tende a se estabilizar. Neste contato o intérprete aprende a dar ampla passagem aos conteúdos no seu corpo, aprende a lidar com o inesperado, com a vida viva, a abrir sua sensibilidade para captar as pessoas do público e a conduzir o espetáculo de forma a criar um campo em comum de trânsito de sensações, imagens e emoções.

Ao longo de todo o processo criativo no BPI é reforçado o aspecto social, seja nas leituras de jornal, seja nas reflexões sobre o que o intérprete quer transmitir através de sua dança. Na pesquisa de campo do *Co-habitar com a Fonte* o intérprete é tocado internamente por uma realidade social que depois irá de alguma forma emergir na personagem instaurada.

Colocar o espetáculo na sociedade, compartilhar seus conteúdos, também tem o sentido de um retorno que se dá à sociedade, é o momento de trazer para as pessoas aquilo que moveu o intérprete internamente, de efetivamente buscar transmitir através da dança o que foi elaborado no processo criativo. Neste contexto, o que se espera é atingir o público,

tocá-lo na sua sensibilidade, e não a sua aprovação ou valorização do espetáculo. Como nos diz Rodrigues (1997, p.149-150):

> A capacidade de transformação da estrutura do espetáculo é decorrente da conquista do intérprete, quando ele aprende a compartilhá-lo com o público, mesmo diante de rejeições. Neste estágio, vivido em profundidade, o bailarino reconhece o tributo a pagar pelo próprio desenvolvimento, quando o aplauso não é a forma mais esperada de reconhecimento pelo que é feito.

PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DO ESPETÁCULO CÊNICO NO MÉTODO BPI

Em nosso texto como um todo tratamos das características do espetáculo cênico no método BPI. Procuraremos aqui fazer uma síntese, destacando alguns aspectos fundamentais:

- O espetáculo é fruto da elaboração de movimentos que vêm do "miolo" do corpo;
- A dramaturgia do espetáculo provém do corpo do intérprete, via a personagem;
- A linguagem do espetáculo integra os vários elementos cênicos. É uma linguagem cuja exatidão dos movimentos pauta-se pela excelência na expressão dos sentidos no corpo, o que depende de sua integridade e não de um modelo formal;
- O espetáculo possui um caráter mutável, vivo, de constante elaboração. O estado de pesquisa é permanente;
- O espetáculo instaura uma relação com o espaço transformando-o, preenchendo-o de espaços imaginários frutos da expansão do corpo da personagem;
- A personagem é quem conduz o espetáculo nas apresentações, através da expressão dos sentidos no corpo, tanto de seus sentidos internos, quanto dos que ela apreende na relação com o público e com um contexto mais amplo;

• O espetáculo possui permeabilidade frente às relações com os espectadores. Procura estabelecer uma relação na qual o espectador não é um observador passivo. O intérprete busca uma atuação de compartilhar e não apenas de exibir a dança;

• O espetáculo necessita de uma minuciosa preparação do intérprete para que possa acontecer em toda a sua potencialidade;

• O espetáculo possui estreita relação com as manifestações populares brasileiras. O trabalho da *Estrutura Física* é essencial para o desenvolvimento da atuação do intérprete e conseqüente desenvolvimento do próprio espetáculo;

• O diretor é fundamental neste tipo de espetáculo. Ele está em função do desenvolvimento do intérprete e do que emanou de seu corpo. As relações entre diretor e intérprete são de proximidade e constante interação;

• O espetáculo não se encaixa nos padrões da dança ditados pelos editais.

O espetáculo é fruto da elaboração de movimentos que vêm do "miolo" do corpo.

O processo de criação no BPI faz com que se chegue a movimentos do intérprete relacionados a sensações muito íntimas suas, que por sua vez estão ligadas a imagens e emoções. Estes movimentos são trabalhados junto ao diretor: são reconhecidos, pesquisados, transformados e elaborados para darem origem ao espetáculo.

O processo para se chegar a estes movimentos de origem interna mais profunda precisa ser atento e cuidadoso. Existe um tempo até se chegar aos conteúdos mais "escondidos" do corpo. Se não é dado este tempo, o corpo ficará nos seus movimentos já condicionados, como nos explica Rodrigues (2003, p.94): "ao se exigir do corpo uma imediata expressividade ou uma atitude de mostrar-se, ele irá trazer as 'suas' formas condicionadas, desconectadas dos sentidos mais profundos, produzindo formas já patenteadas, sem integração consigo mesmo".

É preciso "driblar" os mecanismos de defesa[169] e os controles cognitivos para que o intérprete permita a si mesmo abrir suas "zonas proibidas" e vivenciar seus

[169] Para o significado de "mecanismos de defesa" ver nota de rodapé 143.

movimentos e sentimentos sem restrições. Existe uma semelhança com o que acontece no processo da psicoterapia integrativa abordado por Cunha e Crivellari (1996, p.23): "[p]ara lidar com problemas afetivos é necessário ajudar o cliente a se desviar de seus controles cognitivos comuns e de seus mecanismos de defesa movendo-se diretamente para o cerne dos sentimentos".

O espetáculo no BPI é fruto de um percurso interno. O desenvolvimento artístico neste Processo envolve um desenvolvimento pessoal.

"Não há como chegar aos recônditos da arte sem levar a si mesmo" (RODRIGUES, 2003 P.13)

A dramaturgia do espetáculo provém do corpo do intérprete, via a personagem.

Neste percurso de construção artística fruto da integração de conteúdos internos do intérprete e aliada a um desenvolvimento deste como pessoa, a dramaturgia do espetáculo está centrada no que, e como, este corpo expressa.

É do corpo do intérprete que provêm, não apenas os conteúdos das cenas, como também a maneira como estes conteúdos serão transmitidos. O *timing* das cenas, o cenário, os figurinos, os objetos utilizados, sua disposição no espaço e o próprio aprimoramento técnico dos movimentos serão pautados pelo andamento do percurso interno do intérprete.

É preciso haver um fortalecimento dos sentidos no corpo do intérprete para que sejam feitas novas elaborações do espetáculo.

A linguagem do espetáculo integra os vários elementos cênicos. É uma linguagem cuja exatidão dos movimentos pauta-se pela excelência na expressão dos sentidos no corpo, o que depende de sua integridade e não de um modelo formal.

A linguagem do espetáculo no BPI integra todos os elementos cênicos, pois todos têm como eixo os conteúdos que surgiram do corpo do intérprete. Existe uma organicidade na forma como o cenário, os figurinos, os objetos de cena, a trilha sonora, as falas, a dança e as diferentes técnicas utilizadas (como a circense no caso da *Valsa do*

Desassossego) interagem. Formam uma unidade. Não existe, por exemplo, o "momento da dança" e o "momento da fala", o trabalho desenvolve-se em um contínuo no qual os diferentes elementos entrelaçam-se tecendo um único fio de diversas tonalidades.

A personagem está em cena todo o tempo, existem sentidos para a realização de cada um de seus gestos, bem como para levarem-na de uma cena a outra. As passagens entre as cenas do roteiro, assim como os momentos de trocas de figurino, são partes da cena. Não se trabalha com quebras e sim, com um contínuo envolver do espectador.

Esta linguagem também tem como característica apresentar um outro tipo de exatidão nos seus movimentos, que não se pauta na reprodução exata de formas pré-concebidas e sim, em atingir qualidades de movimento específicas, só possíveis de serem atingidas quando alcançada uma integração das imagens, sensações e emoções no movimento.

O espetáculo trabalha com "camadas de sentidos", de forma que ao invés de "uma imagem", "uma sensação" e "uma emoção", são camadas sobrepostas e em movimento, fluindo e construindo-se na relação da personagem com os conteúdos do roteiro, com os conteúdos que emergem do público e com o espaço da apresentação.

O espetáculo possui um caráter mutável, vivo, de constante elaboração. O estado de pesquisa é permanente.

O espetáculo no BPI não deve cristalizar, deve seguir em contínuas elaborações. Os conteúdos não podem se tornar automatizados, não podem perder um certo "frescor" no corpo, precisam manter uma vitalidade dada pelo sucessivo contato com aquilo que ainda é novo para a corpo. Segundo Rodrigues (2003, p.162): "[a] integridade do Processo necessita que se abra mão do que é velho e se trate constantemente de algo que é novo, pois nos fundamentos do BPI está o ato de se atingir níveis de consciência cada vez mais elevados".

Durante cada apresentação também existe uma postura de abertura para que o novo possa surgir, de disponibilizar-se a viver o que será materializado no corpo a partir das interações criadas pela personagem com o público e o espaço.

O espetáculo instaura uma relação com o espaço transformando-o, preenchendo-o de espaços imaginários frutos da expansão do corpo da personagem.

O espetáculo gera um espaço afetivo, através da projeção dos sentidos da personagem. Esse espaço estende-se até as pessoas do público, fazendo com que o público seja incluído nas paisagens imaginárias construídas. No decorrer do espetáculo são diversas as paisagens construídas e dissolvidas, abarcando elementos da paisagem "real", remodelados de acordo com os sentidos da personagem.

Existe uma união entre o corpo e o espaço, a imagem corporal do intérprete se amplia e o que acontece à distância é sentido como acontecendo no próprio corpo.

A personagem é quem conduz o espetáculo nas apresentações, através da expressão dos sentidos no corpo, tanto de seus sentidos internos, quanto dos que ela apreende na relação com o público e com um contexto mais amplo.

A personagem precisa estar forte no corpo do intérprete para que o espetáculo se realize plenamente. Cabe a ela conduzir toda a ação, trazer e expressar suas histórias, seus sentimentos, seus movimentos, bem como puxar as "redes de afeto" que a ligam a contextos maiores.

É preciso haver uma entrega do intérprete no momento da apresentação, no sentido de estar totalmente disponível para viver os conteúdos do espetáculo em seu corpo. O intérprete deve estar em uma postura de atenção e prontidão, de mobilização da sensibilidade, de percepção aguçada e minuciosa do próprio corpo, das pessoas do público e do espaço e de abertura para interagir com os conteúdos que ele percebe estarem presentes nesse meio ao seu redor.

O espetáculo possui permeabilidade frente às relações com os espectadores. Procura estabelecer uma relação na qual o espectador não é um observador passivo. O intérprete busca uma atuação de compartilhar e não apenas de exibir a dança.

No espetáculo no método BPI existe uma atenção ao que se quer comunicar para o público e uma elaboração para que esta comunicação possa ser o mais efetiva possível. As relações com o público fazem parte do processo de criação do espetáculo.

O movimento fruto do percurso interno – das emoções, imagens e sensações – impacta o público, a pessoa sente que há algo diferente ali. O espectador é envolvido na ação, as emoções se propagam, ele é convidado a sentir.

O espetáculo necessita de uma minuciosa preparação do intérprete para que possa acontecer em toda a sua potencialidade.

O espetáculo depende dos conteúdos sensíveis ganharem fluidez e expressão no corpo do intérprete. O processo para que isso ocorra é sutil, estes conteúdos não são trazidos na "força bruta". É necessário um trabalho de preparo do corpo que envolve tanto a musculatura e as articulações, quanto o campo do afeto e das imagens, memórias e sensações.

É preciso dar uma estrutura para que a sensibilidade possa se soltar. As preparações corporais da *Estrutura Física*, assim como os "assentamentos" e "camarinhas", são procedimentos que ativam um circuito interno, possibilitando o afloramento da sensibilidade.

O espetáculo possui estreita relação com as manifestações populares brasileiras. O trabalho da *Estrutura Física* é essencial para o desenvolvimento da atuação do intérprete e conseqüente desenvolvimento do próprio espetáculo.

Da pesquisa das manifestações populares brasileiras, que resultaram na sistematização da *Estrutura Física*, vieram os princípios para muitas estratégias de movimento usadas no método BPI. Especialmente os procedimentos para chegar a movimentos provenientes da elaboração de um percurso interior. Nas palavras de Rodrigues (1997, p.65):

> Através dos mestres, zeladores de santo e capitães obtivemos relatos de imagens, às vezes com descrições pormenorizadas de cenas, que habitam seus sonhos e podem ser fortemente vividas durante a festividade. Essas imagens internas acionam o emocional e a sua liberação provoca sensações físicas. O corpo passa a vibrar todo um processo interior. Aí nos deparamos com o campo sutil do movimento relacionado às energias, ou seja, uma linguagem de sensações pronuncia-se antes das representações das formas.

Assim a proximidade do espetáculo no BPI com as manifestações populares brasileiras vai além das matrizes de movimento provindas desse contexto, abarcando aspectos mais intrínsecos ao próprio fazer artístico no método. Podemos citar como exemplo: o movimento interior citado acima, que envolve imagens, memórias, sensações e emoções; o tipo de relação com os objetos, os quais possuem um caráter "mágico" por serem investidos de afeto; as preparações feitas antes da apresentação; o tipo de relação que o espetáculo procura estabelecer com o público; entre outros.

O espetáculo no método BPI é vivido no presente, como se fosse a primeira vez na qual os conteúdos do roteiro estivessem acontecendo. Eles não são representados, mas vividos a cada vez e compartilhados. Através do espetáculo o intérprete contacta com uma realidade maior do que a sua própria, abrindo a sua individualidade. Ele é si próprio, é a personagem que dança em seu corpo e é toda uma realidade social e afetiva com a qual a personagem estabelece conexões.

O espetáculo no BPI possui semelhanças com um ritual, porém não envolve fé, religião ou crenças. O espetáculo é extremamente técnico e é realizado por uma motivação pessoal do intérprete.

O trabalho da *Estrutura Física* é fundamental tanto nas preparações para as apresentações, quanto no processo contínuo de elaborações do espetáculo. Dentre os trabalhos da *Estrutura Física* destacamos a "técnica dos sentidos" e as modulações de tônus como essenciais para o desenvolvimento do espetáculo na etapa das apresentações.

O diretor é fundamental neste tipo de espetáculo. Ele está em função do desenvolvimento do intérprete e do que emanou de seu corpo. As relações entre diretor e intérprete são de proximidade e constante interação.

O espetáculo no BPI necessita da participação de um diretor, o qual precisa ter um preparo específico para atuar neste método. Segundo Rodrigues (2003, p.104) "requer-se que a pessoa que está dirigindo o processo tenha sutileza, diferenciação e aceitação das limitações de cada indivíduo, acolhendo-o. Só assim é possível propiciar experiências que toquem a unicidade do corpo".

O diretor no método BPI considera todo o tempo o movimento interior do intérprete, assim como o desenvolvimento pessoal deste dentro do processo. Além disso, como dissemos anteriormente, ele atua tanto na criação do espetáculo, quanto em diversas circunstâncias que circundam a montagem cênica e está atento aos cuidados pessoais do intérprete.

O diretor, no papel de coreógrafo do espetáculo, não chega com uma idéia pré-concebida para a criação da coreografia, ele trabalha para que o tema da criação surja do corpo do intérprete, através do processo de criação instaurado. Da mesma forma o diretor não coloca seus movimentos no corpo do intérprete, ele guia o intérprete para que os movimentos deste possam emergir. Ele coreografa os movimentos próprios de cada um.

No processo BPI existe uma relação de muita proximidade entre o diretor e o intérprete. Rodrigues (2003, p.134) observa que "[h]á uma sutileza e delicadeza nesta ação de se estar junto, pois muitas vezes o diretor deverá suportar a angústia sua e a da outra pessoa, o susto seu e o da outra. Ele esta junto e ao mesmo tempo respeita o espaço da pessoa".

O diretor trabalha exaustivamente com o intérprete e indica minuciosamente os procedimentos que este deverá continuar a realizar sozinho. Do cumprimento dessas indicações depende o desenvolvimento do próximo trabalho conjunto, bem como o andamento do processo como um todo. Deste modo, uma vez que o intérprete escolheu determinada pessoa para dirigi-lo, é preciso que ele esteja em um estado de disponibilidade para seguir as indicações dadas pelo diretor e, quando houver alguma discordância, que as discuta abertamente para que se chegue a um acordo. Do contrário, o desenvolvimento do processo poderá ficar comprometido.

O espetáculo não se encaixa nos padrões da dança ditados pelos editais.

Rodrigues (2003, p.148) aponta o "[n]ão enquadramento [do método BPI] no padrão instituído da Dança atual" como uma das "características inerentes à proposta do BPI". Assim como o método em si, o espetáculo fruto deste método também não se enquadra nos padrões da dança. Isto ficou evidente na etapa de produção da *Valsa do Desassossego*.

Consideramos o não enquadramento aos padrões sociais estabelecidos, como característica do espetáculo no método BPI, pois, além do método em si não se enquadrar, via de regra os espetáculos neste método estabelecem relações críticas a respeito dos padrões sociais, procurando rever essas relações.

Esse não enquadramento dificulta encontrar lugares e condições para a instauração de processos criativos e a realização de apresentações de espetáculos neste método. No entanto, até o momento foi possível encontrar "brechas" para a sua efetivação.

OS EIXOS DO BPI NA ETAPA DAS APRESENTAÇÕES

Os três eixos do BPI continuam na etapa das apresentações, na medida em que continuam sendo trabalhados conteúdos que provêm do *Inventário no Corpo*; podem ser necessárias novas pesquisas de campo para as elaborações do espetáculo, relacionadas ao eixo *Co-habitar com a Fonte*; e a personagem continua em desenvolvimento, o que envolve o eixo *Estruturação da Personagem*.

Contudo, especialmente este último eixo difere da etapa da criação, pois a personagem já está estruturada, o que ocorre é o seu desenvolvimento, para o qual são utilizados alguns dos procedimentos do eixo *Estruturação da Personagem*, mas não este na íntegra. Para o desenvolvimento da personagem na etapa das apresentações são fundamentais as relações com o público estabelecidas durante as apresentações.

Nas elaborações da *Valsa do Desassossego* na etapa das apresentações não foram necessárias novas pesquisas de campo, mas eu realizei pequenas pesquisas de campo nas preparações em dias de apresentação com a personagem "encostada". Desta forma, no caso da *Valsa do Desassossego* o eixo *Co-habitar com a Fonte* se fez presente na etapa das apresentações, pois foram utilizados procedimentos deste eixo.

Já o eixo *Inventário no Corpo* manteve-se na íntegra durante essa etapa, além de fornecer procedimentos para serem utilizados em diferentes momentos.

Deste modo, para as elaborações do espetáculo, preparações em dia de apresentação e para favorecer o contato com o público são utilizados alguns dos procedimentos característicos de cada um dos eixos do BPI.

Os procedimentos de trabalho relacionados a cada eixo do BPI promovem no corpo diferentes configurações, que favorecem o desenvolvimento das especificidades de cada eixo. Essas configurações do corpo, ou estados do corpo, dizem respeito, por exemplo, ao corpo estar mais voltado para a pesquisa das próprias sensações e memórias (relacionado ao *Inventário no Corpo*), ou estar preparado para a apreensão do meio externo (*Co-habitar com a Fonte*), ou ainda para a desincorporação e integração dos sentidos que estão em si

(*Estruturação da Personagem*). Estes estados do corpo envolvem uma ampliação da consciência e da auto-percepção.

Nas preparações para as apresentações o intérprete passa pelos diferentes estados do corpo que têm relação com cada eixo. Nas preparações o intérprete continua a pesquisar a si mesmo. Não em recorrência às suas origens como é característico do *Inventário no Corpo*, mas para ter consciência do que está se passando em seu corpo, a nível das sensações e emoções, que "forças" estão atuando em seu corpo neste dia específico. O intérprete volta sua atenção para dentro. Ele já inventariou seu corpo nas fases anteriores e conhece as principais ligações que suas sensações corporais mais recorrentes fazem com seu histórico pessoal. Nas preparações para as apresentações ele procura identificar o que está acontecendo em seu corpo a cada dia e se re-equilibrar.

Ao pesquisar os entornos do local da apresentação, existe um estado do corpo semelhante ao da pesquisa de campo no *Co-habitar com a Fonte*, no sentido de ser um corpo que busca abrir-se, absorver as paisagens ao redor, estar permeável a elas. No entanto, todo o contexto da pesquisa realizada nas preparações difere daquele da fase *Co-habitar com a Fonte*. Além de ser uma pesquisa breve, ela está focada na personagem e existe um movimento para fora, de colocar a personagem na paisagem da pesquisa.

Alguns dos procedimentos da *Estruturação da Personagem* são utilizados nas preparações para que o intérprete atualize a personagem em seu corpo – percebendo como ela está naquele dia específico – e também a conheça mais, investigando novos fatos de sua vida. A personagem já está estruturada, na etapa das apresentações ela sofre transformações seja na interação com os diferentes espaços e públicos, seja com o trabalho contínuo.

Observamos que a apresentação em si, o estar em interação com o público, também diz respeito aos três eixos. A impressão que temos é como se no momento da apresentação os três eixos se unissem e girassem muito rápido e o corpo fosse além deles.

No momento da apresentação existe um corpo hiper-sensibilizado, que realiza a memória afetiva, de maneira análoga ao que nos diz Rodrigues (1997, p.32) sobre o corpo em determinadas manifestações populares brasileiras: "[a] concretude deste corpo, porque matéria e alma, nos ensina que a dança é conseqüência de umas tantas interações cuja chave é a memória do afeto". Esse corpo possui uma percepção aguçada de tudo o que se passa

dentro dele e ao redor, podendo estar em contato ao mesmo tempo com seus próprios sentimentos, com aqueles da personagem, assim como com uma "rede de afetos".

O corpo está todo o tempo em um movimento de apreender o espaço e as pessoas e devolver novamente para fora. As sensações, emoções e imagens que a personagem tem neste contato, mediadas pelos conteúdos do roteiro, vêm para fora expressas em movimentos, os quais geram outras percepções para o público prosseguindo em um processo contínuo. A personagem segue se recriando, integrando em seu corpo e exteriorizando sucessivamente estes diversos conteúdos que ganham vida em si a partir das interações com o público.

O movimento do processo BPI na etapa das apresentações é predominantemente para fora: dando de si para "o mundo". O centro dessa etapa são as relações estabelecidas com o público, sãos os aprimoramentos da comunicação e da habilidade em ampliar a percepção – tanto em relação ao próprio corpo, quanto às pessoas do público – e o saber refazer-se durante cada apresentação, dando vida no corpo àquilo que é captado pela sensibilidade na interação dos conteúdos que emanam do público com aqueles do roteiro. As contínuas elaborações do roteiro e da personagem que ocorrem nessa etapa estão em função dessa comunicação e dessa habilidade em manter o corpo perceptivo, responsivo e "vivo".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O método BPI possui uma organicidade e uma fluidez que podem dar a entender que o processo vai se desenvolvendo aos poucos, de forma coerente, quase que "naturalmente". Não é isso o que acontece.

O corpo em movimento nos traz "mensagens cifradas". É preciso ter muita experiência, conhecimento e um olhar minuciosamente trabalhado para conseguir decodificar estas mensagens trazidas pelo corpo e escolher qual o melhor caminho a tomar em cada momento. Graziela Rodrigues, na prática do método, refere-se ao "corpo como um oráculo". Seus enigmas precisam ser constantemente desvendados.

A cada dia de trabalho o diretor precisa tomar decisões, baseadas em muita reflexão, aliada ao seu conhecimento do Processo e às suas próprias percepções corporais. Dependendo da decisão tomada, o processo pode avançar, retroceder, ou mesmo perder-se. Não é algo "natural" ou "intuitivo" saber como proceder. Requer uma atenção máxima e um método.

No percurso da criação busca-se chegar aos movimentos mais profundos do corpo do intérprete, mas no caminho para chegar a estes, se passa por todo tipo de movimentos. O intérprete pode necessitar ficar por um tempo em seus movimentos já condicionados ou ficar na "representação": ao invés de viver de fato suas emoções e imagens ele as representa através dos movimentos. Segundo Rodrigues (2003, p.142) "[o] diretor deve ter a competência para não limitar, sem castrar vivências que são necessárias". Os movimentos mais externos também são aceitos no processo de criação, dependendo da realidade de cada intérprete e do momento dentro do processo.

O método BPI lida sempre com a pesquisa, a descoberta, a busca do novo. Instaura um processo vivo e intenso. Para gostar de trabalhar neste método é necessário ser pesquisador. Gostar de buscar sempre, de estar frente ao desconhecido, de estar em uma situação na qual nunca se está "pronto".

É um método trabalhoso, que requer uma entrega do intérprete, requer que por um tempo este se focalize em seu processo. Os ganhos que este processo traz para o

intérprete são muitos, tanto em termos de desenvolvimento pessoal e artístico, quanto em termos da experiência em si. A pessoa se sente vivendo e dançando "com tudo".

O produto artístico fruto do processo BPI é de alta qualidade e se realiza enquanto comunicação com as pessoas do público e enquanto arte. No entanto, é pouco valorizado socialmente. Assim como o processo como um todo o é. De forma que é algo que a pessoa deve realizar estritamente por uma motivação interna.

A pessoa em processo sente uma "força contra". É sentida uma pressão social, para que um processo como este não se realize. Valer a pena ou não realizar o processo depende das necessidades de cada pessoa. O BPI tem muito das manifestações brasileiras estudadas, inclusive algo da força de resistência necessária para levá-lo adiante. Para quem tem a necessidade e encontra em si essa força, sem dúvida vale a pena.

Uma vez que não se enquadra, o BPI instaura pequenas "ilhas" para poder concretizar-se, que depois de terminado cada processo são dissolvidas. Nas etapas de fechamento do espetáculo e apresentações, o processo precisa de um grupo de pessoas para dar apoio técnico. O ideal é que este coletivo seja formado por pessoas que tenham algum envolvimento com o método, seja por um interesse, uma admiração ou uma curiosidade em conhecê-lo melhor. Em nossa experiência vimos que pessoas que não estão de alguma forma envolvidas com o espetáculo dificultam, mais do que ajudam, o bom desenvolvimento dos trabalhos.

Dadas as dificuldades de realização devido ao não enquadramento nos padrões vigentes vemos que quanto mais os intérpretes puderem ter independência com seus espetáculos, melhor. Ou seja, ter a equipe técnica do espetáculo e um mínimo de materiais técnicos que os permitam não depender tanto dos equipamentos e equipes dos locais de apresentação.

Percebemos a necessidade de buscar alternativas aos editais, abrir novos caminhos para que espetáculos desta natureza tenham melhores condições de montagem e apresentação. Se não forem encontrados espaços para a realização desta arte, será necessário criá-los.

No percurso da escrita da tese pude ter a apreensão do desenvolvimento do processo de criação e apresentações da *Valsa do Desassossego* como um todo, além de identificar as diferentes fases que compuseram este processo.

Foi um aprendizado, como pesquisadora em artes, encontrar o modo mais claro e coerente de apresentar o desenvolvimento da pesquisa, de transformar a ampla vivência da criação e apresentações da *Valsa do Desassossego* em texto escrito. Se em um primeiro momento pareceu-me que quanto mais dados eu pudesse trazer para o leitor melhor ele poderia aprofundar-se nos conteúdos da pesquisa, após as primeiras elaborações do texto em conjunto com a orientadora da tese pude perceber que o excesso de informações ao leitor poderia vir a ofuscar, ao invés de iluminar, o desenvolvimento do processo.

A escrita da tese exigiu escolhas quanto à organização do material vivencial e um discernimento apurado quanto ao que seria fundamental ser colocado. Foi preciso encontrar maneiras de tratar da forma mais objetiva possível os ingredientes subjetivos que fazem parte de um processo artístico, transformar sensações, sentidos, sentimentos e movimento em palavras. O processo vivencial não é algo linear, é um todo redondo, como uma massa em movimento, que precisa ser destrinchado para ser transposto para a escrita.

O método BPI possui especificidades que precisam ser evidenciadas para que se possa compreender melhor a sua natureza. Uma delas diz respeito ao que é a personagem neste método. Existem diversas formas nas artes cênicas de trabalhar com personagens, tanto de construí-las a partir de textos escritos, quanto de criá-las a partir de pesquisas de campo, de vivências pessoais do intérprete e/ou de exercícios de composição.

No método BPI a personagem vem à tona no corpo do intérprete a partir do processo instaurado. Ela é criada pelo intérprete e pelo diretor, mas esta criação não se pauta em uma escolha racional de qual personagem o intérprete irá fazer. O intérprete não tem o comando racional dos conteúdos que irão emergir de seu corpo (sensações, emoções, imagens, memórias) e nem de como, ou quando, estes conteúdos serão nucleados, dando origem à personagem.

Muitas vezes inicialmente o intérprete sente um incômodo quanto aos conteúdos da personagem que se nucleou em seu corpo, pois estes estão relacionados a conteúdos dele mesmo, os quais de início ele pode ter dificuldade em aceitar.

Posteriormente, quando o intérprete aceita estes conteúdos em seu corpo, aceitando integralmente a personagem que se estruturou nele, torna-se um prazer vivenciar a personagem. Viver a personagem torna-se uma experiência libertadora.

Assim, a personagem no BPI é fruto de uma ativação de diversos conteúdos que estão no corpo do intérprete: fazem parte aqueles da pesquisa de campo, do *Inventário no Corpo* e novas imagens, sensações e emoções que surgem do entrecruzamento destes conteúdos. A personagem não se inspira em alguém real, ela não é alguém encontrado na pesquisa de campo, também não é uma junção de características de diferentes pessoas da pesquisa de campo. Não é ainda a encenação de acontecimento da história pessoal do intérprete. Como dissemos anteriormente, podemos ver a personagem como um amálgama, algo inusitado que surge a partir da fusão de diferentes elementos.

Dentro do método BPI a personagem está sempre se recriando, ela não se cristaliza, não é repetida, não é representada. Ela existe de fato no corpo do intérprete a cada vez que é modelada. A personagem é viva.

A partir do desenvolvimento da personagem no corpo do intérprete, o corpo deste se amplia. O intérprete vive em si "um outro" que ao mesmo tempo é "um outro" de si mesmo. Este "outro de si" conecta-o com o mundo de uma forma que seria difícil de acontecer sem a aceitação e construção deste "outro" em seu corpo. A personagem é uma estruturação que flexibiliza o eixo do intérprete.

A vivência da etapa das apresentações foi fundamental para o fortalecimento de Dalva em meu corpo, para que, ao relacionar-se com o público ela pudesse existir ainda mais plenamente e redescobrir-se, ampliar sua gama de conteúdos.

No decorrer da etapa das apresentações pude ter um grande desenvolvimento enquanto intérprete, pude aprender a ter uma percepção mais aguçada das pessoas do público, a criar e manter instaurado o espaço das relações, a ter mais prontidão para relacionar-me com as pessoas e dar expressão aos conteúdos do roteiro e aos impulsos do meu corpo durante a performance. Meu corpo se expandiu. Também aprendi a me adaptar à realidade de cada local de apresentação, a realizar meu trabalho dentro do que é possível, o que muitas vezes está longe do que seria o ideal.

Além de proporcionar-me experiências e aprendizados preciosos, viver todo o processo foi uma grande satisfação. A proximidade com o público, a relação direta com este, era algo que eu desejava desde o início do processo criativo. Eu queria estar com as pessoas, senti-las durante a apresentação. Interessava-me o trânsito afetivo que se cria. É muito gratificante durante as apresentações poder sentir as pessoas do público de um modo tão límpido.

O foco do método BPI é a criação artística e o máximo aprimoramento da performance expressiva do intérprete, porém é inegável o ganho a nível de desenvolvimento pessoal que este processo proporciona. O BPI considera todo o tempo a pessoa do intérprete como primordial para a performance artística. Neste sentido, a estruturação da personagem no BPI está primeiramente em função do desenvolvimento do intérprete como pessoa e isto é considerado na construção das cenas.

Este desenvolvimento pessoal do intérprete envolve, além de uma ampliação da consciência a respeito dos próprios processos pessoais e uma maior autonomia quanto à autocondução destes processos, uma melhora na percepção das condições sociais, uma postura de maior aceitação do outro e de maior responsabilidade a nível social. Rodrigues (2003, p.146) afirma que "[a] pessoa que vivencia o Processo passa a se ver sob outro prisma. Há uma expansão do que ela vê fazendo parte de si. Pode-se dizer que este Processo catalisa o desenvolvimento pessoal do artista".

Durante todo o percurso de criação e apresentações da *Valsa do Desassossego* freqüentemente Dalva vinha em meu corpo sendo vigiada pela polícia, seguida por ladrões ou sendo punida por ter cometido algum delito. Ela saía destas situações, buscando os momentos de liberdade, a vida em toda a sua intensidade. Havia nela um movimento de vida muito forte, uma luta contra o aprisionamento do corpo.

Dalva fazia "mágicas", fazia o "lixo virar gente". Durante o processo de criação enquanto eu literalmente lavava lixo, também elaborava meus "lixos" internos.

Na etapa da criação da *Valsa do Desassossego* havia em mim um processo de fragilidade de saúde e somatização. No decorrer da etapa das apresentações fui ganhando uma outra vitalidade corporal. Houve uma maior apropriação do meu corpo por mim mesma. Aprendi a canalizar minhas forças para o lado da vitalidade, a me auto-estimular, a

ter capacidade de me re-equilibrar e manter este equilíbrio. Houve uma mudança de direcionamento em uma força muito íntima minha. Abrir mão das próprias dores, mover-me em direção à felicidade. Viver Dalva ensinou-me isso.

Dalva traz muita positividade. Transforma todas as suas vivências em dança, o que significa transformar em vida. Dalva fica em mim como uma referência de força de vida e de liberdade de opções. Existe um local em mim onde posso encontrá-la e entrar em contato com esta força.

Cada processo no BPI, ao realizar-se, afeta não apenas a pessoa do intérprete e do diretor, mas todo um em torno. É um método que pode causar muito incômodo quando realizado em determinados ambientes, por não estar adequado aos padrões sociais vigentes, por trabalhar com a flexibilização de limites, com a integração de vivências, com liberdade quanto aos resultados obtidos e quanto aos usos que propõe dos materiais, espaços e tempo.

Por outro lado, as pessoas que procuram pelo método são em grande parte pessoas descontentes com estes padrões, pessoas que buscam um aprofundamento na criação artística e em sua própria existência e buscam espaço e condições para ser o que existe mais profundamente em seu interior.

Desta forma, nas pequenas "ilhas" que se formam a cada processo instaurado no método BPI, seja para a realização de processos criativos na íntegra, seja para a realização de cursos intensivos no método, observamos a constituição de grupos de pessoas e ambientes únicos. Forma-se um campo de relações no qual as pessoas vão destituindo-se de suas armaduras, assumindo seus sonhos, medos, limitações e potencialidades. O BPI, além de significar um processo em arte que possibilita criações artísticas de qualidade aliadas a um desenvolvimento pessoal do intérprete, promove novos parâmetros para as relações humanas, renova as esperanças de outros caminhos possíveis.

REFERÊNCIAS[170]

LIVROS E ARTIGOS

ACHTERBERG, J. **A imaginação na cura**. São Paulo: Summus, 1996.

AMIGHI, J.K.; LOMAN, S.; LEWIS, P.; SOSSIN, M. **The meaning of movement**: developmental and clinical perspectives of the Kestenberg Movement Profile. New York: Routledge, 1999.

AZEVEDO, S.M. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos; 184).

BARROS, M. de. **Gramática expositiva do chão**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BARROS, M. de. **Ensaios fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000a.

BARROS, M. de. **Livro sobre nada**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000b.

BARROS, M. de. **Matéria de poesia**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001a.

BARROS, M. de. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Rio de Janeiro: Record, 2001b.

BARROS, M. de. **Memórias inventadas**: a Infância. São Paulo: Planeta, 2003.

BIANCALANA, G.R. **Fragmentos gaúchos: tradicionalismo riograndense e exercício cênico.** Campinas: [s.n.], 2001. (Dissertação, Mestrado em Artes).

BRITO, F.D. (Org.) **Cartografia da dança**: criadores-intérpretes brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CAPRA, F. **A Teia da Vida**: Uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 2001.

CASCUDO, L.C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2002.

CORALINA, C. **O tesouro da casa velha**. São Paulo: Global, 1989.

[170] Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

CORALINA, C. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. 18ª ed. São Paulo: Global, 1993.

COSTA, F.B. **Homens Invisíveis**: relatos de uma humilhação social. São Paulo: Globo, 2004.

CUNHA, M.G.G.; CRIVELLARI, H. **Caminhando com a psicoterapia integrativa**. Belo Horizonte: Cultura (impressão gráfica), 1996.

DAMÁSIO, A.R. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DIAS, K. **Da rua à cena**: trilhas de um processo criativo. 2005. 141p. Dissertação (Mestrado em Processos Composicionais para a Cena) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

DURAND, G. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

FAYGA, O. **Criatividade e processos de criação**. Rios de Janeiro: Imago Editora, 1977. (Série Logoteca).

FERREIRA, A.B.H. **Novo Aurélio século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. Coordenação e edição Margarida dos Anjos e Marina Baird Ferreira. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FRANKLIN, E.N. **Dynamic alignment through imagery**. Illinois: Human Kinetics, 1996.

FREITAS, V.A.; TELLES, N., A performance do palhaço da Folia de Reis no Triângulo Mineiro – a dança. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES. Ouro Preto: Centro de Artes e Convenções de Ouro Preto, 28 a 31 de agosto de 2001. (Comunicação Livre). Disponível em:
<http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/LCA/lca0703.htm>.

GALLAGHER, S. Body schema and intentionality. In: BERMÚDEZ, J.L.; MARCEL, A.; EILAN, N. (Eds.). **The body and the self.** Cambridge, MA: The MIT Press, 1998. p.225-244.

GARAUDY, R. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GAUTHIER, J. O que é pesquisar – entre Deleuze-Guatarri e o candomblé, pensando *mito*, *ciência*, *arte* e *culturas de resistência*. **Educação & Sociedade**. v.20, nº69, p.13-33, 1999.

GREINER, C. Dança como um ambiente para o diálogo cultural entre Brasil e Portugal. In PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. **Problemas estruturais e similaridades conceituais na dança de Brasil e Portugal**: Seminários. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1998. p.45-51.

GULLAR, F. **A Estranha Vida Banal**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

GULLAR, F. **Poema Sujo**. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

HILST, H. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

HILST, H. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2001.

HODES, S. Dance and essence: reflections on morality and education. **Arts education policy review**, [S.l.], v.97, n.2, 2-13, 1995.

JESUS, C.M de. **Antologia pessoal**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

JESUS, C.M de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 8ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.

KASPER, C.P. **Habitar a rua**. 2006. 225p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

KONER, P. **Elements of performance**: a guide for performers in dance, theatre and opera. Amsterdam: Harwood Academic Publischers, 1993.

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

LEVINE, P.A. **O despertar do tigre**: curando o trauma. São Paulo: Summus, 1999.

LIMA, Z. **O Mundo Místico dos Caruanas da Ilha do Marajó**. 6ª. ed. Belém: Cejup, 2002.

LISPECTOR, C. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, C. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

MACHADO, L. R. **Capoeira e dança na educação de adolescentes.** 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEIRA, R.B. **O ciclo das festas: uma leitura cênica da dança do Fandango e das festas populares de Cananéia, litoral sul do estado de São Paulo.** 1997. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

MELCHERT, A.C.L. **O desate criativo**: estruturação da personagem a partir do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). 2007. 158p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos).

MOMMENSOHN, M.F. **Ayvu Rapyta: o fundamento da palavra.** 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

MORAES, B.S., Antropologia e arte no universo afro-brasileiro. 24ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA – ABA.. Olinda: Centro de Convenções de Pernambuco, 12 a 15 de junho de 2004. (Trabalho apresentado no Fórum de Pesquisa: Perspectivas antropológicas das Sensibilidades musicais contemporâneas).

MÜLLER, R.P. **Os Asuriní do Xingu: História e Arte**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

MUSIC, G. **Afetos e emoções**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Ediouro; São Paulo: Segmento-Dueto, 2005. (Conceitos da psicanálise; v.20).

NAGAI, A.M. **O Dojo do BPI**: Lugar onde se desbrava um caminho. 2008. 123p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

NAVAS, C. Danza nacional en Brasil: aspectos de lo moderno y de lo contemporáneo. In: ACEVEDO, J.; BLANCO, M. (Coord.) **Itinerario por la danza escénica de América Latina**. Caracas: CONAC, 1994.

NAVARRO, G. **O corpo cênico e o transe: um estudo para a preparação corporal do artista cênico.** 2000. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

OLIVEIRA, S.J. **"Xetro, marrombaxetro, caboclo!": a construção do corpo-caboclo nos candomblés da cidade de Cachoeira – BA.** 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

PENNA, L. Além da fronteira desgastada: o significado do movimento. **Bol. psicol**., [S.l.], v.39, n.90/91, 1-12, 1989.

PENNA, L. Imagem corporal: uma revisão seletiva da literatura. **Psicologia USP**, São Paulo, SP, v.1, n.2, 167-174, 1990.

PONZIO, A.F. Pelos próprios pés. In PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. **Problemas estruturais e similaridades conceituais na dança de Brasil e Portugal**: Seminários. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1998. p.39-43.

PRUZINSKY, T. Somatopsychic approaches to psychotherapy and personal growth. In: CASH, T.F.; PRUZINSKY, T. (Eds.). **Body images**: development, deviance, and change. New York: The Guilford Press, 1990. p.296-315.

PRUZINSKY, T.; CASH, T.F. Integrative themes in body-image development, deviance, and change. In: CASH, T.F.; PRUZINSKY, T. (Eds.). **Body images**: development, deviance, and change. New York: The Guilford Press, p.337-349, 1990.

REDFERN, H.B. **Dance, art and aesthetics**. London: Dance Books, 1983.

REED, C.L.; FARAH, M.J. The psychological reality of the body schema: a test with normal participants. **J. exp. psychol. hum. percept. perform.**, [S.l.], v.21, n.2, 334-43, 1995.

RIBEIRO, R. **Fotografia e Cidadania**. Campinas: Edição da autora, 2002.

RODRIGUES, G.E.F., A dança. In: GOMES, N. P. M.; PEREIRA, E. A. (Org.) **Negras raízes mineiras**: os Arturos. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1988. p.325-366.

RODRIGUES, G. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, G. O bailarino-pesquisador-intérprete incorpora uma realidade gestual. In: GREINER, C.; BIÃO, A. (Orgs). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Editora Annablume, 1999. p.105-108.

RODRIGUES, G. **Moradores de rua**: construção da identidade. 2002. Monografia (Estágio na área de Psicologia Social Comunitária) – Universidade São Francisco, Itatiba, 2002.

RODRIGUES, G.E.F. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

RODRIGUES, G.; MÜLLER, R. Dança dos Brasis: as mulheres das cócoras. **Cadernos da Pós-Graduação**, Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, SP, v.8, n.1, 129-136, 2006a.

RODRIGUES, G.; MÜLLER, R. Dança dos Brasis: as mulheres Asurini do Xingu. In: IV CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4, 2006b, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p.166-167.

RODRIGUES, G; TAVARES, M.C.G.C.F. O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal. **Cadernos de Pós-Graduação**, Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, SP, v.8, n.1, 121-128, 2006.

RODRIGUES, M.M.P.; SOUZA, M.T.C.C.; OLIVEIRA, P.S. "Coração" e razão: jogo de esconde-esconde ou parceria? In: SOUZA, M.T.C.C.; BUSSAB, V.S.R. (Orgs.) **Razão e emoção**: diálogos em construção. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006. p.73-83.

ROUBINE, J. **A linguagem da encenação teatral**: 1880-1980. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SANDE, R. The experience of dance theatre. In SCHLAICH, J. & DUPONT, B, eds. **Dance the art of production**. Pennington: Princeton Book Company, 1988. p.04-10.

SCHILDER, P. Body image and social psychology. In: SHASKAN, D.A.; ROLLER, W.L. (Eds.). **Paul Schilder, mind explorer**. New York: Human Sciences Press, 1985. p.219-229.

SCHILDER, P. **A Imagem do Corpo**: as energias construtivas da psique. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SILVA, E.R., **Grupo Tran Chan**: princípios da pós-modernidade coreográfica na dança contemporânea. 2000. Tese (Doutorado em Arte Cênicas) – Salvador, 2000.

SMITH-AUTARD, J.M. **Dance Composition**. New York: Routledge, 1992.

STINSON, S.W. Body of Knowledge. **Educational-Theory**, University of Illinois,[S.l.], v.45, n.1, 43-54, 1995.

STOKLOS, D. **Teatro essencial**. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993. (Série 25 anos).

TAVARES, M.C.G.C.F. **Imagem corporal**: conceito de desenvolvimento. Barueri, SP: Manole, 2003.

TEIXEIRA. P.C. **O Santo que dança**: uma vivência corporal a partir do eixo co-habitar com a fonte do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). 2007. 195p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

TELLES, L.F. **A disciplina do amor**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TELLES, L.F. **Invenção e Memória**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TURTELLI, L.S. **Relações entre imagem corporal e qualidades de movimento**: uma reflexão a partir e uma pesquisa bibliográfica. 2003. 311p. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

TURTELLI, L.S. Dalva é uma passagem para o sensível: nucleação e expansão através do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. In: IV CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4, 2006, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p.167-168.

VERGER, P.F. **Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. 6ª ed. Salvador: Corrupio, 2002.

VIANNA, K. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VILELA, L.F. **O corpo que dança: os jovens e suas tribos urbanas**. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação Física). Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

WEISS, G. **Body images: embodiment as intercorporeality**. New York: Routledge, 1999.

ARTIGOS DE JORNAL

BRASIL, U. As mulheres desafiadoras das normas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 7 jun. 2008. Caderno 2, p.3.

KATZ, H. Falta à dança o reconhecimento como uma atividade produtiva. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 jan. 2009. Caderno 2, p.3.

NÉSPOLI, B. Quantas peças! Mas isso é bom? **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 out. 2008. Caderno 2, p.3.

SANT'ANNA, L. Para os meninos de rua, rua. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 jul. 2003a. Caderno Cidades, p.1.

SANT'ANNA, L. Um estatuto que dá direito até a colo de mãe. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 jul. 2003b. Caderno Cidades, p.3.

DOCUMENTOS DISPONÍVEIS EM MEIO ELETRÔNICO

BITENCOURT, G. Os Gatos Pingados. Disponível em:
<http://www.idanca.net/lang/pt-br/2008/05/21/os-gatos-pingados/5758>.
21 de maio de 2008. Acesso em: maio de 2008.

KATZ, H. **To Be or Tupi – um panorama da dança brasileira**. Disponível em: <http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/danca/apresent/apresent.htm>. sem data. Acesso em: março de 2005.

PORTAL ORM. Plantão: I Pará em cena mostra peças paraenses. **Radio Liberal.** Disponível em:
< http://www.radioliberal.com.br/plantao/comentar.asp?id_noticia=24246 >.
26 de agosto de 2004a. Acesso em: março de 2005.

PORTAL ORM. Cartaz: artes cênicas se encontram na Bienal. **O Liberal on Line.** Disponível em:
< http://www.oliberal.com.br/oliberal/interna/default.asp?modulo=248&codigo25026 >.
31 de agosto de 2004b. Acesso em: março de 2005.

PORTAL ORM. Cartaz: nos passos de Jaime Amaral. **O Liberal on Line.** Disponível em:
< http://www.oliberal.com.br/oliberal/interna/default.asp?codigo=49217&modulo=248 >.
14 de janeiro de 2005. Acesso em: março de 2005.

DOCUMENTOS SONOROS: CDs

ABREU, Z de. **Evocação I: Zequinha de Abreu interpretado por Jacques Klein e Ezequiel Moreira**. São Paulo: Eldorado, 1979. 1CD.

ANDRADE, C e PEREIRA, M. **Música Popular do Norte 2**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1976a. 1CD.

ANDRADE, C e PEREIRA, M. **Música Popular do Norte 3**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1976b. 1CD.

ANDRADE, C e PEREIRA, M. **Música Popular do Norte 4**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1976c. 1CD.

ANDRADE, M. **Missão de pesquisas folclóricas**. São Paulo: Serviço Social do Comércio-SESC/ Prefeitura da Cidade de São Paulo/ Secretaria de Cultura/ Centro Cultural São Paulo, 2006. 6 CDs.

ANGELITE, MOSCOW ART TRIO e HUUN-HUUR-TU. **Mountain Tale**. [s.l.]: MCD, 2000. 1CD.

ARANHA, C. **Achê Ile Obá**: Candomblé em Kêto, Angola, Jexá. São Paulo: Caritas, 1983.

ASURINÍ e ARARA. **Brésil – Amérindiens d'Amazonie**: Asurini et Arara. Paris: Ocora, 1995. 1CD.

AUGUSTO, J. **O essencial de José Augusto**. Focus. São Paulo: BMG, 1999. 1CD.

BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa Especial**. São Paulo: EMI, 1990. 1CD.

BARBOSA, A. **Documento Inédito**. São Paulo: Eldorado, 1984. 1CD

BATISTA, A. **Amor Perfeito**: Os maiores sucessos de Amado Batista. Rio de Janeiro: Som Livre, 2003. 1CD.

BEETHOVEN, L.V. **Beethoven Symphonien 5 & 6 "Pastorale"**; Karajan; Berliner Philarmoniker. Hamburg: Deutsche Grammophon/Polydor, 1984

BORORO. **Brazil**: The Bororo World of Sound. Musics & Musicians of the World. Ivry-Sur-Seine: Audivis/Unesco, 1989. 1CD.

CARLOS, R. **Roberto Carlos**. Rio de Janeiro: CBS, 1971. 1 CD.

CARTOLA. **Cartola**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1974. 1CD.

MUSICHE per Pianoforte del Romanticismo. **Vienna Master Series**. Bussolengo (VR) Itália: Pilz S.r.l., 1992. 2 CDs.

CORRÊA, R. **Ao Capitão Furtado**: Marvada Viola. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 1CD.

D'ALESSIO, V. **Mehinaku**: message from Amazon. São Paulo: Dialeto, 2001. 2CDs.

DEBUSSY, C. **Debussy** (1862-1918). São Paulo: Digital Concerto/Movie Play, 1989. 1CD.

DIAS, P. **Batuques do Sudeste**. São Paulo: Cachuera!, 2000a. 1CD.

DIAS, P. **Congado Mineiro**. São Paulo: Cachuera!, 2000b. 1CD.

DIAS, P. **São Paulo corpo e alma**. São Paulo: Cachuera!, 2003. 1CD.

DUTRA, A. **Altemar Dutra Especial**. São Paulo: EMI/Odeon, 1979. 1CD.

IMPÉRIO, A do. **Partido Alto Nota 10**. Rio de Janeiro: CID, 1984. 1CD.

ITAMARACÁ L. de. **Eu sou Lia**. Recife: Ciranda Records, 2000. 1CD.

KURTZ, E. e GROVES, C. **Children's Classics**. Germany: EMI, 1992. 1CD.

LIEBERT, O. **Nouveau Flamenco**. Malibu: Octave Music, 1990. 1CD.

PETRÔNIO, F. e REIS, D. **Serestas**. São Paulo: Continental/Warner, 1994. 1CD.

REIS, D. **O Violão de Dilermando Reis**. Série: A Magia Vol.II. São Paulo: Continental/Warner, 1982. 1CD.

STRAUSS JR., J. **Waltzes and Polkas**. São Paulo: Movie Play, 1988. 1CD.

STRAVINSKY, I. **Le Sacre du Printemps**; Israel Philarmonic Orchestra; Leonard Bernstein. Hamburg: Deutsche Grammophon/Polydor, 1983. 1CD.

TCHAIKOVSKY, P.I. **Suites from Swan Lake & The Nutcracker**; Israel Philarmonic/Mehta. Londres: Decca, 1983. 1CD.

TEREZINHA e LINDALVA. **Terezinha & Lindalva**. Série os grandes repentistas do Nordeste. São Paulo: Eldorado/Pequizeiro, 1999. 1CD.

TITANE. **Os Negros do Rosário**. São Paulo: Lapa, 1999. 1CD.

VIANNA, H. e VILLARES, B. **Música do Brasil**. São Paulo: Abril Music, 2001. 4CDs.

VILLA-LOBOS, H. **Villa-Lobos complete works for guitar**; Shin-Ichi Fukuda. São Paulo: Movie Play, 1993. 1CD.

VIVALDI, A.L., CORELLI, A. e ALBINONI, T. **Vivaldi/Corelli/Albinoni**: The Four Seasons. São Paulo: Digital Concerto/Movie Play, 1988. 1CD.

WANDO. **Gold**. São Paulo: Universal, 2002. 1CD.

WENTZ, B. **Vozes de mundos esquecidos**: música tradicional dos povos indígenas. Roslyn: Ellipsis Arts, 1993. 2CDs.

FILMES CINEMATOGRÁFICOS E VÍDEOS

AMARELO manga. Direção de Cláudio Assis. LOCAL: EMPRESA, 2002. 1 DVD (100 min).

BAILARINAS de Terreiro. Direção de Graziela Rodrigues. Campinas: Departamento de Artes Corporais da Unicamp; Centro de Comunicação Unicamp, 1990. 1 VHS (55min).

BOCA de lixo. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: CECIP, 1992. 1 VHS (48 min)

CARANDIRU. Direção de Hector Babenco. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2003. 1 DVD (128 min).

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. São Paulo: 02 Filmes/VideoFilmes, 2002. 1 DVD (135 min).

CRONICAMENTE inviável. Direção de Sergio Bianchi. São Paulo: Agravo, 1999. 1 DVD (100 minutos)

O DIA em que Dorival encarou a guarda. Direção de Jorge Furtado e José Pedro Goulart. Porto Alegre, Casa de Cinema, 1986. 1 VHS (14 min).

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção de Glauber Rocha. LOCAL: EMPRESA, 1968?. 1 VHS (95 min).

ILHA das flores. Direção de Jorge Furtado. Porto Alegre: Casa de Cinema, 1989. 1VHS (13 min).

O MARACATU Rural em Pernambuco. Orientação de Graziela Rodrigues. Vídeo de pesquisa de campo do projeto "O Maracatu Rural em Pernambuco". Pesquisa de campo, estudo e decodificação dos Maracatus do interior de Pernambuco. 1993. 2 VHS.

MORAYNGAVA Direção: Regina Polo Müller e Virginia Valadão. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista/Unicamp, 1997. 1 VHS (16 min).

MUNDANÇA: o trem dos mendigos. Direção de Alexandra Lima. [s.l.]: Imaginário, 1998. 1 VHS (12 min).

PIXOTE – a lei do mais fraco. Direção de Hector Babenco. São Paulo: Embrafilme, 1981. 1 VHS (130 min).

RED Square invites. Direção de Peter Faiman. Inglaterra: Intertheatre, 1992. 1 VHS (58 min).

SAFORAI, ensaio estético sobre o movimento na dança Asuriní. Direção: Regina P. Müller. LOCAL: EMPRESA, 1996. 1 VHS (23 min).

ESPETÁCULOS DE DANÇA

DIANTE dos olhos. Bailarinas-Pesquisadoras-Intérpretes: Daniela Kuhn e Larissa Turtelli. Direção: Graziela Rodrigues. Criação do Roteiro: Daniela Kuhn, Larissa Turtelli e Graziela Rodrigues. Assistência de Direção: Ana Carolina Melchert. Design Sonoro, Gravação e Produção: Denise Garcia. Assessoria de Cenografia e figurino: Márcio Tadeu. Iluminação: Amauri Antunes. Projetos de pesquisa vinculados à produção artística: "A linguagem da Dança Brasileira na Umbanda" I e II (CNPq e FAEP 1994-1995). Campinas: Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da UNICAMP, 1996. (40 min.).

INTERIORES. Bailarinos-Pesquisadores-Intérpretes: Ana Carolina Melchert, Cláudia Soares, Clermont Phitan, Lara Rodrigues, Paula Caruso e Paula Salles. Direção: Graziela Rodrigues. Criação do Roteiro: Ana Carolina Melchert, Cláudia Soares, Clermont Phitan, Lara Rodrigues, Paula Caruso e Graziela Rodrigues. Direção musical, arranjos e composições: Divanir A. Gattamorta. Participação na composição e execução musical: Tião Carvalho. Participação na execução musical: Mestre Antônio. Figurino e cenário: Márcio Tadeu. Costureira: Dalvina R. da Silva. Assessoria de adereços e maquiagem: Heloísa Villaboin. Campinas: Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da UNICAMP, 1996. (40 min.).

VALSA do desassossego. Bailarina-pesquisadora-intérprete: Larissa Turtelli. Direção: Graziela Rodrigues. Criação do Roteiro: Larissa Turtelli e Graziela Rodrigues. Trabalhos Corporais e Coreográficos: Graziela Rodrigues. Concepção da Trilha Sonora: Larissa Turtelli e Graziela Rodrigues. Criação de Cenário e Figurinos: Larissa Turtelli e Graziela Rodrigues. Cenógrafo e Figurinista: Márcio Tadeu. Confecção das Saias e Objetos de Cena: Larissa Turtelli. Desenho de Luz: Amauri A. Antunes. Campinas: produção independente, 2004. (40 min.).

VEIAS da Terra. Bailarina-pesquisadora-intérprete: Larissa Turtelli. Direção: Ana Carolina Melchert. Criação do Roteiro: Larissa Turtelli e Ana Carolina Melchert. Assessoria artística: Graziela Rodrigues. Gravação e montagem sonora: Pedro Peixoto Ferreira. Assistência de cenografia e figurino: Márcio Tadeu. Iluminação: Amauri A. Antunes. Campinas: produção independente, 2000. (40 min.).

ANEXO 1
LISTA DAS ANOTAÇÕES DE TRABALHO

Anotações da intérprete

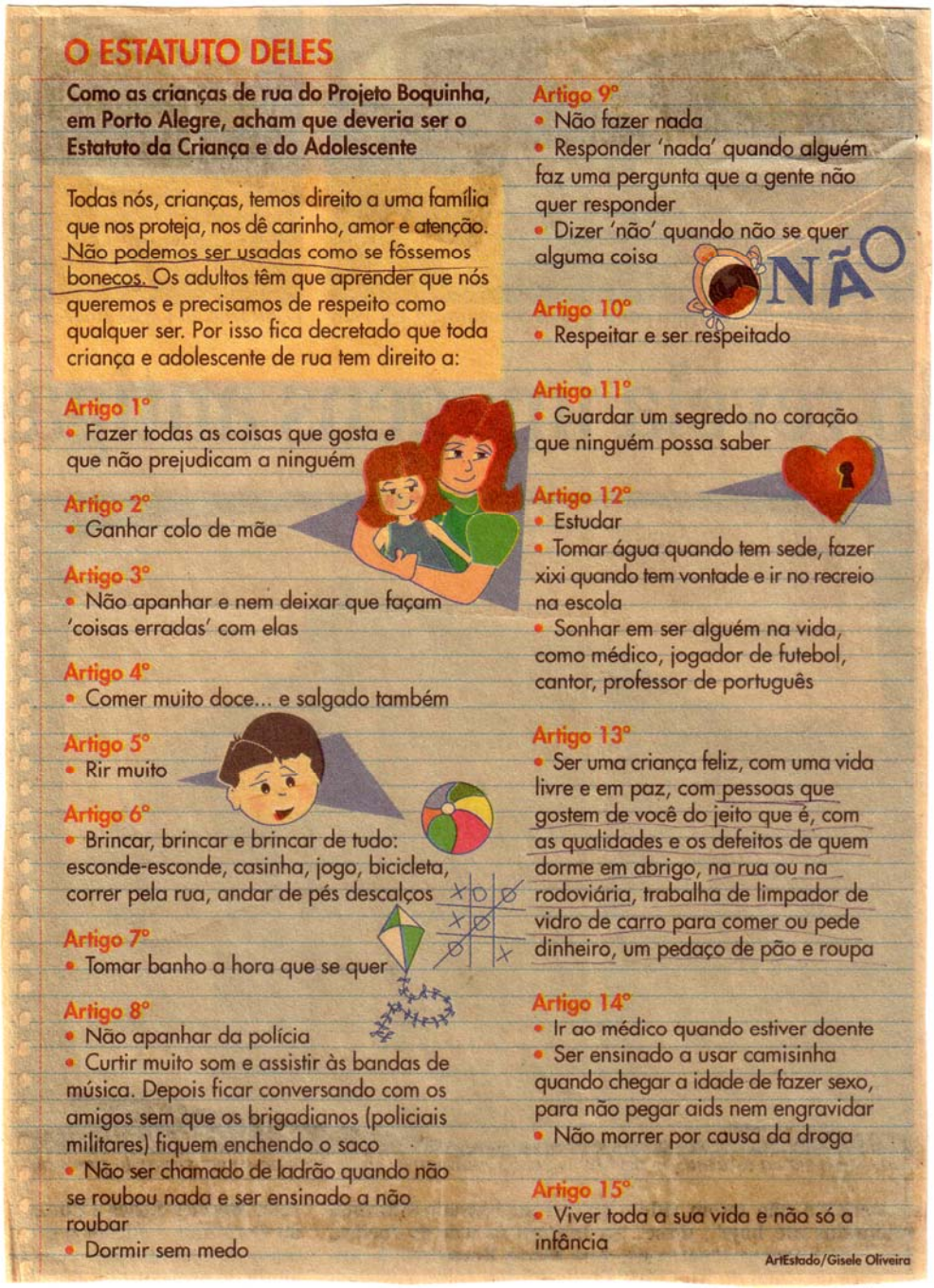
- Caderno 1.1 – Diários de campo da pesquisa feita em Belém em setembro de 2002.
- Caderno 1.2 – Anotações durante a pesquisa de campo nos centros de Campinas e São Paulo em julho de 2003. E diários de laboratórios de setembro e outubro de 2004.
- Caderno 2 – Diários de laboratórios de março ao início de julho de 2003. Diários de campo da pesquisa de campo nos centros de Campinas e São Paulo em julho de 2003.
- Caderno 3 – Continuação dos diários de campo da pesquisa de campo nos centros de Campinas e São Paulo em julho de 2003. Diários de laboratório de julho até setembro de 2003.
- Caderno 4 – Diários de laboratório de setembro a junho de 2003. Anotações da etapa das apresentações públicas do espetáculo, setembro e outubro de 2003.
- Caderno 5 – Anotações da etapa das apresentações públicas do espetáculo de maio a outubro de 2005.
- Caderno 6 – Anotações da etapa das apresentações públicas do espetáculo de fevereiro a outubro de 2006.
- Folhas soltas – anotações do processo criativo de dezembro de 2003 a janeiro de 2004.
- Folhas soltas – anotações da etapa das apresentações públicas do espetáculo de julho de 2004 a maio de 2006.

Anotações da diretora

- Caderno – anotações do processo criativo de dezembro de 2003 a janeiro de 2004.
- Folhas soltas – anotações do processo criativo de agosto de 2003 a junho de 2004.
- Folhas soltas – anotações da etapa das apresentações públicas do espetáculo de julho de 2004 a maio de 2006.

ANEXO 2

ESTATUTO ELABORADO PELAS CRIANÇAS DE RUA



O ESTATUTO DELES

Como as crianças de rua do Projeto Boquinha, em Porto Alegre, acham que deveria ser o Estatuto da Criança e do Adolescente

Todas nós, crianças, temos direito a uma família que nos proteja, nos dê carinho, amor e atenção. Não podemos ser usadas como se fôssemos bonecos. Os adultos têm que aprender que nós queremos e precisamos de respeito como qualquer ser. Por isso fica decretado que toda criança e adolescente de rua tem direito a:

Artigo 1°
- Fazer todas as coisas que gosta e que não prejudicam a ninguém

Artigo 2°
- Ganhar colo de mãe

Artigo 3°
- Não apanhar e nem deixar que façam 'coisas erradas' com elas

Artigo 4°
- Comer muito doce... e salgado também

Artigo 5°
- Rir muito

Artigo 6°
- Brincar, brincar e brincar de tudo: esconde-esconde, casinha, jogo, bicicleta, correr pela rua, andar de pés descalços

Artigo 7°
- Tomar banho a hora que se quer

Artigo 8°
- Não apanhar da polícia
- Curtir muito som e assistir às bandas de música. Depois ficar conversando com os amigos sem que os brigadianos (policiais militares) fiquem enchendo o saco
- Não ser chamado de ladrão quando não se roubou nada e ser ensinado a não roubar
- Dormir sem medo

Artigo 9°
- Não fazer nada
- Responder 'nada' quando alguém faz uma pergunta que a gente não quer responder
- Dizer 'não' quando não se quer alguma coisa

Artigo 10°
- Respeitar e ser respeitado

Artigo 11°
- Guardar um segredo no coração que ninguém possa saber

Artigo 12°
- Estudar
- Tomar água quando tem sede, fazer xixi quando tem vontade e ir no recreio na escola
- Sonhar em ser alguém na vida, como médico, jogador de futebol, cantor, professor de português

Artigo 13°
- Ser uma criança feliz, com uma vida livre e em paz, com pessoas que gostem de você do jeito que é, com as qualidades e os defeitos de quem dorme em abrigo, na rua ou na rodoviária, trabalha de limpador de vidro de carro para comer ou pede dinheiro, um pedaço de pão e roupa

Artigo 14°
- Ir ao médico quando estiver doente
- Ser ensinado a usar camisinha quando chegar a idade de fazer sexo, para não pegar aids nem engravidar
- Não morrer por causa da droga

Artigo 15°
- Viver toda a sua vida e não só a infância

ArtEstado/Gisele Oliveira

SANT'ANNA, L. Um estatuto que dá direito até a colo de mãe. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 jul. 2003b. Caderno Cidades, p.3.

ANEXO 3
LISTA DAS CENAS DO ROTEIRO

• **Cena 1 – Caixa Mágica** (trilha sonora: *Danúbio Azul*[171]).

Dalva dança dentro do andaime fechado por panos. Mundo do sonho. Bailarina na caixinha de música. Trapezista de circo. Beleza. Suavidade. Movimentos em um crescente. Dalva vai subindo aos poucos pelo andaime, parecendo flutuar dentro da "caixa mágica".

• **Cena 2 – Arrastão do Lixo** (entram falas de pessoas do lixão[172] mesclando-se ao *Danúbio Azul*).

Dalva sai do andaime com sua saia de lixo e abre no espaço sua guirlanda de brinquedos e lixos. Quebra do mundo de sonhos, Dalva mostra quem ela é. Traz a realidade das pessoas que vivem do lixo. Dança a grande valsa no meio do lixo. Acha a boneca no meio do lixo. Sente a presença do dragão. Sobe no topo do andaime e desaparece entre os panos.

• **Cena 3 – Dança da Saia de Princesa** (trilha sonora: *Maracatu*[173]).

Dalva tira os panos do andaime e surge no topo com saia de princesa e tamancos. Sapateia e acena para as pessoas lá embaixo. Sonho de ser princesa do carnaval. Desce e distribui as fitas de cetim que estão presas no alto do andaime para as pessoas do público segurarem, formando o espaço da festa. Dança na festa. Pega a boneca e dança com esta como calunga do Maracatu. Vê um perigo por perto. Sobe de volta para o andaime e tira rápido a saia de princesa, permanecendo apenas com a saia de armação de tela. "Eu num sô princesa nada".

• **Cena 4 – Valsa do Sonho de Colo** (trilha sonora: *Branca*[174]).

Dalva dança com a saia de tela por todo o andaime, valsando, embalando-se. Lembrança do filho que perdeu. Falta de colo. Dança para a Lua. Brincadeira na fonte de água. Fecha as cortinas do andaime e vai para a parte de baixo de tudo. Tira a saia.

---

[171] Strauss Jr (1988).
[172] Falas retiradas do filme *Boca de Lixo* (1992).
[173] Mixagem de música de Maracatu originalmente de Mestre Barachinha e Maracatu Cambinda Brasileira (VIANNA E VILLARES, 2001).
[174] Abreu (1979).

• **Cena 5 – Cortinas** (sem música).

Dalva vai abrindo as cortinas uma a uma, vê o que está acontecendo lá fora. "Eu vejo tudo, tudo. Aqui fora é só lixo. E aqui dentro... vazio". Termina dentro do andaime no chão.

• **Cena 6 – Partida** (sem música).

Dalva resolve ir embora dali. Pega o bastão e sobe no cano da frente do andaime. Pula para o chão e segue em frente até quase sair do espaço cênico. Pára abruptamente e volta: "eu num tenho prá onde ir". "Eu sô queria era vivê. Vivê meu sonho de bailarina". Desprende a espada do bastão e deixa ambos no chão. Corre para dentro do andaime para pegar a saia vermelha.

• **Cena 7 – Dança do Lixo** (trilha sonora: *Zambiapunga de Taperoá*[175]).

Dalva dança com a saia vermelha, a espada e o bastão. Dança de Iansã com a espada. Tremores, puxadas para o chão, movimentos vigorosos. Dalva dança transformando o lixo em gente, a morte em vida. Abre os espaços, traz a sua força. Vê o dragão se libertando: "O dragão tá solto!". Deflagra a "luta com o dragão". Tira as saias, deixa o bastão no chão e sobe no andaime com a espada.

• **Cena 8 – Luta com o Dragão**.

- Cavalo de São Jorge no alto do andaime (trilha sonora: *Espadas*[176]).

Dalva vai até o alto do andaime procurando o dragão. Pega o pano vermelho e os tamancos no alto do andaime e constrói a figura de um cavalo, no qual ela cavalga. Cai do cavalo. "São Jorge largô eu". Desce para esconder-se no meio do andaime. "Eu é que num vô matá esse dragão, o dragão é muito maior do que eu".

- Cavalgada no chão (sem música).

Percebe que não vai ter jeito, é ela mesma quem vai ter que matar o dragão. Pula para o chão com o pano e a espada. O dragão pode estar em qualquer pessoa, ele "pegou nome de gente". Procura quem é o dragão. Sente que o dragão entrou dentro dela mesma. Recua para o andaime.

[175] Vianna e Villares (2001).
[176] Congada do Bairro São Francisco, São Sebastião-SP (DIAS, 2003).

- Luta no andaime (*Barca*[177] – 1ª parte da música –, mixada a um toque de Iansã[178], um aboio[179] e falas de pessoas do lixão[180]).

Deixa o pano apoiado no andaime. Luta por todo o andaime combatendo o dragão com a espada. Ora ataca, ora protege-se dos ataques do dragão.

- Luta no chão (*Barca* – 2ª parte da música).

Luta com o dragão no chão. Atinge o dragão e é atingida. No final aprisiona o dragão através da sua dança, puxa-o para o centro do espaço e o mata.

• **Cena 9 – Morte do cisne** (*O Cisne*[181]).

Fica aflita de ter matado o dragão e solta a espada no chão. Percebe que está cercada por todos os lados, vê homens armados encurralando-a. Vai rapidamente vestir sua saia de tela e amarra o pano vermelho sobre a saia. Avança cuidadosamente entre os homens armados, decide que não vai se entregar, vai "dançar até o fim". Dança por todo o espaço, é ferida pelos homens, vira cisne aprisionado, vira bailarina, tenta alçar vôo. Continua dançando até morrer no centro do espaço.

• **Cena 10 – Bandeira** (sem música).

Tira a saia e o pano deixando-os no centro do espaço. É como se Dalva ficasse ali morta no chão, no centro do espaço. A intérprete se levanta, pega o bastão de Dalva e desenrola a bandeira preta. Circula pelo espaço com a bandeira, levando-a em relação às pessoas do público, depois em relação ao céu. Entra com o bastão para o chão, deitando a bandeira ao lado de Dalva (a saia e o pano que estão no chão). Ao levantar-se, modela novamente Dalva em seu corpo.

• **Cena 11 – Final** (sem música; volta o *Danúbio Azul* assim que sai do espaço cênico).

Dalva caminha em direção a sair do espaço cênico. Fala com as pessoas do público "Eu num vô desaparecê. Eu sô Dalva. Eu vô é vivê". Sai do espaço e vai falando com as pessoas "vivê", "vivê". O espaço cênico fica vazio. Entra o *Danúbio Azul*.

---

[177] Congada de Santa Ifigênia do Bairro Santa Tereza, Mogi das Cruzes-SP (DIAS, 2003).
[178] Toque de Iansã (ARANHA, 1983).
[179] Aboios de José Gomes Pereira, Antônio Mendes e Joaquim Manoel de Souza (ANDRADE, 2006).
[180] Falas retiradas do filme *Boca de Lixo* (1992).
[181] Kurtz e Groves (1992).

ANEXO 4
LISTA DAS APRESENTAÇÕES REALIZADAS

• **Programa "A Arte do Espetáculo Fora do Teatro" – Oficina Cultural Oswald de Andrade** – Oficina Cultural Oswald de Andrade, Departamento de Formação Cultural, Secretaria de Estado da Cultura – São Paulo, SP – 15 de junho de 2004. (1ª apresentação).

• **Estacionamento do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP** – Departamento de Artes Corporais, Instituto de Artes, UNICAMP – Campinas, SP – 17, 18, 19, 20 e 24, 25, 26 de agosto de 2004. (2ª à 8ª apresentações).

• **UPA – Universidade de Portas Abertas – Estacionamento do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP** – Departamento de Artes Corporais, Instituto de Artes, UNICAMP – Campinas, SP – 03 e 04 de setembro de 2004. (9ª e 10ª apresentações).

• **Evento "São Paulo Em Cena" – Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro** – Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (Secretaria das Culturas, Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro) e Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Rio de Janeiro, RJ – 18 e 19 de setembro de 2004. (11ª e 12ª apresentações).

• **Poupa Tempo SÉ** – Sesc Carmo – São Paulo, SP – 02 e 03 de junho de 2005. (13ª e 14ª apresentações).

• **Projeto de Apoio às Artes Cênicas – Parque Cidade de São Bernardo** – Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo – São Bernardo do Campo, SP – 10 de julho de 2005. (15ª apresentação).

• **Dia Nacional de Conscientização da Esclerose Múltipla – Paço Municipal de Campinas** – GEMC Grupo de Esclerose Múltipla de Campinas – Campinas, SP – 30 de agosto de 2005. (16ª apresentação).

• **Caravana Paulista de Teatro 2006 – Praça Coração de Jesus / Paulínia** – Coop. Paulista de Teatro, Secretaria de Estado da Cultura e Governo do Estado de São Paulo – Paulínia, SP – 7 de maio de 2006. (17ª apresentação).

• **Caravana Paulista de Teatro 2006 – Centro Cultural Arte em Construção / São Paulo** – Coop. Paulista de Teatro, Secretaria de Estado da Cultura e Governo do Estado de São Paulo – São Paulo, SP – 3 de junho de 2006. (18ª apresentação).

• **Caravana Paulista de Teatro 2006 – Praça Maria Aparecida Resitano / São Carlos** – Coop. Paulista de Teatro, Secretaria de Estado da Cultura e Governo do Estado de São Paulo – São Carlos, SP – 10 de junho de 2006. (19ª apresentação).

• **Caravana Paulista de Teatro 2006 – Praça Jorge Tibiriçá / Ibitinga** – Coop. Paulista de Teatro, Secretaria de Estado da Cultura e Governo do Estado de São Paulo – Ibitinga, SP – 23 e 24 de junho de 2006. (20ª e 21ª apresentações).

• **IV Congresso de Arte e Educação – Quadra de Esportes da Escola Est. Cel. Eduardo José de Camargo** – Teatro de Tábuas, Prefeitura Municipal de Paraibuna, Prefeitura Municipal de Buri – Paraibuna, SP – 24 de julho de 2006. (22ª apresentação).

• **Programação Percursos do Corpo – Praça de Eventos do SESC Pinheiros** – SESC Pinheiros – São Paulo, SP – 12 e 13 de agosto de 2006. (23ª e 24ª apresentações).

• **Festival de Dança de Araraquara 2006/ 6ª edição – Praça de Convivência do SESC Araraquara** – Prefeitura Municipal de Araraquara e SESC Araraquara – Araraquara, SP – 10 de setembro de 2006. (25ª apresentação).

• **UNICAMP Ano 40 – Praça do Centro de Convivência Cultural –** Departamento de Artes Corporais, Instituto de Artes, UNICAMP – Campinas, SP – 20 de outubro de 2006. (26ª apresentação).

ANEXO 5

FICHA TÉCNICA DA *VALSA DO DESASSOSSEGO*

Bailarina-Pesquisadora-Intérprete: Larissa Turtelli.

Direção: Graziela Rodrigues.

Trabalhos corporais e coreográficos: Graziela Rodrigues.

Criação do roteiro: Larissa Turtelli e Graziela Rodrigues.

Concepção da trilha sonora: Larissa Turtelli e Graziela Rodrigues.

Criação de cenário e figurinos: Larissa Turtelli e Graziela Rodrigues.

Cenógrafo e figurinista: Márcio Tadeu.

Confecção das saias e objetos de cena: Larissa Turtelli.

Desenho de luz: Amauri A. Antunes.

Operação de luz: Caroline Prata Alves.

Operação de som: Elisa Araújo.

Apoio técnico: Camila Bronizeski, Isabella Franceschi, Mariana Floriano.

Filmagens: Camila Bronizeski, Caroline Sobolewska, Estúdio Santa Clara, Isabella Franceschi, Kelly Cristina Gonçalves, Mariana Floriano, Marissel Marques.

Fotos: Adonai R. Cruz, Elisa Araújo, Frank Jeske, Mariana Floriano, Odete P. Ferreira, Pedro P. Ferreira.

Produção: Larissa Turtelli.

(**duração aproximada**: 40 min.).

ANEXO 6

EXEMPLOS DE IMAGENS LEVADAS NAS APRESENTAÇÕES



