

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

**O *DOJO* DO BPI: LUGAR ONDE SE DESBRAVA
UM CAMINHO**

ÂNGELA MAYUMI NAGAI

CAMPINAS

2008

ÂNGELA MAYUMI NAGAI

**O *DOJO* DO BPI: LUGAR ONDE SE DESBRAVA
UM CAMINHO**

**Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, para a
obtenção do Título de Mestre em Artes.**

Orientadora:

Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues

CAMPINAS

2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

N131d Nagai., Ângela Mayumi.
O Dojo do BPI: Lugar onde se desbrava um caminho / Ângela Mayumi Nagai. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Profa. Dra. Graziela E. F. Rodrigues.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) 2. Dança 3. Inventário
no corpo 4. Síntese corporal 5. Corpo humano - Mitologia 6. Dojo.
I. Rodrigues, Graziela E. F. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The Dojo of DRT: A place where pathways bloom”.

Palavras-chave em inglês (Keywords): 1. Dancer-Researcher-Performer (DRP); 2.
Dance 3. Body’s Inventory; 4. Corporal Synthesis; 5. Body and Mythology 6. Dojo.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Graziela E. F. Rodrigues.

Profa. Dra. Maria da Consolação Tavares.

Profa. Dra. Cássia Navas Alves de Castro.

Profa. Dra. Regina Aparecida Pólo Muller.

Profa. Dra. Graciele Massoli Rodrigues.

Data da Defesa: 13/05/2008

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Aos meus pais.

À poeta e avó Masako Nagai e suas “pequenas utopias” em forma de *haikai*.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Graziela Rodrigues, pelo intenso encorajamento na arte da auto-transformação.

À Profa. Dra. Maria da Consolação Tavares e Profa. Dra. Cássia Navas pela sensibilidade ao destacarem a essência desta pesquisa.

À Ana Carolina Lopes Melchert pelo exemplo, constante apoio e amizade.

À Larissa Turtelli por compartilhar sua experiência com o método BPI.

A Marco Scarassatti, pela original colaboração musical e artística.

A Jo Takahashi que, ao traduzir a palavra *dojo*, presenteou-me incidentalmente com o título desta dissertação.

À Claudia Lemos, pelo entusiasmo e luminosidade de suas palavras.

Dr. Ailton Piva Junior e Julio Mukuno, pela medicina do bom humor.

A Roberto Hoshino, presença amiga em mais esta jornada.

Ao tio Milton, pelo carinho na formação.

À tia Mércia, a maior incentivadora.

Ao sobrinho Pedro Henrique, nossa alegria.

Aos mestres de Nô, Udaka Michishigue e Ogamo Rebecca, luzes preciosas do oriente.

Ao cacique Warkanã de Aruanã e todo o povo Xucuru-Kariri por terem aberto meu coração para iniciar este mergulho interior.

À família Umbandista pela beleza e inspiração.

Aos amigos e “anjos” colaboradores: Holly Cavrell, Naur Janzanti, Ricardo Botter Maio, Yeda Bocaletto, Sergio Magalhães, Maria de Lourdes, Rosana Bernardo, Alessandro Locati, Claudia Spera, Fabiana Lamanna, Alexandre e Gisele Chagas, Patrícia Ravaschio, Ivan Avelar e Denilda Bortoletto.

Ao Depto. de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp pela formação e aperfeiçoamento.

À Fapesp, que possibilitou-me a entrega necessária para a consumação deste trabalho.

RESUMO

Esta é uma investigação sobre o *dojo*, procedimento laboratorial do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), criado pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues. O BPI trabalha a dança no sentido do desenvolvimento da imagem corporal do bailarino em contato com sua originalidade e não, da manutenção e perpetuação de uma imagem corporal idealizada.

O método BPI é um sistema que compreende três eixos: O Inventário no Corpo, O Co-habitar com a Fonte e A Estruturação da Personagem. O Inventário no Corpo, eixo escolhido nesta pesquisa, prepara o bailarino para a vivência integral do método. O bailarino investiga sua história corporal e reconhece conteúdos psíquicos e emocionais somatizados, dando-lhes fluxo livre. Este eixo é trabalhado dentro do *dojo*, o laboratório do BPI. O *dojo* do BPI é o espaço de exploração da memória corporal. Inicialmente, o *dojo* compreende um círculo de giz desenhado no chão e no qual o bailarino adentra diariamente, deparando-se com imagens, sensações e emoções as quais deverá reconhecer e dar movimento num constante exercício de auto-observação.

No segundo eixo do BPI, Co-habitar com a Fonte, o bailarino amplia seu auto-conhecimento e sua ação no mundo indo ao encontro de pessoas, manifestações culturais e sociais, estabelecendo uma relação de pesquisa baseada numa genuína afetividade. No terceiro eixo do método, a Estruturação da Personagem, o bailarino elabora esteticamente suas investigações, nucleando em seu corpo os aspectos mais significativos e partilhando uma personagem, fruto dos encontros consigo mesmo e com o outro.

Em **O Dojo do BPI: Lugar onde se desbrava um caminho**, elucida-se o funcionamento do *dojo* no eixo Inventário no Corpo, realizando-se uma síntese da história corporal da pesquisadora-bailarina em processo. Como resultado, obteve-se o fortalecimento do fluxo criativo e a dinamização de sua imagem corporal.

Palavras - chave: Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), Dança, Inventário no corpo, Síntese corporal, Corpo humano- Mitologia, *Dojo*.

ABSTRACT

This is an investigation about the *dojo*, a laboratorial dance procedure that uses the method Dancer-Researcher-Performer (DRP), created by professor Graziela Rodrigues. The DRT method works to develop the body image of the dancer focusing on his originality, instead of maintaining and perpetuating an idealized body image. The DRP method was conceived in three axis: The “Body’s Inventory”, the “Cohabitate with the Source” and the “Construction of the Character”. The “Body’s Inventory” is the main subject of this research, the axis that prepares the dancer to experience the whole method. The dancer investigates his own corporal history and recognizes the psyche and emotional content contained in the body, allowing it to flow freely. This axis is worked inside the *dojo*, the laboratory of the DRP method.

The *dojo* of DRP is a place where one explores the corporal memory. In the very beginning, the *dojo* of DRP consists of a circle drawn on the floor with chalk, in which the dancer steps inside everyday, facing the images, sensations and emotions, recognizing and giving them movement in a constant application of self-observation of his body image development.

In the second axis, the “Co habituate with the Source”, the dancer expands his self-knowledge and his action by encountering the world through meeting people, participating in cultural and social manifestations and establishing a research relationship based on a genuine affability. In the third axis, the “Construction of the Character”, the dancer makes an esthetic elaboration of his investigations, drawing attention in his body to the most significant aspects and giving birth to a unique personality or “character” which is the offspring of all his encounters with himself and with the other.

The *Dojo* of DRT: a place where pathways bloom elucidates the functioning of the *dojo* during the “Body’s Inventory” axis, making a corporal synthesis of the dancer-researcher in process. As a result, the creative flow was strengthened and the body image became more dynamic.

Key words: Dancer-Researcher-Performer (DRP), Dance, Body’s Inventory, Corporal Synthesis, Body and mythology, *Dojo*.

APRESENTAÇÃO

“O corpo é, ao mesmo tempo, nosso instrumento, nosso laboratório e nossa obra para atingir nossa verdadeira estatura, que é divina”.

Annick de Souzaenelle

Enquanto bailarina clássica na década de oitenta, vivi em meu corpo uma mitologia provinda de um imaginário antigo europeu, com seus príncipes e princesas, rainhas e bruxas, mulheres-cisne, sílfides e povos de etnias “exóticas” que emolduravam a cena dos grandes balés românticos, tais como os ciganos, os chineses, os egípcios. Em minha infância já havia dançado vestida de estrelinha espacial, ratinho, xícara de chá, rainha das papoulas, Alice no País da Maravilhas, colombina, *pierrot*, fada e princesa Aurora de A Bela Adormecida. E tudo isso começou no simples sonho infantil de ser uma chacrete, as vedetes televisivas da década de 70 que dançavam sobre pedestais, vestidas em seus maiôs de lantejoulas. Como deusas eletrônicas e faces das deusas Uzume e Baubo ¹, as chacretes representaram a primeira tradução de minha escolha pelo caminho da arte da dança.

¹ Deméter estava deprimida porque sua filha Perséfone havia sido roubada por Hades. Com sua tristeza, os trigais murcharam e a vida no mundo, minguava. “E essa mulher chegou dançando até Deméter, balançando os quadris [...] nessa sua pequena dança. A fêmea que dançava era realmente mágica, pois não tinha nenhum tipo de cabeça, seus mamilos eram seus olhos e sua vulva era sua boca. Foi com essa boquinha que ela começou a regalar Deméter com algumas piadas picantes e engraçadas. Deméter começou a sorrir, depois deu um risinho abafado, e em seguida uma boa gargalhada. Juntas, as duas mulheres riram, a pequena deusa do ventre, Baubo, e a poderosa deusa mãe da terra, Deméter”. (ESTÉS, 1992, p.421). Após seu encontro com Baubo, Deméter viceja sua energia de renascimento, dourando novamente os trigais.

Outra deusa dançante que restaura a vida e a alegria é a japonesa Ame no Uzume. Quando a Grande Mãe Solar Amaterasu escondeu-se em uma caverna por causa da violência de seu ciumento irmão, o mundo caiu em escuridão. Uzume é chamada para dançar sobre uma espécie de barril e realiza um bem humorado *streap'n tease*, provocando a gargalhada dos deuses e atiçando a curiosidade de Amaterasu. Os deuses astutos haviam colocado um grande espelho perante a porta da caverna; ao espiar, Amaterasu vê aquela magnífica luz e acredita ter sido substituída por outra deusa. Mas ao dar-se conta de que aquela era sua própria luz, Amaterasu sai da caverna e volta a brilhar no mundo. (A dança de Uzume deu origem ao *kagura* - divertimentos divinos- dança dos templos Xintoístas e que faz parte da origem do teatro Nô. Por isso, Uzume pode ser considerada o mito de fundação da dança e das artes cênicas japonesas).

Já adolescente, integrei como solista o corpo de baile juvenil do Gainesville Civic Ballet, nos Estados Unidos, durante o período de um ano. Com uma técnica mais apurada sobre as sapatilhas de pontas e um repertório de mais princesas e ninfas, retornei ao Brasil e resolvi encerrar minha precoce e meteórica carreira de bailarina clássica. Fiquei anos sem dançar: só regressaria quando, no colégio, fui convidada a participar de um show de calouros no papel de chacrete.

Mais tarde, ingressei na primeira turma do curso de graduação em dança do Instituto de Artes da Unicamp. A antiga auto-imagem de bailarina viria a sofrer várias transformações nas diferentes abordagens e linguagens corporais propostas pelo pioneirismo deste curso. Descobri um universo de mitos totalmente novo através da força arrebatadora das danças afro-brasileiras. Este contato despertou-me para uma outra forma de dançar, plena e misteriosa, dos terreiros de Umbanda e Candomblé. Tal abordagem permitiu-me vivenciar o movimento como um poderoso catalisador de energia, de significados e de expressão dos modos de ser “mais brasileiros”, dados até então inéditos em minha carreira em função de uma formação recebida exclusivamente pelo balé clássico e pela cultura de dança norte-americana.

Neste curso, dentre as experiências mais significativas que viriam a deflagrar escolhas determinantes em minha trajetória, estavam as aulas de danças brasileiras ministradas pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues. Nestas aulas, a íntima relação da dança com o campo de imagens, sensações e sentimentos já se fazia presente. Apesar do breve contato com este trabalho na época, esta “dança interior” viria a abrir um portal, o qual descrevo a seguir:

O ano era 1988. Dançávamos ao som de atabaques executando a ação de “cavar a terra”. De repente, uma imagem se formou em minha mente e tomou todo meu corpo: dentro da terra eu podia ver e também sentir com os pés, o pedaço de uma raiz gigantesca, velha, espiralada e escura, tão profunda que chegava do outro lado do mundo. Na hora dei-me conta de que, “o outro lado do mundo”, para mim, era o Japão. Saí desta aula como que arrebatada por um raio, com uma lembrança na carne de minha ancestralidade extremo-oriental. Saí determinada a percorrer todos os passos deste povo imigrante no chão do Brasil.

Para tanto, resolvi aprender o *Nihon Buyo* (dança clássica japonesa) com as senhoras imigrantes das comunidades de Campinas e de São Paulo ². Os pequenos corpos destas mulheres, já retorcidos pela idade, mãos calejadas pela enxada e peles judiadas por décadas de sol, não nublavam a exuberância simples de sua dança, lugar de sonho, lembrança e resistência; o aspecto de velhas árvores, tampouco impedia a elegância fina de princesas orientais que, em muitas delas, ainda florescia.

Neste período de vida, semanalmente encontrava-me envolta por graciosos quimonos e dançando delicadamente como uma gueixa pela manhã; mas de noite, vestia minha saia de filha-de-santo nos terreiros de candomblé, para girar em arrebatamento dionisíaco com os pés descalços sobre o chão de terra batida.

Os processos técnicos corporais do chamado *transe* na Umbanda e no Candomblé, foram decodificados e elucidados por Rodrigues (1997), processos nos quais os médiuns são “cavalgados” pelas entidades. No BPI, esta analogia vem exclusivamente ao auxílio da compreensão dos percursos do intérprete na construção de si mesmo e da personagem que elabora. No item *Incorpora/Desincorpora*, Rodrigues (2003, p. 84) sintetiza: “A dinâmica caracterizada por saídas, entradas e pelas somas na descoberta de si mesmo ocorre naquele sujeito que se oferece para ser cavalgado, ciente de que as rédeas estão em suas próprias mãos”.

Ao observar pais e filhos-de-santo em transe de incorporação “serem dançados” por tantas e belas configurações, podemos apreciar o quão perfeito é o acabamento de seus movimentos. Entregues a seus “santos”, eles não conhecem a dúvida. A ausência de conflito canaliza a energia para uma execução límpida, instantânea e harmoniosa. E eu me perguntava se, dançar assim, não poderia ser uma constante.

Peço licença ao leitor para alongar-me um pouco mais neste “retrato artístico”. Tem esta a única função de elucidar minha escolha pelo método BPI (cujo cerne é trabalhar o artista em sua plenitude e originalidade), contextualizando e definindo as questões primordiais desta pesquisa.

² Especialmente com a bailarina e mestra Kimie Ishii.

Sendo mestiça de raízes japonesa e paraibana, a inquietante busca por uma síntese de origens tão contrastantes, fez-se, em meu caso, presente por muito tempo. E realizar uma síntese foi um propósito de trabalho, não como a feitura de um mosaico cultural, mas antes como um processo de desnudamento e leitura do próprio corpo. Veremos ao longo desta escrita, o que significa “ler um corpo”.

Muitas outras experiências foram vividas logo após a universidade, dentre as quais: o contato com o teatro corporal de Eugênio Barba; meu primeiro espetáculo de direção, *Arcanos*, onde mergulhei nos domínios arquetípicos do tarô; os universos psicológicos e literários de Clarice Lispector (através da chamada “dança-teatro” na década de noventa) e de Nelson Rodrigues (com influências circenses) e *Canções do Deserto* (dança contemporânea), cujo tema tratava a questão do exílio. Desta busca eclética, um primeiro momento de aprofundamento estaria por vir.

Em 1997 recebi uma bolsa da Fundação Japão e fui estudar o teatro Nô com o mestre Udaoka Michishigue, em Kioto. O Nô é uma arte altamente codificada e, segundo Olsen (2004, p. 9) trata-se de “Uma representação mais clara dos processos xamanísticos de atuação [...]”, especialmente quando o ator contempla a máscara e “incorpora” o deus ou espírito que nela habita. O Nô traz a ruptura de tempo e espaço cronológicos, fala da comunicação entre vivos e mortos, versa sobre dramas universais e sobre a luta do espírito humano para superar os estados ilusórios da mente. Na arte Nô, o ator é bailarino, cantor, ator, músico, dramaturgo, artesão. Além disso, sua história foi cunhada na mitologia e na filosofia de duas grandes religiões, o Xintoísmo e o Budismo; transformou em dramaturgia a grande literatura medieval e bebeu nas artes populares, lapidando-se na estética zen.

Entremeando esta marcante viagem ao mundo dos fantasmas do século XIV, visitei também no Japão, o universo pós-atômico da dança *Butô* através das aulas dos mestres Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Akira Kasai e Toru Iwashita (do grupo Sankai Juku).

De volta ao Brasil, detive-me por alguns anos em experimentações e na busca ansiosa de uma acomodação desta multidão de imaginários, pessoas, seres e culturas que transitavam em mim. Este esforço produziria a obra intitulada *Onna*, (*mulher*, em japonês). Os enormes adereços e objetos de *Onna* (cabelo, leque, quimono) ampliaram o corpo e acabaram por se fundir num único objeto: um manto, uma grande tela em branco ou, um

grande vazio. Aparentado com a tradição de Loie Fuller³, o manto era iluminado, não mais por luzes coloridas, mas por um filme. Como um cinema espectral em movimento, a esta obra dei o nome de *Paisagens Rasgadas*. As cenas do filme traziam altares urbanos, encruzilhadas entre o sagrado e profano, rinhas de galo, ringues de *box*, crianças, exus dançarinos. Mais uma vez, as mesmas inquietações, multidões e paisagens internas transpiravam pela pele do manto e se esgarçavam no espaço. Com este manto viria a dançar no alto de montanhas do Japão e templos Xintoístas no ano de 2003, país onde residi por mais um ano a fim de aprofundar os estudos do teatro Nô iniciados em 1997.

Após estas travessias, desnudei-me dos altares, mantos e sapatilhas para então, olhar-me no espelho. Era preciso chegar, abrir as malas do corpo, colocar tudo à luz do sol, contemplar cada parte, redimensionar a trajetória e vislumbrar adiante. Procurando dar uma direção a tantas giras peregrinas, retornei ao ponto de partida, à raiz da árvore, lugar onde havia dado meu primeiro passo na busca de minha originalidade: as aulas da professora Graziela Rodrigues e o método BPI. Passadas quase duas décadas, o conjunto de minhas peregrinações pedia uma síntese.

O método Bailarino-Pesquisador-Intérprete dispõe-se a trabalhar a dança no esvaziamento do corpo, na contemplação do próprio “esqueleto”, no garimpo de essências. Validando cada experiência de vida, o método permite ao artista, abrir mão de suas idealizações e praticar a pesquisa em dança onde, o espetáculo é parte representativa do processo, mas não o único fim.

Há dois anos tenho trabalhado efetivamente com o BPI. Logo de início, mergulhei verticalmente em seu primeiro eixo, o Inventário no Corpo, que conduz o bailarino a um contato com instâncias de vida aquém e além de campos pesquisados, de modelos estéticos e das linguagens artísticas adquiridas. Numa carreira marcada por contrastantes cruzamentos culturais, por diversidade de técnicas e universos míticos, este eixo tornou-se vital no reunir dos vários “eus”; agora, quem comandaria o processo seria a fala (para além de idiomas) do próprio corpo.

³ Bailarina americana (1862-1928) e uma das pioneiras da dança moderna. Fuller desenvolveu um amplo figurino de seda sobre o qual eram projetadas luzes coloridas.

Olhando para dentro

De todas as minhas andanças, escolhi como ponto de partida desta jornada a descrição de uma experiência com o teatro Nô, a qual me pareceu análoga à vivência no *dojo* do BPI quanto aos processos internos no ato de dançar, um dos temas centrais desta pesquisa. Esta experiência foi, de certa forma, uma continuidade do primeiro portal aberto na aula de danças brasileiras, o qual descortinara a dança do Japão dentro de mim.

Ao lidarmos com uma tradição cênica, partimos de movimentos prontos, de um texto pronto, de um sentimento dado pela personagem, do qual temos que nos imbuir através de variados estratagemas, mesmo que o principal deles seja (conforme a filosofia zen budista presente na dança Nô), a difícil sutileza da “não interferência”.

Convido o leitor a adentrar uma sala de aula de Teatro Nô e conhecer um pouco do ritual de vestimenta de sua máscara, objeto ícone desta linguagem. Máscaras são objetos recorrentes em meu arquivo pessoal de imagens, especialmente ao trabalhar com o universo da Umbanda, onde, através de nossa imaginação, as entidades podem adquirir rostos (e corpos) muito peculiares.

Como objeto oriundo das práticas xamânicas, atribui-se à máscara de Nô a morada do espírito da personagem representada. Aqui, o processo de trazer para si a personagem é algo que o artista realiza a partir da contemplação e vestimenta da máscara, da construção das imagens mentais sobre o texto poético, do canto, dentre outras abordagens. Compartilharei um pouco desta minha experiência, ainda em muitos aspectos a ser decodificada, mas cuja origem lhe confere uma peculiar envergadura, servindo-nos como um trampolim para nosso mergulho no *dojo* do BPI.

Memória de um rosto

Japão, verão de 1997. Recém-iniciada no teatro Nô por Udaka *sensei* ⁴, no International Noh Institute de Kioto, preparava-me para minha terceira *master class*.

As primeiras lições eram dedicadas ao aprendizado da tarefa essencial de um ator-bailarino desta tradição: seu caminhar. Em deslocamentos de retas e curvas pelo espaço, construíamos aos poucos as bases do *suri-ashi*, ou, “pés-deslizantes”. Na técnica corporal do Nô, ressalta-se a importância do eixo vertical, de um quadril estabilizado, dos pés que deslizam suave e profundamente conectados a terra; esta arquitetura corporal sólida e equilibrada é necessária para se portar a máscara de Nô, a alma desta arte. A máscara impõe ao bailarino um campo de visão limitadíssimo, propiciando o desabrochar da visão interna.

Logo neste terceiro encontro, Udaka *sensei* sugere que eu experimente uma máscara chamada Magojiro. Segundo Kusano (1982), Magojiro, é também chamada de Omokage, que significa “memória de um rosto”. Foi criada por um artesão (Hisatsu Magojiro) em homenagem a sua mulher, que morreu jovem e bela.

Ainda um pouco surpresa pela oportunidade, ajoelhei-me e fui seguindo as instruções do mestre. Os procedimentos eram os seguintes:

Primeiro, segurar a máscara pelas laterais, colocando os polegares e indicadores sobre os orifícios dos cordões. O rosto de uma máscara Nô nunca deve ser tocado pois, além de ser considerado falta de respeito para com o espírito que nela habita, a umidade e oleosidade de nossas mãos destruiriam sua bela e delicada pintura. Os pigmentos que as recobrem são feitos de ingredientes naturais, vegetais e minerais, como pó de conchas do mar, ouro, mica, etc.

Segundo: posicionar a face da máscara perante seu próprio rosto e contemplá-la durante alguns momentos. Neste instante, Udaka *sensei* revelou-me: esta é Magojiro, uma

⁴ Mestre; aquele que nasceu antes. Udaka Michishigue é mestre da Escola Kongoh, ator, bailarino, músico e dramaturgo de peças contemporâneas, além de ser um dos raros atores de Nô que confeccionam as máscaras desta arte. É também o fundador do International Noh Institute, em Kioto.

mulher de aproximadamente vinte e cinco anos que já conhece o amor. Tínhamos então, a máscara e eu, quase a mesma idade. Devidamente apresentadas, seguimos adiante.

Terceiro: virar o negativo da máscara para si, posicionando-o frente ao rosto. Primeiro susto. Alguém que já tenha se deparado com o interior de uma máscara Nô, saberá a qual sensação estou me referindo. Em seus esmerados traços humanos, o negativo de um rosto cavado em madeira com seus grandes vãos oculares, fossa nasal triangular, testa arredondada e um sorriso oco, evocam imediatamente a figura de uma caveira. A imagem dos ossos da face humana, expostos de forma côncava, é como um rosto a fugir para o interior de si mesmo. É também neste interior que o artesão grava a sua assinatura.

Quarto: Jogar os cordões da máscara sobre os ombros. Hipnotizada pelo leve terror daquela visão, as cordas sobre meus ombros deram-me ainda a sensação de estar recebendo cabresto e rédeas. Tal qual um cavalo-de-santo, cavalo de luxo atado a cordões de seda roxa, aproximei a máscara de meu rosto com a ajuda das mãos do mestre: vestindo meu “pequeno sarcófago”, atravessei, sem respirar, a escuridão e o sorriso enigmático da morte: morte do “ego” do ator. “Morri” para dar espaço ao espírito daquela mulher, que generosamente me conduziria através do tempo e de outros lugares. Senti seu perfume: tinha cheiro de cipreste e lágrimas.

Quinto: O mestre amarra a máscara consultando-me sobre o grau de tensão e conforto. Pelos pequenos orifícios oculares, via à minha frente o espelho da sala; pelas narinas de Magojiro, podia ver parte do chão.

Ao comando do mestre, levantei-me e dei início ao *suri-ashi*, o caminhar deslizante. Olhei-me no espelho sem muita coragem, de soslaio e durante alguns segundos. Um sentimento de pudor, próprio dos espíritos e fantasmas que se revelam nas histórias de Nô, tomou conta de mim. Levemente trêmula, percebi a presença cuidadosa do mestre deslizando em diferentes ângulos pela sala, sempre atento e próximo. Neste traçado elegante e assimétrico que descrevíamos pelo espaço, era a máscara quem me conduzia. E o esforço em manter os pés enraizados ao caminhar, permitia ao corpo a sensação de flutuar.

Havia um silêncio pleno, estranho e mais ninguém naquela sala. Num dado instante, *sensei* passa ao meu lado: do farfalhar de seu *hakama* (saia-calça) vejo desprender-se a figura de uma pantera negra que começa a me acompanhar pelo caminho. Pelos olhos

da máscara, passo a enxergar através das paredes, abaixo do piso de madeira, sinto o teto se abrir revelando um céu e chego a um lugar anterior àquele em que me encontrava fisicamente. Sob o chão que se abria, até a camada que consigo descrever, havia uma espécie de terreno arqueológico, com fragmentos de grandes jarros brancos, ossadas ou talvez, de conchas marinhas.

As paredes eram radiografadas pelos olhos da máscara e expunham a estrutura molecular da madeira; através de seus vãos, via também alguns trechos da rua, dos postes e da linha de trem que passava atrás da escola.

A pantera me seguia, majestosa, dentro de nosso silêncio, indo e vindo de meu estreito campo de visão. De repente já não havia mais nada, nem espaço, nem pantera, nem mestre: apenas um sentimento me banhava por dentro, uma alma feminina de tamanha intensidade que, buscando um continente, fazia de todo o meu corpo, um coração. Era um sentimento de amor e bela melancolia. Era ela, Magojiro.

Passado não sei quanto tempo, o mestre pede para que eu retorne à posição inicial e me ajoelhe para então retirar a máscara de mim. Desamarra o nó e descolamos aquele rosto delicado do meu. *Sensei* pede que eu a segure, desvire e contemple a face da máscara mais uma vez, agradecendo a ela com um leve menear de cabeça. Finalmente ele a guarda. De mãos vazias e sem uma expressão definida, fiquei ali, ajoelhada, “recém-nascida”. *Sensei* me pergunta o que eu havia achado da experiência. Mal tento responder e um choro flui sem tensões, vertendo toda aquela emoção, minha e de Magojiro. Tranquilo, o mestre permanece ao meu lado e me pergunta se eu chorava por estar com saudades de casa. A pergunta que buscava me descontraír, reverberou em outras respostas dentro de mim: era saudades sim, não de quem estava longe do lar, mas de quem para ele acabara de voltar.

Logo me acalmei e agradei com simplicidade. *Sensei* me oferece doce e chá e eu me sento fora do tablado para assistir ao treinamento dos outros alunos que começavam a chegar. Um pouco depois chega Ogamo Rebecca, mestra assistente. *Sensei* conta a ela o acontecido. Rebecca olha para mim e sorri com a cumplicidade de quem conhecia aquele rito de passagem. Ela me abraça e me conta uma de suas experiências com a máscara: certa vez, após ter ensaiado toda uma peça de Nô, foi-lhe permitido treinar com a máscara da personagem apenas poucos dias antes da apresentação. O impacto da experiência fez com

que ela esquecesse todas as falas e a partitura de imagens que dava suporte ao texto. Durante dias, permaneceu como se fosse desmemoriada, até que, pouco a pouco, dois dias antes da apresentação, a personagem se reavivou com brilho e uma força multiplicada.

Neste caminho entre mundos, muitas coisas não são ditas, mas estão ali. Talvez nós apenas tenhamos nos esquecido. E o “inexplicável” às vezes atenta para nos fazer lembrar, na beleza fugidia de uma sombra dançarina.

*

Focalizemos o momento essencial desta descrição que se relaciona à nossa investigação sobre o *dojo* do BPI: o exato instante em que entro em contato com o sentimento que a máscara representa. Através de sensações específicas (pés em profunda relação com o chão, visão restringida), de uma forte estruturação corporal (eixo vertical, vetores de oposição) e de um campo de imagens que deflagrou diversas emoções, decantou-se um sentimento essencial a ser dançado. No exercício paulatino da “perda de referências” (visual, principalmente), a aquisição do controle. E no momento em que as imagens “evaporam”, uma paradoxal plenitude.

Em minha experiência com a dança do teatro Nô existe sempre uma dança interior a que se manifesta fisicamente, uma força emocional trabalhada dirigindo os movimentos. O conhecimento adquirido no instante em que integrei o sentimento de “amor e bela melancolia” refletido por Magojiro, foi luminoso e sereno, dispensando perguntas e as já tão raras explicações dos mestres orientais. Nesta situação específica, eu estava protegida pela força de uma tradição que já desposou suas instâncias míticas, por uma técnica e um conjunto de formalidades que permitem ao artista acessar seu mundo interior, mantendo-o ancorado nos *kata* (unidades de movimento).

Na presente pesquisa com o BPI, que também se abre para uma intensa experiência imagética interior, a proteção formal “coreográfica” inexistente. Poderemos observar em **O *dojo* do BPI: Lugar onde se desbrava um caminho**, quais os procedimentos utilizados nos mergulhos no próprio corpo, nos mitos que nos habitam, na história que vive em nós e

como todo este reconhecimento brota, é filtrado e se realiza em gestos de uma dança original.

Segundo Souzenelle:

Os mitos estão aí, nosso patrimônio sagrado é imenso, mas não sabemos decifrá-los, nunca vivemos realmente sua linguagem ou, mais exatamente, rebaixamos sua linguagem ao nível de nossa vivência banal, em lugar de nos deixarmos levar por ele aos novos planos de consciência aos quais ele nos convida. Agindo assim, achando-o infantil, nós os eliminamos dos nossos materiais científicos. E estamos no ponto em que, impondo-se a ciência para nós como único quadro de referência exato e seguro, eliminamos a linguagem do mito do próprio coração de nossa vida (SOUZENELLE, 1984, p. 17).

Apesar de meu encontro com o Nô não aparecer em nenhum outro momento desta dissertação sobre o *dojo* do BPI, deixo a descrição sobre a máscara como um referencial simbólico de contato interno, aspecto que trataremos com constância neste trabalho. Contato é o fundamento de várias questões dentro do BPI. Na tríade imagem, sensação e emoção, 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.

Ainda em pleno vôo a partir do salto do trampolim, vejamos a seguir os aspectos da metodologia do BPI que nos serão úteis no iminente e efetivo mergulho.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	1
1.1	Considerações iniciais: legitimando a oralidade.....	1
1.2	O método BPI.....	3
1.3	Aspectos metodológicos do BPI em situação de <i>dojo</i>	6
1.3.1	A dança e o verbo	6
1.3.2	Sobre a emoção.....	10
1.3.3	Diário de <i>dojo</i> : efemérides de uma travessia interior	11
1.3.4	A preparação corporal para a experiência de <i>dojo</i> : o conceito do dançar.....	15
1.3.5	A função do diretor no <i>dojo</i> do BPI.....	24
1.3.6	Os materiais e a música no <i>dojo</i>	26
2	DOJO : LUGAR ONDE SE DESBRAVA UM CAMINHO.....	29
2.1	O <i>dojo</i> do BPI.....	31
2.2	<i>Dojo</i> 1 : Abrindo a gira.....	33
2.3	<i>Dojo</i> 2 : A verticalização	40
2.4	<i>Dojo</i> 3 : Primeira síntese.....	53
2.5	<i>Dojo</i> 4 : O corpo cigana	66
2.5.1	A dança enquanto “experiência da experiência”	67
2.5.2	Vertendo histórias	69
3	ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	93
4	CONCLUSÃO.....	95
	REFERÊNCIAS.....	97
	BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	99
	ANEXO.....	103

1 INTRODUÇÃO

1.1 Considerações iniciais : legitimando a oralidade

Ao longo do ano de 2007, participei das aulas de Danças do Brasil ministradas pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues no Departamento de Artes Corporais da Unicamp, onde foi trabalhado o tema O *dojo* do BPI. Dada à abundância e ao poder de síntese dos ensinamentos transmitidos oralmente pela criadora do método, procurei registrar esta fala com especial atenção nesta pesquisa.

Conforme observação da Banca Examinadora em ocasião do exame de qualificação deste trabalho, a questão do método BPI se desenvolve de uma maneira viva, fazendo-se necessária uma reflexão sobre o tratamento científico ao discurso oral coletado.

Perante esta questão, posicionamo-nos da seguinte forma: considerando que a autora do método é também a orientadora desta pesquisa e diretora de meu processo de *dojo*, decidimos expor sua fala viva, própria do fazer de um trabalho que busca o relato oral. Nestas circunstâncias, consideramos como cientificamente legitimada a fala transcrita da Profa. Dra. Graziela Rodrigues sendo que, algumas delas estão respaldadas e/ou complementadas por suas publicações ¹ ; outras falas coletadas em sala de aula não se encontram publicadas nas referidas obras (visto que o *dojo* é um dado inédito no histórico de investigação do método), mas encontram-se contextualizadas no desenvolvimento desta pesquisa, ajudando a redimensionar o método em seu constante desenvolvimento.

Inicialmente, cogitamos tratar esta informação oral conferindo-lhe o termo “informação verbal” em nota de rodapé ². Este recurso, além de ser utilizado com parcimônia pela escrita acadêmica, deixaria o texto truncado. As informações orais coletadas no BPI não são falas incidentais ou soltas: além de acrescerem uma terminologia

¹ O método BPI teve seu início em 1980. Uma série ininterrupta de espetáculos e cursos foram concebidos a partir deste método. Em 1997 foi publicado o livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação*, seguido pela tese de doutorado da autora e vários artigos publicados. Além disso, existem referências ao BPI em diversos trabalhos acadêmicos de mestrado e doutorado no Brasil e duas dissertações orientadas pela criadora do BPI (sendo que outras estão a caminho). As publicações da Profa. Dra. Graziela Rodrigues encontram-se na lista de Referências e na Bibliografia complementar.

² FRANÇA, J.L. ; VASCONCELLOS, A.C., 2004.

específica, elas estão dentro de um contexto maior - o método em aplicação prática - e poderão ser reconhecidas em diversas situações relacionadas ao mesmo.

Ao longo desta dissertação, a Profa. Dra. Graziela Rodrigues será denominada *diretora* em função das sessões de *dojo*. Para uniformizar a questão do registro oral, apresentamos cada fala com a indicação de sua autora enquanto *diretora*, inclusa no próprio texto, entre aspas e sem indicação de nota.

Sobre a oralidade em sua forma de conversa perante a comunicação científica, Meadows observa que:

Comparada com livros ou artigos, a conversa tem inúmeras virtudes, que podem ser assim resumidas: retroalimentação imediata, informação adaptada ao receptor, implicações explicitadas, e conhecimento prático transmitido junto com conhecimento conceitual. [...] uma conversa face a face envolve uma relação social [...] (MEADOWS, 1999, p. 137).

Este é o desbravar não apenas de um caminho e de um método, mas de uma escrita sobre a vivência deste método em uma linguagem que dê suporte à sua carga de subjetividade na experiência com a dança.

Assim como o *dojo* sugere um espaço de intimidade, a fala viva da autora do BPI abre uma fresta para a observação da aplicação direta do método em sutilezas flagrantes, enquanto somos convidados a percorrê-lo através da narrativa da bailarina.

Coube a mim enquanto bailarina-pesquisadora-intérprete convocar meu corpo a escavar, reconhecer e escrever os movimentos e os gestos que atualizam e sintetizam minha trajetória; por sua vez, a diretora os tem reconhecido, pontuando-os, dando-lhes um estatuto de signo, de linguagem corporal. Neste sentido, a fala viva e constante da Profa. Dra. Graziela Rodrigues tem sido essencial ao método.

1.2 O método BPI

O presente trabalho desenvolve-se fundamentalmente sobre o método Bailarino-Pesquisador- Intérprete (BPI), criado pela Profa. Dra. e artista Graziela Rodrigues.

Ao tomarmos contato com o método BPI, somos convidados a conhecer os três eixos que regem seu sistema, denominados: Inventário no Corpo, Co-habitar com a Fonte e Estruturação da Personagem.

O **Inventário no Corpo** é o eixo que diz respeito à história corporal do artista. No Inventário no Corpo, abrimos as malas, os baús, pequenos envelopes amarelados; destrancamos gavetas, janelas, espalhamos fotografias, cavamos poços, entramos em quartos escuros, acendemos as luzes. É o eixo primordial de ativação da memória no qual, em situação laboratorial, vamos “recuperando fragmentos, pedaços de história que ficam incrustados inconscientemente nos músculos, nos ossos, na pele, no entorno do corpo e no ‘miolo do corpo’” (RODRIGUES, 2003, p.80). De todos os eixos do BPI, o Inventário no Corpo é o mais perene, ou seja, poderá ser praticado ao longo de toda a vida para a desobstrução dos canais psicossomáticos e fluidez da criatividade.

Segundo Houaiss (2001, p.1643), citado por Rodrigues (2003, p.80), “a raiz etimológica da palavra inventário, *inventre*, significa achar. Levantamento minucioso dos elementos de um todo...descrição detalhada, minuciosa de algo.”

Inventariar o corpo é descortinar paisagens esquecidas que são fundamentais para se alcançar uma produção com vitalidade. A realidade gestual é a síntese do processo nesta fase. Significa a liberação de gestos vitais porque estão incrustados na história de vida da pessoa, propiciandolhe a abertura de seu processo criativo (RODRIGUES, 2003, p. 96).

Neste sentido, todo e qualquer “pedaço de história” que venha a ser escavado encontrará, especialmente no eixo Inventário no Corpo, o acolhimento, a elaboração e o aprofundamento no processo corporal, emocional e intelectual. Neste escavar, os conteúdos e desbloqueios emocionais relacionados à superação de dores, são estimulados. Já os

conteúdos emocionais que tendem a estagnar, são reconhecidos e trabalhados, porém descartados enquanto material para a criação artística. No uso corrente do dia a dia, a diretora nomeia este refugio de *cascalho*: em seu lugar, nos incita a buscar o conteúdo precioso o qual, por sua vez, denominou *diamante*. O diamante é a própria identidade do bailarino, ou seja, identidade no sentido de encontro com seu centro de força, centro que irradia reflexos nítidos de sua essência. Segundo o método BPI, esses reflexos são denominados *corpos*.

O Inventário no Corpo é o eixo onde se desenvolveu minha pesquisa; ele é elaborado através do procedimento laboratorial que, no método BPI, recebe o nome de *dojo*. O funcionamento do *dojo*, por sua vez, é o nosso maior objeto de investigação.

Após vivenciar o eixo Inventário no Corpo, o artista poderá abrir-se ao mundo, trabalhar outros conteúdos, acolher outras vidas, pessoas, universos. Neste momento, ou seja, no segundo eixo do BPI denominado o **Co-habitar com a Fonte**, as competências do pesquisador são convocadas, ressaltadas e aperfeiçoadas. O exercício de ir a campo ao encontro de universos que não lhe são “familiares”, aguça a observação não apenas sobre o outro, mas mais uma vez, sobre si mesmo ao olhar para este outro, reconhecendo diferenças e empatias nas reações corpo-a-corpo, ou seja, na troca de imagens corporais ³. Nas palavras da diretora, a dimensão da importância e da delicadeza deste eixo: “Tudo o que eu olho, é minha vida olhando para aquela coisa”. A apreensão do outro é sempre através do corpo do pesquisador e não de sua racionalidade. Vários conceitos e critérios devem ser seguidos neste eixo do BPI, cuja natureza é, antes de mais nada, baseada numa experiência de afetividade e de troca entre pesquisador e pesquisado ⁴. Sobre isso, a diretora coloca: **“A ética com que se trabalha ressoa no corpo e na qualidade de dança em que se chega. A generosidade é algo que passa pelas articulações, plasticidade, pele, tônus.”**

³ Em linhas gerais, Schilder (1984, p. 11) introduz o conceito de imagem corporal como “a figuração de nosso corpo formada em nossa mente, ou seja, o modo pelo qual o corpo se apresenta para nós”.

“Para Schilder (1994), a imagem corporal é um fenômeno social, uma vez que as tendências libidinais estão sempre dirigidas à imagem corporal do outro. A construção da imagem corporal de uma pessoa é fruto de várias experiências perceptivas, como as visuais e táteis, onde não há como se separar a percepção da emoção” (RODRIGUES, 2003, p.109).

⁴ Para os interessados em percorrer este eixo, recomendamos: RODRIGUES, 2003, p.105 e CARUSO, 2007.

De volta a sala de dança, o pesquisador abre mais uma vez o seu *dojo* (laboratório) e dá espaço ao bailarino que elabora as experiências de vida apreendidas em campo para então, devolvê-las ao mundo numa condição ampliada. Mesmo nesta etapa de *dojo*, nunca se sabe o que eclodirá, tudo será fruto da experiência de uma relação e não de uma apropriação dos corpos pesquisados. Também neste eixo, situações do Inventário no Corpo poderão emergir e continuar sendo elaboradas.

Neste segundo retorno ao *dojo*, inicia-se então o terceiro eixo do BPI, a **Estruturação da Personagem**. A personagem no BPI é o resultado de uma nucleação (ou fusão ⁵) dos sentidos aflorados nos movimentos e de várias características em torno de um eixo, formando assim uma individualidade. Neste processo, a personagem vai evoluindo e apresentando diversos nomes até que por fim, um nome em especial a coroa: a pessoa então, “Dança o Nome” ⁶. Segundo a diretora, “A personagem é um instrumento para eu liberar meu movimento, para eu dançar para valer. É um impulso, o grande impulso” ⁷.

Os três eixos do BPI trabalham de forma sistêmica e simultânea. Em meu processo, pude elaborar algumas experiências do Co-habitar com a Fonte, assim como os primeiros sinais do eixo Estruturação da Personagem já começaram a surgir nos nomes de suas primeiras configurações.

Os conteúdos que eclodem no *Dojo do BPI* são reconhecidos através do fluxo da emoção; este fluxo se manifesta em movimentos significativos que, por sua vez, poderão ser elaborados enquanto linguagem de dança. Interligados desta forma, 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, assim como das palavras que dele advêm na fala que acompanha a dança e na escrita constante dos diários. E finalmente, o texto escrito que se produz a partir da vivência do método, é fruto da reflexão que se atualiza na íntima, constante e direta experiência corporal.

⁵ RODRIGUES, 2003, 128.

⁶ RODRIGUES, 2003, p. 121.

⁷ Para um aprofundamento neste eixo, recomendamos: RODRIGUES, 2003, p.121 e MELCHERT, 2007.

1.3 Aspectos metodológicos do BPI em situação de *dojo*

1.3.1 A dança e o verbo

No *dojo* do BPI, trabalha-se a fala do bailarino cultivando-se no mesmo o hábito de descrever e narrar as paisagens, imagens, os sentimentos, as ações. Mas mesmo os que já tiveram alguma formação de técnica vocal, perceberão que o processo da fala que acompanha o corpo no *dojo* do BPI, é de desnudamento, e não de montagem. Através da palavra, validamos as experiências para além de sua subjetividade. A palavra ajuda a concretizar o caminho.

No BPI, a fala não é necessariamente adotada como um recurso de linguagem em seu produto final; ela transcende seu papel de transportar um texto dramático e é um importante instrumento para o bailarino no conhecimento de si mesmo e de sua arte. Enquanto método, o BPI almeja que o bailarino reconheça e disponibilize seu corpo como autor de sua história, indo além de um instrumento reprodutor de modelos externos. O corpo no BPI, não é mudo: dá-se voz ao corpo no sentido de lhe conferir autoria e autoridade sobre seu discurso, sobre o que se quer dizer/dançar. Essa postura reinventa o bailarino na sua relação com o coreógrafo pois, podemos dizer que um bailarino do BPI desenvolve sua competência criadora enquanto um dramaturgo de dança.

Logo no início de meu processo com o BPI, a dificuldade era acreditar (no sentido de validar) e descrever o que eu estava vendo dentro do *dojo*: as imagens e *paisagens* que se formavam a partir do campo de sensações e as emoções deflagradas. O conceito de *paisagem*, segundo o BPI, define-se como “Espaço onde se desenvolvem experiências de vida, que se instauram no corpo” (RODRIGUES, 1997, p.19). Para 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. 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. Para se falar a respeito de algo, é preciso antes, ouvir. Segundo Souzenelle

(1984, p. 138), “Só a escuta permite que saíamos do absurdo, da nossa surdez, e que nos dirijamos para a dimensão do Verbo”.

A *paisagem* do BPI que descrevemos, é um cenário que “se-nos” movimenta a espelhar a alma. A presença de imagens é essencial para um bailarino, mas no BPI, conversa-se com elas e percorre-se seus fios de origem e desenlaces com grande detalhamento de significados; neste processo, falar passou a ser também uma reveladora forma de contato.

O conjunto de perguntas da diretora sobre “onde você está”, “quem é” e “descreva o que está vendo”, causava-me inicialmente uma desconfortável sensação de estar forjando respostas, inventando ou até mesmo dissimulando um conteúdo. Com o tempo, este treinamento mostrou-se eficaz no apuro da observação sobre o sentido dos gestos e no desarme de mecanismos de defesa. Pela fala (e eventualmente pelo canto) vamos desalojando excessos do Inventário em nossos corpos; também a fala permite fisgar um sentimento distraído, um jeito, um “alguém” dentro de nós que enuncia algo sobre nós mesmos.

Dentro do *dojo*, a diretora incita: “Qual é o seu nome? Deixem a boca falar! Respondam em voz alta”! E elucida: “Ao falar um nome, mesmo que seja ‘Maria’, eu me projeto: é como um espelho onde vou saber mais alguma coisa. Deixem a boca falar, mesmo que seja, por enquanto, em terceira pessoa.”

A dinâmica de perguntas e respostas assim como a narração simultânea sobre o que vivemos no *dojo* é a voz viva de nossa própria travessia. Teço uma analogia aos processos do xamanismo, através da explanação da diretora em um outro contexto:

O canto do xamã é a presença dos fatos, não é imaginação ou história. É descrição simultânea, diferente de se narrar uma caçada. Ao se contar um mito, não há começo nem fim. Não se trata apenas de um mundo circular mas de uma *pluridimensionalidade*, uma concomitância de planos, 'isso e aquilo'. Através do canto e da dança, o xamã se conecta a outra dimensão. Ser xamã é saber ir e voltar. Quando ele retorna e conta o mito, o mesmo está acontecendo simultaneamente na outra dimensão. É ele quem está vivendo naquele momento: quando ele conta, o corpo dele está lá. Não é representação e a narrativa é altamente estética⁸.

Guardadas as devidas concepções e particularidades das práticas xamânicas em suas diferentes tradições, as analogias aqui realizadas são no intuito de enriquecer a elucidação sobre um procedimento chamado *dojo* do BPI, cujo mecanismo trabalha no sentido da estruturação de estágios inconscientes do ser, tornando-os cada vez mais conscientes e transformando-os em linguagem de dança através de signos verbais e gestuais inter-relacionados.

Para Gil (1995), o xamã é o tradutor de um sistema simbólico em outro, transformando diferenças em identidades na relação entre símbolos e coisas simbolizadas ou, segundo os lingüistas, entre significante e significado. Lévi-Strauss (1949a) citado por Gil (1995), aponta a incongruência dos ditos pensamentos normal e patológico, sendo que o primeiro apresenta um déficit de significado e o segundo, um excesso de significante. Neste caso, ele toma o ritual xamânico como um meio de fazer significantes e significados coincidirem. Lévi-Strauss descreve o exemplo de uma cura xamânica onde uma mulher índia Cuáa encontra-se em um parto difícil: o xamã empreende sua viagem até a casa do espírito responsável pelo feto e a descrição da viagem é, em suma, seu itinerário através do útero e do canal vaginal da paciente. O canto do xamã age indiretamente sobre os órgão e músculos da mãe previamente condicionada, aliviando seu sofrimento:

⁸ Conteúdo colhido na disciplina de pós-graduação do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, BPI e Asurini, sobre o universo dos Xamãs Asurini. Esta disciplina foi ministrada em 2006 pelas Profª. Dra. Graziela Rodrigues e Profª. Dra. Regina Muller. (informação verbal).

O xamã fornece à sua doente uma linguagem na qual podem exprimir-se imediatamente certos estados não formulados, e de outra forma não formuláveis. E precisamente a passagem a esta expressão verbal [...] provoca o desbloqueio do processo fisiológico (LÉVI-STRAUSS, 1949b , p. 222 *apud* GIL, 1995, p. 206).

Gil complementa:

Que operador simbólico fez com que os significantes da doença fossem reorganizados numa linguagem sensata? A única resposta é: o corpo, porque é este o *suporte* das trocas e das correspondências simbólicas entre os diversos códigos presentes [...]. É o corpo que efetua a troca de códigos (GIL, 1995, p. 207).

A dinâmica de perguntas e respostas em situação de *dojo* ativa a emoção grudada no corpo, “suporte das trocas e das correspondências simbólicas”, tornando seus sentidos mais conscientes. Conforme poderemos observar ao longo da leitura dos *dojo*, algumas situações de bloqueios psicofísicos foram solucionadas pela verbalização do conflito incorporado ou, simplesmente, pela escuta da pergunta. As respostas às perguntas formuladas pela diretora também podem ser respondidas corporalmente, assim como a expressão pela voz, canto ou sons, localizam e iluminam a emoção, encaminhando-a através do movimento.

Por fim, no procedimento da fala do BPI, o silêncio também tem seus sentidos próprios e seu tempo de ser: perguntas e respostas não acontecem de modo impositivo pois, o que vai determinar a pergunta é a própria dinâmica do trabalho onde, muitas e muitas vezes, entre um instante e outro, experimenta-se o intraduzível.

Com o tempo, o próprio bailarino desenvolve o reflexo de perguntar a si mesmo, ganhando agilidade entre ação e reflexão, além de autonomia sobre seu processo criativo e, porque não dizer, curativo.

1.3.2 Sobre a emoção

Parece-me evidente que os profetas, os homens santos, sábios, alquimistas, xamãs, inventores e mesmo alguns cientistas, sabem aquilo que os Vedas sempre disseram: *que todo conhecimento está estruturado na consciência*. Apossar-se de sua estrutura e acessar a variedade de frequências dessa faixa da consciência humana é o trabalho de todos os artistas (OLSEN, 2004, p. 13).

Nas palavras de Olsen “todo conhecimento está estruturado na consciência”. Por sua vez, no método BPI a consciência está estruturada na lida com a emoção. Mas isso não significa que, quem se emociona, está necessariamente tomando conhecimento de uma situação, lembra Rodrigues (2003).

Segundo Damásio (2000), a emoção participa do processo de pensamento através do sentimento, seu correspondente interno. Damásio apresenta o conceito *sentimento de fundo*, incorporado pelo BPI:

“O sentimento de fundo é a imagem da paisagem do corpo quando essa não se encontra agitada pela emoção. Sem um sentimento de fundo não há como a pessoa ter a representação do eu, ou seja, o seu sentido de existência. Portanto, a presença de algum grau de emoção está associada à consciência” (DAMÁSIO, 2001, 180).

Uma das perguntas primordiais e constantes que o bailarino deve se fazer no *dojo* é sobre o sentimento predominante. O BPI utiliza a palavra *sentimento* como sinônimo de emoção, sendo a última, um estágio expansivo e de mesma natureza.

Em situação de aula, a diretora afirma: “Trabalhar com a emoção não é emocionar-se o tempo todo, nem ficar na jaula das emoções”. E depõe sua experiência: “No arame duro, ao se deslizar com a sapatilha, deve-se encontrar a sua afinação no fio. Utiliza-se a técnica, mas isso envolve também um estado de ânimo. Se estiver agitado internamente, o arame te joga no chão. É um treino emocional. As amarras do corpo são físicas e também de outra ordem”.

Com relação ao *dojo*, “afinar o arame” significa afinar a própria emoção, deixando-a fluir pelo movimento, usando a razão para raciociná-la e aprendendo com o contato do sentimento. Neste sentido, o observador interno é o próprio diapasão.

1.3.3 Diário de *dojo*: efemérides de uma travessia interior

Conforme afirma a diretora: “No nosso caso, no caso da dança, movimento é conteúdo”.

Considerando a existência de uma constante prática corporal, utilizamos como principal forma de registro, o **diário de *dojo***. Este diário descritivo documenta os mergulhos no *dojo*, servindo como material de máximo detalhamento para a escrita reflexiva. Os registros do diário não são descrições de passos ou dos movimentos dançados, mas da gênese significativa dos mesmos ou, do que move a dança: as sensações que deflagram uma paisagem, as imagens, a emoção predominante, o tipo de gestual, de postura corporal e suas transformações. Por isso os “movimentos” aqui descritos estão mais aparentados a ações e situações sendo que, em um outro momento, serão elaborados como linguagem de dança sem perder seus sentidos originais. Não há, nesta pesquisa sobre o Inventário no Corpo, uma preocupação em constituir uma síntese coreográfica e sim, em encontrar matrizes de movimentos que promovam integração. Quando um movimento é pleno de sentido, o corpo sempre se lembrará.

Os diários foram extensos e compreendem um total de 14 meses de trabalho, entre os meses de agosto de 2006 e novembro de 2007. Com períodos de maior ou menor intensidade de sua prática, totalizamos aproximadamente 140 sessões de *dojo*, todos sob a direção da Profa. Dra. Graziela Rodrigues. Cerca de 50 sessões contaram com sua presença. Ao longo de todo o processo, o acompanhamento da diretora variou entre diário, semanal ou mensal, tanto nas sessões práticas de *dojo* quanto nas reflexões sobre seu desenvolvimento.

O diário de *dojo* é um instrumento fundamental do BPI que permite classificar, mapear e organizar as experiências práticas utilizando-se diversos critérios estabelecidos pela necessidade do próprio bailarino, bem como por questionários aplicados pela diretora.

Vejamos alguns dos critérios mais importantes, enunciados numa lista proposta pela mesma:

1-Descreva os lugares, as paisagens, os cenários, os horizontes

2-Descreva as modelagens em:

2.1- tónus

2.2- Posturas

2.3- Máscaras

3- Um sentimento que permeia quase que todo o tempo

4- As cores

5- Os movimentos, os gestos, as ações

6- Os ritmos

7- A cronologia: época e horários

A simplicidade objetiva das perguntas dá suporte à subjetividade e ao caos criativo da prática do *dojo*, além de proporcionar sutilezas de reflexão como, por exemplo, na pergunta sobre os ritmos. Paz (1956, p.59) nos inspira: “El ritmo no es medida: es visión del mundo”.

Ao invés de descrever todas as sessões de *dojo*, foi realizada uma seleção das mais representativas que, de alguma maneira se relacionavam ou insistiam, privilegiando a elucidação da trajetória de nascimento e desenvolvimento dos corpos mais importantes. Este foi meu principal critério para selecionar os *dojo* aqui apresentados, já que um *corpo* no BPI representa uma síntese de conteúdos.

A maioria das sessões de *dojo* aqui selecionadas contam com a presença da diretora; esta escolha deu-se pela dinâmica mais acentuada de perguntas e respostas e pela oportunidade de esclarecer vários pontos do método de uma só vez. Descrevo, por exemplo,

algumas sessões complementares (mas não menos importantes), que oportunizam a aplicação de estratégias circunstanciais do método, corrigindo “erros” a serem evitados.

Em **O *dojo* do BPI: Lugar onde se desbrava um caminho**, totalizam-se quatro etapas denominadas: ***dojo 1***, ***dojo 2***, ***dojo 3*** e ***dojo 4***. A prática corporal foi o que determinou naturalmente os ciclos de abertura e fechamento de cada uma delas. De forma sucinta, o ***dojo 1*** foi o momento de abertura; o ***dojo 2*** trouxe o Inventário no Corpo com ênfase no período da infância; o ***dojo 3*** abriu-se à influência de experiências de vida em fase adulta e trouxe corpos de maior definição e força. E finalmente no ***dojo 4***, privilegiou-se o desenvolvimento de um corpo que insistia.

Introduzo a seguir, um painel resumido de cada etapa ressaltando cinco de seus aspectos: tipos de paisagens, tipos de corpos, sentimento predominante, tipos de movimentos e narrativas.

A- Tipos de paisagem: A paisagem enquanto “espaço onde se desenvolvem experiências de vida” é o ponto de partida do *dojo*. Sua nitidez é importante para que o corpo também se modele com integridade. Ela 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 consequência os corpos também retornam pois, são emoções em movimento que estão sendo trabalhadas naquela determinada paisagem.

Algumas paisagens iniciais do *dojo 1* foram de relativa simplicidade e uma carga simbólica repleta de elementos natureza: cachoeiras, ventos, terra, areia, pedras, fogo, animais, espirais, círculos, etc. Elas falavam da formação de um mundo e de memórias de vida. As paisagens do *dojo 2* trouxeram as impressões, os assombros e as graças de uma infância inventariada em cenários como parques, casa de infância, escola, álbum de família; também abriram horizontes para a fase adulta, principalmente para o aspecto feminino. O *dojo 3* foi eclético em suas paisagens (bailes, fábrica, sertão) trazendo corpos de acentuada força e relacionados também a aspectos sociais. O *dojo 4* contou basicamente com a paisagem de desertos e campos, centrou-se numa encruzilhada de oito caminhos até começar a transformar-se em uma mandala.

B- Tipos de corpos: chamamos de *corpo*, o resultado de uma modelagem, ou seja, uma postura dinâmica com atributos de emoção, sentido e gestos bem definidos.

No *dojo 1*, surgem elementos da natureza e figuras antropomórficas. Corpos misturados à natureza, híbridos de vegetais, animais e minerais. Surgem os primeiros arquétipos ⁹ (em sua maioria trazidos dos ritos da Umbanda e do Candomblé) formando um time primordial composto por anciãos, guerreiros e mulheres, uma tipologia universal. O *dojo 2* manteve e intensificou a presença dos arquétipos e elaborou com profundidade, corpos trazidos da infância. Ao seu final, trouxe pela primeira vez, um corpo feminino, o qual nomeamos *corpo-vaso*. O *dojo 3* foi um momento importante na escavação: ao lado do *corpo-vaso*, mais três corpos formaram uma primeira síntese onde, um deles passou a ser a âncora de todo o processo posterior. A cada corpo demos um nome: *corpo-fábrica*, *mulher do bando* e *corpo-onça*. O *dojo 4* herdou a estrutura psicofísica do *corpo-onça* e trabalhou mais incisivamente um corpo ao qual demos o nome de *cigana*.

C- Sentimento que predomina: No geral, sentimentos oriundos do Inventário no Corpo, das memórias de infância, sentimentos de descoberta e desbloqueios emocionais; às vezes os sentimentos eram apenas massas emocionais de transição, trabalhadas pelo corpo como substâncias reais ou imaginárias, tais como argila, algodão doce, lama, etc.

Os *dojo 1* e *2* reconhecem e elaboraram sentimentos muito primitivos; no *dojo 2* movimentam-se emoções incrustadas no sentido de superação das amarras corporais. No *dojo 3*, ainda se deflagram fortes estados emocionais: aqui, o “sentimento de fundo” torna-se nítido na raiva que se transforma em força. O *dojo 4* alterna aspectos negativos e positivos que interagem, estabelecendo o sentimento de superação num corpo que dança.

⁹ No sentido Junguiano: “Trata-se da manifestação da camada mais profunda do inconsciente onde jazem adormecidas as imagens humanas universais e originárias. Essas imagens ou motivos, denominei-os arquétipos (ou então, ‘dominantes’)” (JUNG, 1942, p.57).

D- Tipos de movimentos: Além dos relacionados aos arquétipos iniciais (coluna abaulada do ancião, posturas marcial do guerreiro) existem dois tipos de movimentos predominantes: os giros e as alavancas verticais instaladas pela Estrutura Física (técnica corporal do BPI) ou seja, as alavancas como sendo a capacidade do corpo de aprofundar sua relação com a terra e depois ganhar impulso ascendente. É principalmente sobre esta alavanca interna de ascensão que todos os outros movimentos se estabelecem.

E- Narrativas: O *dojo* 1 não apresenta uma linha narrativa clara, mas fragmentos (ou fractais). A partir do *dojo* 2 é possível observar corpos e paisagens que retornam, com acontecimentos se desencadeando a cada sessão. No *dojo* 3, há três linhas narrativas paralelas, cada linha com seu corpo, mas que vão aos poucos se misturando. No *dojo* 4 uma narrativa se afunila e se estabelece no desenvolvimento do corpo nomeado *cigana*.

Na medida em que as paisagens e corpos se definem, podemos entrar e sair de cada “história” abrindo ainda outras perspectivas sem perder a linha mestra: a fala do corpo. As narrativas se inter- relacionam e uma história maior vai se criando.

Ao final de cada etapa de *dojo*, apresento uma reflexão apontando como cada uma delas enunciou seu início e término, indicando a integralização de algum conhecimento.

1.3.4 A preparação corporal para a experiência do *dojo* : o conceito do dançar

A preparação corporal do BPI está fundada na **Estrutura Física**¹⁰. Na Estrutura Física do BPI, a anatomia humana é trabalhada simbolicamente a partir do universo de festividades que celebram a vida, denominando-se **Anatomia Simbólica**¹¹.

A Estrutura Física do BPI tem como base uma gama de movimentos arquetípicos colhidos em manifestações de danças brasileiras “donde emanam forças psíquicas que integram experiências de todo ser humano” (RODRIGUES, 2003, p. 12). Dança-se os

¹⁰ Consideramos como Estrutura Física a forma pela qual o corpo se organiza para realizar diversas categorias de linguagens de movimentos” (RODRIGUES, 1997, p.43).

¹¹ Para elucidação sobre a Anatomia Simbólica, recomendamos a leitura de RODRIGUES, 1997, p. 43-55.

sapateados da Catira; as passadas ligeiras dos Bois e suas evoluções de coluna; a ginga marcial da Capoeira; giros e movimentos sutis como a “quebra de joelhos” no ato da incorporação de orixás; os cumprimentos e reverências dos terreiros santos; posturas corporais como as cócoras¹², também fazem parte deste repertório de movimentos originais utilizados no BPI. Nestes passos encontram-se implícitos os ritmos e ciclos míticos de vida, morte e renascimento que acompanham cada uma destas manifestações.

Em *Bailarino, Pesquisador, Intérprete - Processo de Formação* (1997), 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. No método BPI, ao invés de *incorporação espiritual*, o termo *campo emocional* se articula com as necessidades e possibilidades da linguagem artística. A Estrutura Física do BPI torna-se fundamental no preparo de um corpo enquanto suporte de significações e trânsitos, tratando o fenômeno da “incorporação” com rigorosa elucidação técnica através de uma compreensão profunda da gênese de seus gestos, contextos e significados. O corpo experimenta alteridades manipulando uma variedade de corpos e, ao final, restitui sua unidade corporal.

Estas matrizes (e os matizes destas matrizes) são desdobradas e potencializadas em aula, aprofundando a observação sobre partes do corpo, suas relações e circuitos internos de energia. E 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.

Um exemplo disto é a utilização de pesos de um quilo atados aos tornozelos durante o aquecimento técnico; além de uma estratégia física que intensifica os apoios de pés em relação à base da coluna, o exercício estimula o campo de imagens a partir de uma intensa sensação de gravidade. Vejamos na descrição a seguir, um exemplo de imagens deflagradas:

¹² Indicamos a leitura de RODRIGUES G. ; MULLER, R., 2006.

Os pesos nos tornozelos ajudam ainda mais a enraizar os pés no chão. O sacro é puxado para baixo, os calcanhares penetram a terra. Senti os pés se conectando com o sacro e veio a modelagem de um preto-velho da Umbanda. De repente e de forma muito nítida, veio um outro velho de uns 120 anos, negro e magro, muito alegre e saltitando com extrema leveza, mesmo com os pesos atados aos tornozelos. Incorporo uma qualidade a qual identifico como sendo dos velhos ancestrais negros. A força muscular para aprofundar as raízes reverteu-se em impulsos de subida, de saltos, de elevação. O sentimento também se alterou, indo de uma seriedade anciã até a alegria festiva de um jovem, ou mais que isso, de um corpo sem idade.

Para realçar a importância da relação entre a preparação técnica corporal do BPI e a experiência do *dojo*, trago a reflexão do bailarino japonês Akira Kasai¹³. Kasai (1997) concebe o treinamento de dança apenas como um meio de desobstruir a memória e de adquirir a “capacidade de lembrar-se”. Ele inicia seu argumento falando das já conhecidas memórias viventes em nosso corpo (biológica, cósmica, etc) e das lembranças pessoais que possuímos desde o nascimento, lembrando que a matéria que compõe nossos corpos já existia antes de nascermos. Kasai afirma que o trabalho do bailarino consistiria justamente em acordar esta memória contida nesta matéria, não para utilizá-la em uma performance de dança, mas como um treinamento para se dançar. E complementa:

You cannot dance without knowing who you are, can you? [...] Bodily training is nothing but being able to recall what happened one thousand years ago, or one million years ago. This is not dance itself but training for dance¹⁴ (KASAI, 1996, p. 29-30).

¹³ Um dos principais artistas da dança contemporânea japonesa, Kasai estudou com os mestres da dança Butô, Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno. Treinado em Eurythmia, dança clássica ocidental e japonesa, dança moderna, aikidô, entre outras técnicas, criou sua forma particular de dançar, pensar e conceber a dança com ênfase na exploração da linguagem verbal.

¹⁴ Você não pode dançar sem saber quem você é, pode? [...] O treinamento corporal não é nada além do que tornar-se apto a relembrar o que aconteceu há mil anos, ou há um milhão de anos. Isto em si não é dança, mas um treinamento para se dançar.

E como ativar o poder de “lembrar”? Ainda neste artigo, Kasai nos fala sobre um estado corporal intermediário o qual denomina *oku*, estado onde não sentimos calor ou frio, dor ou prazer, fome ou saciedade, ou seja, um estado onde estamos em equilíbrio com o ambiente e não nos encontramos alertas. Este estado pode ser rompido quando seu equilíbrio se torna precário, por exemplo, quando somos submetidos a muito calor ou frio, quando sentimos medo ou fome ou seja, quando o campo das sensações/emoções é alterado. Kasai prossegue utilizando como exemplo, a crise de adaptação dos pulmões de nossos ancestrais ao saírem da água para a terra, crise cuja memória guardamos em nossos próprios pulmões, mas da qual só nos lembramos quando paramos de respirar. Da mesma forma, só nos lembramos do sentido da visão quando privados da luz e do coração quando interrompemos a corrente sanguínea. Kasai exemplifica que, se mergulharmos na sensação de fome para ver como a sentimos enquanto uma sensação corporal, uma imagem nascerá. Ele então usa como exemplo a imagem do olho de um peixe. Neste momento, o bailarino se transforma no peixe, não como um peixe em si, mas algo que não é nem peixe, nem humano.

Kasai relembra também que, antes do corpo morrer, todo o estado de equilíbrio é alterado, abrindo-se uma fenda para uma enxurrada de lembranças. Ao romper o estado de equilíbrio, é aí que o corpo começa a se lembrar. Na opinião de Kasai, esta seria a mais importante técnica para se dançar.

Podemos dizer que o eixo Inventário no Corpo do BPI é também uma preparação para se dançar baseada na memória do corpo. No procedimento *dojo*, lembramos que a ação metafórica principal é a da escavação. Escavar, procurar o diamante. Segundo o geólogo Prof. Darcy Pedro Svisero, os diamantes naturais são pedras que se encontram sob a terra, numa camada denominada, pela geologia, de *manto*. Vivemos na *crosta* do planeta, isso quer dizer que para chegar até nós, o diamante passa por cerca de duzentos quilômetros de terra ou seja, por todos os sedimentos de nossa história. Como eles são trazidos lá de baixo? O professor nos explica que os diamantes podem surgir a partir dos violentíssimos choques

de meteoros que formam crateras, mas podem também nascer quando as estrelas morrem e formam super novas: o metano cristaliza e se transforma em diamante cósmico¹⁵.

Conforme poderemos constatar ao longo da leitura dos *dojo*, alguns conteúdos emocionais inventariados no corpo ocorreram em situações pré-catárticas¹⁶ abrindo frestas para a memória e trazendo dados importantes que obviamente não serão dançados, mas cujo cerne lapidado propiciou o nascimento de uma renovada forma de dançar. Ao exemplo mais expoente de todo este processo, demos o nome de *corpo-onça*. Conforme indica e insiste a diretora, “no *dojo*, explore a memória daquilo que te traz força.” O diamante seria então, o que resiste aos piores impactos de escavação, vindo à tona através deles e trazendo seu brilho potencial ao mundo. O terceiro eixo do BPI, a Estruturação da Personagem, seria então o momento de intensa lapidação deste brilho.

A diretora afirma que “o movimento também passa pelos genes. Há uma memória de milhões de anos, somos a somatória de nossos antepassados. Além do inconsciente coletivo, ‘tem uma dança no ar’”! O treinamento corporal no BPI é também um exercício de memória no sentido de ser um mergulho no patrimônio comum, nos universos de festejos, devoção, júbilo e luta, onde desde já estamos dançando em contato direto com uma multidão ou com um corpo maior que o corpo individual.

O “poder de lembrar-se” sugerido por Kasai, é ativado no BPI por diversos canais, principalmente pelo canal das sensações. Citando como exemplo, a memória dos pés é constantemente estimulada. No BPI, os pés são portais de conhecimento do mundo. Através da *ventosa*¹⁷, mecanismo de sucção e relaxamento da planta dos pés sobre o solo, todo o corpo ganha força e a projeção necessária para uma dança ascendente.

¹⁵ Informação coletada na palestra *Temporalidades Cósmicas*, do geólogo Prof. Darcy Pedro Svisero. Espaço Cultural CPFL, Campinas-SP, 09/03/2005. (informação verbal)

¹⁶ Segundo Levine (1993, p. 21), “[...] as abordagens catárticas criam uma dependência da continuidade da catarse e incentivam a emergência das chamadas “memórias falsas”. Também o *dojo* do BPI é trabalhado no sentido de tornar consciente todo e qualquer conteúdo emocional liberado.

¹⁷ “Os pés apresentam uma íntima relação com o solo. Penetram a terra como se adquirissem raízes, sugam-na como se recolhessem a seiva; amassam o barro; levantam a poeira; mastigam, devolvem e revolvem a terra através de seus múltiplos apoios” (RODRIGUES, 2003, p. 46).

Os pés estão relacionados à escuta da terra. A medicina chinesa estabelece uma correspondência entre pés, rins e orelhas, em cujas formas de germe se verifica, cada um em seu nível de consciência, a escuta das terras interiores e o rebento das potencialidades divinas no homem:

Da mesma forma que os pés “ouvem” a terra para dela filtrar as informações – em vários níveis – a fim de que se coloquem sobre o que se verificou ser sólido, e da mesma forma que os rins filtram a água e o sangue-fogo para distribuir a energia em baixo e em cima, assim o ouvido filtra o ar, símbolo do sopro divino (SOUZENELLE, 1984, p. 254).

Ainda com ênfase na relação dos pés com a abertura do campo de sensações, destacamos outro exercício de base: pisar sobre diversas texturas tais como, grãos, terra, conchas, pedrinhas mais ou menos pontiagudas, seixos, etc. Numa sala onde se pratica o BPI, há sempre diversos recipientes com diferentes materiais para se pisar. A diretora chama nossa atenção para o exato e sutil momento em que retiramos os pés destes recipientes e os colocamos no chão, instante onde as sensações deflagram imagens, lembranças, sentimentos. Com o corpo e a atenção treinada, ao sairmos dos recipientes podemos imediatamente **modelar** algum conteúdo, ou seja, possibilitar que a memória através dos pés ganhe corpo em movimento, que se modele no corpo. Segundo Rodrigues:

Pode-se dizer que modelar é despertar uma vivência que está alojada em nossa pele, em nossos músculos, em nossas articulações, em nossas vísceras. É necessário sutileza e uma suave força na ação de esculpir em si mesmo novas posturas que configurarão dinâmicas de uma personagem singular (RODRIGUES, 2003, p. 136).

A **modelagem** é um conceito bastante utilizado no *dojo* do BPI: a modelagem já é em si, um corpo que se produziu. Podemos modelar vários corpos em uma única sessão de

dojo, ou seja, podemos ter vários aspectos que, sub-conectados, propiciarão o fechamento de uma *gestalt*¹⁸.

A modelagem de um corpo não seria exatamente uma escultura: mesmo se apresentar pouca mobilidade no início, o fluxo de imagens, sentidos e emoções continua ocorrendo e a ele vamos dando movimento. A diretora também esclarece: “Em qualquer imagem que se modele, é primordial o enraizamento dos pés, mesmo que este corpo que se modela dance na ponta dos mesmos”.

O tônus muscular é outro aspecto técnico amplamente explorado no BPI na modelagem de corpos. Segundo Tavares (2003, p. 61), “Tônus muscular é um estado permanente de tensão nos músculos”[...] . E complementa:

Os conhecimentos sobre tônus muscular [...] demonstram a complexidade de conexões possíveis que podem ser usadas no controle do movimento e da postura. A escolha de cada caminho depende não só da existência destes, mas também da circunstância especial em que cada movimento ocorre. Nesse sentido, também os aspectos sociais e afetivos estão altamente vinculados a cada circunstância de movimento (TAVARES, 2003, P. 66).

Assim como a respiração, a utilização do tônus no cotidiano é um processo inconsciente, mas que também pode ser convertido numa ferramenta sensível e útil ao bailarino. Normalmente, imprimimos vários graus extras de tensão em nossas atividades cotidianas; um bailarino também pode gerar tensão (e por consequência, perda de fluxo) na execução de movimentos que almejam ser “expressivos”, que almejam comunicar algo. No BPI, esta ferramenta é manipulada não apenas como um recurso físico para a execução de movimentos de dança, mas como um treinamento para aumentar a percepção dos fluxos de emoção, imagem e sensações que geram estes movimentos, considerando seus “aspectos sociais e afetivos”. Mais uma vez, a idéia de um treinamento, não para realizar a dança em si mesma, mas para se dançar com toda a plenitude desta ação.

¹⁸ No sentido utilizado pelo BPI, ou seja, “quando a pessoa vivenciou corporalmente aspectos de seu Inventário de maneira a ter uma compreensão sensível e integral sobre o conteúdo do mesmo” (RODRIGUES, 2003, p. 81).

Segundo Rodrigues (2003, p.76) quando um corpo conta uma história há uma “evidente carga de dramaticidade, conferindo uma imediata resposta de intensidade muscular”. No 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. Ao ir e voltar na palheta, deixa-se vir máscaras corporais e faciais (incluindo olhos, língua, maxilar, couro cabeludo, narinas, etc) que ajudam a liberar corpo, emoção e a “des-cristalizar” a auto-imagem.

O tônus é importante no treino das modelagens, na transição das plataformas de escavação de diversos corpos, na estruturação da partitura emocional da personagem, assim como nos desbloqueios musculares e emocionais do bailarino. Rodrigues (2003, p. 75) define: “O concretizar tônus, portanto, é a ação de corporificar os sentidos”.

O BPI também utiliza a argila como um recurso que “ [...] tem favorecido não apenas para ajudar na percepção do tônus muscular, mas também para fazer significar o que é preciso a cada momento do trabalho corporal [...] ” (RODRIGUES, 2003, p. 134).

Ao longo da prática do método e das descrições de *dojo*, as palavras *modelagem* e *corpo* serão eventualmente utilizadas como sinônimos. Em outros momentos, especifica-se o termo *modelar* ou *modelagem* enfatizando a ação que ocorre naquele instante no corpo do bailarino. A diretora explica: “A palavra *corpo* também pode ter uma conotação de um conteúdo que foi modelado, mas que já apresenta um maior grau de definição do mesmo”.

Outro exercício técnico do BPI que também abre o campo de imagens é o “desfraldar de uma bandeira”. Na Anatomia Simbólica, a imagem de um mastro e sua bandeira é metáfora fundamental no funcionamento de um corpo que se projeta no espaço a partir de um eixo forte, fincado em solo fértil:

A firme base estruturada nas raízes do mastro possibilita que as partes superiores da coluna, tronco e membros gerem uma oposição quanto à direção de sua expansão e integrem as distintas partes do corpo, evidenciando o corpo-mastro como bandeira (RODRIGUES, 1997, p. 51).

A diretora exemplifica: “No congado, o mastro é hasteado em solo fértil, onde haja afeto, húmus, humanidade. Há uma qualidade especial no movimento do Congado, uma qualidade de integração”. E ainda:

O mastro votivo é uma forte referência das festividades brasileiras que enuncia a ligação do divino ao humano. O corpo assume esta polaridade e o assimila como sendo parte dele, a sua coluna axial. Traz o sentido de um corpo inteiro em sua potencialidade máxima. É um arquétipo no sentido de que configurações análogas terem existido em outras culturas, como por exemplo em ritos agrários, sendo em última instância um produto da humanidade (RODRIGUES; TAVARES, 2006, p.128).

Do contato dos pés com um chão de fertilidade, nos deslocamos pela sala levando, com a ajuda das mãos, a energia da terra até o ventre; a partir deste ponto vamos girando o corpo e abrindo a bandeira no espaço aéreo com os braços, bandeira nascida debaixo dos pés, bandeira esta que é paisagem, espaço afetivo a se descortinar. Este exercício torna ainda mais claro o dançar com a emoção fluindo verdadeiramente pelo corpo, colocando os músculos a serviço da mesma e não a serviço de uma idéia de emoção ou de uma idéia de paisagem. Pelo mastro fincado no húmus, a emoção é seiva que sobe, irradiando o brilho de um movimento vivo.

Para encerrar esta explanação sobre a preparação corporal do BPI em situação de *dojo*, descreverei mais dois exercícios específicos que dizem respeito às modelagens e corpos que “entram e saem” do bailarino. Nas palavras da diretora: “Para nascer o *self*, o eu, vamos incorporando e desincorporando isso e aquilo, vamos no embalo da criança que brinca”. São eles:

a) Fio imaginário : de frente para uma parede, segurar um fio imaginário na altura do ventre, sentindo nas mãos a sua textura, temperatura, etc. A diretora indica: “Quando trazer o fio pelo tato, use o tônus muscular! Fio de luz não tem matéria, isso propicia uma ‘fugata’”. Ao tatearmos este fio, contatamos antes de mais nada, o sentimento presente em sua outra ponta. Vamos nos aproximando e percebendo a imagem de “um alguém” se

formar. Permitimos que esta imagem se funda à nossa própria e seja modelada pelo corpo o qual, por sua vez, desdobrará seus significados através do fluxo de movimento.

b) Retirada dos corpos : ação de retirar algo do próprio corpo através de ações como limpar-se com as mãos, chacoalhar o corpo, girar, saltar, etc. Ao final de cada *dojo* ou, entre uma modelagem e outra, o bailarino retira de si os conteúdos e corpos trabalhados. Tanto na ação de colocar quanto de retirar, novas descobertas são feitas.

Ainda citando a fala da diretora sobre os processos corporais do xamanismo: “O xamã e suas ações físicas como soprar, apalpar, pressionar, retirar, contornar, traduz conteúdos, emoções, corpos. Traduz substâncias oníricas que vêm ‘do lado de lá para cá’. Lida com objetos que penetram no corpo. O xamã tira algo do corpo de seu paciente e depois dá um destino para isso.”

Este gestual vem como uma emissão de forças que saem do próprio corpo e vão sofrer gradações de tons e volume. No *dojo*, o destino que damos aos conteúdos simbólicos retirados do corpo é observado com atenção, conforme veremos mais enfaticamente nos exemplos citados no capítulo *dojo 4*.

A descrição das sessões das quatro etapas de *dojo* será cronológica. O encadeamento inicial é aparentemente caótico. Conforme explica a diretora, “tudo o que salta ou tenha saltado de mim, importa e terá um encaixe no fechamento da *gestalt*”.

1.3.5 A função do diretor no *dojo* BPI

Ao longo desta dissertação, iremos conviver com a presença da figura da “diretora”. “Diretor” é o termo utilizado pelo BPI para designar a pessoa que trabalha tanto na direção de espetáculo quanto no acompanhamento do bailarino em seu *dojo*. Os requisitos fundamentais de um diretor do BPI segundo Rodrigues (2003, p. 156) são: “[...] ser artista, ter vivido o processo, ter conhecimentos amplos e experiência em relacionamento humano, estrutura afetiva e autoconhecimento”.

Além disso:

Uma questão importante para a qualidade desse diretor é que ele já tenha feito o reconhecimento de suas impressões corporais, aberto mão delas e buscado uma transformação [...]. Sem isso ele não poderá suportar e nem facilitar o processo de transformação que ocorre em laboratório, porque ele ficaria encantado com o inferno do inconsciente do outro (RODRIGUES, 2003, p. 154).

Rodrigues (2003) esclarece que, principalmente no eixo do Inventário no Corpo, é preciso que o diretor esteja disponível ao outro pois, este é o “cerne de todo o Processo” em termos de lidar com as estruturas psicofísicas que dão sustentação à identidade da pessoa. Além disso, assim como no eixo Estruturação da Personagem, este é um momento onde ocorrem intensas transformações, onde o corpo está em constante metamorfose: a percepção instantânea do bailarino acerca do que está acontecendo é quase impossível.

O distanciamento crítico do bailarino sobre seu processo vai se dando aos poucos, no reconhecimento de mudanças que possam estar ocorrendo, na prática da reflexão e de sua escrita, nas conversas que intercalam as sessões de *dojo*. O BPI trabalha com o movimento que transita entre o consciente e o inconsciente. O cuidado do diretor para tornar conscientes as reações do bailarino ajuda a garantir a continuidade do processo.

Muitas vezes, conforme se poderá constatar neste trabalho, o bailarino em situação de *dojo* não percebe as alterações no próprio tônus muscular ou detalhes importantes de sua modelagem que apontam importantes mudanças. Segundo Rodrigues (2003), cabe ao diretor trazer esses movimentos para seu próprio corpo e então, comunicar e devolvê-los ao bailarino. Esta sintonia é fundamental: o diretor ajuda a pessoa “receber o que ela própria concebe”.

Além de todos estes aspectos, sendo o Inventário no Corpo o eixo do BPI onde o bailarino fica vulnerável “às dores do passado” (Rodrigues, 2003) e também, sendo o eixo de maior grau de intimidade elaborado num procedimento intimista (*dojo*), o estreito vínculo com a direção neste momento é o que vai gerar a independência futura com o método. Nesta relação, antes de focar qualquer outro produto, busquei garantir a fluidez de meu processo corporal enquanto elaborava o Inventário no Corpo.

Na relação entre diretor e bailarino, convive-se também com momentos de grandes vazios e questionamentos; o vazio deve ser vivenciado, e não preenchido pelo diretor, alerta

Rodrigues (2003). As respostas surgem pelo próprio processo do bailarino ou seja, quando o mesmo está pronto para formular a pergunta e/ou para fazer a escuta. Em suma, a função da direção no *dojo* é garantir que o bailarino abra a escuta de si mesmo.

1.3.6 Os materiais e a música no *dojo*

Sendo o *dojo* um constante e intenso exercício de imaginação que interliga as sensações, memórias, emoções, corporeidades em suas imprevisíveis representações e na compreensão do sentido de cada gesto, vários materiais e objetos são utilizados de acordo com a necessidade de cada bailarino: figurinos, músicas, adereços, plantas, brinquedos, instrumentos musicais, papel e giz de cera para desenhar, objetos os mais variados e inusitados. A diretora narra o curioso exemplo de um bailarino cujo *dojo* se transformou numa cova cavada em um terreno onde, ao lado da mesma, havia uma geladeira com a porta aberta.

No BPI, é a soberania do corpo que determina, com seu fluxo vivo, a dança que se quer fazer e não os conteúdos que a ele acoplamos ou que nele projetamos: por isso, “Ao trabalharmos com um objeto, se este impõe a manutenção de um conteúdo, isso não é bom. O que o objeto tem a ajudar? A deflagrar o que é de fato, o que está querendo sair”, indica a diretora. A forma de utilizar os objetos será exemplificada ao longo da dissertação.

A linguagem musical do BPI em sala de aula, foi desenvolvida ao longo dos últimos vinte anos com a presença de músicos¹⁹ que trabalharam a partir de matrizes rítmicas e melódicas da cultura popular brasileira apresentadas pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues, desdobrando e construindo um repertório próprio de sonoridades que inclui elementos contemporâneos. A música como uma linguagem de ampla influencia e diálogo com a dança, participa do *dojo* no eixo do Inventário no Corpo como um estímulo para o fluxo interno. O sentido porém, está no corpo do bailarino. Quando um bailarino está muito concentrado em uma paisagem, pode ser que ele não permita que a música “invada” seu

¹⁹ Os músicos e pesquisadores Divanir Gattamorta e Jorge Schroeder.

dojo. A direção sempre reforça que o bailarino faça suas escolhas a cada momento de acordo com sua travessia no *dojo*, permitindo ou não que seu corpo reaja à proposta sonora.

Através de sua dança e de sua voz, a musicalidade própria do bailarino se manifesta. É possível e também necessário, trabalhar o *dojo* em pleno silêncio onde, dependendo do grau de concentração, podemos escutar paisagens.

2 **DOJO: LUGAR ONDE SE DESBRAVA UM CAMINHO**

Ao iniciar-me na prática do BPI no ano de 2006, observei um termo muito utilizado pela autora do método para denominar o espaço físico individualizado de laboratório: *dojo*.

O BPI atribui ao *dojo* os seguintes significados:

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 do seu corpo (RODRIGUES, 2006, p.136).

A constante utilização da palavra *dojo* na aplicação prática do BPI, suscitou-me a curiosidade: palavra de origem japonesa, *dojo* é o lugar das artes marciais. **Do, significa caminho. Jo, lugar.** Para esta dissertação, adotei a palavra *dojo* em itálico e sem acento, mantendo a referência estrangeira da mesma.

Exploremos um pouco mais a origem da palavra *dojo*. O sufixo *do* compõe termos, alguns relativamente bem conhecidos na língua portuguesa, tais como:

Judô- caminho da flexibilidade

Aikidô- caminho das energias combinadas

Chadô- caminho do chá

Bushidô- caminho do *Bushi* = samurai .(Código de ética dos samurais).

Kendô- caminho da espada

Karatedo- caminho das mãos vazias

O *dojo* do sumô, por exemplo, (antiga tradição Xintoísta eleita esporte nacional do Japão) é um espaço de luta sagrado cujos lutadores são considerados verdadeiras encarnações dos deuses. O ringue é circular, feito de terra batida sobre uma plataforma quadrada de 60 cm de altura. O diâmetro do círculo é de 4,50 metros aproximadamente. Já o *dojo* das artes marciais é feito de chão de *tatami* (colchão de fibra de arroz), sendo mais amplos e despojados de ornamentos (com exceção do altar de agradecimento ao fundador da arte ensinada e fotos de mestres ilustres).

Os aspectos arquitetônicos dos diversos tipos de *dojo* e suas regras de comportamento são carregados de diversos significados éticos e filosóficos. No *dojo* do aikidô, por exemplo, o treinamento busca a purificação das reações agressivas e a incorporação do espírito do samurai. Neste caso, a força não virá apenas da musculatura, mas da flexibilidade, sincronia, controle e modéstia.

No *dojo* em geral, minutos antes do treino o aluno deve estar aquecido, sentado em posição de serena meditação, limpando sua mente das atribulações do dia e se preparando para receber os ensinamentos. Nunca deve se sentar com os pés apontando para outra pessoa, reclinado ou encostado em paredes ou pilares. Para perguntar algo, o aluno deve ir até o mestre, ao invés de solicitar a sua presença. Fala-se o mínimo. Não se come ou bebe no *dojo* e nem se pisa de sapatos.

Estes e vários outros procedimentos denotam uma relação de respeito e valorização do conhecimento encarnado na figura do mestre e do chão como uma superfície onde se trava um contato íntimo com a terra e com a gravidade na busca da realização do próprio ser. As reverências demonstram o reconhecimento e gratidão pelo mestre e por toda a linhagem antepassada daquela tradição que abriu um caminho a ser percorrido pelo discípulo rumo à sua própria maestria.

Sabemos que, no oriente, as artes marciais são caminhos percorridos na lapidação do caráter do ser humano que se realiza no autoconhecimento. Analogamente, o *dojo* do BPI propõe um primeiro momento de encontro consigo mesmo no eixo Inventário no Corpo. É também o momento de recolhimento após o Co-habitar com a Fonte, onde a vivência de campo será processada minuciosamente. O *dojo* dedica-se a abertura de um caminho interno cujo espaço físico, inicialmente, não vai além de poucos metros. Em sua

riqueza de associações, a língua japonesa proporcionou uma leitura-síntese para o *dojo* que o método BPI nos propõe: **Lugar onde se desbrava um caminho.**

No *dojo* do BPI não há, necessariamente, altares para se reverenciar a não ser talvez, os que porventura migrarem dos campos de pesquisa. Os altares são internos e fundados na observância dos procedimentos de trabalho e suas reflexões. Reverencia-se a tomada de consciência e a presença do observador interno, cada vez mais atento e fortalecido.

2.1 O *dojo* do BPI

“No dojo, explore a memória daquilo que te traz força”.

Graziela Rodrigues

Em termos físicos, o *dojo* do BPI é um espaço que delimitamos dentro de uma sala de dança, mas que pode se desenvolver (como já foi desenvolvido) em espaços maiores tais como cômodos, casas, árvores, campos, corredores etc. O *dojo* pode ser inicialmente, um modesto porém bem traçado círculo de giz no chão de uma sala. De qualquer forma, o *dojo* do BPI é uma extensão dinâmica do corpo do bailarino.

As funções do *dojo* do BPI têm um alcance simbólico ilimitado, personalizado e intransferível no solitário desbravar de um caminho que será sempre único e pessoal, mas que poderá futuramente ser compartilhado na essência poética de seu resultado cênico. A diretora explica: “No *dojo*, abram as comportas do corpo para dar passagem ao criativo. Mas o *dojo* ainda não é o momento criativo propriamente dito.”

Cada pesquisador monta seu *dojo* diário de acordo com o conteúdo associado a sua pesquisa, o andamento de sua investigação, incluindo objetos, dimensões e materiais que o compõe. Na rotina diária no *dojo*, a atenção é direcionada a tudo o que ocorre dentro dele e posteriormente, aos vestígios visíveis e invisíveis que ficam no espaço após o desbravar do mesmo, rastros que poderão desembocar posteriormente em outras imagens e conteúdos e que, por sua vez, poderão retornar ao corpo. O *dojo* está em constante simbiose com o corpo da pessoa que o delimita. Conforme define a diretora: “O *dojo* que nós construímos é o nosso próprio corpo. Uma das qualidades do *dojo* é que é possível clarear o que está

emanando do corpo a partir de sua materialização no espaço.” Neste sentido de interação entre corpo e espaço:

Toda a construção do conhecimento, do simples ao complexo, do imagético não verbal ao literário verbal, depende da capacidade de mapear o que ocorre ao longo do tempo, dentro de nosso organismo, ao redor de nosso organismo, para e com o nosso organismo, uma coisa seguindo-se a outra, causando uma outra, infinitamente (DAMÁSIO, 2000, p.243).

O principal campo escolhido para meu processo de *dojo* - a gira de Umbanda - presta-se fartamente para a finalidade de síntese corporal a que me proponho pois, abarca uma diversidade de corpos, arquétipos e campos emocionais: a gira é um espaço metafórico perfeito para a busca de si mesmo através de uma dinâmica de alteridades. A diretora comenta: “Tudo é campo emocional. Nos terreiros de Umbanda, a leitura do corpo que se faz é no sentido de perceber que campo emocional está girando ali”.

De forma resumida, os passos de trabalho em meu processo de *dojo* foram definidos pela diretora da seguinte maneira:

- 1- Constituir o espaço “terreiro” com o sentido aberto, sem querer agregar elementos óbvios. Trazer tudo o que possa ir representando um terreiro. Não há pressa: a fase laboratorial (dojo) é diferente da montagem cênica.*
- 2- A cada dia, demarcar esse espaço.*
- 3- Aos poucos, ampliar o sentido do terreiro.*
- 4- Ter um “baú” para guardar coisas, objetos. Montar e desmontar o terreiro todo dia para dar movimento a ele.*
- 5- Ter seus materiais de trabalho (argila, caixas de pedrinhas para estimular os pés, etc.)*
- 6- Trabalhar as sensações, imagens, movimentos e modelagens de corpos sem fixar nada, mas dando passagem a várias coisas. Há coisas que são apenas aberturas para puxar outros corpos.*
- 7- Ao final de cada mergulho no dojo, sair e olhar para o espaço: ver como ele se apresenta, observar suas transformações.*

8-Fazer um relatório-síntese do que aconteceu (diário de dojo).

No verter das imagens dentro do *dojo* a partir das sensações, o bailarino busca estar plenamente disponível, mesmo que a imagem seja ainda parcialmente percebida ou que a emoção se manifeste como um som, uma sensação de frio, de calor ou até mesmo, num estado de certa neutralidade. Este momento de perceber a formação da imagem e dar corpo a ela é bastante sutil e pode sofrer interferências da dissimulação, de conteúdos emocionais que abaixam ou sobrecarregam o tônus, ou até mesmo ser reduzido a uma execução puramente técnica de algum movimento. É preciso paciência e uma certa leveza.

Os mecanismos de defesa ou de resistência são apontados pela diretora e são reconhecidos pelo bailarino que, por sua vez, procura dar fluxo a eles. Por outro lado, as imagens e corpos modelados que reintegram o corpo e apontam para o caminho criativo, são também reforçados pela direção. A sensação de plenitude física e emocional atesta a natureza das escolhas, sinalizando os primeiros gestos originais do bailarino. Vários exemplos ao longo desta pesquisa servirão para ilustrar momentos onde se dá esta integração.

Adentremos agora no *dojo 1*.

2.2 Dojo 1 : Abrindo a gira

*“Eu abro a nossa gira com Deus e Nossa Senhora,
eu abro a nossa gira, são porém Pombas de Angola”.*

Ponto de Umbanda

A primeira tarefa que a diretora solicitou antes de inaugurarmos o *dojo* foi que eu escrevesse meu histórico corporal. Este exercício remete não apenas a uma trajetória de fatos rememorados, mas é um desvendar de nossa relação com nossa própria memória.

A etapa que se seguiu a esta primeira escrita, foi deixar o corpo se manifestar. As duas sessões inaugurais de *dojo* deram-se com a presença da diretora onde, logo de início,

trabalhamos aspectos emocionais bastante profundos do Inventário no Corpo. Para mim, estas sessões tiveram um impacto de caráter iniciatório. Vejamos a descrição de um destes momentos:

Estou dentro de um vaso de argila que eu mesma estou fazendo, por dentro. Subo e desço dentro dele em espirais. Quero sair de dentro, sinto as contrações ao redor. Entro em contra-ações, uso a força da queda para subir mas não consigo chegar na abertura do vaso. Meu corpo tenta subir por alavancas usando as quedas como molas propulsoras em espirais. Agora é uma urna funerária primitiva que é ao mesmo tempo um útero e a casca de uma semente a germinar. Meu corpo se debate. A diretora se aproxima e me puxa com delicadeza pela cabeça fazendo o movimento espiralado de um parto.

Que o leitor não se impressione: por mais angustiantes que alguns momentos possam parecer dentro do *dojo*, a emoção é sempre cuidadosamente acolhida e a atenção volta-se para o reconhecimento da mesma através do movimento e da razão. O observador interno está ancorado.

É importante frisar que, o Inventário no Corpo nem sempre traz os fatos reais da história do bailarino (incluindo os que foram resgatados pela escrita inicial), mas a maneira como o organismo do mesmo traz e recria os fragmentos desta história.

[...] a memória não é um registro contínuo da realidade. [...] Quando percebemos a memória como uma “miscelânea” de informação, imagens e respostas, abrimos a porta para a liberdade. Uma memória fixa de acontecimentos registrados de modo literal com frequência nos limita e nos confina (LEVINE, 1993, p. 186).

Portanto, quando integramos a emoção associando-a a imagens, paisagens e sensações, podemos selecionar “imagens associadas com um tom emocional semelhante, mesmo que o conteúdo seja diferente” (LEVINE, 1993, p. 184). Desta forma, com raras exceções indicadas no texto, as descrições dos *dojo* ganham uma verve de ficção.

Após esta preparação com a presença da diretora, a grande maioria das paisagens dos *dojo* realizados nesta primeira, etapa trouxeram o material inventariado de forma ainda episódica.

No *dojo*, inicialmente trabalha-se de olhos fechados para facilitar a percepção das imagens internas através das estimulações cinestésicas (assim como pelas relações de sinestesia), principalmente pelo contato dos pés no chão. Com o tempo, os olhos se abrem sem que se perca a conexão interna.

No meu primeiro dia de *dojo* sozinha, entrei na sala de dança, tracei o círculo de giz no chão e nele adentrei. Respirando, avivei mentalmente as orientações da diretora sobre a forma de iniciarmos o trabalho: “Perceba o espaço com corpo, pela epiderme. Sinta o espaço com a palma das mãos e com a planta dos pés. Deixe vir a paisagem”:

Ouçó um zumbido abafado. Parecia o interior de um iglu. Havia muita gente dentro dele, antepassados, visitantes, todos sentados em um círculo. Apesar de misterioso, tinha um certo aconchego.

Em geral, nesta etapa inicial, as paisagens e caminhos eram repletos de natureza, mas também de mortes e renascimentos, numa tensão quase constante e um pouco desassossegada. A maioria delas, trazia o elemento água. Havia sempre muita sede.

Apesar do conteúdo simbólico das imagens ser sugestivo, a diretora orienta a não nos atermos a interpretações. Conforme propõe Souzenelle (1984, p. 20) “[...] cabe a cada um descobrir esses símbolos, o seu sentido, os seus harmônicos e deixá-los aflorar à sua consciência, a fim de deixar-se recriar por eles, pois é esse o seu poder”.

No BPI, a atitude do diretor em relação às sensações, imagens e sentimentos do bailarino deve ser “fenomenológica”. Rodrigues (2003, p.99) aponta: “É importante chamar atenção do diretor sobre este momento para que ele não faça uma interpretação de uma memória corporal. Isso seria realizar um construto cognitivo de uma identidade, resultando num falso *Self*”.

Nesta primeira rodada de *dojo* cataloguei um primeiríssimo time de corpos da seguinte maneira: corpos híbridos, corpos que manipulam substâncias, corpos que cantam, corpo ancião, corpo de guerreiro e corpos de dissimulação.

Passemos então a espiar pela fresta a partir do diário de *dojo*.

Corpos híbridos de minerais, vegetais, animais e misturados a objetos:

1-Executo várias espirais subindo e descendo do chão. Sou areia escura de beira-mar, areia mole que vai pingando e formando castelinhos que endurecem e depois se dissolvem na onda. No chão, muita água e lama de areia. O corpo se fazia e se desfazia o tempo todo.

2-Chão de lama na beira do rio, lama rasa. Olaria, corpos enterrados: são imagens de santos.

3- Imagem de múmia (casulo), de ataduras, depois de asa de borboleta, asas que nascem, tônus levíssimo de asa úmida e amassada que vai se abrindo com delicadeza.

4- Sinto-me grande, meu corpo como uma nau, o quadril flutuava, um corpo-barco, uma anca-navio que se projetava de mim, mas que ao mesmo tempo me abarcava e me continha.

Manipulando substâncias imaginárias que transformam conteúdos emocionais:

1-No círculo, mexo no céu com as mãos. Um véu, algodão-doce, massa de bolo, placenta, manto. Visto o manto do céu descrevendo espirais com a coluna e braços. Alguns gestos sempre surgem: a mão direita que treme e que mexe um tacho, uma panela.

2- Sensação de dor. Jogo a dor no chão e começo a pisar nela com energia. Sapateio de catira, pisoteio de boiada. Pisar, pilar, virar pó, panela alquímica, pilão. Transformação e alívio.

Corpos que cantam:

1-Entro em giros lentos, engolindo a água de uma cachoeira forte. Vou descortinando as pesadas braçadas de águas, modelando-me nelas. Voz interessante: choro cantado, um gargarejo sutil. Um som antigo, grave, sereno e oco, fluído e acidentado, como água escoando pela garganta de uma caverna. Voz de Oxum (orixá das águas doces e cachoeiras, associada à maternidade).

2-Quando o canto vem, são muitas as imagens e articulações do corpo a falar: vento de fogo, vento com águas, tufão, mar agitado. Às vezes são poucas sílabas, sem palavras, só consoantes no corpo.

3-Começo com várias vozes, vários corpos. De repente, os braços são asas. É uma cabocla, índia-pássaro de voz aguda e que lança flechas com a voz. O tom da voz foi trazendo o erê (a criança). Criança gosta de brincar com o próprio corpo, com a boca, sons e movimentos de articulações, balanceios. Ando em círculos pra tirar a modelagem do corpo, mas o movimento só cessou quando o canto terminou.

O corpo ancião: no começo vinha como uma forma de aliviar as dores físicas da coluna. O ancião trabalha aspectos da emoção ligados à ancestralidade:

1-Vou para as cócoras. Com leveza, uma figura da Umbanda surge, o corpo de uma preta-velha (senhora negra e velha, sentada ou arqueada, a pitar um cachimbo). Ela espalha sementes de flores pela terra. Percebo que entrei no Inventário no Corpo: são as cartas de minha avó que sempre nos enviava sementes de flores pelo correio. No dojo, as flores nascem.

2-Começo a girar. A cada volta, envelheço algumas eras. Envelheci tanto que meu tronco curvou-se totalmente para frente, até ficar de cabeça para baixo. Quadril para cima, sustentação pelos ísquios, joelhos flexionados. Caminhei assim, por um certo tempo que me pareceu longo. A posição me é favorável para lidar com as dores na coluna. Fui ficando cada vez mais velha, tive que apoiar as mãos no chão enquanto andava. Esta caminhada de quatro patas se transformou num engatinhar. Velha que engatinha, que ri e chora, que perambula choramingando, tão velha e tão menina.

O corpo do guerreiro:

1-Começo girando , surge um corpo com um arco e flecha nos braços. Mãos vivas, espaço entre as articulações. Retiro um lenço que cobre meu rosto, como aqueles panos que cobrem os santos. Vou descascando minha própria pele de cima para baixo. Deixo a pele no chão e ponho fogo nela. Bate um vento que desfolha os galhos de uma árvore. Retiro-me do dojo. Olho para o espaço e vejo que sobraram alguns restos de pele e folhas. Sentimento de leveza.

2-Meu corpo está fortemente polarizado no eixo vertical. Neste momento dou corpo a um Oxóssi (orixá caçador). A tensão é similar a de um arco bem esticado e prestes a disparar. Agora as mãos estão em flecha, o corpo como um Bumba-meu-boi, dobrado a frente. Vou erguendo o tronco devagar, para o alto. Posição assimétrica de grande força e potência.

Exemplo de dissimulação:

1 - Ergui um mastro e abri a bandeira que era a copa de uma árvore debaixo do mar. A paisagem era um teto de mar iluminado e com peixinhos. Paisagem encantada. Apesar de me sentir integrada, a diretora aponta que permaneci no campo das sensações

de prazer sem entrar em contato com um sentimento de transformação: é preciso “apear”, sair dos subterrâneos.

Reflexão sobre a primeira etapa de *dojo*

A primeira etapa de *dojo* foi como o desvelar de cartas sobre um tabuleiro. Neste início, recolhi fragmentos de meu próprio corpo que se encontravam espalhados e reconheci um primeiro conjunto de corpos para começar a dialogar com eles. Da gira de Umbanda tomei emprestado alguns arquétipos e uma carga de sentimentos acolhedores e afetuosos que ajudariam no enfrentamento dos primeiros sinais do Inventário. Das imagens de dissimulação, a tomada de consciência de alguns mecanismos de defesa.

Percebo que neste momento minha auto-imagem se apresenta com diferentes faixas etárias e personificações: as pernas são de criança; o quadril é de uma senhora; a parte de cima das costas é de uma mulher jovem, a parte de baixo, de uma velha bem velha; os pés são centenários, talvez de um andarilho descalço; as mãos, dedos e os braços são de menina; o pescoço é de adolescente e a testa, de um homem mais maduro. Estes fragmentos de imagens corporais falam de uma aparente desordem e caos, mas são como modelos arqueológicos na reconstrução de uma totalidade interna que deseja se renovar. O ecletismo destes rastros de imagens corporais não me traz angústia devido à prática da Estrutura Física do BPI que ajuda o corpo a se reorganizar após transitar entre várias modelagens: a Estrutura Física constrói um eixo corporal dinâmico e aprofunda a relação do corpo com a gravidade (no enraizar dos pés), auxiliando a percepção do fluxo das imagens corporais.

Segundo Rodrigues:

Embora a preservação da imagem corporal tenha um valor ético, a tendência é de destruir tanto a própria imagem como a do outro. Porém, dentro do significado atribuído por Schilder, a destruição ganha um sentido de renovação, como sendo uma tendência construtiva. [...] Schilder atribui uma prevalência das forças construtivas ao considerar o destruir relacionado a uma construção, significando portanto uma nova *gestalt*, cuja tendência é o desenvolvimento (RODRIGUES, 2003, p. 25).

O BPI trabalha a dança no sentido do desenvolvimento da imagem corporal do bailarino em contato com sua individualidade e não, no sentido da manutenção e perpetuação de uma imagem corporal ideal escolhida pelo mesmo.

A sensação de adentrar o vazio do *dojo* é altamente emocionante e igualmente, amedrontadora. Desde o início da pesquisa, o sentimento de solidão viria a predominar, diminuindo de intensidade na metade do processo. O mergulho no *dojo 1* foi o momento de ir preparando as “braçadas” e o fôlego o qual, com o tempo, só foi aumentando. (As sessões que inicialmente duravam uma hora chegariam a durar até três horas ininterruptas em etapas posteriores, como no *dojo 4*).

O observador interno que antes tateava sua cadeira no escuro da sala de trabalho, agora já ocupa seu lugar com altivez. De vez em quando ele ainda corre para acudir um choro ou incômodo desta que é uma instância sua e a qual observa: depois, retorna ao seu lugar e se senta, sereno, enquanto lustra as lentes de seus óculos.

Com a gira inaugurada, sigamos adiante para a segunda etapa de *dojo*.

2.3 *Dojo 2 : A Verticalização*

“Não ter medo de entrar em nosso interior... o interior é a coisa mais linda que nós temos. Nossa Senhora do Rosário, por exemplo, é esse poder de transformação dos devotos. Pontos de dor são para serem reconhecidos e liberarem algo do corpo que não quer dançar, entrar no movimento de vida, de cura”.

Graziela Rodrigues

Nesta segunda etapa de *dojo*, intensifica-se o funcionamento do eixo Inventário no Corpo do BPI na sua função de encontrar, reconhecer e dar fluxo a conteúdos emocionais somatizados, desalojando entraves emocionais e preparando terreno para o estado criativo. Observa-se que, pouco a pouco, os corpos, as imagens e as paisagens começam a se encontrar e a se desenvolver numa linha mais contínua e narrativa.

Pela recorrência de paisagens da infância e também para dar mais movimento ao *dojo*, a diretora propõe que continuemos o processo abrindo a “gira da menina”. Para tanto, puxei a lembrança de jogos infantis e das sensações que gostava na infância: movimentos giratórios, pendulares, repetitivos e vertiginosos. Busquei no Inventário no Corpo escrito, lembranças dos *playgrounds* que exemplificassem essas sensações motoras:

O gira-gira era um dos brinquedos preferidos. Os cabelos voando para trás, a cabeça pendendo com os músculos do pescoço tensos, a força centrífuga a nos arremessar para o horizonte enquanto nos agarrávamos ao leme do brinquedo, a gritar.

Sempre achei a gangorra um pouco sem graça quando menina. Até que, um dia, já adulta, fui brincar em uma delas e quase perdi o equilíbrio. Nunca mais menosprezei o brinquedo e a concentração que ele exige na realização de um movimento aparentemente tão simples.

O escorregador era a iminência do abismo, um frio na barriga e um deslizar de aterrissagens sempre arriscadas e cheias de areia. Lá de cima, era um mirante.

Agora, o rei de todos os brinquedos, a máquina de voar: lembro-me do exato dia em que aprendi a me balançar. Sentada no balanço, meu pai me dá uma explicação tão breve e luminosa que meu corpo reage com prontidão. Não saberia repetir as exatas palavras, mas imagino algo como: “Quando o balanço for para frente, estique as pernas; quando ele voltar, dobre as pernas; quando ele for pra frente de novo, estique bem as pernas como se quisesse tocar o céu com os pés”. A partir do centro de meu corpo, o pêndulo do balanço começou a funcionar: o céu nunca chegou tão perto!

Uma outra sensação física que guardo da infância é a de rodopiar segurando a mala da escola. Trago o movimento para o *dojo*: o giro é um mote para acessar diferentes paisagens. Segundo Rodrigues:

[...] o giro faz perder os referenciais por alguns instantes. Portanto, a desestruturação do modelo postural é influenciada por este tipo de movimento que altera a percepção do próprio corpo. O que se observa é que o giro, neste momento, ao alterar o peso e substância quanto percepção do próprio corpo, fez eclodir uma outra imagem corporal **que já estava alojada nesse mesmo corpo** (RODRIGUES, 2003, p. 141).

De todos os momentos de meu histórico corporal escrito no início do processo, um em especial viria a eclodir na prática do *dojo*, conduzindo-me à chamada “porta de entrada”. Segundo Rodrigues (2003, p.101), ao abrirmos o Inventário no Corpo abrimos também uma passagem denominada “porta de entrada”, um “espaço-tempo emocional” onde estabelecemos “contato com as fases de desenvolvimento que dizem respeito à construção da própria identidade”.

Constata-se que quando a pessoa passa pela porta de entrada há um retorno ao berço, aos momentos de desenvolvimento de seu próprio corpo, ao espaço-tempo das sensações profundas, frutos de necessidades corporais e afetivas que foram ou não atendidas. Durante o desenvolvimento do próprio corpo uma história de sensações, contatos e interações corporais vão construindo o indivíduo. (RODRIGUES, 2003, p. 104).

A partir dos giros com a mala da escola, lembranças mais remotas de minha primeira infância alojadas no corpo vieram apoiadas por imagens de fotografias que atestam o fato de uma corporalidade atrelada a objetos tais como, andador, caneleiras de ferros para endireitar as pernas durante o sono e botas ortopédicas. Estes objetos são ao mesmo tempo, suportes reais e metafóricos de um aprendizado do caminhar, da sustentação sobre as próprias pernas e do controle sobre a marcha e a corrida. Assim como cada brinquedo do *playground* instalou uma emoção de prazer no corpo da menina, este pequeno arsenal de tecnologias assistivas instalou uma memória psico-motora associada à emoção do medo, do desamparo e a uma conseqüente paralisação. Eu estava prestes a atravessar a “porta de entrada” do Inventário do Corpo.

As sensações e corpos na “gira da menina” iam se identificando, não sem um certo esforço de minha parte para conseguir realmente “ver”, acolher e modelar os conteúdos que

se apresentavam. Há instantes estratégicos no *dojo* onde escolhas devem ser feitas: o momento de aceitar e modelar sem julgar ou me sentir ridícula, ainda era difícil para mim. Em outros momentos, não há como resistir: uma determinada emoção ou “lembança” simplesmente nos arrebatava e nos convoca a atravessá-la, independente da “veracidade” dos fatos, conforme veremos no exemplo a seguir.

Depois da menina girar com a mala da escola, surge a paisagem de um engenho de cana-de-açúcar “mal assombrado”:

A criança tem um ano e meio de idade e está parada na porta do casarão que dá para um pátio de terra, um metro abaixo da porta. Neste ponto, ela já não conseguia mais mover suas pernas. Paralisada, as pernas formigavam, o sangue parecia não circular. A diretora a orienta a sair da paralisação através de uma ação: a criança vai ao chão e tenta descer o degrau alto daquela casa se arrastando de bruços. A ação não resultou efetiva no sentido de sobrepujar a paralisia, suas pernas ainda estavam sem tônus e formigavam.

Se o Inventário é o que eu acordo no corpo, é o corpo quem se lembra. Como julgar onde cada paisagem irá nos levar sem antes a atravessarmos completamente? Este limite entre uma paisagem estéril e uma paisagem “estreita” porém vital para alguma transformação, ainda me parecia muito tênue. Na época, conforme aprofundávamos o estudo sobre o tônus corporal nas aulas do BPI, passei a utilizar esta ferramenta para reconhecer e elaborar os conteúdos modelados observando também a dinâmica com que os movimentos aconteciam. Por exemplo, a tensão muito lenta pode reduzir o corpo a um mero suporte que apenas irradia imagens, pode aprisionar uma paisagem, congelar um fluxo de emoção e transformar o corpo em uma fotografia. (Vale lembrar que estamos falando de uma situação de laboratório, e não de espetáculo, onde qualquer dinâmica poderá ser utilizada com propriedade). É preciso manter a atenção a cada incidência e confluência de significados entre imagem, gesto e emoção, no sentido de descarte de

conteúdos estagnantes e acolhimento de conteúdos vivificantes. Por isso, a postura de trabalho dentro do *dojo* é sempre muito ativa e de mobilização.

O momento da paralisia da criança viria a ser transposto dias depois, sem a presença da diretora, mas seguindo de perto as suas orientações.

O dia seguinte

Para combater a paralisação vivida no dia anterior, a diretora aciona dois recursos: primeiro, sugere que eu traga os corpos dos guerreiros do *dojo 1* para que eles me ponham em movimento e “apresentem suas armas”. Segundo, me entrega uma sacola de tecidos para serem utilizados no *dojo* da maneira que eu quiser.

Espalho os tecidos em forma de círculo, formando uma aquarela de estados emocionais que propiciavam diferentes tónus musculares de acordo com sua cor, textura e a forma como eram manipulados. Os volumes possibilitam brincar com a imagem corporal, elaborar desproporções e prolongamentos de membros reais ou imaginários (como por exemplo, o clássico rabo de tecido com o qual o método BPI trabalha para aumentar a percepção do sacro como centro motor e gravitacional do corpo).

Utilizo os tecidos para vestir-me nas cores do orixá caçador Oxóssi, com tons de verde, pano da costa, lenço na cabeça. Com este guerreiro caçador e um cavalo, abri caminho nas matas ainda obscuras dos *dojo* anteriores, povoados por fantasmas do Inventário no Corpo. A figura dos caboclos da Umbanda surge com definição, figura de oposições unificadoras e tensões angulares de braços, pernas e tronco, como se todo o corpo fosse um arco prestes a disparar. Retomei a travessia no *dojo*:

Ao mesmo tempo era Oxóssi e um cavaleiro. Nesta paisagem de estrada, o som de muitos cavalos. É noite, luz de tochas. No meio de tantos cavaleiros, uma mulher disfarçada de homem. Ela salta do bando e vai para o meio dos cavalos, lá se sente bem. Às vezes ela também é cavalo.

“Deixa a imagem se transformar”, fala a diretora.

Vem um vento, o luar vira bruma e redemoinho, uma espiral. Ela voa nele. De dentro sai outra mulher mais velha, numa pedreira.

Nas sessões seguintes de *dojo*, a figura do cavaleiro sempre retornava, ajudando no fortalecimento das pernas e pés através da ação de cavalgar:

Trabalho o cavalgar dos cavaleiros a partir da “ventosa”. Enfatizo e graduo a força das passadas tentando deixar todo o esqueleto reverberar detalhadamente. Como ação nascida do exercício técnico da ventosa, desenvolvo diversas formas de cavalgar, galopar, trotar.

Através da ação de cavalgar, meu corpo foi ganhando força física para abarcar mais conteúdos do Inventário, preparando-me para novas transformações.

Detectando fugas

Estou em pé, aparecem três modelagens estranhas: um prisioneiro amarrado, um cego que me faz tropeçar para fora do dojo e o derretimento do corpo que escoar pelo ralo.

A diretora chama a atenção para estes esvaziamentos de tónus e sentidos. Tanto na rodada de **dojo 1** quanto nesta, a diretora foi ajudando a discernir quais eram os movimentos de fuga e desistência, dando prosseguimento à tomada de consciência dos significados presentes. Aparentemente, discernir tais conteúdos não parece ser difícil. Porém, há uma diferença sutil entre aspectos negativos que se mostram para serem sobrepujados e outros que atrapalham o processo de desenvolvimento do *dojo*. Em meio ao turbilhão de imagens e emoções, é preciso sempre lembrar de fazer escolhas que resultem em um fluxo de movimento restaurador de nossa força.

Defini estes corpos fugidios (cego, amarrado e derretido) como “modelagens de fuga”, ou seja, aspectos do Inventário já decodificados que insistem em retornar. São aspectos de resistência e emoções conhecidas que devem entrar em movimento. Estas emoções são trabalhadas, mas não permanecem mais no *dojo* pois, este já se configura como um espaço que agrega matéria de superação e, por que não dizer, matéria de virar poesia que regenera o corpo. Mesmo assim, a diretora nos orienta a dar vazão a algum conteúdo que eventualmente venha muito “pesado” e querendo se tornar consciente. Conforme veremos ao longo da dissertação, uma modelagem de fuga pode ser o prenúncio de algo importante a eclodir. Este seria um aspecto diferente e plausível dentro do *dojo*, como por exemplo, o da paralisia da criança, o qual terá seu desfecho a seguir:

Sete dias se passaram após o dojo da criança paralisada. Eu praticamente não “pensava” mais nisso.

Entro no dojo. Minha ventosa de pés estava forte. Mas as costas doíam. Desta sensação, ressurgiu a velha que se curva para aliviar a dor e a carga da coluna. Ela balanceia os joelhos subindo e descendo o quadril, parece que descarrega toneladas de coisas e pedras das costas, ao mesmo tempo em que alonga toda a parte posterior. A velha está quase a tocar o chão: ela cai. Sobre quatro apoios, agora é a criança que engatinha, brinca, anda de cavquinho e canta: “upa, upa, upa cavquinho alazão”! A criança vai levantando do chão através das cócoras: imediatamente revivi no corpo a paisagem do engenho mal-assombrado e, mais uma vez, paralisei. Com esforço fiquei em pé, o corpo pesava, as pernas estavam fracas.

Lembrei-me da orientação da diretora sobre dar movimento a isso e sair da desistência: tratei logo de forçar um passo adiante. As pernas fraquejaram, mas consegui dar um passo largo com o joelho duro, depois outro e outro, como um soldadinho de chumbo. Neste esforço, lembrei-me instintivamente de fazer a “quebra dos joelhos” e libertei-me dos grilhões. Comecei a correr meio trôpega, agora era uma mulher adulta que acabara de aprender a andar.

A mulher vai parando de correr e deseja se transformar em árvore: rejeito esta modelagem de fuga e continuo correndo. No galope, ela vê os tecidos coloridos no chão:

pega alguns e faz deles uma boneca, um bebê. Retoma o galope embalando a criança. Continuou embalando e trotando, agora num burrico, era Maria fugindo com o menino Jesus. Começou a girar soltando a criança de pano para o ar: os tecidos esvoaçam em espiral, até sobrar apenas um xale vermelho em sua mão que ela, imediatamente, amarra cruzando-o sobre o dorso como uma Maria Bonita enquanto brada: “Eu não me entrego não”!

A sensação ao final deste *dojo* foi de imensa força e um sentimento de superação. Reflexão sobre a sessão: é preciso tomar uma atitude com relação aos momentos de medo e paralisação colocando o corpo em ação, gerando movimento e fluxos que permitam a transformação da estagnação de emoções negativas em novas paisagens e passagens, saídas de labirintos e buracos, de corredores estreitos, de abismos e prisões dentro e fora do corpo. O lado interior do corpo é uma vastidão enorme onde muitas (e melhores) escolhas podem ser feitas. É preciso sair das desistências.

Xô, bicho papão, sai de cima do telhado!

A gira da menina continua. Deixo então vir a criança. Mas junto, vem o Papa-figo que arrasta as criancinhas pelas ruas! Estou de pé, meus pés deslizam sobre um chão viscoso, melequento, parece sangue. No Inventário no Corpo, o Papa-figo era o bêbado da minha rua que passava todo dia em frente de casa. No mito pernambucano, trata-se de um homem preto, esfarrapado e muito malvado, que anda com um saco nas costas para carregar criancinhas. Dizem que, por ser leproso, come o tenro fígado dos infantes na esperança de se curar. Talvez as mães utilizassem esta figura macabra para que seus filhos não ficassem brincando na rua até tarde.

Lembro-me nitidamente do pobre mendigo de minha rua, seu rosto cor de argila vermelha, uma cabeça de homem das cavernas, um sorriso “frio” e constante de lagarto (talvez o pobre homem nem tivesse dentes); sua barba era cerrada e ruiva, seu velho paletó, acinzentado; seu caminhar era liso e lento e ele tinha um olhar cor de gasolina, sempre a mirar o horizonte enquanto descia nossa rua ao cair da tarde. Este homem era uma pintura rupestre em movimento.

No sortido time de assombrações da infância, mais uma figura surge no dojo: ao lado do Papa-figo, o bicho papão aparecia na forma de um boneco inflável, com grandes olhos que se moviam, lembrando a maquiagem de um palhaço. Nesta gira da menina, o bicho papão aparece no canto alto de uma escada curva, no escuro. Ela fica com medo e meio paralisada de novo.

Ao final do *dojo*, fico avexada por ter perdido a chance de confrontá-lo: da próxima vez vou lá e mostro a língua pra ele!

Seguindo adiante

Surge uma velha que carrega bebês de pedras, (talvez um desdobramento da primeira mulher surgida na pedreira). As pedras têm uma forma ovóide e lembram as imagens de crianças esculpidas com lindas feições, envoltas em babadores vermelhos ou brancos, amontoadas em fileiras nos altares, ruas, montanhas. São os famosos Jizo, deuses japoneses protetores das crianças. Esta velha parece estar sempre grávida de novas vidas.

Uma dessas pedras fica tão pesada que a velha se curva profundamente até cair no chão e sair engatinhando. Então vira criança de novo e depois fica em pé. Agora ela era um índio e era cavaleiro, depois era a mulher-água que escoia em pedra redonda e depois sobe borbulhando. Quando ela borbulha para cima, espirram bolhas de champanhe na taça da Pomba Gira que canta: “minha saia é rodada, minha saia é vermelha, vermelhas são minhas rosas, eu venho na lua cheia”. A paisagem Pomba Gira está por perto, mas ainda não veio inteira para o dojo.

Observa-se um dinamismo crescente na troca de modelagens. Muitas outras imagens e corpos foram se sucedendo numa relação de metamorfoses e cruzamentos. Entre elas, uma figura me pareceu peculiar na modelagem de um sentimento:

Uma enfermeira, uma Pietá, curadora, seu canto era grave e agudo, seus gestos cicatrizavam feridas, teciam brancas gazes no espaço. “Nossa Senhora faz meias, o fio é

feito de luz, o novelo é lua cheia, as meias são pra Jesus”. Um sentimento predominava nesta mulher enfermeira, o de curar, ajudar. Tudo estava envolto em brancas ataduras, finos tecidos ao vento, voando em varais ao sol da manhãzinha. Esta mulher teve uma qualidade diferente das outras pois, ela se movia com leveza e se sustentava não por uma modelagem de alto tônus, mas por um sentimento claro, simples, constante, oriental.

O trabalho com os objetos no *dojo*

A diretora nos explica que, ao trabalharmos com o objeto no *dojo*, temos que ser cuidadosos: primeiro, apenas manipular o objeto no espaço, sem colocá-lo no corpo. Depois, deixar vir o fluxo de imagens. Só então, unir objeto, corpo, espaço e imagens.

A diretora indica : “Sinta como se este objeto se materializasse nas mãos a partir dos pés”.

Neste dia, manuseei um grande colar de contas coloridas. O objeto porém não me ajudou a vivenciar as paisagens no espaço e sim, a manter um foco mais mental e menos corporal sobre as mesmas. Há objetos que facilitam o momento que se está vivendo no *dojo*. Busquei então um outro objeto, um vaso arredondado de cerâmica em forma de pêra, vaso que é também um instrumento musical. Começo a trabalhar com ele fora de meu corpo e depois, com bastante contato. O vaso tem um movimento próprio de pião quando rodado, além de promover uma agradável sensação quando manipulado. A diretora aponta uma rápida integração de meu movimento através deste objeto.

Peneirando

Trago todos objetos: colares, vaso, tecidos. Nesta sessão, inúmeras modelagens se sucederam até que um primeiro corpo se confirmasse.

Hoje, o grande colar de contas coloridas vira um jogo de búzios. Sou o mensageiro que leva e traz as conversas entre os orixás. Seu movimento é agitado, contínuo. Ele gera conexões, mantêm os canais abertos com o fogo de seus braços, corpo e de suas orelhas

que tudo ouvem. Exu, puro movimento, mantenedor das tubulações incandescentes, gestos rápidos, corpo abrasado que brilha mais forte ao se mover. Ponto e linha ao mesmo tempo, lá, aqui e em todos os lugares.

A diretora insiste para que eu deixe vir o que “já está aqui”. O que será isso que “já está aqui”? Então vem um velhinho de barba branca, coberto por um manto branco, parecia um Papai Noel: evidentemente, outra modelagem de fuga.

Diretora: “Quem está se escondendo atrás dele”? “Deixe ela vir”.

“Ela”? Mas quem é “ela”? Veio mulher num baile, meio bêbada, alegre e estranha que logo desaparece.

A diretora pede que eu vá em direção ao vaso de argila. Giro lentamente com ele até que, num súbito instante a diretora fissa uma modelagem: a mulher do jarro. Muito precisa, de tônus equilibrado, toda espiralada. Vou desenvolvendo aquele corpo no espaço, deslizando mais calma e lentamente. Deixo o vaso no chão e reabro em meu corpo as galerias internas de água com som escoando pela garganta.

A diretora aponta que algumas velhas, velhos, crianças e homens estão atrapalhando o aparecimento do aspecto feminino. Após duas horas de trabalho ininterrupto, um instante de *gestalt*, um eterno refazer-se, o ser e não ser. A mulher do vaso.

Laborando o feminino

Dentro do dojo, uma mulher que se aproxima serenamente. Desliza em meio ao arroz plantado em canteiros curvos. Ela vem abrindo espaços. Segura o vaso que é útero, é estômago, garganta, lugares e continentes dentro do corpo.

Deixo o vaso me mostrar os movimentos. Braços, dedos, torso, tudo se amolda a ele ampliando as articulações, abrindo espirais, expandindo tórax, quadril, as caixas do corpo. O peso do vaso produz um tônus mais alto. Das sensações de cheios e vazios, brota

uma dança sem imagens, porém prazerosa, harmoniosa, feminina e suave. Talvez, “simplesmente”, o corpo de uma mulher se movendo no espaço.

Reflexão sobre o *dojo* 2

Nesta etapa, as diversas mulheres foram se misturando e se complementando (mães d'água, a velha das pedras, mulher disfarçada de homem, mulher que tece e cicatriza, velhas-meninas) e os aspectos masculinos (cavaleiros, assombrações da infância, índios) que trotam sempre viajantes.

O paradoxo do corpo ancião é que ele diminui as dores lombares através de sua postura abaulada (em maior ou menos grau) pois, ele alonga a parte posterior do corpo; mas na verdade, o ancião nos renova porque nos ensina a chegar mais perto da terra, nossa origem, destino e recomeço.

A velha que caminha tão agachada que acaba virando bebê e depois menina, foi um roteiro de modelagens recorrente: primeiro, a coluna bem abaulada, depois a passagem pelos quatro apoios (engatinhar) e em seguida, as cócoras da menina. Este roteiro ajudou a firmar aspectos psicofísicos de renovação, sanando dores lombares que me acompanhavam há tempos.

Às vezes as representações simbólicas que estão no corpo deságuam num universo mítico. Notei que a dinâmica de passagens da velha para o bebê e para a criança, reproduz de certa forma, parte do enigma da Esfinge decifrado por Édipo:

- sobre quatro pés , pela manhã, está o homem ainda identificado como animal, aquele que não passou pela “Porta dos Homens”;
- sobre dois pés, ao meio-dia, está o Homem no seu processo de verticalização e, para isso, localizado entre o Céu e a Terra [...];
- sobre três pés, ao entardecer, está o homem que atinge o seu núcleo, o seu NOME. Abrindo-o, ele libera a sua energia trinitária e torna-se UM. Ele ingressa na semelhança divina (SOUZENELLE, 1984, p. 80).

Focando os dois primeiros estágios do mito percebo, após percorrer diversas vezes este roteiro de dois para quatro e para dois apoios, que os corpos da velha, do bebê e da criança eram repetições que pediam para serem superadas: a menina precisava ficar em pé! Este roteiro já havia surgido desde o *dojo 1*, conforme se pode constatar na segunda descrição do item **corpo ancião**.

Aprender a ficar em pé foi o momento mais importante e profundo nesta segunda etapa de *dojo*: o sobrepujar da paralisia da criança, a libertação dos apoios metálicos, a transformação da fragilidade em determinação. Encontro mais uma vez nas palavras de Souzenelle uma leitura mítica para esta experiência, na *Luta de Jacob com o Anjo*:

Trata-se da dança do Homem consigo mesmo, levando-se em conta que a sua vida é a própria dança do seu encontro com Deus. Dança noturna das profundezas, dança dolorosa, contundente nos seus arrancos necessários, e que o deixa coxo!

Coxo! Ele havia esquecido que o era desde o nascimento!

Coxo, pois ainda não desposara a totalidade de si mesmo, mas agora que começou essa grande obra, ele se lembra! Ele é coxo. A partir de agora, está a caminho de sua verticalização (SOUZENELLE, 1984, p. 130).

Para suportar toda esta escavação que nos arranca do esquecimento, a técnica corporal proporcionada pela Estrutura Física do BPI tem sido de fundamental importância, principalmente no trabalho do eixo vertical: o fortalecimento do corpo no enraizamento dos pés, nas alavancas de ascensão, assim como a flexibilização do corpo nas modelagens.

Da decodificação de movimentos das danças afro-brasileiras (em especial da Umbanda e do Candomblé) apresentadas por Rodrigues (1997), a “quebra de joelhos” também tem sido um aspecto técnico (da Estrutura Física) facilitador no processo de modelagens, de entradas e saídas dos eixo, de abertura para “alguém que dança” em mim. A “quebra de joelhos”²⁰ é um flexionar repentino e ao mesmo tempo sutil da articulação dos joelhos, como se os fios de uma marionete se soltassem de uma vez. O corpo inteiro se desarticula mas permanece no eixo vertical. A reverberação óssea da “quebra de joelho” dos pés até a cabeça, proporciona ao bailarino um estado mais vulnerável e facilitador na

²⁰ A descrição deste movimento segundo o BPI encontra-se em RODRIGUES, 1997, p. 49.

recepção de outros corpos, principalmente porque enfatiza a soltura do pescoço e da cabeça, centro racional. São momentos de passagem entre uma articulação e outra, entre uma modelagem e outra, estados transitórios preciosos onde uma fresta pode se abrir para as surpresas da memória.

Reconhecendo também as modelagens de fuga, fomos desanuviando o caminho e abrindo-o para a mulher do vaso, mais fluida, leve e integrada. Em seu caminhar rumo ao “núcleo”, no reunir de seus vários “eus”, esta mulher sofrerá ainda muitas transformações. Mesmo que esta pesquisa se restrinja ao eixo Inventário do Corpo, todos os eixos do método coexistem em diversas camadas.

Em pé e acompanhados pela mulher do vaso, sigamos agora para a próxima etapa, o *dojo 3*.

2.4 *Dojo 3*: Primeira síntese

“Precisamos de pesquisadores que trabalhem as diferenças de corpos, não as igualdades. Enquanto se aprofunda nos eixos do BPI, o artista trabalha com uma vastidão de corpos que se conectam a humanidade, abrindo perspectivas de aceitação de outros corpos em si. O BPI é uma identidade que se move”.

Graziela Rodrigues

Chegamos ao *dojo 3* com um corpo mais vertical, mais fluido em sua emoção e pleno de possibilidades emanadas de sua natureza transitória: a mulher do vaso ou, o corpo-vaso.

Juntando-se a ele, mais três corpos foram modelados e nomeados nesta etapa, de acordo com a recorrência de suas ações, a plenitude de seus sentidos, as emoções que abarcavam e as paisagens que constituíam determinadas experiências de vida.

Conforme explica a diretora, “o arquivo de imagens começa a entornar, a vir. Depois, algumas permanecem. Aí chega o momento em que um material se faz presente para o desenvolvimento”.

Os quatro corpos-síntese desta terceira etapa de *dojo* são os seguintes:

- I- O corpo-vaso
- II- O corpo-fábrica
- III- A mulher do bando
- IV- O corpo-onça

Imagens e conteúdos mais sombrios do Inventário no Corpo ainda ressurgem com força e intensidade. Afinal, este é o eixo explorado nesta pesquisa. Mas o reflexo de transformação adquirido em etapas anteriores, também se fortalece: ainda que, vez por outra as modelagens de fuga acabem retornando, a razão é posta em ação para decifrá-las e descartar os conteúdos que causam a perda de tónus, de sentidos e do fluxo de movimento.

Antes do afunilamento dos corpos síntese, muitas paisagens, modelagens e corpos surgiram nesta terceira rodada de *dojo*: mulheres que já estavam a caminho com o corpo carregado de histórias para contar; novos partos; mais cavaleiros; dançarina cubana de babados coloridos; Vênus primitivas, dentre vários outros. As modelagens começaram a se mostrar cada vez mais variadas, com mais nitidez e com a presença de figuras femininas inusitadas. Tantas transformações foram preparando o terreno para a formação desta primeira síntese.

Nesta terceira etapa de *dojo*, a presença da diretora se intensifica, conforme se observa nas descrições das sessões. Prossigamos.

Trazendo os corpos à baila

A genealogia dos quatro corpos será apresentada cronologicamente e entremeada pela descrição das sessões de *dojo*.

I- Corpo vaso (recapitulando)

Este corpo nasceu da relação com o objeto de cerâmica conforme foi descrito na segunda etapa de *dojo*. A luta para modelar-se em sua plenitude atesta diversos aspectos vivenciados no eixo do Inventário no Corpo no sentido de despojamento de conteúdos dispersivos. A mulher do vaso trabalha especificamente com um vaso de cerâmica, mas também manipulando um espaço cavado dentro do corpo, principalmente na região do ventre. Esse ventre-vaso traz a sensação de estar sobre um torno, numa auto modelagem que executa giros rápidos e densos de acentuada força centrífuga. A movimentação e giros entre o corpo e o vaso ficaram ainda em aberto em seus sentidos, como um “meta-corpo” em constante transformação, mas de qualidades sinestésicas bem definidas. Por enquanto, o sentido maior do corpo-vaso (além de ser o intróito de outras modelagens), é o da própria transformação. O sentimento de fundo é o de alguém expectante.

II-Corpo fábrica

Gênese

Um curioso e inusitado aspecto de minha experiência de vida no Japão acabou eclodindo no *dojo* do BPI.

No final do ano de 2003, após o término de meus estudos sobre o teatro Nô em Kioto, vivi uma experiência de três semanas como operária em uma fábrica de macarrão, na condição dos chamados *dekasegui*, ou, “aqueles que saem para ganhar dinheiro”. Este foi um encontro e uma convivência estreita com corpos e estilos de vida totalmente diversos do meu, em uma sociedade desconhecida (a mão-de-obra braçal imigrante no Japão), numa constante auto-observação dentro das relações de dominação, humilhação e sobrevivência.

A seguir, a narração desta experiência.

Dezembro de 2003

Após o término de meu período de estudos sobre o teatro Nô em Kioto, vi-me impedida de retornar ao Brasil em virtude da nova lei de visto de trânsito, imposta por George Bush no afã dos ataques terroristas. Enquanto esperava por uma entrevista, fui trabalhar numa fábrica de comida pronta e tornei-me, temporariamente, uma *dekasegui* (termo utilizado para os brasileiros descendentes que vão ao Japão em busca de trabalho e riquezas).

Durante três semanas, trabalhei seis dias por semana, da meia noite as oito da manhã, em pé, na geladeira da fábrica, acompanhada por chefes de linha que açoitavam as operárias com seus gritos histéricos, assediando-nos moralmente ao repetirem sistematicamente nossos nomes.

Na fábrica havia brasileiras, peruanas, chilenas, bolivianas, japonesas e muitas, muitas chinesas. Para manter o emprego valia tudo, desde roubar a tarefa alheia até sabotar o trabalho das novatas.

Durante estas semanas na geladeira eu não sentia mais minhas mãos que doíam e enrijeciam a cada dia, além dos pés que adormeciam. Dentro de minhas geladas botas de borracha, bastante jornal para ajudar a esquentar. Mesmo nesta situação de quase indigência, aprendi, entre outras coisas belas, uma grande variedade de nomes de legumes em japonês, nomes de estrelas em chinês, algumas cantigas de ninar em espanhol, além de, obviamente, alguns palavrões.

Na esteira de montagem, o esforço repetitivo de horas a fio, o frio, sono e o barulho ritmado das máquinas geravam um estado de hipnose: afeita aos movimentos da dança, driblava as câimbras alternando as articulações do corpo, transferindo o peso entre uma perna e outra e realizando diferentes giros de cabeça, cintura, tórax e quadril. Tudo tinha que ser discreto, sob o olhar dos cães gritadores. O peso do serviço era atenuado pela variedade de dinâmicas corporais, já que a cada prato a ser decorado, a tarefa mudava: salpicar cebolinhas, pontuar os tomates na diagonal direita do prato, pressionar as tampas de plástico, misturar o molho, desfiar o macarrão...

Quando íamos trabalhar no andar de cima junto às chinesas, éramos obrigadas a acrescentar algumas variações inusitadas de movimento como por exemplo, cotoveladas, pisadas de pé, chutes e empurrões. As chinesas, muitas delas clandestinas, são as mais competitivas, agressivas e rápidas trabalhadoras do mundo e têm uma alta performance física, seja em que modalidade for. Carregam caixas pesadas, aprendem o idioma japonês com facilidade, são magras e bonitas, recebem salário menor e algumas até galgam postos de comando na fábrica. Na dança nervosa do macarrão, molhos, pimentas e ovos crus, muitas vezes os ingredientes iam parar no rosto e no uniforme de colegas mais exaltadas.

Em quase tudo as chinesas superavam as brasileiras que, mesmo esforçadas, ficavam em segundo lugar em desempenho de velocidade e pontaria, quesitos importantes no posicionamento correto dos três cogumelos entre as flores recortadas de cenouras e as sete folhas de espinafre, cada coisa esmeradamente colocada em menos de um segundo: isso sem esquecer do arremesso de batatinhas cozidas nos pratos que deixávamos passar e que longe já se iam, na velocidade implacável da esteira rolante.

Trabalhávamos cobertas da cabeça aos pés, luvas, máscara, touca e com muita roupa por debaixo do uniforme devido ao intenso frio. Nos movíamos sem agilidade, como astronautas sonâmbulas. Mas mesmo tendo apenas os olhos de fora, nossa vaidade feminina não se ressentia: a cada noite, nossos olhos eram cuidadosamente maquiados com sombras coloridas, brilhos e *rímel* nos cílios bem curvados. Em meio a toda aquela hostilidade, este ritual preservava nossa individualidade e auto-estima. Éramos belos pares de olhos coloridos sobre enormes e indisfarçáveis olheiras, nos comunicando no meio da batalha de milhares de pratos. Num lugar como este havia também muita camaradagem e amizade, além do instinto de sobrevivência que permitia alianças ambivalentes. Na disputa por alguns minutos de hora-extra, as mulheres brigavam ou faziam as pazes na mesma velocidade em que corriam as esteiras. Não se podia falar, cantar ou comer nada. Mas quem aprende a trabalhar dançando e dormindo em pé, aprende também a “assobiar chupando cana”: alguns petiscos eram até que bem saborosos. E entre os mais cobiçados, os *tempurá* (empanados) de camarão gigante. Uma das técnicas para se conseguir um era bem simples e perspicaz: já que todas usavam luvas, pegava-se o petisco com uma das mãos e, com a outra, retira-se a luva rapidamente. O camarão fica ensacado e pronto para viagem.

Quem sabe se estas pequenas e esporádicas “delinquências” não as salvavam de violências maiores.

Em um pequeno caderninho, algumas de minhas anotações na época:

Entro à meia-noite, bato o ponto, submeto-me à vistoria onde mostro as unhas curtas, limpas e sem esmalte, as orelhas sem brincos, o pescoço sem cordões e um olhar adornado. No andar abaixo da terra, as máquinas cospem o macarrão gelado nos pratinhos que correm nas esteiras. Sobre estes, montamos pequenos e exóticos jardins de sonhos com flores recortadas de cenouras, folhas verdes de diversas texturas, cogumelos de várias feições, ostras, polvos e anéis de lula, algum curry e pimentas vermelhas...

Os chefes sempre gritando mais alto que o barulho das máquinas, continuavam a gritar mesmo quando estas paravam, enquanto fazíamos a faxina do local. Em meio à epidemia de gritos, uma japonesa grande, forte e de bochechas vermelhas jogava boliche com as pilhas de caixas de plástico sobre rodinhas. Acidentes eram comuns, por isso tratava de fazer alongamentos todas as noites, assistindo ao Jornal Nacional pela rede brasileira no Japão, antes de sair para o trabalho.

A fábrica era um prédio grande e labiríntico, cheio de corredores, becos, andares assimétricos. Dia sim dia não, tínhamos que subir e descer escadarias vermelhas de corrimãos escorregadios e degraus encharcados de óleo de fritura: acho que não eram lavadas nunca. Pegávamos elevadores de carga, entrávamos e saíamos de geladeiras e portas com suas franjas de plástico transparente a nos estapear a cara. Quando saíamos da fábrica ao amanhecer, estas franjas amarelas douravam ao brilho do sol numa visão quase alucinógena e que esperançava mais um dia.

Era Natal. Ao chegar em casa pela manhã, tomei um longo banho quente para ressuscitar o corpo e a auto-estima. Procurei um livro para ler na estante da família brasileira que me acolhia. Havia muitos romances espíritas, bibliografia que definitivamente não combinava com o tom “heavy metal” do momento. Ironicamente, o único livro que havia fora deste assunto era o do doutor Drauzio Varela, o *Estação Carandiru*. Devorei o livro em dois dias e depois o reli bem devagarinho, mantendo o

diálogo com as personagens naquela situação limite. E assim, mesmo chocada com a cena das escadarias lavadas a sangue no dia da chacina do presídio, a leitura me salvava e me salvava a cada página, imprimindo à minha própria experiência, uma aura cinematográfica e mais distanciada.

Nada mais me intimidava: graças ao livro eu havia me tornado a heroína de meu próprio filme. As dores já não eram só minhas e aquele período de quase um mês na barriga de aço da baleia, ia terminando numa mistura de alívio e torpor, de saudades das meninas do mundo, do café com leite e biscoitos com as amigas, no intervalo de quinze minutos da madrugada.

O Corpo fábrica no *dojo* do BPI

O corpo-fábrica que surgiu no *dojo* do BPI reproduziu a sensação espacial da esteira na linha de montagem ou seja, movimentos que enfatizavam a frente e atrás do corpo. A partir desta sensação espacial, a experiência real da fábrica foi reavivada em sua plenitude.

É importante ressaltar que, na sessão descrita a seguir, ainda não tínhamos idéia de que a paisagem-fábrica surgiria. Vejamos então como se deu sua aparição num determinado dia de *dojo* :

A diretora dá o comando: “Traga os terreiros todos”.

Abro a gira: na paisagem o chão é de folhas, tem um mastro, o lugar é bonito, um terreiro de Candomblé. Som imaginário de atabaque. Ondulação de coluna, as mãos se agitam.

Diretora: “O que fazem as mãos”?

Trabalham. Afazeres, sempre dançando: varrer, macerar ervas, pilar o milho, fazer o fubá.

Diretora : “Que paisagem”?

Caminho de terra, tem vacas e umas fábricas ao fundo com um pouco de fumaça.

Diretora: “Entre na fábrica”.

Imediatamente retorno ao cenário da fábrica no Japão com suas escadarias escorregadias. Entro acautelada, reconhecendo tudo. Dirijo-me à esteira de comida. Reconhecendo a lida, começo a “dançar” na esteira enquanto trabalho, exatamente como fazia na fábrica. Exclamo para mim mesma: “Não é que todo o trabalho pode virar dança”! Ela trabalha, trabalha, dançando como lhe era possível.

“Guarde este corpo da fábrica”, indica a diretora.

Várias foram as etapas de partejamento deste corpo, momentos onde a emoção estava relacionada a uma intensa agressividade pela sobrevivência na esteira e os movimentos se apresentavam embrutecidos. Estas emoções que ficaram retesadas no organismo foram, aos poucos, sendo modeladas por um tônus e uma atenção que permitia sua definição.

Retomamos a paisagem no dia seguinte:

Diretora: “Onde você está”?

Num paredão com grama e musgo e mato verde. Estou entre dois muros apertados e gigantes, de pedras escuras e retangulares. É alto e com um facho de luz brilhante platinado que vem lá de cima. Estou exatamente no meio de duas pirâmides gigantescas e muito próximas.

“Qual a sensação”? A diretora pede para que eu vá deixando este espaço mais apertado ainda. Sobe o tônus.

Vem um corpo egípcio neste espaço de corredor estreito. Egípcia comprimida entre os muros, como se estivesse pintada, mas solta da parede. Sensação de muita pressão.

A diretora destaca: “É um corpo interessante pela contenção. Chegue a um grau máximo de tensão e depois libere”.

A sensação de estar entre dois muros, sustentando uma modelagem compacta que favorecia o trabalho do corpo-fábrica na esteira imaginária. Os gestos reproduziam inicialmente as ações de trabalho (colocar as comidas nos pratinhos) em seu mote básico de repetição; logo iam se transformando, os movimentos se expandiam no espaço e voltavam à esteira, alternadamente. Mesmo desassossegada e ainda aflita, a dança ia driblando o trabalho árduo e quebrando os muros apertados.

A fábrica no Japão foi uma experiência direta com um “trabalho forçado”. O campo emocional que girava na esteira da fábrica era de muita raiva e medo. No *dojo*, este corpo-fábrica representou um intenso exercício de alquimia físico-emocional. Na repetição dos movimentos, o corpo ia transformando os gestos e os sentidos, lapidando a matéria bruta. Assim, minha paisagem-fábrica restituída no *dojo* começava a ter seus primeiros sons de máquina transformados em música.

Numa pesquisa do universo sonoro, os timbres da fábrica foram reproduzidos por instrumentos de percussão feitos de cerâmica, madeira e metal pelo músico-pesquisador Marcos Scarassatti. A rica plasticidade e sonoridade destes instrumentos sugerem objetos que se movem por si mesmos tais como, pêndulos, coisas que giram, que são arremessadas, que se batem. Uma combinação peculiar de automatismos e matérias orgânicas a dialogar com o corpo de carne acoplado à maquinaria. A experiência resultou em um aprofundamento da paisagem fábrica, de seus murmúrios e ecos, deixando entrever as primeiras melodias das engrenagens.

Na esteira derramam-se sentimentos, perguntas e imagens que revertem mais uma vez para meu corpo. A paisagem da esteira facilitou-me a compreensão das relações entre *sensação, imagem, emoção e movimento*.

As roupas imaginárias desta operária são arrojadas como as da astronauta Barbarella ²¹. Da indumentária original, sobraram a máscara de algodão branco que cobre o rosto e a cabeça, um avental prateado e uma reluzente maquiagem azul sobre os olhos.

²¹ Personagem de história em quadrinhos, uma heroína espacial. Barbarella virou filme de ficção científica em 1968, estrelado pela atriz Jane Fonda.

III- A mulher do bando

A mulher do bando (Maria Bonita) surgiu pela primeira vez no **dojo 2**, logo após a superação da paralisia das pernas da criança. No **dojo 3**, esta modelagem passou por várias mudanças e se fortaleceu. Ela é arisca e de perfil aguerrido, fruto de uma mistura da mulher sertaneja (afeita aos bailes e prazeres da vida) com as caboclas da Umbanda, forças da natureza que já haviam surgido diversas vezes nos *dojo*. Ambas trouxeram as ações de sacar armas (arcos, facões, laços), riscar o chão, bradar. A figura sertaneja tem um forte traço de amoralidade e ambivalência, alternando sua aparência entre bonita e feia, boa e má, velha e moça, ativa e cheia de gracejos, viril e coquete. Seu sentimento de fundo é de uma alegria nervosa.

A paisagem mulher do bando acabou trazendo um outro aspecto do Inventário que fez eclodir um novo (e fundamental) corpo: o corpo- onça.

IV- Corpo -onça

Vejamos agora, a partir da descrição deste *dojo*, como se deu o nascimento do corpo-onça. Este corpo saltou da paisagem da mulher do bando, de uma experiência pré-catártica onde eclodiram emoções do Inventário também relacionadas a uma forte agressividade. Os fatos narrados a seguir não correspondem a uma realidade vivida, mas se configuraram desta forma dentro do *dojo* a partir de uma emoção represada no corpo.

É manhãzinha no acampamento, todos começam a se levantar lentamente. A mulher escuta ruídos e fica à espreita. De repente, o bando inimigo ataca. Dominada por uma emoção muito forte, ela luta e se debate como um gato a se contorcer. O corpo do felino veio para soltar a mulher, os movimentos de reação são velozes. Paramos o dojo para dar continência àquela forte emoção.

A diretora coloca que a questão é saber ir conduzindo as emoções, reconhecer o que está fluindo no corpo. Em seguida, usar a cabeça para identificar os fatos associados a ela.

Do “ataque do bando inimigo”, decidi utilizar a emoção predominante (raiva) a meu favor colocando-me novamente em movimento. Levantei e retomei no *dojo* o enfrentamento deste “susto”. A elaboração das emoções de raiva e medo passaram a imprimir um alto tônus corporal e um fremito que nascia nos pés e tomava todo o corpo. Este corpo, tomado pela emoção recém vivida e por um instinto de sobrevivência, denotava patas e garras de um animal sem eu mesma me dar conta disso. Era um corpo felino. Não o percebi de imediato; este corpo foi apontado pela diretora como um corpo fértil, de sentidos renascentes e muito mais profundos na busca pelo diamante. A esta sutil e tremulante modelagem, demos o nome de corpo-onça.

O corpo-onça tem pequenas patas com garras semi-armadas mas que não chegam a se projetar inteiramente; tem um olhar para dentro como se vigiasse seus impulsos mais selvagens; um corpo que se estica para cima e se contrai (constrange) ao mesmo tempo ao redor de seu próprio eixo e ventre. O corpo-onça é a ira controlada. O sentimento interno é intenso, remete ao auto-controle e à resistência dentro da angústia, até que ela se dissipe ou se transforme.

Neste sentido, o fremito da onça (que nasce sob os pés) diferencia-se de um padrão de movimento que sempre acontecia em meu corpo, pequenos espasmos de ombros e peito. Ao detectar um tipo de movimento que denota um grau de angústia, a diretora orienta que o “suportemos” para vermos o que está por detrás da mesma. Era preciso não sair correndo para um estado de equilíbrio confortável e inerte. O “tremelique” dos ombros me ajudava a tirar algo do corpo de modo superficial. Este movimento não deixa o que está dentro se manifestar.

As indicações da diretora apuram o desenvolvimento do olhar interno do bailarino que busca manter a veracidade do/no corpo sem fixar de imediato quaisquer significados. A atenção é sobre os movimentos e emoções que fluem constantemente, mantendo latentes e em evolução, os sentidos que eles têm.

Refletindo sobre os quatro corpos-síntese

Ao longo destas sessões de *dojo* fui me dando conta de como os corpos, antes modelados e elaborados individualmente, começam a se misturar em diferentes camadas via emoção, gestos, tónus, paisagens e sentidos, dando nascimento uns aos outros e pouco a pouco entrando num processo de fusão. Estas sobreposições, complementações, metamorfoses e desdobramentos refletem um processo interno de liberação de conteúdos que são confrontados na dinâmica de indagações da diretora, aprofundando assim, o sentido de cada gesto. Por isso, a diretora afirma que, neste “colocar e tirar de corpos”, a Incorporação da Personagem (etapa que precede o terceiro eixo do BPI), é uma nucleação de vários **sentidos** do corpo.

Na época da qualificação desta pesquisa, montamos um roteiro de apresentação dos quatro corpos-síntese, não em sua ordem cronológica de nascimento, mas entremeando seus sentidos e observando a **transição** entre um sentimento e outro. Vamos analisar esta partitura emocional :

O corpo-fábrica inicia um traçado claro no espaço (a esteira imaginária posta na diagonal) e sua emoção básica vai aumentando até se transformar no corpo-onça. As emoções estão em graus diferentes, mas falam de raiva, medo e revolta controladas, a da fábrica pelo limite espacial (externo), a da onça pelo limite interno (auto-controle). Ambas escoam a emoção de formas diferenciadas, mas já era possível ver o corpo-onça transparecendo na paisagem-fábrica através de suas garras semi-armadas.

A **clareza** de cada corpo é importante para permitir que estas fronteiras se misturem com segurança, mesmo que momentaneamente. Saber exatamente onde está, quem é, o que sente, qual a porcentagem de cada corpo presente no nosso, como transitar de um para o outro. Manter o fluxo de emoções, paisagens e gestos conhecidos, reconhecer-se nas diferenças internas, localizar os sentidos. Para saber “compor uma dança” pelo método BPI, é preciso em princípio, cultivar as distâncias entre os conteúdos modelados, a fim de desenvolver ao máximo o potencial de cada aspecto, de cada corpo. Perguntava-me se, em algum momento, o corpo-onça não “engoliria” os outros corpos. Em situação indireta, a diretora acabaria por me responder: “Um de meus corpos lidera os demais ou a junção de

vários resulta em um? Não se trata do fruto de uma soma, mas de um fechamento de *gestalt*'.

Uma **estratégia** para se demarcar os limites entre os corpos, segundo a indicação da diretora, é a troca de figurinos: ao sentir que outro corpo se anuncia, trocar imediatamente sua pele. É preciso saber exatamente em qual camada estamos neste processo.

Ainda no roteiro, a mulher do bando veio após o corpo-onça por suas características animalescas, instintivas e mais próximas da natureza. O acúmulo de tensão do corpo-onça pôde então ser liberado nos passos de dança mais soltos da mulher do bando. E finalmente, o corpo-vaso, corpo coringa que se articulava com qualquer corpo, que modela-se constantemente e que guarda no oco de si, todos os significados. Fisicamente, o corpo-vaso é um dos que exigem mais tônus pra se manter coeso no momento em que ele próprio se produz e reproduz, girando no torno imaginário.

Este roteiro ensinou-me a fazer as transições dos corpos e seus sentidos, emoções, gestos e paisagens através principalmente, do tônus. Outra coisa importante, segundo a diretora, é o tempo de permanência em cada corpo, sendo que este não deve se estender muito. A mudança de um corpo para o outro segue o ritmo inusitado do jorro inconsciente. Às vezes a transformação é mais lenta, outras, instantânea. Todas estas estratégias são importantes para um único fim: não perder a atenção sobre os sentidos dos movimentos.

Considerações sobre o corpo fábrica

Antes de passarmos para a última etapa desta pesquisa, gostaria de fazer uma breve reflexão sobre um dos corpos do **dojo 3**, o corpo-fábrica.

Mesmo trabalhando o *dojo* sobre o eixo Inventário no Corpo, poderíamos dizer que a elaboração de minha vivência na fábrica aproximou-se do eixo Co-habitar com a Fonte. A fábrica foi uma experiência de um Co-habitar involuntário e anterior ao início desta pesquisa, mas através do BPI, pude convertê-la em uma experiência de arte.

A fábrica foi um de meus baús corporais mais pesados e preciosos abertos até então dentro do *dojo*. Pesado por conter dentro dele, muitos corpos com suas histórias em um contexto real, desumano; precioso, pelo mesmo motivo.

A vida de operária existia dentro e fora do expediente da fábrica: com o tempo, passei a falar como elas, a comer o que comiam, a me vestir e a me maquiar como elas e principalmente, a sentir o que sentiam naquela condição de violência moral, humilhação, falta de perspectiva social e exaustão. Talvez por instinto e por um olhar já treinado de pesquisadora e artista, mantive na época um pequeno diário e algumas condutas de distanciamento, mas permanecendo aberta àquela relação entre corpos, num meio de dominadores e dominados. A exploração dava-se sobre um determinado grupo que se caracterizava da seguinte forma: mulheres, imigrantes, operárias, algumas clandestinas, mães, várias idosas e muitas que não falavam o idioma do país.

Dentro de meu corpo mora a emoção deste grupo de mulheres, com suas mazelas e belezas. É muito diferente dançar desta forma, sentindo a força de um grupo que é história encarnada nos impulsionando reciprocamente. O corpo, ao dar voz, ganha voz. Ao dar corpo, vigora sua identidade na sua capacidade de ser muitos. Neste sentido, o Bailarino, Pesquisador, Intérprete “é uma identidade que se move”.

Esta experiência elaborada no *dojo* do BPI, trouxe-me um sentido maior para o ato de dançar na ação de dialogar com realidades sombrias (externas e internas), fazendo-as emergir, ao menos por alguns instantes, dos andares subterrâneos de uma fábrica.

Passaremos agora para a última etapa desta pesquisa, o *dojo 4*. Quem nos conduz até lá é o corpo-onça.

2.5 Dojo 4 : O corpo cigana

“Tú eres mujer. Tú eres hombre. Tú eres muchacho y también la doncella. Tú, como un viejo, te apoyas en un cayado...Tú eres el pájaro azul oscuro y el verde de ojos rojos...Tú eres las estaciones y los mares”.

Svetasvatara Upanishad

Em japonês, “experiência” se diz *keiken*. *Kei* : enfileirar, processo cumulativo, linha. *Ken*: experimentações, testes. A acepção de *ken* é curiosa pois, é um ideograma formado pelos prefixos “cavalo” e “comparar”. Ou seja: "Escolher o cavalo, montando em cada um, para ver qual é bom e qual não é" . Ação corpo-a-corpo, cambiante, sensorial.

A mesma palavra no idioma alemão se diz, *erfahrung*. Das raízes *gefahr* (perigo) e *erfahren* (conhecer, saber, chegar a), a palavra sugere um percurso através de um perigo ou, segundo uma possível tradução etimológica, experiência enquanto “travessia de um perigo”²².

Ainda pensando sobre as significações desta palavra, trago mais uma vez a reflexão de Kasai, para quem a dança seria uma “meta-experiência”.

2.5.1 A dança enquanto “experiência da experiência”

Kasai (1996, p. 31) afirma que: “Experience in dance is the experience of the experience” ²³. Ele desenvolve seu argumento lembrando sobre a tendência do corpo humano em permanecer sempre num estado de equilíbrio, o que viria a caracterizá-lo como um corpo preguiçoso que acaba perdendo a memória, restando-lhe apenas suas lembranças pessoais. Por esta razão, um artista da dança deveria aprender a saborear toda e qualquer sensação, saber transformar até mesmo a sensação de fome numa “deliciosa refeição”. Neste sentido, Kasai afirma que:

To train for dance one should contemplate the experience of one’s senses as much as possible. To sense your senses. The double experience is real experience for a dancer. This is necessary for a dancer’s training. [...] You don’t experience something. You create your experience ²⁴ (KASAI, 1996, p. 31).

²² Tradução do psicanalista Edson Luis André de Souza . Palestra sobre Arte e Psicanálise. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 19 de outubro de 2007. (informação verbal).

²³ A experiência na dança é a experiência da experiência.

²⁴ No treino para a dança deve-se contemplar a experiência das próprias sensações o máximo possível. Sentir as sensações. Esta dupla experiência é uma experiência real para um bailarino. Ela é necessária para seu treinamento.[...] Você não experimenta alguma coisa. Você cria a sua experiência.

Considero este trecho da reflexão de Kasai, o que melhor traduz a experiência de *dojo* do BPI que, através do “contato com a experiência das sensações”, permite ao bailarino descolar-se de uma percepção mais centrada no ego. Kasai reforça que, quando o bailarino qualifica sua experiência como “maravilhosa” ou “sofrida”, não se pode considerá-la como uma experiência real e sim, uma “agonia pessoal”. E conclui:

A dancer has inside him/her the equipment to transform the state of suffering into joy. [...] If you learn how to achieve this kind of experience, you also grasp the essence of dance technique. If you don't get this right, it doesn't matter how hard you train your body
²⁵ (KASAI, 1996, p. 32).

Este tipo de meta-experiência enquanto “essência da técnica de dança”, aproxima-se do conceito do *dojo* do BPI no sentido de uma “experiência sobre a experiência” do contato, principalmente quando se fala de campo emocional. Conforme elucida a diretora, “Dar-se conta das próprias emoções também é uma forma de contato. Conduzir a emoção é saber, em primeiro lugar, o que estou sentindo. Isso é um contato corporal. Ter consciência da emoção para dar vazão ou permitir que ela se altere. Tudo o que eu escavo tenho que dar conhecimento a isso, direcionar a um bom canal de tónus. Conhecer-entender-aceitar e abrir mão”.

Os exemplos de contato sob o enfoque da diretora do BPI não faltam: contato intenso dos pés com a terra, dos gestos com seus sentidos, das matrizes de danças com suas gêneses, do bailarino com seu povo e sua história.

Contato e percepção nas constantes trocas de imagens corporais: “Não tem como eu lhe ver se eu não estou me vendo. A inter-relação de corpos é muito maior do que se supõem. Quando apreendo cinesteticamente o outro, posso até mesmo sentir o que ele sente”.

Contato atento a um aspecto essencial da técnica de dançar no BPI: “Observe a transição não entre um movimento e outro, mas entre um sentimento e outro”.

²⁵ Um bailarino tem dentro de si o equipamento para transformar o estado de sofrimento em bem-aventurança.[...] Se você aprende a atingir este tipo de experiência, você também alcança a essência da técnica de dança. Senão, não importa o quão duramente você treine seu corpo.

Contato com as paisagens internas: “O corpo reage na velocidade da mente, do pensamento. O mais difícil é ser fiel ao circuito de imagens que estão ocorrendo dentro de mim. Muitas paisagens estão guardadas dentro de mim. As imagens que vêm estão ligadas a nossa vivência. O método é para lidar com o interior”.

Dojo é um constante exercitar da percepção e das escolhas, no sentido de encontrar nossa identidade. E novamente, o que é identidade? A fala da diretora volta à mente: “Identidade é minha força. Identidade nasce do reconhecimento da dor, do negativo que pode ser transmutado, da dor que vira minha força.”

2.5.2 Vertendo histórias

Nesta quarta e última etapa de *dojo*, a ciranda de corpos continua a rodar. Na gira das metáforas encarnadas, o exercício de atenção e concentração a cada detalhe de imagem, emoção, sentido de gesto e às perspectivas arquetípicas, simbólicas e míticas que se deflagram; acima de tudo, a atenção ao estado correto de se trabalhar dentro do *dojo* e a certeza de que o nascimento desta maestria interior, requer paciência.

A maioria dos *dojo* desta quarta etapa foram realizados em sala de aula com a presença da diretora, juntamente com outros alunos e pesquisadores do BPI, cada qual em seu próprio *dojo*. Os procedimentos de preparação para a experiência de *dojo* ao longo deste semestre não se encontram todos relatados, mas destacados de acordo com a natureza dos *dojo* selecionados. Nesta etapa a presença da música ao vivo propiciou diferentes estímulos ao trabalho.

Por se tratar de uma quantidade maior do que nas etapas anteriores, decidi enumerar as sessões do *dojo 4*, lembrando que a maioria delas foi suprimida. Os critérios de seleção que se seguiram foram os mesmos dos *dojo* anteriores, um pouco mais detalhados de acordo com o aparecimento de aspectos corporais peculiares e também, focando o desenvolvimento de um corpo o qual chamamos de “cigana”.

O *dojo 4* compreende 20 sessões. Por esta razão, tecei algumas reflexões e análises ao longo de sua descrição a fim de agilizarmos a reflexão final e trazermos apenas o substrato, a dinâmica fundamental desta etapa.

O corpo-onça, escavado no **dojo 3** será, de agora em diante, uma âncora para outras modelagens. Veremos ao longo desta etapa como ele foi se afirmando, lapidando sua essência se transformando em outras configurações. Apesar do corpo-fábrica ter sido de substancial importância na etapa de *dojo* anterior, a continuidade de seu desenvolvimento tenderia a uma elaboração estética. Por isso, optamos por continuar a abrir e diversificar o leque de paisagens do Inventário, eixo principal desta pesquisa, onde sempre há muito por vir: novos corpos e modelagens surgiram, outros se confirmaram e a outros, deu-se um encaminhamento definitivo.

De um modo geral, os corpos que surgiram nesta quarta etapa foram:

Masculinos:

- Associados ao Inventário

Femininos:

- Cigana velha
- Mulher do deserto (Maria Margarida Cigana)
- Cigana jovem

A diretora elucida: “Estamos cercando um potencial de imagens que saem do interior, uma variedade que trazemos para não ficarmos numa coisa só. Esta é uma expansão de seu corpo. São imagens que estão dentro de você. A principal tarefa é a percepção do que são”.

Pé na estrada

Dojo 4.1- A diretora indica: “Enfatizem os apoios de pés. Deixem os pés determinarem o movimento do corpo”.

Veio um homem com duas pernas esquerdas, os pés apoiados nas bordas. Meu corpo contraiu-se todo em direção ao seu eixo (verticalmente) sem se mover muito. Veio a sustentação do corpo-onça, a contenção que ajuda a definir a modelagem com economia.

O homem foi se levantando com um dos pés apoiados no chão. Sobre o pé de apoio, o homem começa a girar e a se expandir.

Diretora: “Em que paisagem você está”?

Numa vila antiga. Agora é um homem de chapéu e paletó marrom que caminha trotando de lado e batendo os calcanhares no chão. Seu sapato é de solado de madeira, ele anda e viaja dançando porque acha mais bonito. Ele tem um canivete e a aba de seu chapéu deixa entrever seu bigode. Uma de suas mãos fica no bolso do paletó. Figura de um realismo fantástico, associada ao Inventário. Sentimento de suspense. Então, retornei ao engenho de cana- de- açúcar da infância. Eu segurava um chapéu de feltro cinza, imaginário. Este objeto fez-me lembrar de um avô que não conheci.

Relembrando a fala da diretora: “O Inventário no Corpo é um retorno ao berço. Ele não se propõe a isso, mas acontece”.

A figura misteriosa do homem de chapéu retornaria, cada vez mais suave, até que eu desse um encaminhamento final a ela.

Dojo 4.2 – *Adentramos o dojo pelos pés e pelas palmas das mãos que vêem a paisagem. Surge um pequeno nicho de santo azul-claro, com uma flor de lótus esculpida na base. Com as mãos, eu ia trazendo a santa de dentro da lama e flor de lótus. O corpo da santa ganha força e eclode do chão atravessando meu corpo. Subi e me projetei inteira para cima. Abriu-se uma deusa de mil braços, cada mão com um objeto para atender a um pedido. Deixei o fluxo da imagem acontecer: os pés começaram a bater no chão até a deusa saltar de seu altar. O ritmo e o canto entoado pelo músico remeteu-me até uma paisagem sertaneja: a flor de lótus se transformou numa flor de cactus do sertão.*

Na imagem da flor de cactus, uma equivalência da flor de lótus. Ambas nascem em condições adversas, ambas podem ser brancas e suas flores se parecem. Em meu arquivo de imagens, um símbolo de integração entre orientes e nordestes.

Em outra sessão, um determinado tipo de paisagem nos foi dado pela diretora: trabalhamos o *dojo* no sentido de templo, de santuário, de lugar onde se refazem nossas

forças. A diretora indica: “Todo santuário tem húmus e tem mastro. Tem os espaços benditos e os malditos. Onde eu coloco meu corpo? Deixe vir um lugar fértil”:

Dojo 4.3- *Surge um campo enorme, terra úmida e vermelha. Começa a nascer uma árvore através de meu corpo. Novamente um corpo-vegetal, corpo e árvore entrelaçados. A imagem é de uma árvore genealógica feita de esqueletos. Tiro de meu corpo esta árvore de ossos, jogo-os ao chão, devolvo-os a terra. Recobro meu mastro sagrado plantando naquele chão uma árvore singela e de verdejante simplicidade.*

A diretora indica: “Deixem vir um objeto em suas mãos”.

Mais uma vez, veio o chapéu do “avô” não conhecido. O chapéu trouxe sua presença e eu segurei no braço dele. Ele estava tão próximo que eu só conseguia ver parte do ombro, de seu paletó. Cavalgamos correndo muito, como que fugindo um do outro, só que sobre o mesmo cavalo. Era um encontro assustado, tenso e ao mesmo tempo de reconhecimento mútuo. Depois distanciei o corpo do “avô” soltando-lhe a mão e cada qual galopou para longe sobre seu próprio cavalo.

Por último, ressurgiu o homem de sapatos de madeira que viaja com seu chapéu e paletó marrom, mas desta vez com uma flor na lapela, um cravo cor-de-rosa. Assim como o “avô”, ele veio e se foi.

Conforme elucidamos anteriormente, ao final de cada *dojo* do BPI a retirada dos corpos de nosso próprio corpo é um procedimento de sutil importância dentro do método. Pudemos observar que a despedida do “avô” foi realizada simbolicamente ainda dentro da ação e da paisagem, sobre o galope dos cavalos, no gesto de soltura das mãos. Da mesma forma simbólica, o homem viajante mostrou um dado de afetividade (o cravo cor de rosa). Estes homens nunca mais retornaram.

Finalizamos o dia com o exercício de olhar para a parede, estendendo um fio e percorrendo-o com as mãos, deixando vir uma imagem na ponta do mesmo. Ao percorrermos este fio, tateamos também um sentimento:

Atravessei uma arcada de arcos coloridos e floridos de pastorinhas, fitas e flores. Pastorais, figuras de festejos natalinos do nordeste. São também musicistas que tocam caixas, flautas, apitos. São bonitas e trazem saudades.

A diretora aponta, na figura das pastorais, um mito natalino, bíblico, algo que irá nascer: “Do bojo de imagens que emanam de mim, caio dentro de um mito. Os mitos nos habitam”.

Dojo 4.4 - A diretora indica: “Hoje vamos entrar no *dojo* com muito apoio de pés. Hoje é um *dojo* de brinquedos e brincadeiras. A criança tem dinamismo, curiosidade, ela tem verdade. Comece com um brinquedo imaginário, com o intuito de trazer a força da criança. Puxe o fio e reconheça o que é, qual o brinquedo”:

Um velocípede azul. Na manhã de Natal, vejo o velocípede ao lado de minha cama. Ao brincar com ele, vivifica-se a sensação de plenitude e prazer. Depois puxei um fio de couro torcido. A sensação era boa, a coluna descreve um arco para trás e um outro homem apeia.

Diretora : “Veja quem está aí”:

Numa paisagem de estradas e morros, um cavaleiro parado ao longe, um olhar firme e amigável. Minha coluna estava ereta sobre meu próprio cavalo. Eu também era aquele cavaleiro na paisagem.

Diretora: “Tire a imagem do corpo. Quando eu libero, passo a reconhecer.”

Tiro-o como se descascasse uma capa, uma de pele de papel em espiral, da esquerda para a direita. A capa era um vento espiralado, um redemoinho que sai voando. Leveza de sentimento.

O movimento de retirar a modelagem do corpo dá a conhecer de diferentes modos, aquele determinado conteúdo. Quando retiramos algo do corpo, seja girando, pulando, esfregando, limpando com vigor ou suavidade, soprando, deslizando, batendo, etc, (ou seja, ações corporais de um xamã), reconheço a especificidade de cada corpo no sentido de sua

modelagem: graus de tonicidade; dinâmicas de movimento; temperatura; roupas, objetos e gestos característicos da modelagem; teor de sentimento; identificação ou rejeição com o seu conteúdo. E depois que retiramos as coisas do corpo, para onde vão? Onde as colocamos?

Ao abriremos uma paisagem, a diretora indica: “Abra uma paisagem onde caiba um corpo. Quando trago um corpo que ocupa um espaço estou trazendo os sentidos e uma porção de vida daquele corpo” que por sua vez, vai sofrer alguma mudança através do bailarino. Então, o que se devolve à paisagem antes de fechá-la, são novos sentidos e “porções de vida” daquele corpo. Assim, é importante observar onde colocaremos estas porções pois, cada detalhe poderá ser uma solução de continuidade no palmilhar do caminho rumo à futura Estruturação da Personagem. Desta forma também, vão se tecendo os fios do destino da dramaturgia do bailarino-pesquisador-intérprete.

Segundo a diretora, “no BPI a gente constrói uma vida. Desenvolve-se a personagem da mesma forma que se desenvolve uma entidade da Umbanda que precisa trabalhar”²⁶.

Dojo 4.5 - A aparição de uma velha cigana

A diretora nos diz para “começarmos como quem não quer nada. Vão para a brincadeira da criança mas não regridam. Porém, lembrem-se que às vezes o Inventário no Corpo pede passagem”.

Levei um grande lenço de seda azul turquesa. Comecei a mexer com ele no espaço e cobri só a parte da frente das pernas. O lenço pendendo parecia uma cortina de um teatro de marionetes. Sob ele, surgiram “as personagens”, meus pés. Veio a imagem de uma cigana andarilha de sapatos brancos. Parecia um desenho animado. Curvei-me como uma velha olhando meus pés lentos e caminhantes. A sensação de ver só parte de meu

²⁶ A diretora narra a história de um médium de Umbanda que recebeu uma determinada entidade durante muitos anos. Um dia, a entidade anunciou o término de sua jornada dizendo que não mais retornaria. Na ocasião da festa de sua despedida, após a partida da mesma, o mesmo médium recebeu uma nova entidade, ainda crua em sua tarimba, porém pronta para trabalhar e evoluir também. (informação verbal).

corpo (pés) surgindo e sumindo sob o lenço causou-me uma sensação de leve terror, como se aqueles pés não fossem meus. Além disso, vejo-os de ponta cabeça, como se caminhassem em minha própria direção.

Os pés são de uma velha e dançam. Os pés desta cigana eram velhos mas usavam sapatos de couro branco, como os de uma criança. Eu a reconhecia pelos pés e a emoção chegava até o rosto. Eu sentia um pouco de medo dela. Cigana de seda azul, cabelos brancos e abundantes.

O que ela fazia? O que ela me ensinou? Ela era severa e me fez pisar firme no chão uma vez, apenas uma vez, para marcar território.

Além da aparição desta velha e forte cigana, destaco neste *dojo* a atenção mantida sobre a lembrança da sensação corporal da infância, quando, ao brincarmos com o próprio corpo, percebemos suas partes como se fossem seres alheios e com vida própria. Ao invés de regredirmos ao estereótipo da criança, mantemos o contato com o campo de sensações e emoções da mesma, ampliando nossa memória e refinando nossa percepção e interação com o mundo.

Continuando:

Dojo 4.6- Neste dia, a diretora nos pede para fazermos a máscara corporal da sensação mais forte naquele momento.

Meu corpo arqueou para trás e quando voltou, era metade homem e metade mulher. O lado esquerdo, um pouco mais deslocado para frente como se estivesse um passo adiante, era um homem de terno preto e camisa branca. A mulher era o lado direito, parecia vestida de noiva, um passo atrás do homem, como que na diagonal. Seu rosto era mais definido e presente.

A diretora se aproxima de mim e pergunta “quem estava ali”. Respondo sobre os dois corpos. Ela indica: “Integre os dois”.

A sensação era extremamente curiosa. O sentimento dele era de dominação, o dela, de submissão. Ao tentar integrá-los, a primeira parte que se mexeu foram minhas mãos, como se fossem mãos se reconciliando. Eles foram se misturando e a sensação no

corpo era de algo azedo, como se as imagens ardessem ao se misturarem. Ao final, retiro esta mistura do corpo.

Surgimento de Maria Margarida Cigana

***Dojo 4.7** - Céu e terra se encontravam no corpo. A metade de baixo era de argila, a metade de cima, de penas. Tudo em espiral. Começava no pé esquerdo e terminava numa asa na mão direita. Muitas oposições têm coexistido neste corpo: homem-mulher, céu-terra, velha-criança.*

“Puxem o fio”, indica a diretora.

Surge uma mulher de cabelo preto armado, corpulenta, traços de rosto e mãos mais quadrados, retilíneos. Ela se chama Maria Margarida Cigana.

A diretora nos pede para construirmos uma história procurando identificar o sentimento principal do corpo que surgiu:

Maria Margarida Cigana surgiu na terra, coberta por uma camada bem fina de areia branca. Tinha lembrança de chuvas de fogo e muita ventania. Despertou de um sono profundo. Seus cabelos são negros e assanhados. A pele é cor de argila cinza. Olhos negros e grandes, um pouco assustados.

Corpo forte, anguloso, farto. Ela chegou do meio de uma guerra. As lembranças de um passado violento a assaltam. Ela se agita assustada, sacode a cabeça, aperta os punhos... no vazio calmo do deserto, ainda escuta o som de balas fantasmas. A paisagem de Maria Margarida é um espaço-tempo entre o céu e a terra, entre a lembrança e o esquecimento, entre a vida e a morte, um cenário de papéis rasgados, peles de cobra, papéis coloridos esvoaçando, ossadas, rastros de algum acontecimento.

Ela conhece pilão, agulha de costura, torniquete, machado, varal, chão de terra batida, estrelas vazando pelo teto da cabana, conhece música, dança, armas, lanças, lenços coloridos, tranças, lembra-se de coisas variadas. Sua família se perdeu naquela guerra. Ela foi capturada e vendida, mas fugiu. O sentimento que a preenche é de susto e

urgência de ir a um lugar seguro. Seu vestido é de algodão, um pouco desgastado. Mas ela está a costurar um vestido de noiva, todo colorido.

Margarida não tem casa de tijolo, só de panos que voam ao vento. Panos que traz amarrados ao corpo. São saias, velas de navio, tendas de circo, biombos japoneses, turbantes e bandeiras .

Afirmando o centro de força

A direção indica: “com a argila, entre em torção, depois deixe a argila e permita o tônus no olhar e no rosto. Que olhar é esse”?

Dojo 4.8 - *Olhar de índio através do mato, de caça e caçador. Ora com medo, ora com determinação. Olhar do corpo-onça. Permito que ele extravase sua potência a partir dos sentidos aflorados.*

Sobrepõe-se a modelagem do caboclo de flecha. Mistura-se uma imagem dentro da outra, ou seja, o sentimento-onça com gestual de caboclo. As armas do caboclo estão fora de seu corpo (lanças e flechas), as da onça, dentro (patas e mandíbulas).

Na garganta, um rugido preso. O sentimento é sempre forte e definido: sobrevivência, autodefesa, raiva que vira combustível de força e uma velada e sutil tendência para a auto-mutilação, como a que alguns bichos enjaulados têm; ela também transmite através de seu corpo grande e forte, uma segurança para a auto- transformação. O corpo-onça tem sido um facilitador na aparição da mulher, de um feminino que busca se libertar.

A diretora nos pede que cheguemos ao gesto essencial deste corpo. Sinto este gesto, este traço, este golpe de pincel ou, porque não, este ideograma corporal.

O corpo-onça parece estar sempre em suspensão, ele nasce do chão mas permanece num profundo arco côncavo, numa postura básica de arqueamento e introspecção: um salto congelado em seu início.

A linha que a coluna perfaz é o traço dorsal do ideograma onça. Dentre seus atributos figurativos que ganham em abstração, o corpo-onça realiza uma série de supressões do corpo animal a partir da contenção das garras, do grunhido, de sua postura quadrúpede, de uma pantomima felina. A presença constante de seu sentimento de fundo mantém uma plasticidade definida e ao mesmo tempo ela é a estrutura de vários outros corpos.

O corpo-onça é um circuito de sentimentos assustadores e potentes. Na constância dos ombros arqueados, dos cotovelos e braços recolhidos e que terminam em mãos-patas, um potencial engatilhado de energia.

Mas o corpo-onça não é uma onça. E nem é só humano. É uma terceira coisa que nasce do contato com a sensação do instinto de sobrevivência. Este corpo nasce da terra, passa pelo baixo ventre e vai para o alto. Ela está em constante estado de alerta. A onça, além de olhar para dentro, olha para frente.

Início de uma segunda síntese

Neste *dojo*, o roteiro de imagens seguiu o que vinha sendo trabalhado ao longo dos últimos meses. A importância deste dia foi a presença de uma direção individualizada, a qual detectou com mais rapidez as resistências que ainda não foram conscientizadas.

“O Inventário no Corpo está 90% em solo infértil. O Inventário vai chegar no solo fértil pela dinamização. Traga sempre a sua referência de força”, ressalta a diretora.

As transformações das modelagens estão mais ágeis e as mesmas, mais eloquentes.

Dojo 4.9 - *A sessão se inicia. Primeiro vem uma mulher transparente que caminha levitando com um olhar perdido no horizonte. O sentimento que a preenche é o de solidão. É um corpo-fantasma, em suspensão, sem tónus. Tiro a esta mulher do corpo com uma leve sacudidela e surge um corpo masculino, pesado e que trabalha com metal. Outra modelagem de fuga. A diretora pede pra eu retirá-lo do corpo. Bato os pés no chão e*

empurro aquele corpo para fora do meu. Vem a menina sobre a encruzilhada. No chão, a imagem de um grande mapa empoeirado.

A diretora pergunta: “Quem você vê nesta encruzilhada”?

Imediatamente vejo uma cigana jovem, brejeira e colorida que sorri, me encara meio de lado e me espera logo adiante. A menina se assusta e a rejeita. A cigana é bela, ao mesmo tempo é uma pobre andarilha, ao mesmo tempo é linda, suas roupas são de uma mistura eclética, com partes em sedas japonesas com rouxinóis e outras partes em fibras e algodão tingido; ela sorri sempre, balanceia o corpo como se esperasse por mim, como se eu, obrigatoriamente, tivesse que passar por ali. Posso sentir uma gargalhada se aglutinar em sua garganta.

A diretora aponta que o registro desta menina não deixa a “cigana” aparecer. Então me pede: “Descreva a cigana que você viu”:

Instantaneamente meu corpo se transforma. Não a descrevi, trouxe-a em meu corpo, num átimo. Ela chega soltando seu brado, arqueando a coluna para frente e para cima, suas saias de seda se agitam e há um pássaro branco sobre seu ombro esquerdo que revoa ao seu redor. Um dos braços pende quase displicente, o outro se apóia na cintura, ela se balança ao vento, sorriso constante e sossegado. A mão direita treme como que espargindo o ar ao seu redor. A modelagem veio radiosa e bem definida.

Destaco esta descrição pela forma inesperada e intensa com que a modelagem se fez após a resolução do conflito da menina. Ao final, avaliamos o trabalho detectando e descartando as modelagens de fuga: a mulher fantasma, o carregador de ferros, a menina medrosa etc. Estas modelagens de fuga sinalizavam que algo precioso eclodiria. Por isso, antes de as descartarmos, devemos perguntar a elas o que é que escondem.

A diretora faz uma leitura dos corpos deste *dojo* através dos arquétipos da Umbanda, nosso bojo temático:

“A cigana da Umbanda no imaginário brasileiro, são as mensageiras com grande poder de transformação e de magia. A sua cigana tem o corpo-onça. A cigana-moça-bonita é a sua onça, deixa ela se expandir. As Padilhas são mulheres cheias de vida e

podem trazer o oriente. A 'homarada' que apareceu aqui são os escravos dela. Mas para ela vir mesmo, temos que furar o cerco. Vamos trazer a cigana com tudo. A cigana também é a sertaneja, a mulher do bando, a Maria Bonita”.

Volto para casa e começo a juntar objetos e roupas da “cigana”. Rapidamente consigo reuní-los. São estes: lenços, saias, guizos, colares, leques, quimono japonês, flautas, acordeão, velas, espada, pétalas de flores, cachimbo, água perfumada. E o mais importante no momento: um vaso com uma pimenteira para ajudar a “furar o cerco”.

A porção humana da cigana é Maria Margarida, a mulher que veio da guerra e que agora parece renascer, colorida, sobre uma encruzilhada. Vejamos o que ela nos reserva.

Dojo 4.10 - *Olho para o céu durante alguns minutos. Lentamente, vou colocando os guizos, a saia, o lenço, o turbante de chita na cabeça. Ventania.*

Ela começa sua aterrissagem, seu corpo vem rodando em espiral lá do alto, descendo sem sair do lugar até ficar próxima do chão, onde finalmente “encarna”. Ela pega um punhado de terra, sente o chão com os pés. Caminha, caminha, está serena e curiosa.

Surge a imagem de uma criança em seus braços e ela começa a embalá-la lentamente e cada vez mais alto. A emoção da criança pela altura do voo a contagia, ela é a criança, o balanço da infância, a árvore, os braços, o próprio voo. A cigana solta uma gargalhada que a desprende do balanço e ela passa a correr pelo espaço horizontal.

Pela terra, anda sobre um cavalo. Ela se diverte com a música e dança com a pimenteira na paisagem de uma feira. Tem sinos de metal nos dedos, chocalhos nos pulsos e tornozelos, sua presença é musical. Ela agora é um corpo-carroça a tilintar. O que leva na bagagem? A pimenta, o pássaro e a sanfona que se transformou em realejo. Ela fala muitos idiomas e dialetos estranhos.

Dojo 4.11 - *Novamente a estrada, a poeira e o caminho que entrou pela boca e tomou o corpo todo. Engoli o caminho. Veio uma cara de cavalo e de novo, a dança de um cavalo em doma. As pernas do cavalo e as minhas parecem dançar um tango. O olhar para baixo*

e para frente, a postura de avançar e recuar, subir e descer. Os trotes graciosos e os solavancos. Traços do corpo-onça na dança com o cavalo.

Dojo 4.12 - *Hoje a cigana veio velha, engraçada e colorida. Falou bastante seu dialeto, como se ensinasse alguma coisa a alguém. Aí foi dando espaço para a mulher jovem que veio abrindo um matagal ao vento com largas braçadas, abrindo as ramas de capim grosso e brilhante. Vejo-a neste matagal, de cima para baixo, como se agora eu fosse o pássaro da cigana em pleno vôo.*

A paisagem agora é uma encruzilhada dupla, são oito caminhos. Todos os caminhos estavam abertos, amplos, claros. Estar na encruzilhada ainda é, ao mesmo tempo, sedutor e quase insuportável.

A diretora nos pergunta: “Qual é o seu movimento primordial”?

Um broto de feijão, tenso e projetado para cima enquanto a cabeça pende formando um arco côncavo. Novamente a mesma tensão ascendente do corpo-onça. O broto de feijão tem uma seiva que sobe em micro movimentos, pulsantes e trêmulos que eclodem e desabrocham em outras modelagens.

Dojo 4.13 - *Vejo uma paisagem idílica de praia, recifes de corais, um mar calmo, raso e de águas tépidas. Parecia um outdoor de férias. Percebo o grau de escapismo da mesma, deixo-a rapidamente e vou parar em uma arena de pedra, na praça de uma aldeia. Há velhos aldeões sábios reunidos dentro de uma cabana. Olho novamente, são mulheres parteiras. De cócoras, realizo a ação de puxar algo de dentro de mim até que eu mesma, mais uma vez, nasça. Nasci tantas vezes dentro do dojo, de parto, de brotação, da lama. Hoje nasci de dentro de mim mesma.*

Dojo 4.14 - Este dojo é uma síntese da cigana a partir de um roteiro proposto pela diretora:

*Comecei vestindo a saia e o turbante. Logo veio um corpo que se descortinava generoso e se abria em direção ao céu, para os pássaros, para o mundo. “Ela” foi pedindo seus **objetos**, colar de pérolas, sinos, acordeão, cachimbo, sapatos e lenços.*

A espada é lembrança de luta e ainda uma proteção psicológica. O leque e o quimono são seu oriente. O cachimbo confere a ela um traço masculino, a fumaça também é cortina de proteção; os guizos e sinos são sua presença musical. O colar de pérolas é instrumento de som mágico e doce. A sanfona tem parentesco com o realejo mas também é como uma caixa torácica de sentimentos. A cigana é um ser que se transmuta constantemente, mas ela também busca afirmar seu lugar interior.

*O **nome** que ela mais gosta é Guita.*

*O **sentimento** que permeia quase que todo o tempo: vencer as desgraças, a tristeza e a morte. Necessidade de compreender-se.*

*Suas **cores** são laranja, amarelo, vermelho e verde folha. Azul turquesa. Branco do pássaro. Estampas de flores e rouxinóis. Detalhes em preto. Brilhos dourados e cor ocre de poeira da estrada.*

*Seus **movimentos**, gestos, ações: círculos com mãos, deslocamento em giros e curvas, saltar, chamar pessoas, tocar sinos, cavalgar em cavalo, cumprimentar pessoas, gargalhar, limpar lugares, trabalhar com uma massa nas mãos, curar seu corpo, demarcar território, tocar instrumentos, respirar com o fole da sanfona e soltar passarinhos. Dançar no vento.*

*Os **ritmos**: alternados entre marcações fortes de tambores e pulsações mais ligeiras. Ritmos de festas de solstício, cíclicos, agitados. Valsas que trazem aconchego, romantismo e leve melancolia; ritmos desconexos que figuram buscas, transitoriedades. Ritmos da natureza que reproduzem ciclos de vida (chuva, cigarras, pios, frutas que caem, etc).*

*O **tempo**, a cronologia, época e horários; as luminosidades: final da madrugada é quando a cigana some. Meio-dia, sol a pino, é hora de sua aparição mística. As três da tarde, hora para o passeio na feira. E depois das 22 horas, festa na fogueira. Ela vem de longe e está sempre em movimento, carregando várias marcas dos lugares e épocas por onde passa. Às vezes ela tem alma romântica.*

Agora eu era...

Dojo 4.15 – Este foi um *dojo* intrigante, trabalhado com músicas de diversas partes do mundo, paisagens sonoras as quais acolhi em meu corpo.

O chão da encruzilhada que antes era um labirinto, agora vira uma mandala. Espalho sal no chão e desenho os oito caminhos iniciais que agora se entrecruzam em círculos e ondas como em um tapete de flores.

A cigana surge sobre uma destas sendas. Espera ali, envolvida pela fumaça de seu cachimbo. Flores e rouxinóis em sua saia. Vou dando e tirando seus objetos conforme ela pede. Sua força me leva ao movimento.

De repente, outra paisagem se abre. A cigana desaparece no meio de uma multidão e começo a me desfazer de seus apetrechos. A modelagem é de um corpo coletivo numa festa tribal onde todos dançam muito próximos uns aos outros. São mulheres africanas altas. Neste corpo compartilhado de mulheres, entrei numa massa pulsante e saltitante, um corpo bastante articulado e que parecia mover-se por si mesmo. Permaneci muito tempo nesta dança até não mais sentir meu corpo que se tornava muito leve. Sentimento de fundo de contentamento e aconchego.

Outra paisagem se abre e mergulho nos lados de dentro de várias coisas: do meu corpo, começo a retirar as vísceras, a limpá-lo como se faz com uma caça. Eu era um antílope cuja carcaça ainda quente fora colocada sobre minhas costas. Da “rasgação” de meu próprio corpo, surgiu este corpo oco do antílope. Envolvida em sua carcaça quente, comecei a ser com o animal. Pergunto a mim mesma: O que e quem move esta carcaça? Qual a emoção? Um estado de curiosidade, densidade e sobriedade.

Eu era um bicho-totem vivo. Permaneci em pé e atenta na escuridão. Ligeiro e leve, o corpo dele corria longe de mim. Agora ele estava sob o meu quadril, como se eu o montasse. Sensação de poder ver à distância, de ampliação do sentido da visão. De repente, o antílope volta a ser uma carcaça sobre meus ombros. Retiro-a de meu corpo e resta o sentimento de susto sereno.

Devolvi a pele do antílope à paisagem como se retirasse e devolvesse uma roupa sacerdotal.

Logo, entro em outro tipo de movimento e vou modelando o corpo de um camponês que, em sua simplicidade, olha para o céu, para os pássaros, para sua plantação. Finalmente, através deste camponês, consigo retirar tudo de mim.

Neste *dojo*, a imagem do “lado de dentro” das coisas até o desentranhar do próprio corpo e a simbiose com o animal, geraram uma transformação de minha imagem corporal sem necessariamente modelar outro “alguém” (mulher, criança, velho, homem, etc).

A Profa. Dra. Graziela Rodrigues faz uma comparação entre o corpo do xamã e o corpo do médium da Umbanda:

O xamã está sempre com o corpo em trânsito, ele pode estar em vários espaços ao mesmo tempo. É um corpo diferente do corpo da Umbanda. Nas religiões afro-brasileiras, os elementos vêm de fora para dentro. No xamanismo, o xamã viaja, ele é a onça, é o veado que está lá ²⁷.

A viagem ao interior do corpo e a outras dimensões não-materiais, assim como a simbiose humano-animal são alguns dos elementos e imagens xamânicas que a experiência deste *dojo* sugere.

Rememorando as palavras de Kasai (1996), nosso corpo é um livro que pode ser lido; fatos históricos que não podemos vivenciar no corpo presente, não teriam existência. Ler o corpo seria, experimentar a “memória do universo” através das frestas que se abrem quando o estado de *oku* (equilíbrio) é rompido. Ele diz que, além de não ser um privilégio de poucos, o palco seria uma oportunidade para o público abrir suas frestas enquanto vê a dança, ao invés de apenas apreciar a dança. Baseada nesta afirmação de Kasai, uma última

²⁷ Conteúdo colhido na disciplina de pós-graduação do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, BPI e Asuriní, sobre o universo dos Xamãs Asuriní, ministradas em 2006 pelas Profas. Dras Graziela Rodrigues e Regina Muller. (informação verbal).

analogia entre o artista e o xamã ressoa na fala da diretora: “o processo do xamã é extremamente solitário porque o referencial é interno, mas ao abrir seu corpo, ele abre também o corpo de todo o seu grupo” (em especial, o corpo emocional).

Outro aspecto que destaco neste *dojo* é a retirada das modelagens do corpo. Desta vez, uma modelagem intermediária (de um homem simples e ligado a terra) auxiliou este processo.

Retomemos a cigana, nossa anfitriã de sortidos caminhos.

Dojo 4.16 - Vesti a cigana com todos os seus apetrechos. O pássaro canta através de mim. A cigana seduz a mim mesma para que eu entre no jogo. Ela me ajuda a lembrar. A cigana é o que permite que eu brinque de ser.

Retorna à memória a fala da diretora: “Personagem²⁸ é para dar liberdade, é para liberar o corpo. Neste processo, tenho que dar nome às coisas, dar movimentos às quinquilharias, dores, etc. A personagem diz coisas que são necessidades de nós mesmos”.

Dojo 4.17 - Neste dia , a cigana lidava com o sentimento da tristeza. Ela começa a trabalhar as alavancas, ações de pés e mãos que vêm da terra e sobem para o céu. Seu rosto começa a esboçar um sorriso que acontece de forma paulatina. Em princípio não é um riso genuíno de emoção, mas de esforço. Ela se curva até o chão, arranca este riso do ventre da terra. É um riso bravo de espantar maus espíritos.

Dojo 4.18 - Desde que Margarida surgiu, ficava sempre a procurar o caminho de casa. De repente, o reconfortante reencontro com as mulheres africanas. Mais uma vez, entrei naquele corpo coletivo. Novamente a forte impressão de que conseguiria permanecer naquela estranha dança durante horas. Era como se meu corpo estivesse pressionado contra outros e sendo levado sem tocar o chão com os pés. Eu saltava quase sem fazer esforço. Os braços rentes ao corpo como se faltasse espaço, o corpo esticado porém

²⁸ No sentido empregado pelo BPI, onde personagem é uma nucleação de sentidos.

relaxado. Tônus equilibrado, sensação de muito contato físico e um sentimento de caloroso acolhimento.

Da sensação de estar numa massa de gente, o corpo ganha corpo, encorpa. A integração que esta sensação promove ajuda Margarida a se reintegrar também.

Dojo 4.19 - Penúltimo *dojo*: O encontro de Margarida com a cigana Guita

Neste *dojo* a dinâmica de perguntas e respostas foi altamente dinamizada. Após os *dojo* anteriores, optei por simplificar o figurino da cigana deixando-lhe apenas a saia.

A diretora pergunta: “Qual é seu nome”?

Ela responde em primeira pessoa: *Meu nome é chique, é Guita.*

Diretora- “Você quer ser chique”?

Cigana- *Eu quero ser alegre: ser alegre é ser chique!*

Diretora- “Descreva sua roupa”:

Cigana- *“Meus pés estão cobertos por uma areia, tem areia até nas minhas unhas. Minha roupa é uma espiral de panos. Tenho um pássaro branco e...”*

Ao mostrar passarinho, a mão direita começa a vibrar e assim permanece , voando ao redor. A cigana dança com ele, ele lhe traz movimento. Ela encaminha vontades, desejos, ilusões, intuições, faz o caminho reto virar curva para que o viajante se depare com alguma surpresa.

Diretora: “Com o que o viajante se depara”?

Com o que ele mesmo quiser enxergar, com o que ele merecer ver.

Começo a fazer um gesto já conhecido de outros *dojo* e ainda não descrito: o de me costurar por dentro. Vou narrando a ação:

Quando criança, tinha uma brincadeira com agulha e linha: costumava costurar (superficialmente) a pele do cantinho dos dedos unindo o indicador, o polegar e o dedo médio.

A brincadeira volta e toma o corpo todo. A sensação mais forte é costurar o corpo por dentro, os órgãos, como se eu tivesse sido aberta e agora refizesse os tecidos. Mas não há angústia.

A direção pergunta o que eu costuro:

“Estou refazendo os buracos, que nem quando a gente cose uma meia”.

*Lembro-me desta ação já ter aparecido no **dojo 2**, numa Pietá curadora cujos gestos cicatrizavam feridas, teciam brancas gazes no espaço e faziam meias pra Jesus...*

De repente Maria Margarida surge da lembrança deste esgarçar interno. O corpo veio tão pesado que ela se curva e a diretora indaga:

“É gente ou entidade”?

Lembrava uma entidade, mas era gente. Como sempre até então, Margarida surge procurando seu rumo. Quando ela já não agüentava mais se sentir perdida, a cigana vinha de cima e tomava a frente com sua ventania, seu brado e seus giros. A cigana tem um menear de cabeça engraçado, como se fosse a cabeça de uma serpente fazendo zig-zag. Neste momento me entrego para este corpo arrebatador e forte. Transporto-me novamente para a aldeia de mulheres africanas que dançam pulando, o corpo indo junto com o coletivo. A diretora pergunta qual a cor de minha pele:

“ É amarela, meio ocre, meio suja de carvão e de areia dourada”.

A cigana dança mais um pouco. Mas o tônus cai e a sensação de cansaço físico traz Margarida, novamente, pesada e arqueada. E mais uma vez, veloz como um raio, a cigana ressurgue, as mãos em garra, rasgando e retirando as lembranças ruins daquele corpo pesado, limpando e expulsando energicamente o sofrimento. O ciclo entre Margarida e a cigana finalmente se completa.

A direção pede pra que eu vá baixando novamente o tônus até retirar aqueles corpos do meu. Pergunto-me se este ciclo que se acelerava cada vez mais e que se ritmava, se estreitaria até as duas mulheres se fundirem. Agora uma advém da outra, no sentido ascendente, de fortalecimento, de trazer as coisas densas de baixo para cima, de resolução de conflitos e de renovação.

É preciso deixar que as coisas se integrem com calma.

Dojo 4.20 - dojo final

Paisagem: caminhos. O sentimento de “estar perdida” de Margarida vai visivelmente se extinguindo a cada dojo e sendo elaborado numa simbologia criativa.

Hoje, na paisagem do dojo, vejo pedacinhos de miolo de pão marcando o caminho de volta para a casa dos pais, como na história de João e Maria. Tentada, procuro a trilha de miolos de pão, mas o pássaro da cigana havia comido todos eles! “Bem feito”, penso eu.

Então, ainda olhando para o chão da estrada, meu corpo se curva até ficar velho, tão velho que, ele mesmo se transformou, não mais em uma criança que engatinha, mas nos próprios caminhos. Ele era um corpo todo lembrança de vida, de lugares percorridos, era um corpo-caminho que se abria em várias direções, fazia curvas, subia e descia morros, não era humano apenas, era toda a paisagem se lembrando, em movimento. Era tentacular, serpentino, cheio de túneis, pradarias, cúspides, rios, matagais, horizontes, era serra-pelada, beira-mar, barrancos, montanhas, fundo de lago, desertos, reflexo de céu em poça d'água, era vertiginoso, tão enorme por dentro que quase não cabia em mim.

Então Margarida ressurgue neste corpo-caminho que se lembra, não mais de encruzilhadas, mas de continuidades; ela agora vai dando espaço em si para o cavalo (que dança avançando e recuando), para a onça (a eclodir da terra seu rugido de força) e para o pássaro (que revoa ao redor e acima). Na dança com os três animais e nas três dimensões, Margarida agora parece ter encontrado seu eixo também. Ela está em pé, sem se mover muito, mas pulsando internamente.

E então, a diretora se aproxima e pergunta o nome desta nova mulher: da sensação de asas nas mãos me vêm as palavras “alada” e “alaúde”: seu nome agora é, Alaíde.

Alaíde nasceu delicada e tem ainda um corpo úmido e fresco:

...asa de borboleta, asas que nascem, tônus levíssimo de asa úmida e amassada que vai se abrindo com a delicadeza do canto. Fico bastante tempo assim, secando ao sol.

Interessante... esta é uma das primeiras imagens que ocorreram em meu arquivo de *dojo*, há exatamente um ano.

“Eu fecho a nossa gira com Deus e Nossa Senhora, eu fecho a nossa gira são porém Pombas de Angola”.

Reflexão sobre o *dojo* 4

“A experiência não é experimentação. [...] Ela antecipa uma resposta que o real confirmará ou não. Ao contrário, a experiência, ao menos se a tomarmos no sentido forte do termo, como eu o faço aqui, é...reencontro. Manifestação de alguma coisa sempre em surpresa sobre as antecipações que para cada sujeito, constituem sua realidade. Como na fórmula muito simples de Lacan: A experiência é o que não se imagina”.

Colete Soler

Começarei esta reflexão pelo final (que também é um outro começo), focando o principal momento desta etapa: a integração de Maria Margarida com a cigana, numa dinâmica de assimilação de opostos e integração de aspectos antagônicos.

As sessões de *dojo* descritas nesta etapa foram partilhando esses dois corpos e revelando o desenvolvimento individual de cada um. No início, Maria Margarida Cigana veio misturada à imagem de uma cigana; aos poucos foi se definindo como uma mulher itinerante associada à dureza da vida. Seu corpo chegou carregado de lembranças de uma guerra e ela vagava em busca de um local fértil e de afetividade. Cruzando desertos, sua ação básica era de procurar. Apesar de seu teor associado à dor, Maria Margarida Cigana não foi descartada logo de início como uma modelagem de fuga justamente porque, já em seu nome e história, deixava entrever sua contrapartida de força, a cigana, que viria a se

destacar dela gerando um outro corpo de força complementar. Na paisagem original de Margarida, há indícios de renovação nas peles de serpente espalhadas pelo chão.

A cigana irrompe como uma porção de vida exuberante e movimentada, trazendo em si elementos de diversas partes do mundo. Ela reintegrou e potencializou este traço esquecido por Margarida e se constituiu um corpo bem definido e ágil. A partir daí, elas formaram dois pólos. A cigana é um corpo definido, mas não cristalizado; ela tem uma qualidade de transitoriedade (inclusive nas suas paisagens de encruzilhadas, feiras e ventos).

Ao mesmo tempo em que Margarida vai aprendendo com a cigana, a cigana por sua vez, também precisa de Margarida. Os aspectos sombrios de Margarida indicam como e com que intensidade e direção a cigana deve aplicar sua força, desabrochando seus dons em sua ação de dinamizar.

Para Margarida que havia nascido duramente, os encontros com a cigana ajudaram a flexibilizá-la. A cigana contava com um aliado forte, interno e oculto: o corpo-onça com sua força, resistência na angústia e a capacidade de manter-se em estado de ascensão. Através da cigana, a onça põe Margarida na vertical, não mais como “uma árvore que arde com duro prazer”²⁹, e sim conectada a terra e buscando a luz do sol como um broto vivo.

O cavalo foi outro animal que acompanhou todo o processo corporal (desde o capítulo **Dojo 2**), fortalecendo as pernas que permitiram a marcha sobre as terras interiores. O cavalo, através da cigana, ensina Margarida a não perder o ritmo da marcha e sua direção.

E por fim, o pássaro, que voando em espirais, inaugura o espaço celeste e amplia o corpo e a visão da cigana. Além disso, o pássaro devora estrategicamente os pedacinhos de pão do caminho, impedindo que Margarida “regrida” à casa dos pais e desista de alcançar sua plenitude.

Ao final, na contra-dança de Margarida com os animais aliados (agora sem a intermediação da cigana), ela mesma integra seus potenciais:

²⁹ LISPECTOR, C. 1979, p.40.

Se os mártires na arena não são devorados pelas bestas selvagens, é porque “desposaram” as energias interiores que correspondem a esses animais e porque estes respiram o seu perfume no Homem. Se o lobo torna-se companheiro de São Francisco e a tigresa, de Santo Isaac, é porque os homens integraram o seu lobo e o seu tigre interiores respectivos para inverter suas energias devoradoras e levá-los à sua função-luz. Esse poder exige um abandono absoluto, um amor absoluto para uma realização total (SOUZENELLE, 1984, p. 140).

É importante perceber que as duas mulheres não se fundiram, não perderam suas identidades, pelo contrário, cada vez mais foram se tornando nítidas as suas peculiaridades. Mas também não se negaram aprender uma com a outra. Esta transição de um corpo para outro foi um treino iniciado no *dojo 3*, quando os quatro corpos-síntese começavam a se misturar, porém com muita nitidez de suas fronteiras plásticas e campos de emoção.

Na sessão de *dojo 4.19* (a dança entre Margarida e a cigana), ocorre um processo de circulação que harmoniza os opostos e integra aspectos adversos numa dinâmica alquímica. Novamente, o que se complementam aqui são as emoções e sentimentos de Margarida e da cigana, e não suas aparências. A cigana veio do oriente e tem uma flor de lótus em seu cabelo; Margarida, uma flor de mandacaru (grande cactus do sertão). As asas do pássaro não foram colocadas em Margarida como asas de borboleta sobre uma lagarta. Ela, antes, conquistou seu vôo interno que veio nascendo de um enraizar profundo dos pés, da criança que aprendeu a caminhar, do trote dos cavalos, da altivez dos caboclos e cavaleiros, dos espaços internos da mulher do vaso, da mulher do bando que virou onça, da onça que se uniu à cigana, da operária alquimista, da velha cigana que ensina a pisar forte, das mulheres africanas saltitantes, das Baubos, Uzumes, chacretes e Padilhas presentes na cigana Guita e de tantas outras modelagens que afirmaram a força de suas raízes e de suas estaturas regeneradoras. Deste encontro, Margarida se transforma em Alaíde.

A esta altura do *dojo*, demos início ao fechamento da prática para que a escrita pudesse ser feita. Mas o processo corporal não termina aqui: Alaíde, recém desponta.

Cabe lembrar que, a apresentação deste trabalho será acompanhada por imagens em *dvd* onde abriremos uma fresta do laboratório, do *Dojo* do BPI. Será permitida a

observação de um corpo em construção, com todos os fundamentos do método e no pleno exercício de sua arte.

3 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Com um criterioso proceder, o BPI possibilitou-me entrar num mar de experiências vividas ao longo de uma carreira e vida. Pelo método, fui elaborando organicamente os conteúdos que brotavam do corpo: o método redimensionou o objeto de pesquisa no corpo da pesquisadora.

Mergulhando a pino no primeiro eixo do BPI, o Inventário no Corpo, pude vislumbrar seus dois eixos complementares. No funcionamento simultâneo e multidimensional dos três eixos, os conteúdos se reencontravam sob diferentes prismas. E ainda, mesmo trabalhando num eixo que não resulta em um espetáculo, foi possível manter o diálogo com a arte.

No *dojo 1*, realizei a abertura do processo em sessões preliminares com a diretora. Em seguida, fui reconhecendo minhas ferramentas de trabalho: a eficácia da Estrutura Física, o dinamismo da imagem corporal, a tríade sensação-imagem-emoção, detalhes do procedimento laboratorial até a formação dos primeiros corpos.

No *dojo 2* o conteúdo trabalhado teve ênfase no Inventário com a passagem pela “porta de entrada”. Este momento elaborou conteúdos complexos onde a dor estava ligada à liberação de energias e de ritos de passagem, dores às quais Souzenelle (1984) define como “iniciáticas”. No *dojo 2*, além de termos conquistado a verticalização, reconhecemos e descartamos várias modelagens de fuga, chegando a um primeiro corpo síntese, a mulher do vaso.

No *dojo 3* obtivemos a primeira grande síntese de quatro corpos e a afirmação de aspectos positivos corporais. O conteúdo do Inventário se intensificou. As experiências vividas permearam o eixo Co-habitar com a Fonte. Nesta etapa, o próprio *dojo* (círculo feito de giz, tecidos, folhas ou outros materiais) começou também a crescer e a sofrer alterações. A diretora aponta a “quebra” do *dojo* como um sintoma positivo de ampliação do corpo. Ao final do *dojo 3*, realizamos o exame de qualificação.

O *dojo* 4 representou um momento de nova abertura do leque de modelagens e realizou uma segunda síntese, fruto de todos os corpos escavados até então. Dois corpos se destacaram e se integraram em sua carga emocional.

Um aspecto em especial foi elaborado ao longo de toda a pesquisa e teve seu potencial ampliado: o reconhecimento, liberação e desenvolvimento da feminilidade.

Neste grande movimento de arrebanhar e despachar corpos, houve um despojamento de excessos, o desarme de resistências, a liberação do fluxo criativo, a superação de dificuldades somatizadas e a incorporação da própria força. Hoje, há mais espaço em meu corpo: a imagem corporal está mais dinamizada e a estrutura psicofísica que dá suporte a tantas significações, fortalecida. Há um “esquema evolutivo” instalado internamente.

A tarefa de dançar e escrever sobre a dança e sobre o corpo é outra instância e aprendizado do método BPI. Ao irmos reunindo os corpos, os vários “eus”, não podemos perder o foco. A escrita diária sedimenta achados, faz novos achados, levanta questões, amplia a experiência vivida, dá um distanciamento e cria um ritmo de continuidade que retro-alimenta a dança que ainda virá.

A seleção final dos *dojo* apresentados se definiu pelo o que estava mais vivo no corpo. Souzenelle (1984), ao tratar do corpo como Árvore da Vida, lembra que devemos fortalecer o tronco podando os galhos secundários para que a seiva brote espessa e faça os frutos crescerem. “Era grande o perigo de fazer de cada ramo uma árvore em si, e de oferecer ao leitor a inextricável mata de uma floresta virgem” (Souzenelle, 1984, p. 311). A clareza da escrita também vem da clareza do corpo. Os galhos podados na escrita foram os mesmos podados no corpo. Restou a síntese.

4 CONCLUSÃO

No desenvolvimento da arte da dança em qualquer lugar do mundo, palmilhar os quintais (do próprio ser, do próprio corpo, da própria cultura) com profundidade, é tarefa densa, intransferível.

Para isso, tentar me sentir menos “estrangeira” em meu próprio corpo já era um começo. O mergulho desobrigado de pressupostos (culturais, estéticos, técnicos, estilísticos, etc) abriu espaço para esta “repatriação”. Nem por isso, o processo deixou de ter sua complexidade e de se manter aberto às manifestações anteriormente vividas.

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. E para se trabalhar identidade corporal é preciso abrir mão (mesmo que momentaneamente) de nossos “tesouros” pois, a linguagem do corpo é outra, é única. A aproximação a uma linguagem original, sintética, prescinde desta síntese primeira, primordial.

O BPI também considera a existência de estágios que antecedem e precedem o processo de criação e considera o artista como um ser em constante evolução: tecendo a dança com os fios de sua própria vida em-moção, a dança se torna infinda, num fluxo espiral e de ascensão. Através do exercício consciente do desenvolvimento de sua imagem corporal proposto pelo BPI, o artista vai trocando suas peles, o velho pelo novo, os artificios pelas essências: neste intersticial auto-reconhecimento, o artista desbrava a si mesmo.

REFERÊNCIAS *

DAMÁSIO, A. *O Erro de Descartes* - Emoção, razão e cérebro humano. Tradução Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAMÁSIO, A. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ESTÊS, C. P. *Mulheres que correm com lobos* - Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FRANÇA, J.L. ; VASCONCELLOS, A.C., *Manual para Normalização de Publicações Técnico-Científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2004, p. 128.

GIL J. *Enciclopedia Einaudi*. Lisboa : Imprensa Nacional , Casa da moeda, 1995. v. 32, p. 201-265.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, RJ: Guanabara, 1986. *apud* RODRIGUES, G. *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. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas , Campinas, 2003.

JUNG, C.G. *Obras Completas de C. G Jung: Psicologia do Inconsciente* [1942]. Petrópolis: Vozes, 2001.

KASAI, A. *Dance Closely Related to Matter*. Nikutaemo: Butoh/Dance Bilingual Journal. n.2, p. 18-37, 1996.

KUSANO, D. *Uma releitura Semiótica do teatro Nô*. 1982. 275 f. Tese (Doutorado em Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1982.

LEVINE, P. *O despertar do tigre* - Curando o trauma. São Paulo: Summus, 1999.

LÉVI-STRAUSS, C. *Léfficacité symbolique* in, “*Revue d’histoire des religions*”. v.135, n.1, p.5-27; agora *ibid* (trad.it. Il Saggiatori, Milano 1966, pp. 210-30) 1949a *apud* GIL J. *Enciclopedia Einaudi*. Lisboa : Imprensa Nacional , Casa da moeda, 1995. v. 32, p. 201-265.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

LÉVI-STRAUSS, C. *Le sorcier et sa magie*, in “Les temps modernes”. v. 4, n. 41, p. 3-24; agora in *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958 (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1966, p. 189- 209) 1949 b *apud* GIL J. *Enciclopedia Einaudi*. Lisboa : Imprensa Nacional , Casa da moeda, 1995. v. 32, p. 201-265.

LISPECTOR, C. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MEADOWS, A.J. *A comunicação científica*. Brasília: Briquet de Lemos /Livros, 1999.

OLSEN, M. *As Máscaras Mutáveis do Buda Dourado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PAZ, O. *El Arco y la Lira: el poema, la revelación , poética, poesía e história*. México: Fondo Cultural Económica, 1956.

RODRIGUES, G. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, G. *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. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas , Campinas, 2003.

RODRIGUES, G; TAVARES, M.C.C. O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal. *Cadernos de Pós-Graduação- Instituto de Artes da Unicamp*, Campinas, SP, v. 8, n. 1, p.121-128, 2006.

SCHILDER, P. *A Imagem do corpo – As energias construtivas da psique*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

SOUZENELLE, A. *O simbolismo do corpo humano – Da árvore da vida ao esquema corporal*. São Paulo: Pensamento, 1984.

TAVARES, M. C.C. *Imagem Corporal - Conceito e Desenvolvimento*. São Paulo: Manole, 2003.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ARTAUD, A. *O teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BEAINI, T.C. *Heidegger: Arte como cultivo do inaparente*. São Paulo: Nova Stella: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BARBA, E. & SAVARESE, N. - *A Arte Secreta do Ator - Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Huciter, 1995.

BARGEN, D. *A Woman's Weapon: Spirit Possession in the Tale of Genj*. University of Hawai Press, 1997.

BIERLEIN, J.F. *Mitos Paralelos*. Rio de Janeiro : Ediouro, 2003

BLAKER, C. *The Catalpa Bow: A study of Shamanistic Practices in Japan*. London: Allen & Unwin, 1975.

BRODY, S. *Hyphen-nations. Em Cruising the Performance : Interventions into the representation of Ethnicity, Nationality and Sexuality* (Unnatural Arts). CASE, S.E. (ed) Indiana: Indiana University, 1995.

CAMPHAUSEN, R. C. *The Encyclopedia of Erotic Wisdom*. A Reference Guide to the Symbolism, Techniques, Rituals, Sacred Texts, Psychology, Anatomy, and History of Sexuality. Rochester, Vermont: Inner Traditions International, 1991.

CAMPBELL, J. *As Máscaras de Deus - Mitologia Oriental*. São Paulo: Palas Atenas, 1994.

CARDONA, P. *Dramaturgia del Bailarín: Un estudio sobre la naturaleza de la comunicación escénica y la percepción del espectador*. Mexico, DF: Instituto Nacional de Bellas Artes e Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limon, 2000.

CARUSO, P. T. *O Santo que Dança: uma vivência corporal a partir do eixo Co-habitar coma Fonte do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CASCUDO, L. C. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada e Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

CHARF, C. (coord). *Brasileiras - Guerreiras da Paz*. São Paulo: Contexto, 2006.

- COSTA, F. B. *Homens Invisíveis : relatos de uma humilhação social*. São Paulo: Ed.Globo, 2004.
- ELIADE, M. *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FROTA, L.C. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro: século XX*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2005.
- GIROUX, S. M. *Zeami : cena e pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva, 1991
- GIL, J. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- GREINER, C. *O teatro Nô e o ocidente*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.
- JUNG, C. G. *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- KOMPARU, K. *The Noh Theatre - Principles and Perspectives*. NY/Tokyo: Weatherhill/Tankosha, 1983.
- LOBO, L.; NAVAS, C. *Teatro do Movimento - Um método para um intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2003.
- LOUPPE, L. *La poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contredanse, 1997.
- MELCHERT, A. C. *O desate criativo: estruturação da personagem a partir do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- MANNING, S.A. *Ecstasy and demon: Feminism and Nacionalism in the Dances of Mary Wigman*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press.
- MIRANDA, E.V. *Corpo – Território do sagrado*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- MORI, K. *Processo de Amarelamento das Tradicionais Religiões Brasileiras de Possessão - Mundo Religioso de uma Okinawa*. São Paulo: “Estudos Japoneses”, FFLCH-USP. n.18, p. 57-76, 1998.
- MULLER, R. P. *Corpo e Imagem em Movimento: Há uma alma neste corpo*. Revista de Antropologia, v.43 n. 2, São Paulo, USP, 2000.
- NÁPOLI, A.M. et. al. *A mulher em busca de si mesma - “Autoconhecimento feminino”*. Barra do Garças - MT: APV- Avantimaiz, 2002.

PEREIRA, R. A. *Possessão por Espírito e Inovação Cultural*. São Paulo: Massao Ohno, 1992.

RIBEIRO, D. *O povo Brasileiro - A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, G. A Dança. In: GOMES, N. P. M.; PEREIRA, E. A. *Negras Raízes Mineiras: Os Arturos*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1988. p. 325-366.

_____, G. A Umbanda Sobe ao Palco. *Revista Planeta*, São Paulo: Ed. Planeta, jun, 1991.

_____, G. A Pesquisa da Dança Brasileira dentro da Universidade. *Revista Dançar*, São Paulo: Ed. Dançar, n. 32, 1991.

_____, G. Imagem Corporal, Narcisismo e a Dança. In: TAVARES, M.C.C. *O dinamismo da Imagem Corporal*. São Paulo: Phorte, 2007. p.123-127.

_____, G. O Bailarino-Pesquisador-Intérprete Incorpora uma Realidade Gestual. In: GREINER, C.; BIÃO, A. (orgs). *Etnocenologia - textos selecionados*. São Paulo: Editora Anna Blume, 1999. p. 105-108.

_____, G. O Co-habitar com a Fonte- uma fase do Processo do Bailarino-Pesquisador-Interprete. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2., 2002. Salvador. *Anais...* Salvador, 2002.

_____, G. O Método Bailarino-Pesquisador-Interprete, O desenvolvimento da Imagem Corporal e a dança em cadeira de rodas. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS, 3., 2003. Mogi das Cruzes. *Anais...* Mogi das Cruzes, 2003.

_____, G. O Jongo, suas imagens corporais e a estruturação da personagem Justina. In: CONGRESSO ABRACE, 4. 2006. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2006.

_____, G. Dalva é uma passagem para o sensível: Nucleação e expansão através do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. In: CONGRESSO ABRACE, 4. 2006. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2006.

_____, G. Co-habitar com a fonte In: CONGRESSO ABRACE, 4. 2006. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2006.

_____, G. O Nó das Águas. A demanda no corpo do Jongo. In: TAVARES, M.C.C. *O dinamismo da Imagem Corporal*. São Paulo: Phorte, 2007.

RODRIGUES, G; MÜLLER, R.P. Dança dos Brasis: as mulheres Asuriní do Xingu. In: CONGRESSO ABRACE , 4., 2006. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2006. p. 166-167.

RODRIGUES, G.; MÜLLER, R. Dança dos Brasis: as mulheres de cócoras. *Cadernos da Pós-Graduação-Instituto de Artes da Unicamp*, Campinas, SP, vol. 8, n. 1, p.129- 136, 2006.

SCHOPENHAUER, A. *A arte de escrever*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L & PM, 2007.

SMETHURST, M. *The Artistry of Aeschylus and Zeami: a comparative study of Greek tragedy and Noh*- NJ: Princeton, 1989.

SOLER, C. *A psicanálise na civilização*. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 1998.

SVETASVATARA UPANISHAD - *The Thirteen Principal Upanishads*. Tradução de Hume, R.E. Oxford University Press, 1951.

THE OPEN PAGE. Holstebro: Odin Teatres Forlag, n.8, mar. 2003. 164 p.

WORCMAN , K.; PEREIRA, J.V. (coord). *História Falada*- memória, rede e mudança social. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

ANEXO



CORPO VASO



CORPO FÁBRICA



CORPO FÁBRICA



CORPO ONÇA



CORPO ONÇA



CORPO ONÇA



CORPO ONÇA



CORPO CIGANA



CORPO CIGANA



CORPO CIGANA



CORPO CIGANA