

WEBER REIS

**ESTUDOS DO MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-
INTÉRPRETE (BPI): ESTRUTURAÇÃO DA
PERSONAGEM ZÉ MANÉ.**

**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, 2010

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

Reis, Weber.

R277e Estudos do Método Bailarino-Pesquisador-Interprete (BPI):
estruturação
da personagem Zé Mané. / Weber Reis. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Graziela Estela Fonseca Rodrigues.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Dança. 2. Teatro. 3. Artes cênicas. I. Rodrigues, Graziela Estela Fonseca.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Study Method Dancer-Researcher-Interpret (DRI): a structure of character Zé Mané.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance ; Theatre ; Performance (Arte).

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Graziela Estela Fonseca Rodrigues.

Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.

Prof^ª. Dr^ª. Larissa Satom Turtelli.

Prof^ª. Dr^ª. Regina Polo Muller.

Prof^ª. Dr^ª. Maria da Consolação Cunha Gomes Fernandes Tavares.

Data da Defesa: 31-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando
Weber Reis - RA 901309 como parte dos requisitos para a obtenção do título
de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues
Presidente



Prof. Dr. Eusebio Lobo da Silva
Titular



Profa. Dra. Larissa Sato Turtelli
Titular

AGRADECIMENTOS

- À Profa. Dra. Graziela E.F. Rodrigues, pela orientação desta dissertação de mestrado.
- Aos Professores Doutores que aceitaram fazer parte (como titulares ou suplentes) das bancas de Exame de Qualificação e da Defesa da Dissertação deste Mestrado.
- Ao SAE (Serviço de Assistência ao Estudante) da UNICAMP, as suas Assistentes Sociais e aos demais funcionários, por todo o apoio sem o qual não teria finalizado esta dissertação.
- Ao SAPPE (Serviço de Apoio Psicológico e Psiquiátrico ao Estudante) da UNICAMP e suas competentes profissionais, pelo pronto atendimento quando foi necessário e ao apoio emocional.
- Aos funcionários do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, em especial ao funcionário José Manoel, pelo apoio durante os estudos de mestrado.
- Aos funcionários do Departamento da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, pela orientação, paciência e carinho sempre que os procurei.
- Aos funcionários do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, pelo apoio e carinho quando precisei.
- Aos funcionários das Bibliotecas da UNICAMP, por toda a atenção e auxílio nas pesquisas bibliográficas.
- À Administração da Moradia Universitária da Unicamp e seus funcionários, pela amizade e por me abrigarem durante os estudos do mestrado.
- Ao Restaurante Universitário da Unicamp e seus funcionários por terem carinhosamente me alimentado durante os estudos do mestrado.
- A toda a infra-estrutura da Universidade Estadual de Campinas que me possibilitou iniciar, desenvolver e finalizar esta dissertação de mestrado.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

- À minha mãe, Dona Neusa Fernandes Reis, pelo imenso amor que me tem, por ser sempre a minha mestra e ter me ensinado a amar e respeitar as pessoas por mais ignorantes e limitadas que sejam na compreensão do ser humano.
- Ao meu pai, Senhor Oscar Reis, pelas sabias palavras “Diante de um louco insano torne-se manso e sereno” e “Veneno de cobra se cura com veneno de cobra”.
- Aos meus irmãos, William Reis e Wesley Reis, por terem me compreendido, apoiado, estimulado, incentivado e até ajudado financeiramente quando a coisa ficou preta de mais.
- Aos meus verdadeiros amigos que estiveram comigo e me deram todo o carinho e ombro que eu precisei durante os estudos deste mestrado.
- Ao meu amigo e professor Eusébio Lobo, pelos comentários e questionamentos que orientaram e estão orientando o meu caminho como pesquisador.
- À minha amiga e professora Verônica Fabrini, pela orientação pessoal quanto aos processos e procedimentos burocráticos acadêmicos.
- Aos membros das Companhias de Reis do município de José Bonifácio, “CIA de Reis Irmãos Florêncio” e “CIA de Reis Popular de José Bonifácio”, por me receberem como aprendiz dos fundamentos da fé caipira em Santos Reis.
- Ao Seu Nelson Maltarolo, por me receber em sua casa, pelas conversas sobre a vida do camponês caipira e seus hábitos culturais, pelo aprendizado com o berrante e a confecção de vassouras.
- Ao Seu Nego Amendoim e sua esposa, pelas longas conversas sobre viola, catira, bailes nos sítios e a vida do caipira diante o processo de transformação do nosso sistema sócio-econômico.

- Ao Seu Lázaro, pelas mais claras e fortes imagens narradas no alpendre de sua casa e pela at de formação de roça de toco.
- Ao proprietário e ao funcionário do Sítio Irmãos Vieira pelo aprendizado quanto à lida com o gado e a ordenha das vacas.
- A todos os senhores que me concederam horas de entrevistas a cerca da vida dos camponeses caipira e a transformação dos hábitos culturais dos caipiras no município de José Bonifácio.

ABSTRACT

The work presented here, is a record of studies of the method Dancer-Researcher-Performer (DRP), which converged on the structuring of character Zé Mané. Listed as the main theoretical references the literary works of the creator of the Method Prof. Dr. Graziela Rodrigues - **Dancer-Researcher-Performer: Process of Creation** (1997) and **The Method DRP (Dancer-Researcher-Performer) and the Development of Body Image** (2003). The thesis of the theoretical method developed is presented in six topics: Physical Structure of DRP; Inventory in the Body, Research Field, co-inhabit with the Source; Dojo and Structure of the Character. It was developed field research and laboratory work, practical application of the method, taking as his theme "Caipira" and the culture that surrounds it. Observed in practical work to develop the three axes of Method: The inventory in the Body, The Co-Living with the Source and The Structure of Character. Our focus was turned to the activation of the ability of body awareness of performer, during the process of structuring the character Zé Mané. The discussion of results reinforces the question of identity that the method body DRP works in a process developed from within the body of the performer, always asking him to activate your ability to sense body: emotions, feelings, physiological aspects of located in time and space. We conclude that the method works the DRP Interpret to act comprehensively in performing arts spaces.

RESUMO

O trabalho aqui apresentado é registro de estudos do Método Bailarino-Pesquisador-Interprete (BPI), que convergiu na estruturação da personagem Zé Mané. Constam como principais referências teóricas os trabalhos literários da criadora do Método, a Profa. Dra. Graziela Rodrigues – **Bailarino-Pesquisador-Interprete: Processo de Criação** (1997) e **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Interprete) e o Desenvolvimento da Imagem Corporal** (2003). A dissertação dos estudos teóricos do Método apresentam desenvolvidos em seis tópicos: Estrutura Física do BPI; Inventário no Corpo; pesquisa de Campo; Co-Habitar com a Fonte; Dojo e Estruturação da Personagem. Foi desenvolvido pesquisa de campo e trabalhos laboratoriais, na aplicação prática do Método, tendo como tema o “Caipira” e a cultura que o envolve. Observamos nos trabalhos práticos o desenvolvimento dos três eixos do Método: O Inventário no Corpo; O Co-Habitar com a Fonte e A Estruturação da Personagem. Nosso foco esteve voltado para a ativação da habilidade da percepção corporal do Intérprete, durante o processo de estruturação da personagem Zé Mané. A discussão dos resultados obtidos reforçam a questão da identidade corporal que o método BPI trabalha num processo elaborado de dentro para fora do corpo do Interprete, sempre solicitando a ele que ative a sua habilidade de percepção corporal: das emoções, dos sentimentos, dos aspectos fisiológicos localizados no tempo e no espaço. Concluimos que o método BPI trabalha o Interprete para atuar de forma abrangente nos espaços das artes cênicas.

SUMÁRIO

1) – Introdução	1
2) – Capítulo I – Apresentação	2
3) – Capítulo II - Estudos do Método Bailarino-Pesquisador-Interprete (BPI)	7
3.1- A Estrutura Física do BPI.....	8
3.2– O Inventário no Corpo.....	10
3.3– A Pesquisa de Campo.....	11
3.4 – O Co-habitar com a Fonte.....	13
3.5– O Dojo.....	15
3.6– A Estruturação da Personagem.....	18
4) – Capítulo III – A Construção da Personagem Zé Mané ap/ do Método BPI	20
5) – Capítulo IV – Conclusão	43
5) – Bibliografia	45

1) INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado busca apresentar aspectos de minha vivência com o Método BPI perpassando pelos seus três eixos Inventário Corporal, Co-Habitar com a Fonte e a Estruturação da Personagem, onde o aspecto do desenvolvimento da percepção corporal ganha destaque. Para a realização deste trabalho utilizamos a literatura sobre o Método, entre eles RODRIGUES (1997 e 2003), MELCHERT (2007), TEIXEIRA (2007), NAGAI (2008) e TURTELLI (2009)

Foram desenvolvidos trabalhos nos três eixos do Método BPI. No eixo Co-Habitar com a Fonte pesquisamos a cultura caipira, realizando pesquisa de campo no município de José Bonifácio-SP, sendo ela dividida em três focos: 1) O trabalho da lida com a terra e com o gado; 2) Participamos de saídas de bandeiras com as “Companhia de Reis Popular de José Bonifácio” e “Companhia de Reis Irmãos Florêncio”, Encontros de Companhias de Reis na Vila de Santa Luzia e Festas de Santos Reis; 3) Entrevistas com senhores de idade avançada, visando histórias que revelem suas relações sociais, familiares, de trabalho e com o sobrenatural. Também realizamos uma visita a Festa de Santos Reis no município de Adolfo em 10 de janeiro de 2009, e uma visita ao município de Aparecida do Norte, na festa da padroeira, em 12 de outubro de 2008.

No desenvolvimento desta dissertação apresentamos quatro capítulos: **Capítulo I – Apresentação; Capítulo II – Estudos do Método Bailarino-Pesquisador-Interprete (BPI); Capítulo III – A Estruturação da personagem Zé Mané a partir do Método BPI e Capítulo IV – Conclusão.**

No Capítulo I, apresentamos uma breve biografia que descreve o processo do pesquisador. No Capítulo II, dissertamos sobre o Método a partir dos estudos bibliográficos referentes ao Método BPI, relacionando-o ao trabalho prático desenvolvido com a finalidade de alcançar a incorporação da personagem do Método BPI. No Capítulo III, dissertamos o processo da construção da personagem Zé Mané a partir do Método BPI, apresentando o trabalho do Inventário no Corpo, a pesquisa de campo, ressaltando momentos significativos do Co-Habitar com a Fonte, os trabalhos de Dojo, a nucleação no processo de Incorporação da Personagem e a Estruturação da Personagem Zé Mané. No Capítulo IV, apresentamos a conclusão do trabalho.

2) – Capítulo I – APRESENTAÇÃO

Definir quando iniciamos nas artes é muito difícil. Considero que desde a primeira idade já estamos experienciando as linguagens artísticas. Nossos primeiros movimentos compõem nossas primeiras danças. Nossas primeiras balbúncias, nossas primeiras melodias. As primeiras expressões, oriundas da observação das expressões dos adultos, nossas primeiras interpretações teatrais.

Cresci em uma família onde, no dia a dia, sempre se cantou, dançou e se brincou muito com encenações. Mas foi na pré-escola que pisei pela primeira vez no palco. Minha infância em José Bonifácio-SP esteve cheia de experiências artísticas: aos oito anos de idade brincava de cirquinho, ao lado de meu irmão mais velho, William Reis: aos dez anos, eu e meu irmão tínhamos uma Companhia de Cirquinho de fundo de quintal, onde realizávamos quadros musicais, teatrais, mágicas, malabarismos e cobrávamos palitos de fósforo para as outras crianças assistirem as nossas apresentações: aos doze anos participava de teatros na igreja de Santa Terezinha, de nossa cidade, guardando com carinho a experiência vivida ao lado de meu irmão em “Cinderela”, onde ele era o rei e eu seu fiel mordomo: aos quatorze, também ao lado de meu irmão, éramos responsáveis pelas apresentações artísticas em nosso colégio: aos dezesseis anos integrei o Grupo de Teatro Amador TEAMA, participando da montagem do espetáculo “Palhaço da Vida”.

Porém, quando atingi a maioridade iniciei em experiências teatrais mais significativas. Particpei de três oficinas de teatro ministradas por Valdecir Pedro Ganga, onde realizei os primeiros laboratórios teatrais, quando aprendi que teatro era mais do que subir no palco. Particpei de várias edições do Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, assistindo a espetáculos vindos de várias partes do país, podendo observar a diversidade de possibilidades da linguagem teatral. Aos vinte e um anos me inscrevi na Escola de Preparação do Ator “Palco e Alma”, em São José do Rio Preto. Foi nesta escola que vivenciei pela primeira vez laboratórios de Percepção Corporal. Durante a montagem de “Navio Negreiro”, de Castro Alves, sob a orientação do professor, percebi a transformação de meu corpo: meus lábios ficaram grossos como de um negro, meu corpo ficou robusto como o de um escravo de lavouras de café e cana-de-açúcar, tinha a sensação de minha pele ser negra. As oficinas com Valdecir Pedro Ganga,

os laboratórios de percepção corporal na Escola de Preparação do Ator “Palco e Alma”, e a participações nos festivais de teatro de São José do Rio Preto, iriam marcar minha trajetória no teatro.

Em 1990, aos vinte e quatro anos, montei o “Grupo de Teatro Pranta Seca Num Brota I Num Carece D’Água pra Moιά”, em José Bonifácio-SP, onde morava. Na direção deste grupo organizei uma dinâmica de trabalho para preparar o elenco, a fim de que os ingressantes do grupo aprendessem a interpretar: iniciávamos o trabalho massageando os pés, buscando acordá-los; massageávamos todo o corpo (músculos das pernas, braços, tórax, pescoço e principalmente os da face); passávamos para uma seqüência de movimentos relacionando postura corporal, articulações, respiração (percepção do aparelho fonador) e concentração, buscando perceber a nossa estrutura corporal; realizávamos atividades para desenvolver a expressão corporal, colocávamos-nos em movimento pelo espaço da sala utilizando, sem saber, dinâmicas de movimento estudadas por Laban (deslizar, flutuar, socar, etc) além das noções de alto, médio e baixo, aberto e fechado. Ainda nestas atividades, buscávamos nos permitir a imaginar personagens, cenários, situações e ações e a permitir que nossos corpos se relacionassem com essas imagens criadas em nossas mentes; realizávamos atividades para desenvolver o relacionamento do grupo; utilizávamos jogos teatrais para levar os atores a se expressarem sem a utilização da fala, mas atentos à respiração; fazíamos massagem coletiva e os atores se deitavam no chão de peito para cima e de olhos fechados. Conduzindo-os pela minha fala, levava-os a criarem imagens provindas de seus inconscientes na construção de personagens, cenários, situações e ações. Depois desta fase de estimulação da imaginação, os atores se punham de pé, e mantendo o alinhamento corporal, resgatavam a imagem da personagem criada em suas mentes e deixavam-na agir em seus corpos expressivos.

No curso de Bacharelado em Artes Cênicas, durante o curso de férias de verão, em fevereiro de 1993, de Técnica Circense, o professor responsável pela disciplina, Luiz Rodrigues Monteiro Junior, desenvolveu a construção da personagem cômica circense, o palhaço, utilizando imagens de nossa infância e incorporando-as. O trabalho utilizava material de nossos inconscientes e a percepção corporal. Deste trabalho tiro a mais importante experiência na minha formação como ator na graduação, uma vez que desde este curso de férias vivenciei, na figura do Palhaço “Anestésio”, meu mais significativo exercício da interpretação teatral.

Na montagem do espetáculo de formatura em Bacharelado em Artes Cênicas, “Primeiras Estórias”, o diretor João das Neves, nos solicitou a construção de personagens providas de nossas vivências, ou seja, personagens da vida real. Influenciado pelo tema da peça, busquei resgatar as imagens e vivências que tive entre os camponeses caipiras, com os quais tive contato em minha infância e juventude. Por mais que eu trouxesse a forma do corpo destas personagens, não conseguia sentir a construção da personagem em meu corpo. Numa tentativa de ter a percepção da personagem em meu corpo, me lancei em trabalho braçal, catando folhas e galhos pelo chão. Realizando esta atividade pelo gramado do Departamento de Artes Cênicas comecei a perceber a transformação que se dava em minhas mãos, algo vivo e presente que foi incorporando-se às outras partes de meu corpo, até eu perceber a personagem completamente integrada.

Em 1996, no último ano do curso de graduação, fui convidado a substituir um bailarino do espetáculo “Interiores”, dirigido pela Profª. Graziela E.F. Rodrigues, no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Fui colocado num intenso processo de trabalho, onde as dançarinas do espetáculo buscavam me dar condições corporais para a substituição. Neste trabalho pude estudar pela primeira vez a Estrutura Física do BPI apresentada pelo método, sob a orientação da dançarina Ana Carolina Lopes Melchert. O Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete me encantou, pois utilizava o trabalho de percepção. A partir desta experiência, passei a utilizar a Estrutura Física do BPI em todos os meus trabalhos teatrais.

Em 2000, dirigi a montagem de “Os Saltimbancos”, de Chico Buarque de Hollanda, produzido por Torries Produções. Nesta montagem utilizei a Estrutura Física do método BPI na preparação do elenco, tendo o auxílio da dançarina Carina Corte. Resgatei, então, a experiência vivida no “Grupo de Teatro Pranta Seca Num Brota I Num Carece D’Água Pra Mioá” na construção das personagens. Pedi aos atores que pesquisassem a estrutura corporal e o comportamento dos animais que compunham suas personagens, e depois, em laboratório teatral permitimos que as estruturas corporais dos animais estudados compusessem as nossas personagens influenciando na nossa Imagem Corporal.

Em 2002 dei início a um processo de montagem com o ator Clóvis Torres que me chamou bastante a atenção. Clóvis Torres queria fazer uma montagem com as recordações de sua avó, uma senhora do Mato Grosso do Sul com forte relação com a natureza e o sobrenatural. Com

o auxílio da dançarina Rosana Baptistela, trabalhei técnica de interpretação com o ator a partir da Estrutura Física do BPI: as partes inferiores (os múltiplos apoios dos pés e sua relação com o solo em seus esforços variados, a balsa da bacia no oitavo infinito e a ação da região do sacro que exerce a sua força em favor da gravidade através do cóccix) se apresentando como tronco fixado ao solo, possibilitando às partes superiores (coluna, tronco, membros superiores, pescoço e cabeça) se abrirem como bandeira no espaço, trabalhando os diferentes graus do tônus muscular em suas diferentes qualidades e possibilidades de movimentos. Solicitei ao ator uma pesquisa de campo com senhoras idosas, em busca de resgatar o corpo feminino idoso, a fim de auxiliar o ator na construção da personagem. Em laboratório buscamos resgatar as imagens formadoras da personagem e seu espaço simbólico. A partir da relação da personagem com o espaço e com as demais personagens imaginárias surgiram cenas transcritas em poemas pelo próprio ator após cada sessão de laboratório. Realizamos trabalhos de mesa com os poemas provindo dos laboratórios e os agrupamos por afinidades, fechando-os em poemas com diferentes temáticas. Depois de mais de trinta poemas fechados, selecionamos dez deles que fechavam um discurso sobre nossa personagem e o que queríamos trazer à cena. O trabalho se concluiu em 2004, no espetáculo “Maria Mucuta”.

Em 2004 e 2005, junto com os colegas, os atores Amauri Antunes e Pedro Ribeiro de Godoy Junior, tive outra experiência enriquecedora que nunca foi a palco. Por proposta de Amauri, nos reuníamos nas manhãs de sábado, para desenvolvermos um trabalho teatral. A direção seria do próprio Amauri, a preparação corporal de Pedro Ribeiro, e eu, por indicação dos colegas, ficaria com a preparação vocal. No andamento dos trabalhos, esta divisão se dissolveu. No entanto, eu já havia estruturado uma proposta de trabalho para a utilização vocal em cena. O trabalho partia da respiração e da percepção do aparelho fonador, ampliando esta percepção vocal para todo o corpo. O que me chamou a atenção foram dois fatos: 1) os pulmões tomavam dimensões amplas por todo o corpo, como se todo o tórax, braços, mãos, pernas, pés e cabeça, fossem um único aparelho fonador; 2) o apoio vocal, habitualmente perceptivo no diafragma, dava-se na base de meu corpo, nos pés. Dessa maneira, meu corpo estava todo integrado, onde corpo físico e voz não possuíam divisão, e o trabalho de percepção corporal fluía livremente, possibilitando sensações, emoções e imagens.

Quando senti a necessidade de voltar aos meus estudos acadêmicos, não quis apenas uma titulação, mas um estudo que fosse a continuidade dos trabalhos que até então realizei. Um estudo que ampliasse os meus conhecimentos em trabalhos de percepção corporal, como se processa a percepção corporal e quais as suas possibilidades. Diante dessa necessidade, observava que o Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), criado pela Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues, era o estudo acadêmico mais estruturado e que apresentava os melhores resultados já apreciados por mim. Vi que um estudo do processo do fenômeno da percepção corporal no Método BPI, poderia vir ao encontro de minhas aspirações e poderia ampliar meus conhecimentos na área.

3) - Capítulo II - ESTUDOS DO MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI).

Se observarmos o trabalho de RODRIGUES (2003) podemos considerar que o BPI é um método de pesquisa e criação artística, que se desenvolve no relacionamento do intérprete com o processo de transformação de sua Imagem Corporal, acessada através da percepção corporal. O Método BPI trabalha com a percepção corporal sistematicamente, sendo ela o que possibilita ao intérprete observar o desenvolvimento do próprio método. No BPI o corpo é preparado para interagir com o meio em que se encontra, ampliando as habilidades de percepção corporal do intérprete, para então resgatar do interior deste corpo preparado os movimentos, afetos, sensações, emoções, sentimentos e sua relação com o meio inserido.

O Método BPI possibilita que no corpo do intérprete se realize um processo artístico relacionado diretamente ao desenvolvimento da Imagem Corporal. “Analisando o Processo do BPI observa-se que durante o seu desenvolvimento os aspectos fisiológicos, psicológicos e sociológicos da Imagem Corporal têm oportunidade de serem desenvolvidos” (RODRIGUES, 2003, p. 76). A habilidade da percepção corporal será solicitada nos três eixos fundamentais da metodologia do BPI: O Inventário no corpo; O Co-habitar com a Fonte e A Estruturação da Personagem.

“Três eixos de sustentação com dinâmicas e técnicas específicas podem ser reconhecidos no BPI: **O Inventário no Corpo; O Co-habitar com a fonte; A Estruturação da Personagem.** No primeiro eixo a memória do corpo é ativada através de diversas percepções, tais como visuais, auditivas, táteis e proprioceptivas. Busca-se nesta fase uma ampliação da auto-descoberta com maior consciência e apropriação do bailarino, de suas sensações, sentimentos, história cultural e social que lhe são pertinentes. No Co-habitar com a Fonte busca-se entrar em contato com uma realidade circundante a pessoa. O foco são as pesquisas de campo escolhidas pelo bailarino. Ao estabelecer uma sintonia no contato com o outro, o bailarino poderá sintonizar-se consigo mesmo de forma a assumir com consciência a singularidade de seus movimentos. No terceiro eixo ocorre a integração das

sensações, emoções e imagens vividas no processo com a conseqüente criação de uma personagem cujo nome emerge como sua essência.” (RODRIGUES e TAVARES,2006, p. 121)

É necessário ressaltar que, o BPI é um método concebido sob uma perspectiva sistêmica, apresenta flexibilidades em seu desenvolvimento podendo cada um dos três eixos surgir em diferentes etapas ou coexistirem em uma mesma etapa do processo de criação artística. Nesta dissertação, os estudos do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, se apresentam dispostos de maneira didática para melhor compreensão do método estudado.

3.1 – A Estrutura Física do BPI

Quando estudamos a Estrutura Física do Método BPI, encontramos um corpo instalado para os espaços que o rodeiam, físico e psíquico. “Consideramos como estrutura física a forma pela qual o corpo se organiza para realizar diversas categorias de linguagens de movimento” (RODRIGUES, 1997, p43). Os trabalhos dos pés, produtores de uma qualidade de corpo íntegro em cena, ajuda-nos a instalarmo-nos neste espaço diferenciado e será a partir deles que a estruturação do corpo se dará. As inúmeras possibilidades de apoios e articulações dos pés podem ser o ponto de partida para esta integração de corpo/espaço. É a partir de um contato profundo dos pés com o solo que ocorrerá um circuito de energia por todo nosso corpo; como a seiva por dentro do tronco de uma árvore, indo do pé direito à mão esquerda, e do pé esquerdo à mão direita, em espirais. Conforme descreve RODRIGUES (1997).

Quando observamos a estrutura física do corpo humano, podemos apresentá-la a partir do esqueleto humano e suas articulações, dando ênfase às especificidades de cada parte: após as articulações que estruturam os pés (dedos, metatarso, calcâneo e tornozelos), encontramos os joelhos e suas delicadezas no articular, a articulação femoral e as possibilidades de alinhamento junto às articulações da bacia, o sacro e toda a extensão da coluna vertebral, o esterno, as escápulas, ombros, cotovelos, punhos e todas as articulações das mãos, mandíbula e cabeça. Depois, preenchemos esta estrutura esquelética com cadeias musculares que lhe darão

sustentação e mobilidade. No entanto, quando se trata da Estrutura Física do Método BPI, apresentada por RODRIGUES (2003), toda esta estrutura física do corpo humano, esquelética e coberta por cadeias musculares, é condutora de sentimentos, emoções e uma história de vida: vida do intérprete, de seus antepassados e do mundo que o rodeia. Para que o processo do Método BPI se dê, a importância ao tônus muscular é ressaltada, pois a intensidade de tônus (maior ou menor) possibilitará uma consciência/percepção corporal e um olhar mais amplo aos espaços, internos e externos ao corpo. Também os pés, na relação com o solo, apresentarão possibilidades de articulações e intensidades de contato com o solo que nos darão a imagem de possuírem raízes, além da região do sacro que possibilitará uma terceira base exercendo sua força da gravidade através do cóccix. Com a Estrutura Física do BPI, a base da estrutura corporal do intérprete estará pronta para que o corpo absorva o simbolismo do mastro votivo do Método BPI, tornando-se consciente ao intérprete através da percepção corporal.

“A estrutura absorve o simbolismo do mastro votivo, enunciada pelo estandarte que representa os santos de devoção. A parte inferior do mastro liga-se à terra e a parte superior interliga-se com o céu. O corpo representa o próprio mastro festivo, em torno do qual ocorre o circuito energético. Com este simbolismo o corpo assume a configuração de sua força psíquica.” (RODRIGUES, 1997, p.44)

Neste corpo-mastro, a parte superior (o tórax, os membros superiores, o pescoço e a cabeça) simboliza o estandarte, estando centralizado no externo que, em movimentos de abrir e fechar, provoca o espaço do emocional. As partes superiores do corpo humano (o tórax, os membros superiores, o pescoço e a cabeça) irão dinamizar os espaços do nível superior apresentando seu centro de força no ventre. “A coluna vertebral, que na sua parte inferior firmou o mastro na terra, na parte superior galga os céus impulsionando-se para o cume do mastro.” (RODRIGUES, 1997, p.44)

“A Estrutura Física do BPI visa além de possibilitar a captação e as manifestações psíquicas neste corpo do intérprete, também uma ação de movimentos íntegros e livres no espaço. “O corpo mastro é firme e flexível

articula-se em todas as direções, integra o dentro e o fora, em cima e embaixo, à frente e atrás. Recebe e elabora os símbolos. Das partes para o todo estabelece a unidade corpórea.” (RODRIGUES, 1997, p.44)

Em meu corpo a *Estrutura Física e a Anatomia Simbólica* do BPI trás uma percepção de corpo íntegro, como se propõe no Método. Posiciono os pés plantados no chão buscando o máximo de contato com o solo, todos os apoios dos pés estão em contato com o chão. Observo a estrutura óssea e muscular do corpo e ponho em alerta o tônus muscular. Percebo meus pés ampliarem ainda mais o contato com o solo proporcionando a sensação de criarem raízes e amplio a sensibilidade da epiderme. A partir daí posso perceber o circuito de energia que corre por meu corpo da sola dos pés à ponta dos dedos das mãos e o topo da cabeça. Através das articulações dos pés as qualidades de contato destes com o solo produzem movimentos que percorrem por todo o meu corpo. O corpo passa a ter uma mobilidade expressiva no espaço físico possibilitando as qualidades de movimento do corpo, de corpo pesado ao corpo leve, em todas as direções, em todos os níveis, em movimentos abertos e fechados ampliando a percepção deste corpo aos espaços físicos e psíquicos. Dança o interno com o externo.

3.2 – O Inventário no Corpo.

No Inventário no Corpo, estamos lidando com a memória pessoal do artista, é um espaço para se exercitar as sensações, se perceber como indivíduo que traz sua história cravada em seu corpo.

“O principal objetivo do trabalho corporal proposto é possibilitar uma geração de movimentos que considere as relações sociais e culturais, onde as sensações e percepções sejam assumidas pela pessoa que o realiza porque são conhecidas como verdades do corpo dela. Quando esse objetivo é alcançado, o sentimento expresso é geralmente o de se sentir vivo”. (RODRIGUES, 2003, P.94)

É no Inventário no Corpo, que a história da pessoa, desde seus mais remotos ancestrais pode ser resgatada. Uma verdadeira árvore genealógica cultural é levantada, seja em coletas de dados entre familiares, seja em trabalhos práticos em sala de aula. Busca-se integrar no Inventário no Corpo do artista, toda a sua vivência, desde o seu nascimento até o seu momento atual. A relação histórico-cultural do dançarino é escavada em seu corpo.

“No Processo do BPI objetiva-se realizar pequenas escavações em nossa história pessoal, cultural, social... recuperando fragmentos, pedaços de história que ficam incrustados inconscientemente nos músculos, nos ossos, na pele, no entorno do corpo e no “miolo do corpo”. Busca-se no corpo inteiro as suas localidades e os seus fatos (não importa se são reais ou fictícios). Através do movimento, num tempo flexível, a proposta é que cada pessoa situe a sua realidade gestual, entre em contato profundo com as suas sensações corporais.” (RODRIGUES, 2003, p.80)

Ao realizar o meu Inventário no Corpo entrei em contato com a minha própria história. Por descendência materna sou bisneto de portugueses, tanto pelos pais de meu avô quanto pelos de minha avó. Vieram para o Brasil, instalando-se no interior paulista na virada dos séculos IX e XX e integraram-se à cultura local. Por parte de meu avô foram camponeses caipiras a vida toda, e por parte de minha avó chegaram a ter sítio, mas se tornaram, logo cedo, habitantes urbanos de São José do Rio Preto-SP. Ou seja, minha descendência materna é toda caipira, sendo 50% dela camponesa caipira. Já a minha descendência paterna é nordestina, do Estado do Piauí e pouco convívio tive em minha vida pela distância em que morávamos. Outros dados acerca de meu Inventário no Corpo serão relatados ao longo do detalhamento do Processo.

3.3 - O Co-habitar com a Fonte.

Co-habitar com a fonte é o desejado em uma Pesquisa de Campo no Método BPI. Para a criação de um espetáculo neste método, trilhamos um processo em que, nos preparamos

fisicamente e psiquicamente, trazemos a tona nosso Inventário Corporal e nos colocamos em Pesquisa de Campo, à busca de contato com o outro, sua realidade, sentimentos, movimentos, expressões, valores, sua vida como um todo, toda uma infinidade de paisagens.

“Como nas demais fases do Bailarino-Pesquisador-Intérprete um pré-requisito para esta fase é que o indivíduo queira realizá-la, que ele sinalize a importância dessa experiência para si. Dentre as condições para se vivenciar esta fase está o conhecimento sensorial do pesquisador, ou seja, a sua compreensão do seu próprio corpo realizado na etapa anterior, onde foi iniciado o trabalho da sua história individual e cultural em seu corpo (o Inventário no Corpo). Nesta etapa do Co-Habitar, a sua pesquisa de si mesmo dá mais um passo: ele retira os panos que cobrem as partes de seu altar oculto, ou seja, questões mais profundas de sua história vêm à tona”. (RODRIGUES, 2003,p.105).

Quando realizamos a Pesquisa de Campo, tivemos antes uma preparação corporal. A estrutura física de nosso corpo já foi estudada, e está em processo de estudo contínuo. A Estrutura Física apresentada no método BPI não está estruturada apenas para o movimento, para a dança, moldada para a cena, com o corpo instalado no espaço físico, observando a Estrutura Física do BPI, ampliamos a nossa percepção corporal para observarmos a relação de nosso corpo com o mundo, com o outro e com nossa própria história. Já realizamos o nosso Inventário Corporal e continuamos realizando-o. É hora de buscarmos a história do corpo do outro e nos colocarmos em relação com este outro. É hora de Co-habitar com a Fonte, saber estar atento aos espaços que adentra, perceptivo à intensidade do tônus muscular para a captação sinestésica do outro. Teixeira (2007) deixa clara a importância desta captação sinestésica quando diz que “A pesquisa de campo que ocorre no co-habitar é singular, nela o bailarino – pesquisador – intérprete não busca elementos teóricos do campo e, sim, a apreensão sinestésica do corpo do outro”. Mas quando este co-habitar se dá? Quando o bailarino estará co-habitando e com quem? Segundo Rodrigues (1997), ele co-habita quando apreende o corpo do outro no seu; quando, por algum momento, se sente parte da paisagem investigada, como se fosse o outro, sem perder a sua identidade de

pesquisador. Esta sinestesia de corpos pode se dar, não somente entre humanos ou com corpos animados (animais, vegetais), mas também com objetos. Todos os sentidos estarão em prontidão à captação de matéria-prima para a produção artística. O dançarino buscará além do que os seus olhos vêem, irá ao que o seu corpo perceptível captar.

(...)O co-habitar com a fonte envolve também uma preparação corporal do bailarino antes, durante e depois da sua ida a campo: trabalhar cotidianamente o corpo, principalmente para obter mais prontidão muscular e sensibilidade; preparar-se para abrir o olhar de todo o seu corpo, para capturar, como uma antena parabólica, todos os sinais de campo, ou seja, o máximo da paisagem, uma abrangência dos cheiros, dos sons, dos movimentos, dos gestos, de tudo o que é visível e, ainda, do que não é visível, os significados (TEIXEIRA, 2007,p.7).

Nos espaços de minha pesquisa, várias vezes pude vivenciar o Co-Habitar, uma relação sinestésica vivida com intensidade, um momento onde a percepção corporal está voltada para impulsos externos, que me integram ao ambiente do Co-Habitar e que gera processos internos em meu corpo.

3.4 - Pesquisa de Campo

As pesquisas de campo apresentadas nos registros de trabalhos acadêmicos sobre o Método BPI, estão voltadas para a cultura popular brasileira, marginal, de cunho religioso ou não, ou de segmentos sociais. No entanto, em todo o material bibliográfico a cerca do Método aqui estudado, nada reforça esta idéia de que a pesquisa de campo do Método esta fechada na cultura popular brasileira. RODRIGUES (1997) apresenta sim um estudo detalhado do corpo nas manifestações culturais populares brasileiras, mas não cita um fechamento na Cultura popular Brasileira. Em RODRIGUES (2003) fica claro que a escolha do Campo de Pesquisa está ligada diretamente ao que motiva o pesquisador, o que tem relação com seu corpo.

“O que pesquisar e onde pesquisar é determinado por aquilo que motiva o pesquisador a entrar em contato. Para onde o corpo se dirige, ou seja, o foco está diretamente relacionado ao próprio conteúdo imanente desse corpo, isto é, o enfoque. Portanto, a proposta do campo de pesquisas está relacionada a aspectos internos do pesquisador, que naquele momento tornam-se vitais para ele vivenciá-los. Esse enfoque só se tornará claro no decorrer do Processo, pois essa apreensão envolve o desenvolvimento das fases seguintes. Outro aspecto que se liga ao foco e ao enfoque diz respeito à perspectiva do que será o espetáculo final, pois não é o campo de pesquisa que trará a resultante do trabalho artístico e sim a relação do pesquisador com o mesmo, que é única para cada pessoa”. (RODRIGUES, 2003,p.106).

Para que o Bailarino-Pesquisador-Intérprete possa adentrar aos seus espaços do campo de pesquisa, observando as necessidades de seu próprio corpo, se faz necessário um processo de preparação corporal quanto a fisicalidade e ao psíquico. Ele precisará reconhecer a Estrutura Física do BPI e sua Anatomia Simbólica, ampliando a percepção de sua epiderme, como de todo o seu corpo, abrir-se para suas sensibilidades e campo emocional dando atenção a seu tônus muscular para captar sensitivamente os aspectos deste campo de pesquisa, para Co-Habitar com este campo, que é o principal objetivo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete na pesquisa de campo.

“Os laboratórios preparatórios nesta fase têm como objetivo propiciar um corpo aberto para o reconhecimento do material da pesquisa em si mesmo. Além disso, os trabalhos desenvolvidos devem favorecer um estado de concentração, um estar presente e uma postura profissional. O rigor é um requisito indispensável dada a abertura de sensibilidade do corpo que pesquisa. A especificidade desta situação é a descoberta pelo pesquisador do seu próprio corpo co-habitando com a fonte.” (RODRIGUES, 2003,p.106).

O pesquisador vai permitir que o meio tenha uma relação direta com o seu corpo. Seu corpo será o espaço de aquisição desta pesquisa. O campo vai existir nele e ele no campo. Ele precisará do bom senso de quando necessário se afastar do espaço de pesquisa e observar sem perder a sua identidade de pesquisador. Numa relação tão densa e tão próxima é importante a ética no campo.

”A entrada no campo de pesquisa deve ser cautelosa, evitando-se a pressa. No início deve-se respeitar o sentimento de estranhamento de ambos os lados e estabelecer a relação passo a passo. É importante que o pesquisador tenha vontade para estar vivenciando essa situação que exige disciplina, atenção e paciência. Depois que o pesquisador encontra “o seu campo”, pois está ligado a sua identidade, tudo fica mais fácil e a motivação é crescente.” (RODRIGUES, 2003,p.106).

3.5 - O Dojo.

O Dojo é o caldeirão onde se dará o cozimento dos ingredientes para se alcançar o eixo Estruturação da Personagem: o ponto para onde todo o material desenvolvido converge; o lugar onde a Estrutura Física do BPI, Inventário no Corpo e Co-Habitar com a Fonte se encontrarão para dar passagem à Incorporação de uma Personagem.

Segundo Nagai:

“... 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...”
(NAGAI, 2008, p.30, p.31).

Esse “lugar” chamado “Dojo” é, inicialmente, um espaço físico, delimitado até mesmo por um risco de giz. No entanto, seus limites transcendem e se ampliam a partir da percepção corporal, pois o Intérprete poderá perceber-se num espaço físico além do delimitado, poderá ir às paisagens e tempos que sua Imagem Corporal assumir, tornando este espaço consciente através da percepção corporal. “O dojo do BPI... 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.” (NAGAI – 2008, p.8). O Dojo é o miolo e o entorno do corpo do bailarino-pesquisador-intérprete, é o espaço que sua imagem corporal ocupa, é toda a dimensão do espaço delimitado pelo intérprete. É o espaço onde inconsciente e consciente se expressam e se processam, apresentando aí a sua sutileza na preparação deste corpo para que o artista se perceba por inteiro.

Para se adentrar no Dojo, o bailarino-pesquisador-intérprete precisa conhecer a estrutura física de seu corpo, a Estrutura Física do BPI e a Anatomia Simbólica apresentada pelo Método. A sua musculatura precisa estar alerta, tendo seus pés pleno contato com o chão, tocando-o, envolvendo-o, sentindo-o. O peso gravitacional é acentuado no sacro, na bacia, compondo um terceiro apoio ao corpo. Os espaços das articulações são ampliados. Toda a epiderme é suscetível ao espaço físico dando relevante importância às mãos. A concentração é fundamental para se perceber os sentidos do corpo. Sua habilidade quanto à percepção corporal precisa ser acessada para observar as transformações que ocorrerão em sua imagem corporal. Neste estado de concentração, com o corpo todo alerta, o bailarino-pesquisador-intérprete estará pronto para perceber todos os sentidos de seu corpo, as emoções, sensações e paisagens processadas em sua imagem corporal, constituindo o Dojo como um espaço muito próprio.

“O espaço construído é muito próprio de cada pessoa. A relação da pessoa com o espaço criado por ela possibilita um fluir de movimento, de onde irá surgir a sua dança. As sensações, os significados da pessoa invadem o espaço e o espaço vem na pessoa. Para a pessoa que trabalha esse solo ele

começa a ganhar propriedades. A interação da pessoa com o ambiente é muito importante, em especial com o solo.” (RODRIGUES, 2003, p.125).

Tudo o que nosso corpo absorveu no *Co-habitar com a Fonte* durante a pesquisa de campo, se processará no espaço do Dojo. No Diário de Dojo de 10 de abril de 2008, relato: ...Rapidamente me veio a imagem do corpo do Boi, o chifre. O quadril se abriu, os pés e pernas nervosos, tensos, cabeça em movimento de oito. Busquei mais paisagens, e o Boi já estava inteiro, pasto, cerca de curral, ossada de cabeça de boi no pau da cerca, curral no meio do pasto. Estas paisagens se originaram da pesquisa de campo realizada no Sítio “Irmãos Vieira”, no período de 06 a 16 de junho de 2007.

No Dojo objetos do co-habitar podem ser inseridos no intuito de liberar movimentos e sentidos do corpo. Assim se deu a relação com o bastão do Palhaço da Folia de Reis (também chamado de Coronel). No Dojo de 14 de outubro de 2008 registro: Nas mãos surgiu a presença do bastão (bengala). Ele esteve presente o tempo todo. Senti a necessidade de usá-lo e solicitei à diretora para integrar o bastão no Dojo. Iniciei sentindo o objeto em relação ao meu corpo, primeiro a coluna, depois o braço esquerdo e direito. Em seguida, ele compôs um terceiro apoio material, somando-se com as duas pernas e o sacro, o quarto apoio para o corpo.

Nos procedimentos de Dojo pode surgir quanto imagem um corpo específico que tenhamos Co-habitado na pesquisa de campo, ou surgir um corpo resultante de dois ou mais corpos do Co-habitar. Na pesquisa de campo em Aparecida do Norte-SP, em 12 de outubro de 2008, entrevistei dois senhores de uma Companhia de Reis que os denominei no relatório como “Sapata” e “Embaixador da Folia”, um pelo nome com que os colegas da Companhia lhe chamavam, e o outro pela posição que exercia na Companhia de Reis. No diário de Dojo de 14 de outubro de 2008, está registrado: O corpo foi se moldando dentro dos moldes do que li no corpo do “Sapata”, mas trazia o conteúdo do “Embaixador da Folia”.

A proposta de espaço do Dojo é a proposta de um espaço para o corpo do intérprete, um espaço onde este corpo é o centro dinamizador de todo o processo do Método BPI, vivido por ele, corpo do intérprete. “A partir desta proposta de espaço é solicitado à pessoa que aí se coloque, se locomova. O seu corpo passará a ser o referencial para a geração de dinâmicas que centralizarão o trabalho” (RODRIGUES, 2003, p.125)

3.6 – A Estruturação da Personagem.

A Estruturação da Personagem é a nucleação das emoções e sentidos oriundos do Inventário no Corpo e do Co-habitar com a Fonte, vivenciadas em nosso corpo nos trabalhos de Dojo. A imagem corporal é construída e destruída constantemente nos trabalhos práticos e vai se processando e se reorganizando e ganhando sentidos, estruturando uma lógica para as manifestações corporais até então desconexas, resultando-se na personagem. Esta nucleação emerge de nosso corpo, pertinente ao nosso desenvolvimento pessoal diante da elaboração das emoções e sentidos provindos da relação de nosso corpo com o mundo que nos rodeia.

“No eixo Estruturação da personagem são realizados laboratórios onde se dá a criação de espaços que acolherá a fruição de imagens internas da pessoa em Processo. A construção de imagens a partir de memórias do corpo comanda o corpo da pessoa. O espaço imaginário passa a ganhar representações no espaço físico de trabalho que terá modificações intensas através do movimento proveniente da força emocional do corpo em Processo. As questões da plasticidade, da mutabilidade e da flexibilidade da imagem corporal são elementos vivenciados de forma intensa e consciente. Uma expansão e contração do modelo postural do corpo é catalisado neste Processo. Os conteúdos provenientes de um campo de sensações vivenciadas pela pessoa passam a ter lugar. Trata-se do desenvolvimento do corpo do bailarino, integrado ao campo das sensações e percepções dos corpos do Inventário e do Co-habitar com a Fonte” (RODRIGUES E TAVARES, 2006, p. 125).

Nos trabalhos de Dojo, imagens, paisagens, sentidos e afetos são gerados. No entanto, encontram-se desconexos, com uma lógica ainda não perceptível. São elementos que provêm do Inventário no Corpo e do Co-habitar com a Fonte vivenciados pelo intérprete. Até que em contínuo trabalho de Dojo se fundem e transformam a modelagem no corpo de uma personagem. É uma modelagem definida e com forte presença de identidade, de uma

personalidade. É a incorporação de uma personagem, íntegra e verdadeira. “A pessoa através do imaginário passa a ocupar um lugar bem definido e os seus gestos delineiam com clareza esta nova pessoa. Ela vê e sente dentro de si características marcantes de uma personagem em um determinado espaço que diz respeito às suas origens.” (RODRIGUES E TAVARES, 2006, p. 125).

A percepção corporal desta personagem se dá através de imagens que a pessoa em processo modela em seu corpo. A alteração de tônus muscular delimita a percepção corporal de determinadas sensações, afetos e imagens que desembocam na constituição de uma personagem. A personagem apresenta seu próprio processo de vida e sua história. Ela diz o seu nome. “As alterações do tônus muscular vão possibilitando a partir de imagens internas a modelagem de um corpo expressivo que num dado momento é importante que se identifique por um nome.” (RODRIGUES E TAVARES, 2006, p. 125).

A importância em se nomear a personagem incorporada está em se dar a conhecer a nucleação do material provindo em Dojo que se personificou em uma personagem. Personagem esta que sofrerá mutações em sua imagem sem perder a sua identidade, com uma história de vida própria, ela agora passa a existir. “O nome dá o sentido de uma identidade social e simbólica à imagem enunciada quando então a personagem realmente passa a existir”. (RODRIGUES, 2003 p. 129).

A personagem no BPI possui uma identidade própria que surge do corpo do artista, e que emerge da nucleação emocional de conteúdos deste corpo que co-habitou com a fonte provindo de um contexto social e cultural, fruto da nucleação dos sentidos processados no corpo do artista. “A personagem do BPI é um resíduo do Processo, que se volta para a essência e trabalha com questões da identidade. Não sendo casca, mas sim âmago... A personagem no BPI é parte de um Processo de desconstrução e construção da Imagem Corporal, portanto parte do interior do corpo”. (MELCHERT, 2007, p. 22 e 23).

4) – Capítulo III - A ESTRUTURAÇÃO DA PERSONAGEM ZÉ MANÉ ATRAVÉS DO MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI).

Quando se trata do Método BPI, há um processo singular para a estruturação de cada personagem. Neste capítulo buscaremos descrever como se estruturou a personagem Zé Mané, através do Método BPI. Como se deu a Incorporação da personagem Zé Mané.

O foco de minha pesquisa de campo vai de encontro ao meu Inventário Corporal. Optei pelo “caipira” e a cultura que o envolve. Objetivei o meu “caipira” como camponês e sua relação social, religiosa e suas atividades de trabalho. Resgatar a cultura caipira é ir ao encontro de minha própria história. Bisneto de imigrantes portugueses, que se instalaram no interior do estado de São Paulo, ainda no início do século XX, e que se implantaram como agricultores nesta região, meus ancestrais já encontraram a “cultura caipira” moldada e se integraram a ela. Em idade muito tenra me recordo visitar várias vezes meus avôs maternos, no sítio em que residiam com os irmãos de meu avô e suas famílias, em uma colônia de casas do início do século XX. Este período data do final da década de 60. Ali pude ter contato com a mais pura e genuína cultura caipira: terços rezados dentro de casas lotadas de rezadeiras, com a presença dos homens mais do lado de fora, acompanhando a reza; uma alimentação caipira de batata doce, milho pipoca, cafezinho plantado, colhido, beneficiado e torrado no sítio, franguinho caipira na panela, broas de milho, pães caseiros, leite no curral, hortas nos quintais produzindo hortícolas frescas; pomar com laranjeiras, mamoeiros, mangueiras, bananeiras e demais frutas da região; visitas de folias de reis na casa de meus avôs, onde não somente eram bem recebidas, mas também ganhavam prendas em agradecimentos, intenções e promessas. Na mesma época, me lembro nitidamente acompanhar minha mãe à escola rural onde ela lecionava. Meu irmão mais velho, que também nos acompanhava era aluno matriculado e estudava junto com as demais crianças, enquanto eu era pajeado por uma mocinha que morava próximo à escola. Íamos para a escola de charrete fretada, seguindo pelas estradas de terra, passando pelas porteiras dos sítios, cruzando caminhões de leite, agricultores, moradores da zona rural, dando o tradicional “bom dia”. Visitas às casas de alunos não eram raras, a relação professor e família do educando era muito estreita e eu pude ter contato com diferentes famílias nitidamente de formação caipira camponesa. Sendo assim, cresci num ambiente e numa família caipira.

Mas como identificar e integrar a “cultura caipira” diante ao forte impacto cultural que este universo tem sofrido nas últimas décadas, antes mesmo do impacto da globalização? Foi através da literatura sobre o caipira que busquei a formação desta cultura.

Com o final da monarquia e o nascimento da república, nós brasileiros pudemos assumir nossa condição nacional sem as fortes amarras da colonização Européia. Neste momento, imigrantes europeus, de diversas nacionalidades, inclusive portugueses, chegam à essa região para somarem a cultura já existente. Deste período fala Brandão (1993) em “Os Caipiras de São Paulo”.

Entre os anos do fim do século passado e, sobretudo, os do começo deste, alguns estudiosos da cultura paulista descobriram que o estado tinha como tipos o “caipira” e o “caiçara”, que é o caipira do litoral. Foi então que ele deixou de ser “uma gente” miserável de cultura invisível e se tornou o agente da cultura popular do estado. Visível, ele emergiu a objeto de estudo. Tinha virtudes, falava, usava um dialeto que era, na verdade, o porão da fala de todos. De índios e jesuítas teria aprendido cantos e danças. Criou as suas. Era enfim uma cultura a que alguns pesquisadores deram o nome de “cultura caipira”.

Os estudos bibliográficos, acerca do tema, me auxiliaram na definição da “cultura caipira” e do indivíduo cultural “caipira” e permitiu-me definir como “origem caipira” e “caipira de raiz” os hábitos culturais caipiras referentes à virada dos séculos IX e XX, quando a “cultura caipira” foi reconhecida pelos estudiosos de cultura popular.

Os dados recolhidos em pesquisa de campo vieram de encontro aos dados bibliográficos sobre o tema. As paisagens narradas pelos entrevistados e os sítios visitados, durante a pesquisa de campo, coincidiam com os dados apresentados por Brandão (1993) e Pires (1927). Desenvolvi a pesquisa de campo no município de José Bonifácio-SP, fazendo apenas duas saídas em outros municípios paulistas, uma em Adolfo-SP e a outra em Aparecida do Norte-SP. A fundação de José Bonifácio data de 1906, sendo assim, as primeiras propriedades rurais do município trazem

as características dos caipiras da virada do século IX para o século XX. Mas, como adentrar esta cultura no início do século XXI depois do forte impacto sofrido por esta cultura diante do processo de desenvolvimento sócio-econômico e do processo de globalização?

Na Pesquisa de Campo, adentrei nestes espaços através das manifestações em torno das Folias de Reis, hoje chamadas de Companhias de Reis. Participando de Encontro de Companhias de Reis, pude me aproximar de uma sociedade ainda com resistência cultural caipira. Participei de saídas de bandeiras e adentrei casas e sítios de devotos caipiras aos Santos Reis. Nestes espaços, várias vezes pude vivenciar *o co-Habitar com a fonte*, ou seja, viver em comum com as pessoas da pesquisa como propõe o BPI, revendo o meu *inventário no corpo*, dois dos três eixos fundamentais do BPI.

Realizei minha pesquisa de campo no município de José Bonifácio-SP, na Região Alto Araraquense do Estado de São Paulo. As pesquisas de campo realizadas neste município constaram de dois Encontros de Companhias de Reis (nos dias 30 de abril de 2007 e 20 de abril de 2008), duas Festas de Santos Reis (em janeiro de 2008 e 2009), nove saídas de bandeiras com Companhias de Reis (nos meses de janeiro e fevereiro de 2008 e 2009), dez idas ao Sítio Irmãos Vieira para aprender a ordenhar e a lida com os animais (de 06 a 16 de junho de 2007), cinco vistas ao sítio de Seu Nelsom Maltarolo para vivenciar o cotidiano de um camponês caipira (no mês de maio de 2007), seis visitas ao Seu Nego Amendoim para aprender sobre catira e viola (em janeiro e fevereiro de 2008) e doze entrevistas com senhores que ainda possuem sua origem caipira em evidência (entre junho de 2007 a março de 2009). Consta também de uma Festa de Santos Reis no município de Adolfo-SP, município vizinho ao de José Bonifácio-SP, (em janeiro de 2009) e uma ida ao município de Aparecida do Norte-SP (em 12 de outubro de 2008), na festa da padroeira, em busca de Companhias de Reis de outras regiões, a fim de ampliar o referencial desta festividade fortemente impregnada na Região da Alto Araraquense.

Minha primeira ida a campo foi em 30 de abril de 2007, no Encontro de Companhias de Reis da Vila de Santa Luzia, a 10 km da sede do município de José Bonifácio-SP. A Vila de Santa Luzia é pequena, tem menos de mil habitantes, rodeada de propriedades rurais que mantém características típicas do camponês caipira rudimentar (sem grandes tecnologias modernas de produção rural). Iniciei por estes encontros por estarem organizados em torno das festividades populares das antigas Folias de Reis que se tornaram a mais significativa das manifestações

populares religiosas cristãs dos caipiras desta região. Os Encontros de Companhias de Reis se dão em datas não necessariamente religiosas, seguindo um calendário alternado entre municípios realizadores destes encontros. Na praça da igreja se ergue um palanque; pelas ruas em torno à praça se constrói três arcos de bambu enfeitados de flores de papel crepom, por onde as companhias passarão. As companhias passam pelos arcos, fazem uma breve apresentação no palanque e depois seguem para a igreja para adorarem ao Menino Deus, à Sagrada Família e aos Santos Reis. A adoração ao menino Jesus é feita por cada companhia à sua maneira: umas vão direto ao menino cantando e ajoelham-se diante dele, depois beijam a bandeira e saem; outras realizam dinâmicas de movimentação, adoram o menino e beijam a bandeira; outras ainda fazem outra reverência a bandeira do lado de fora da igreja.

Neste primeiro Encontro de Companhias de Reis, participei, pela manhã, da missa que foi cantada pela Companhia de Reis Popular de José Bonifácio. Igreja cheia, a Companhia entrou tocando e cantando. O bater da caixa me chamou a atenção e mexia com meu corpo. Dancei discretamente, com movimentos mais internos possíveis, durante quase toda a missa. Após a missa, foi servido um churrasco com refrigerantes para todos os presentes. Em seguida começaram as apresentações das companhias.

Observei o ambiente correndo os olhos por todos os lados em busca do meu objetivo: achar os corpos de minha pesquisa. Muita gente jovem, pessoas onde a resistência cultural já está enfraquecida pela mídia. Os momentos mais significativos em Encontros de Companhias de Reis se deram no segundo encontro que participei, em 20 de abril de 2008, na mesma vila.

Neste mesmo Encontro de Companhias de Reis, durante a apresentação da Companhia de Reis “Irmãos Florêncio”, de José Bonifácio, pude me concentrar em Evandro. Evandro não é um palhaço gordo, como costume dizer, daqueles que não dançam. Foi ele quem me disse que seu finado tio Carlão, antigo folião de reis, dizia: “Palhaço bão bate com os pé no teiado da casa”. Evandro dança pulando muito, os pés quase não tocam no chão, mal batem o metatarso e os dedos no chão já estão voltando para o ar. Parece que Evandro quer voar com sua dança, seu quadril gira a cada pulo que dá e os braços são jogados de um lado para o outro, a espada sempre para cima, as pernas quase que cruzam de um lado para o outro no sentido oposto ao dos braços, mas é somente os joelhos que realizam esta intenção. A espada de Evandro é baixada somente quando ele sapateia, com os pés ligeiros e sem tanto peso nos quadris, tornando a erguer a espada

no final de cada sapateado apontando-a bem para o céu. Evandro é bem devoto de Santos Reis trazendo a tradição da família na alma.

Durante quase toda a tarde encontrei a mesma coisa: pessoas que já me eram comuns, já me pareciam familiar de convívio de infância e juventude. Uma Companhia de Reis se apresentava. Foi quando vi na porta da igreja uma folia, uma rainha segurava uma bandeira e um rei segurava outra bandeira. As pessoas faziam fila para saudar a bandeira. Na fila, havia alguns senhores. Um deles ao saudar manteve os pés todos plantados no chão, joelhos levemente flexionados, bacia tombada para frente sendo acompanhada pelo tórax, levando a mão esquerda até à frente trazendo a bandeira e beijando-a, enquanto se benzia com a outra mão. Em seguida, outro senhor saudou, flexionando os joelhos, indo até o chão, tendo como apoio, além dos joelhos, os dedos dos pés, enfiando o rosto na bandeira, levando-a até o rosto com as duas mãos espalmadas. Depois, se benzeu levantando e saiu.

Meu relacionamento com as festas de reis, encontros de companhias de reis e principalmente com as saídas com a bandeira de reis pelas casas, abriu uma passagem para o espaço cultural que buscava. A maioria das casas era bem simples como seus moradores. Várias apresentavam muitas plantas pelo quintal e pelas varandas. Dentro das casas a presença de imagens e estampas de santos de diferentes devoções cristãs, mas eram comuns as imagens de Santos Reis e da Sagrada Família. Percebi forte devoção aos Santos Reis e à manifestação da Folia de Reis. Sem contar aquelas casas que faziam questão de receber a folia e a bandeira e ficavam dando prendas e solicitando cantoria atrás de cantoria, por esta ou aquela intenção. Foi quando ouvi pela primeira vez cantar para os mortos. Muita gente se emociona neste momento, entre foliões e devotos, a ponto de caírem em lágrimas se recordando de entes queridos e também devotos de Santos Reis. Assim se deu em visita a um sítio que tinha uma grande plantação de milho que ia desde a entrada até a sede da propriedade, acabando na porta da casa. Parecia que o milharal invadia o quintal da casa. Foi aí que encontrei um dos devotos que mais me chamou a atenção. Por mais que eu tentasse olhar para as demais pessoas, não tirava os olhos do devoto. Ele, abraçado à bandeira, chorava copiosamente, tentando muitas vezes conter o choro, o que não era possível. Sua devoção parecia de muita fé e dor. Somente compreendi seus sentimentos quando solicitou que cantasse para os mortos. Este senhor havia perdido alguém próximo, a

menos de um ano, pelo que entendi provavelmente um irmão, que também era devoto de Santos Reis.

Nas andanças com a bandeira fui realmente integrado à folia cantando com os foliões. Eles insistiam, me davam oportunidade e ensinavam todas as músicas. Percebi que o mestre puxava músicas fáceis para eu poder acompanhar. Senti-me abraçado pela folia e envolvido por sua devoção. Levava tudo com muito respeito. Nesta relação fui recebido como iniciante no aprendizado da musicalidade da folia e seus instrumentos. Aprendi a tocar o pandeiro e recebi informações básicas da caixa, da batida rítmica da viola em cada música. Tornei-me, então, um aprendiz de folião.

Conheci Seu Lázaro nas andanças com as Companhias de Reis. Estava Seu Lázaro tocando pandeiro, e eu observando, ele quis passar o pandeiro para mim, mas eu não pude aceitar por não ter domínio suficiente da arte “pandeirística de reis”. Tentei várias vezes e observei bastante como se tocava. Durante a semana treinei em casa com o pandeiro de meu pai. No domingo seguinte levei o pandeiro junto na folia. Enquanto Seu Lázaro tocava eu acompanhava de longe. Até a hora do almoço eu já estava dando conta do pandeiro sozinho. Depois do almoço perguntei para o Seu Lázaro que estava do meu lado:

- Seu Lázaro, o senhor já ouviu falar de roça de toco?

- “Já. O finadu pai dirrubô muita mata pra formá café”.

Esta resposta foi o bastante para eu agendar uma visita à sua casa lá pro meio da semana. E como combinado fui. Meu entrevistado já estava pronto para falar das roças de toco, que era coisa tão simples, tão comum, nada de anormal. Quem nunca viu uma roça de toco? Eu, por exemplo! Mal sentei e ele já começou a falar:

“-A terra de toco, que ceis fala... É uma mata. Então quer dizer que... aquela época... é a mata virgem. Hoje não ixiste mata... mais. Porque naquele tempo podia dirrubá... roçá, dirrubá, prantá... Não tinha esse negocio de pessoa chegá falá não, eu não quero que corta taiado, que num corta, né. De jeito nenhum. Pudia fazê, fazia a roça.”

Assim iniciou sua aula de roça de toco: o resultado da derrubada e queima da floresta para a formação de roça, deixando permanecer os tocos das árvores maiores e difíceis de serem arrancada no trabalho braçal.

“- E a roça é no meio dos toco.”

Quanto mais Seu Lázaro se distanciou de dar explicações sobre roça de toco, mais ele se levou no tempo e no espaço narrando histórias e contando da vida das décadas de quarenta e cinquenta em nossa região. Quando ele narrava parecia ver a paisagem. Quando isto acontecia ocorria uma mudança de tons. Seu corpo tomava atitudes diferenciadas na narrativa: às vezes estava na cena, às vezes estava assistindo a cena, outras estava presente no espaço da varanda onde narrava às lembranças. O que pude ver no corpo era a idade do tempo vivido, na face e na pessoa. Durante as narrativas de Seu Lázaro, meu corpo pôde experienciar movimentos, sensações e imagens trazidas de uma lembrança de um tempo vivido pelo narrador. Nossos corpos carregam nossas lembranças, e as lembranças do corpo de Seu Lázaro estavam presentes e juntos podíamos experienciá-las:

“Eh! Mas no sítio quele tempo era deferente de agora, muito deferente. Tempo que morava no sítio... difícil aí um empregado o... um qualqué... que num tinha aí um paio cheio de mío, tinha três ou quatro capado de porco nu chiqueiro... pra matá (-) ...então de modo que uns ajudava uns us outro, e todo mundo tinha fartura..”

“...tinha o terreiro de terra... jeitava ele bem... era bem feito, só na terra. Aí se secava o mantimento, secava o arroz, secava o café, era ali.”

“... tinha fundo de quintal intão, ah...pegava pra fazê uma hortinha pra dispensa, ali, pro gasto, cê prantava um horta nu fundo ah.... ali ce prantava uns pé duns...qui ce quisece pranta.”

“Ia a noite inteirinha. A casa de chão... eles pegava dançá catira aí de noite, duma hora dessa pra tarde assim...pegava lá... vinha us catireiro dele lá do Jacaré, trazia as muié. Ele (seu finado pai) pegava... sabe o que ele fazia? Fazia aquelas fornada de pão. (-) ... quando era de noite, intão, a pinga intão rodava. (-)... quando o dia amanhecia... tinha gente qui passava pra... pra riba de casa assim, tinha um triu, pra riba do pasto assim, né... Caminho,

estrada memo,né. Nego passava lá de a cavalo lá... o ce ia lá... nego de lá ficava oiando a pueira saindo pra... pras teia. Eis sapatava a noite inteirinha.”

“ ...us baile, vô te falá pro cê, era tudo cum respeito, né, porque o povo naquele tempo dançava tudo cum respeito, né. As veis saía alguma increnca. Mas, dizê que brigava assim,... qui as veis um matava o outro...o machucava o outro...num tinha nada disso. Divertia a noite inteirinha.”

As narrativas de Seu Lázaro são importantes neste trabalho pela relação sinestésica que elas me propiciaram e também por trazer os espaços de meu inventário no corpo. Seu Lázaro narrou várias etapas do trabalho com a terra desde que ela era mata, os quintais das casas de sítio com suas hortas, demais plantações domésticas, animais da lida, ordenha, as relações religiosas através da folia de reis, as igrejas, os bailes, as festas de catira e o cotidiano da lida do campo. Com outros entrevistados cheguei a vivenciar uma relação de sinestesia, mas foi com Seu Lázaro que a relação se deu no mais amplo do que podemos chamar de sinestesia entre dois corpos. Ao se colocar nas lembranças, resgatando sensações, imagens e emoções, me proporcionou abrir-me para novas sensações e emoções diante as suas narrativas.

Outro momento forte de um processo sinestésico semelhante se deu em uma das visitas ao Nego Amendoim, que conheci também nas andanças com Companhias de Reis, com quem tive o prazer de passar horas conversando sobre viola, catira, e os tempos de antigamente. Foi no final de uma destas visitas que fiquei conversando com o Nego e sua esposa, questionando como era na época de criança deles, o que eles ainda lembravam. Neste momento da conversa, percebi que o casal tinha se transportado no tempo e começaram a narrar lembranças. No entanto, na relação com Nego Amendoim, o momento de relação sinestésica mais significativa se deu na primeira visita e não foi com outro corpo humano. Nego havia pegado à viola e tocado um pouco, depois passou o instrumento para mim. Peguei a viola no colo e brinquei um pouco com ela. Senti uma relação íntima com o objeto, algo que não costuma acontecer quando pego um violão que possui uma estrutura semelhante. A viola teve uma relação mais cúmplice com meu corpo, era como alguém querido no colo.

Para ter uma vivência mais direta com os sítios fiz dois trabalhos de pesquisa de campo mais específicos nestes espaços. O primeiro se deu no período de 06 a 16 de junho de 2007, no sítio “Irmãos Vieira”, propriedade rural antiga que viu a pequena cidade de José Bonifácio

crescer até uma de suas divisas, um pequeno riacho que nasce um pouco acima de suas terras. Fiz dez visitas a esta propriedade rural com o intuito de vivenciar a lida diária com o gado. Fui levado ao aprendizado da ordenha. Tive dificuldades no início, mas no sexto dia de ordenha fui agraciado. Gado no curral, hora de ordenhar. Preparei-me: vesti o banquinho, peguei o par de cordas. Designaram-me a vaca Amarela e soltaram o bezerro que foi direto mamar na mãe. Passei a corda nas pernas da vaca, puxei e amarrei, dei a volta com a corda no pescoço do bezerro e o amarrei na perna dianteira da vaca, busquei o balde e sentei para ordenhar. Foi um dia de bom trabalho, nunca tinha ordenhado tão bem.

Estar neste espaço do curral me trazia aconchego. O trabalho sensível se deu mais com o espaço e com os animais do que com as pessoas do lugar. Estar dentro do curral, entre os animais, me trazia lembranças físicas, do meu inventário no corpo. Todo rodeado por cerca de madeira, telhado baixo, chão de terra com estrume e urina de vaca, outros repartimentos de confinamento do gado também cercado de madeira e sem telhado, as vacas apartadas de um lado, os bezerros de outro, a ordenha sendo feita no compartimento principal. Eu prestava muita atenção no gado e como ele se comporta dentro do curral. Num destes dias, eu fiquei prestando atenção na vaca Cinderela, a maneira como ela berra, o processo que sua voz percorre através do corpo até soar e acabei reproduzindo o seu som.

Tendo acompanhado o trabalho da lida com o gado por dez dias, pude sentir a importância de levantar cedo, ver o dia amanhecer, apartar o gado, a lida da ordenha, os cuidados com os utensílios da ordenha, alimentar o gado de corte com ração, triturar o napiê e a cana de açúcar para alimentar o gado de leite e pastorear os animais em pasto aberto. Foi muito enriquecedor, principalmente por eu não ter acompanhado apenas como observador, mas ter vivenciado todo o processo da lida e com pessoas que realmente sabiam o que faziam e gostavam do que faziam. Tive muito prazer em realizar o trabalho.

O outro trabalho de pesquisa de campo de significado especial foi feito no sítio do Seu Nelson Maltarolo. Eu o conheci quando estava procurando por sua filha. Era um sítio a vinte quilômetros da cidade. Fui recebido por ele, bastante cordial e bom de prosa. Seu Nelson toca berrante. Quando as estradas de terra do município ainda eram cruzadas por boiadas, ele trazia gado para o abate no frigorífico local, foi chefe de comitiva, comandava grupos de peões que conduziam gado a cavalo de uma fazenda a outra ou para o abate em frigoríficos. Seu Nelson se

colocou à minha disposição para visitas de pesquisa de campo, e me ensinar a tocar berrante. Na primeira visita de pesquisa Seu Nelson me apresentou o sítio. A casa fica no centro, tendo à direita o curral do gado, onde se ordenham as vacas todas as manhãs. A esquerda fica a tuia (ou tulha), com o terreirão bem na frente. Nos fundos da casa ficam o chiqueiro, o paiol e a horta cercada por telas, para proteger das galinhas e demais criações domésticas. Tem muitas árvores em volta, um trator e diversos maquinários agrícolas. Seu Nelson faz vassouras. Aprendi a fazer vassoura com ele. Produzi duas vassouras. Em uma das visitas acompanhei Seu Nelson até o pasto onde ele estava levantando uma cerca. Após aprender como se levanta uma cerca, voltamos para casa. No caminho seu Nelson me falou da vida no campo, de como se vivia antigamente. Já na casa, seu Nelson pegou o berrante e sentamos na borda do terreirão de secagem de café. Mostrou como se toca o instrumento, o posicionamento dos lábios fechados de leve, soprando-se suavemente fazendo-os vibrar, produzindo o toque do berrante. Percebi que ele não mexia muito o maxilar inferior, e parecia controlar a musicalidade na garganta. Ele me passou o instrumento e foi me orientando como tocar. Seu Nelson me mostrou os vários toques de berrante: para fazer o gado se levantar, puxar a marcha da manada, solicitar a ajuda dos companheiros para alguma manobra e até quando a comitiva chega a seu destino e termina a viagem. Não foi a primeira vez que toquei berrante, mas foi a primeira vez que um tocador de berrante e chefe de comitiva me ensinou sobre o processo.

Ter vivenciado estes espaços e aprendizados, e convivido com estas pessoas e outras tantas que não foram citadas nesta dissertação, propiciou-me uma abertura de sensações, imagens e sentimentos em torno da cultura caipira. Trouxe-me o indivíduo cultural caipira como eu ansiava, sem estereótipos e pleno de suas fisicalidades e afetos, como um ser humano inteiro e complexo.

A relação, através da percepção corporal, com vários corpos da pesquisa de campo é a mais presente em todo o trabalho. Estando com o corpo sempre alerta ao ambiente que me circundava na Pesquisa de Campo, vários corpos, em ações diversas, me prenderam a atenção e me levaram a fazer parte da paisagem deles. Entre eles, observar o saldar a bandeira dos Santos Reis, diante a igreja, realizado por um senhor de idade bem avançada, me fez parte desta ação. Eu estava incluso neste movimento, com intenção e o corpo todo.

Mas a relação, através da percepção corporal com objetos, não corpos humanos, também ocorreu. A mais significativa foi quando ao visitar Seu Nego Amendoim, para aulas de viola e catira, observei-o tocar viola: a relação com as cordas, com o braço e todo o corpo do instrumento, o que me levou a recebê-la em meus braços como se ela fizesse parte de meu corpo, ou melhor, ela e eu nos integramos em um único corpo. Era como se nós já tivéssemos uma relação corporal de longo tempo, como se fôssemos íntimos.

Duas narrativas de lembranças tiveram um significado especial em minha pesquisa de campo. A primeira foi na residência de Seu Nego Amendoim, quando ele e sua esposa narraram os bailes da década de cinquenta nos sítios da região pesquisada. As lembranças narradas pelo casal foram tão claras que me levaram ao ambiente narrado. A segunda narração de lembranças feita pelo Seu Lázaro foi sobre a lida nos sítios na década de quarenta, a formação de roças de toco, as residências, as festas de catira. Seu Lázaro não somente narrava como também parecia fazer parte daquela paisagem no exato momento da narrativa, parecia ver o que narrava, parecia fazer parte daquela história naquele instante. Esta relação sinestésica não se deu apenas pela narrativa tão claramente construída, mas também pela expressividade do corpo de Seu Lázaro em minha frente recebendo todos os impulsos da paisagem narrada.

Durante a transcrição do conteúdo das fitas de gravação das entrevistas realizadas em Pesquisa de Campo, pude perceber que ao conversar com os pesquisados, quanto mais eu me integrava à conversa e os observava falarem, mais minha fala se aproximava a dos entrevistados. A entrevista em que pude observar tal procedimento com mais clareza foi a realizada com o Seu Lázaro, citada anteriormente neste capítulo, e não é por um acaso que foi a entrevista em que me senti mais parte da paisagem pesquisada.

Quando pesquisava no Sitio Irmãos Vieira, me envolvia muito com a paisagem. Já desde cedo, quando saía de casa ficava observando o amanhecer. O espaço do curral também me era muito convidativo, assim como os pastos e o gado. Eu me sentia muito integrado a estes espaços. Numa manhã, quando aguardava para ordenhar, fiquei por alguns minutos observando a vaca Cinderela, observava a maneira como ela produzia o seu berro, e por um impulso momentâneo soltei um berro semelhante ao do gado. Em trabalho de Dojo, não somente apresentou-se o corpo do gado, mas todo o ambiente do curral com suas cercas, terra misturada com estrume e urina de gado e os peões ao seu redor. Como pode se observar no processo de trabalhos de Dojo que descrevo a seguir.

No decorrer deste texto, apresentarei datas de trabalhos laboratoriais de Dojo, por se demonstrarem importantes à observação do processo de transformações das imagens corporais, na elaboração de corpos e sua nucleação na incorporação da personagem Zé Mané. Dos trabalhos laboratoriais de Dojo, vinte e sete foram realizados em salas de laboratório agendadas especificamente para trabalhos desta pesquisa, com a presença da Profa. Graziela Rodrigues, diretora e orientadora deste trabalho, quando se fez necessário, atendendo a solicitações feitas pela orientadora e/ou pelo orientando diante as necessidades do trabalho. Os outros trabalhos laboratoriais de Dojo foram realizados em aulas ministradas pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues, pela Profa. Ana Carolina Melchert e pela Doutoranda Larissa Turtelli.

Iniciava os trabalhos de Dojo riscando com um giz um círculo no chão da sala, onde utilizava meu próprio corpo como um compasso, fixando o meu pé direito num ponto do piso e esticando o máximo de meu braço direito para riscar a circunferência, delimitando o espaço físico do trabalho. Desta maneira, o espaço físico de meu Dojo era um círculo que possuía como raio a maior distância possível de meu pé direito fixado ao solo a minha mão direita segurando um giz.

No primeiro Dojo deste trabalho de mestrado, em 10 de abril de 2007, durante aula ministrada pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues, iniciei pelos pés, comecei a sentir o chão com os pés e fui seguindo a borda interna do círculo de giz. Meus pés começaram a apresentar o movimento de andar para trás, completamente o oposto ao que era a minha intenção. Era como se eu “voltasse” ao invés de “ir”. Sentia um chão de estrada de terra, com forte presença de areia, sem chegar a ser um chão totalmente arenoso. Fui buscando a paisagem ao redor e percebi a presença do pasto, árvores ao longe. A influência do som de um triângulo, utilizado pelos músicos que acompanhavam os trabalhos de sala de aula da Profa. Dra. Graziela Rodrigues, me remeteu a imagem de uma igrejinha de sítio, comum na região caipira do estado de São Paulo, inclusive no município de José Bonifácio-SP, onde cresci e realizei minha pesquisa de campo para este trabalho de mestrado. No entanto estas paisagens não se mantiveram. Era possível perceber o som da noite, sem determinar precisamente se era ou não noite. As imagens eram fragmentadas podendo-se perceber mais a presença de sensações. As paisagens fragmentadas que surgiam se assemelham a um pasto e a uma igrejinha no Bairro do Matão, na zona rural do município de José Bonifácio-SP, por isso eu sabia que ali do lado tinha um rio e uma cachoeira, mas não houve a aproximação e a confirmação, apenas podia ver ao longe a mata ciliar na

baixada acompanhando o provável rio. Percebi que ao lado de minha estrada de terra tinha uma árvore, seca ou queimada, com grandes galhos voltados para o céu e um tronco seco, porém conservado. Senti-me esta árvore, plantada na paisagem, observando tudo e se impondo como vida, resistência, história. É como se ela tivesse o seu lugar de respeito. Em trabalhos de Dojo posteriores pude observar que esta árvore, que na verdade era seca e não queimada, simbolizava o meu avô materno Manoel Fernandes Câmara, já falecido e que ainda se faz presente dentro de minha família em memória e respeito como resistência cultural.

Nos primeiros trabalhos de Dojo busquei a figura humana a partir das paisagens que surgiam e apresentou-se a figura de um homem, sem muitos detalhes, mas que empunhava uma faca. Não era um criminoso, não estava necessariamente em uma briga, mas empunhava uma faca. Parecia uma postura de honra – “Um homem não leva desaforo para casa”. Não sentia o movimento da faca como se ele golpeasse com a intenção de ferir ou duelar, mas de apresentar a sua honra. O movimento/ação não ia até a extensão de quem está golpeando em uma briga, mas de apresentação do movimento de duelar, por mais que não duelasse. No Dojo de 11 de março de 2008, na paisagem que se apresentou surgiu a grande árvore seca já registrada anteriormente. Trouxe a imagem desta árvore seca para meu corpo e me senti um homem ereto, altivo, dono de si, determinado, viril. Este homem demonstrou ímpetos violentos e estado de embriaguez, portando a faca em movimento de briga. Busquei informação nos estudos bibliográficos a respeito da formação da cultura caipira e ficou claro que na formação desta cultura, a bravura e a violência eram constantes e que a honra de um homem era “lavada com sangue”. No Dojo de 26 de março do mesmo ano a faca reapareceu, apresentou-se em minha mão, no prolongamento de meu corpo. Lâmina afiada de um lado e quadriculada do outro. Faca ao vento, ao espaço, faca que se apresenta, se mostra, que risca o espaço, que é passada na língua com libido, da provocação, da intimidade, do risco de vida, do cotidiano, da lida do dia a dia. Faca que corta, que fura. A sensação e imagem do porco posto, furado, degolado, de cortar a barriga do porco, retirar as vísceras, manipulá-las com o envolvimento das mãos.

No trabalho do dia 10 de abril de 2008, quando entrei no Dojo, o meu corpo apresentou-se inquieto. Rapidamente veio a imagem do corpo do boi, senti a presença do chifre, o quadril se abriu, os pés e as pernas estavam em movimentos nervosos, tensos, a cabeça em movimento de oito, a coluna em posição horizontal. Busquei mais paisagens e apresentou-se o pasto, cerca de

curral, ossada de cabeça de vaca no mourão da cerca, um curral sem telhado no meio do pasto e nele o boi, inteiro, corpo forte e agitado. Este corpo de boi, que surgiu nos primeiros Dojos desta pesquisa, passou a ser um dos corpos mais presentes nos trabalhos práticos. Depois desta modelagem de boi, era este corpo que geralmente iniciava os trabalhos de Dojo e a partir dele surgiam os outros elementos da paisagem. Sempre que o corpo do Boi surgia nos trabalhos de Dojo posteriores, ele estava no curral de madeira localizado no meio do pasto, irritado, nervoso, bufando muito, pisoteando a terra do curral misturado com estrume e urina de gado, rodeado por peões fanfarrões sentados na cerca. No dia 15 de maio de 2008, o trabalho do grupo de músicos, que acompanhavam a aula, não condizia com as minhas necessidades no trabalho de Dojo. Foi então que busquei romper com a música e deixar o corpo se moldar e os braços e as mãos receberam força/tônus, os pés se abriram totalmente no chão, plantaram-se nervosamente, o quadril se abriu e o corpo do boi se instalou, bravo, irritado, e não perdoou, berrou com os músicos. Percebi que a intenção do som/voz era mais forte que a preparação do aparelho fonador para executar as necessidades da modelagem do boi, o som era sujo, mesmo assim eu não impedi que ele berrasse com os músicos, pois era a primeira vez que o corpo do boi produzia som sem ser o bufar do animal.

Em 15 de abril, após surgir o corpo do boi, ele se modelou no corpo de um homem que dançava com uma espada nas mãos, que riscava, que remexia o chão, chão de curral, ele estava em um duelo/dança com outro homem, batia espada, dançava com a espada. No Dojo de 22 de abril de 2008, depois de ter passado pela modelagem do boi, deixei meu corpo solto em movimentos livres com tônus satisfatórios (nem muito alto, nem muito baixo), que me trouxeram ações de movimentos que ainda não podia precisar o que era, mas parecia uma dança com espadas em dupla, parecia a dança de Palhaços de Folias de Reis. Em 06 de maio a imagem do Palhaço (Coronel da Folia de Reis) se confirmou, veio mais leve, mais ágil, mais dançarino, pés mais ágeis e mais leves, quadril solto, mais voltado para o ar do que para a terra, mais assumidamente Palhaço de Folia de Reis. O corpo do Palhaço surgia constantemente nos Dojos posteriores, sempre leve e serelepe, jogos de omoplatas, o bater do metatarso no chão, impulsionando para cima, bater com o peito do pé no chão numa leve flexão de joelhos em uma das pernas e depois alternando com a outra perna, braços ágeis que se movimentavam soltos no espaço golpeando o ar.

Os espaços que se apresentaram nos Dojos durante todos os trabalhos eram diretamente relacionados a paisagens campestres caipiras, semelhantes às encontradas no município de José Bonifácio-SP, onde desenvolvi a pesquisa de Campo. Aparecia céu azul, de um azul claro, com muita luz e poucas nuvens brancas varridas no céu. Muitos pastos, pasto onde eu me encontrava, pasto ao longe, pasto do outro lado da mata ciliar com algumas casas típicas da região caipira, pasto que me rodeia chegando próximo até deixar um pequeno círculo sem grama e com a terra exposta onde eu me encontrava, pasto banhado pela luz do sol, pasto que desce o morro e acaba na mata ciliar. Estrada de terra e ponte de madeira sobre o rio vista ao longe.

O espaço do curral sempre era presente. Formado por cerca de madeira, sempre se apresentava no meio de um pasto sem casas. O chão sempre era de terra misturada com estrume e urina de gado pisoteada pelos animais. Nunca apareceu curral com cobertura, típicos dos currais voltados para a ordenha. Às vezes o curral surgia pela presença de uma das cerca que o compunha, outras vezes a partir da terra misturada com estrume e urina, em alguns casos a partir do corpo do boi. Cheguei a observar a presença de brasas e ferros de marcar o gado num canto ao lado da cerca.

Igrejinha de sítio, típica da região caipira do interior do estado de São Paulo, na região da Alto-Araraquarense, também era comum aparecer. Dois Dojos abertos no dia 15 de maio de 2008 trouxeram uma igreja específica que conheço no Bairro do Matão, na zona rural do município de José Bonifácio-SP. A igreja no alto do morro com a escada de cinco ou seis degraus dando acesso à porta de entrada, o cruzeiro à frente da igreja, a bandeira dos santos juninos (São Pedro, São João e Santo Antonio) próxima ao cruzeiro, uma grande árvore cheia de folhas ao lado esquerdo da igreja e uma barraca de festa. No primeiro Dojo deste dia a igrejinha apareceu logo no começo do trabalho, veio o chão de terra da frente da igreja aos pés da escadaria, havia uma relação predominante com a terra obedecendo à lei da gravidade (ceder ao chão e impulsionar do chão), que ficou forte e clara quando passei a dar atenção à percepção de meu eixo corporal. A partir daí a paisagem se fortaleceu como espaço para a dança e o Palhaço (Coronel da folia de reis) apresentou-se para dançar. No segundo Dojo deste dia, com a paisagem da igrejinha instalada, fui buscando os sentidos corpóreos de estar ali e surgiu a movimentação de manter as pernas como mastro fincado ao solo (tendo flexões nos joelhos respeitando as necessidades de cada momento da movimentação) e o tórax tombado para frente, que junto com

os braços e as mãos apresentavam sutilezas de movimentação, como de uma bandeira ao vento. Todo o corpo apresentava uma ação de reverenciar, primeiramente a igreja, depois a bandeira de São João e por último ao cruzeiro se alternando com o restante da paisagem presente.

A barraca de festa também se apresentou em outros espaços, mas não era a barraca de festa da igreja, era uma barraca de festa de baile, feita de bambu coberta por lona. Nela sempre havia dança e músicos tocando, o corpo que surgia era de um homem fanfarrão, dançarino, dado a bebida, que dança, se exhibe às mulheres, se envolve com as mulheres. Também foram nestes espaços de barraca de festa de baile onde se apresentaram brigas e posteriormente duelos de faca.

Quando surgia o duelo de facas, fosse à barraca de festas de baile ou um outro espaço não determinado claramente, sempre era o corpo de um homem ruim, mau, coisa ruim, que se apresentava. Ele geralmente duelava com vários homens, era temido e respeitado ao mesmo tempo e deixava corpos de homens feridos ou mortos estendidos no chão, enquanto que outros homens se afastavam ou corriam dele.

Um corpo que denominei de Exu se apresentou nitidamente modelado em meu corpo. A figura do homem ruim – coisa ruim, apresentado no parágrafo anterior, vinha se fazendo presente há quase dois meses. Surgiu aos poucos depois do Dojo de 10 de abril do mesmo ano quando surgiu o corpo do Boi. No Dojo de 22 de abril tive pela primeira vez a sensação da dualidade Homem/Bicho, e chamei-o de Boi-Homem ou Homem-Boi. Não me era muito claro este corpo e suas sensações. No Dojo de 06 de maio denominei-o como Minotauro. Em 29 de maio registro no diário de Dojo que surgiu a figura do homem ruim que junto com o corpo do Boi forma o Homem/Boi: cara de mal, sem amigos, com a faca na mão. No Dojo de 03 de junho meu corpo iniciou uma modelagem que demonstrava o corpo do Boi, mas seguiu modelando-se o corpo do Homem/Boi, com faca na mão, bicho ruim. Senti a sensação de irritado. Os pés bem plantados no chão, o esterno fechado, curvando a parte superior da coluna para frente, a mão direita agarrando a faca com fúria, empunhando a faca, mostrando a faca. Somente no Dojo de 05 de junho de 2008 o corpo do Exu ficou nitidamente moldado em meu corpo partindo da modelagem do Boi e do Homem/Boi, coisa ruim. O corpo do Exu é todo retorcido, as mãos e os braços se contorcem para trás, as pernas e os pés se contorcem para dentro, o quadril se desloca para o lado e para trás, a coluna fica toda retorcida, a face também se apresenta toda retorcida. O som que ele emite é

grotesco, a língua no fundo da boca obstrui a passagem do som produzindo fonemas fricativos e a produção sonora se torna mais nasal, um nasal sujo, cheio de catarro.

Os espaços das paisagens que surgiam, muitas vezes traziam a presença de pessoas com quem eu me relacionava. Em uma ou outra ocasião surgiram pessoas que acompanhavam uma folia de reis onde eu incorporava um palhaço de folia. No máximo duas vezes surgiram pessoas me observando no centro de um lugarejo, que tinha uma igreja e um cruzeiro ao centro, e que não eram as igrejas e os cruzeiros de sítio anteriormente registrados, e que era rodeado por casas. Mas, o mais comum de aparecer nos trabalhos de Dojo eram as mulheres e os homens do baile de barraca e os peões do curral. No primeiro Dojo deste trabalho de mestrado foi relatado o corpo de um homem que dançava, estava numa festa ou baile de sítio. Eu não via as pessoas, mas elas estavam lá, e as mulheres admiravam este homem e esperavam para dançar com ele. No Dojo de 26 de março de 2008 apresentou-se o corpo de um homem garboso, insinuante em um baile de barraca, baile de sítio. Ele se exibia, se mostrava, se apresentava. Ele estava no centro das atenções da roda. Havia mulheres presentes e uma bandinha que tocava, pessoas que riam, pessoas que se movimentavam, mulheres que o rodeavam para o ver dançar. Estar nestes bailes se relacionando com as pessoas e principalmente com as mulheres, era comum acontecer em trabalhos de Dojo, como também era comum em trabalhos de Dojo eu dançar com uma mulher, sentir seu corpo, como relatei no diário de Dojo de 10 de abril do mesmo ano, onde me sentia dançando com uma mulher, sentia com o toque das costas de minhas mãos todo seu corpo, braços, cintura, rosto, pescoço, colo do seio e que na dança ela arqueava suas costas para trás sobre meus braços, como se eu a colocasse para ninar.

No Dojo de 15 de abril de 2008 surgiu o corpo do Boi dentro do curral com peões sentados na cerca. Não sabia se era tourada, algum jogo ou montaria, mas os peões e o boi se relacionavam, o boi estava no centro da ação, jogava com o chifre para os lados ameaçando os peões. Em 27 de maio do mesmo ano, a partir da modelagem do Boi, surgiu o curral no meio do pasto e eu podia perceber que havia gente (homens/peões), mas inicialmente só via um deles e acreditava ter mais. Depois de ter buscado outras paisagens, descrevo que o corpo do Boi voltou e que a paisagem estava mais clara, mais definida, podendo ver vários peões no curral. O Boi investia, espantava os peões, eles subiam na cerca, brincavam com o Boi, se divertiam. Eu percebia que os homens estavam ali para se divertirem com o Boi, apreciarem o animal,

farream. Percebo que eles estavam ali para marcarem o Boi a ferro quente. O ato não se deu, mas cheguei a ver as brasas e o ferro de marcar o animal. No Dojo de 01 de outubro volto a ver as brasas, mas não vejo o ferro de marcar o gado. Os homens riam, se divertiam, eram fanfarrões. O Boi ficava mais bravo e investia contra os homens que estavam sentados na cerca do curral.

No Dojo de 17 de junho de 2008, deixei a modelagem ocorrer, o ombro direito se levantou, o externo se fechou, o quadril se torceu para um lado, os joelhos também se torceram indo para o lado oposto apresentando flexões. No início pensei ser o corpo do Boi/Exu, mas era o corpo de um velho. Ele puxava alguma coisa não definida do chão, pensei ser a corda de um balde que ele ia enrolando em torno de si a cada puxada. Observei que sua postura de ombro direito levantada lembra a dos roceiros (desde criança eu ouvia dizer nos sítios em que quem carpe a vida toda fica com um dos ombros mais alto que o do outro lado). Ele apresentou o movimento de manipular grãos com as mãos, que poderia ser milho. Deixei este movimento crescer, se ampliar. Quando o movimento estava grande os braços giravam em torno da minha cabeça, davam giros em torno de meu corpo, o corpo deu um giro em torno de si. Provavelmente devido aos giros tive uma sensação física não agradável, tontura, náusea. Tive que parar o trabalho e depois quando retornei o corpo do velho reapareceu, tendo o braço esquerdo com o cotovelo dobrado e a mão levemente caída, como se ele tivesse alguma deficiência física no braço esquerdo, causada ao longo da vida. Diante de mim havia terra batida, chão de quintal de sítio, galinhas soltas pelo quintal. O velho observava uma galinha de pescoço comprido. Até pensei em agarrá-la, mas esperei que ele confirmasse a intenção para poder seguir na ação, mas a intenção não se confirmou.

O espaço do quintal de sítio reapareceu em outros Dojos, mas no dia 23 de setembro do mesmo ano ele ficou muito nítido. Estava em um quintal de sítio onde eu via galinhas, porcos, cachorros, galo todos soltos pelo terreiro. Apareciam plantas, mas eu não conseguia identificar de que espécie. Via casas ao longe, mas não via casa no quintal onde eu me encontrava. Tinha uma mata a uns cem metros mais abaixo e um chiqueiro perto dela. Eu andava entre as galinhas, não joguei milho e nem interagi com elas. A luz do sol era bastante densa, mas não estava quente. Percebi que o externo queria trazer a paisagem para dentro dele e comecei a puxar, em sentido de guardar, toda esta paisagem no externo. Este movimento se repetiu até que senti que ele se bastou. Fui diminuindo o tónus e concluí o trabalho.

Dois espaços me foram curiosos ao longo de todo o processo. Primeiramente, o espaço de bananeira. Ele surgia em ocasiões diferentes, mas sempre ligado a barrancos, trilhas e senzala ou algo semelhante a uma senzala. Sempre que surgia me deixava intrigado, pois não compreendia o que significava. Nesses espaços de bananeiras sempre havia festa, dança e música que não eram claras e músicos que eu não podia ver nem definir quais os instrumentos musicais que eles tocavam. Também surgia um espaço relacionado a um objeto específico e real que introduzi nos trabalhos de Dojo, o cajado. Era um espaço escuro e nada definido para mim, eu não conseguia fazer nenhuma leitura deste espaço. Só sei que ele surgia quando eu utilizava o cajado como um terceiro apoio para o corpo quando meu corpo modelava nitidamente o corpo de um senhor de idade.

Em vários Dojos apareceu a relação com um estandarte de devoção religiosa. No Dojo de 10 de setembro de 2008, eu estava diante da igrejinha de sítio. O cruzeiro estava à minha direita. Eu dançava diante da igreja com os pés firmes no chão. Percebi que trazia uma bandeira na mão e que benzia o espaço, era um bandeireiro de folia de reis. Benzi-me indo ao chão de joelhos e passei a bandeira por todo o meu corpo. Em 17 de março de 2009 surgiu, no trabalho de Dojo, o corpo de um homem de meia idade. Um andarilho, com badulaqueiras dependuradas, casacão e pé no chão. Daí partiu para um senhor portando uma bandeira de Santos Reis, benzia as pessoas, ficou alegre diante do cruzeiro e caiu de joelhos. Em 14 de abril do mesmo ano, observei que havia um objeto em minhas mãos, inicialmente pensei que fosse uma espada, mas a movimentação do corpo revelou que era um estandarte. Girei o estandarte no espaço, passei este movimento para todo o meu corpo, que girou até trazer o estandarte junto ao esterno, e esta bandeira ficou guardada em meu corpo. De repente, a imagem do Divino Espírito Santo surgiu e me encheu de graça. O externo se abriu e eu recebia as bênçãos pelo corpo inteiro, fui indo até cair de joelhos.

No Dojo de 17 de março de 2009 surgiu um terceiro corpo que se uniria ao corpo do Boi e do Exu. Inicialmente veio o Boi, ele foi dando passagem para outro corpo, um corpo humano que se apresentou como Exu, bufava muito, falava tudo enrolado com sons fricativos. Surgiu uma faca na mão do homem/Exu. Ele passava a faca no peito, rente ao esterno. A faca com sentido de vingança e covardia. Com a faca começou a cortar tripas de porco. Este corpo se transformou no corpo de um abutre, ave de rapina, e começou a devorar uma carniça no chão. Já em 31 de março

do mesmo ano apareceu o corpo do Boi que se transformou no do abutre. As mãos iam pra trás e por cima da lombar, em direção ao sacro, sem tocar no tórax. Os braços se ergueram, aos poucos, girando de baixo para cima, de trás para frente, como se fossem asas de ave. Este corpo produzia um som fricativo entre a língua e o palato pressionando o céu da boca. O abutre estraçalhou a carniça de um cavalo, tirou as tripas e as comeu. Era misto de ave e humano. Em 01 de abril, os braços foram se contorcendo em rotação para frente, os dedos das mãos pareciam penas de ponta de asa de ave de rapina. O movimento do quadril e das pernas trouxe o corpo do boi, sem perder o corpo que antes se modelava em mim. O corpo se contorceu inteiro, parecia um misto de Abutre/Boi/Exu. Os sons eram fricativos e a boca produzia baba como a de um boi. Em 06 de abril, meus braços começaram a se contorcer como nas asas do abutre. Senti meu quadril grande como o do Boi. A voz fricativa bem no palato duro. O meu corpo se contorceu como o do Exu. As três figuras se apresentaram quase que simultaneamente. Com um objeto na mão não muito definido que poderia ser uma faca, estraçalhei a carniça de um corpo, as tripas, as vísceras. Podia ser um corpo humano. Dois dias depois, em 08 de abril de 2009, em trabalho de Dojo, as mãos e os braços foram girando, indo para trás, o quadril se alargando, o tórax buscando a posição horizontal e o aparelho fonador produzindo sons fricativos. Meu corpo se contorceu todo. Surgiu um objeto na mão, parecia uma faca, estraçalhava a carniça de um corpo humano, arrancando as vísceras. A voz surgiu cheia de ar, de postura diabólica, maquiavélica e pronunciava: - Tira! Arranca!

Após o primeiro surgimento deste corpo Boi/Exu/Abutre, apresentou-se uma ação que se tornou comum em trabalhos de Dojo, a lamentação. Em 18 de março de 2009, meu corpo foi se moldando no corpo do Boi, passou para o corpo do Exu e tornou-se o corpo da ave de rapina, o Abutre que estraçalhava uma carniça. Produziu muito som fricativo desde que surgiu o corpo que denominei de Exu. Quando este corpo se transformou na incorporação de um homem, este homem produzia o som semelhante a choro, a lamentação. Parecia trazer o universo para si, o mundo nas costas. Lamentava muito por sua condição de vida. Como corpo de homem o som não era fricativo, utilizava bastante as caixas de ressonância. O som produzido se assemelhava a canto, havia características que me remeteram a um som que me parecia antecessor ao canto nasalizado do caipira. Chegou a uma produção sonora semelhante aos gritos de “Oi, ai” cantados nas músicas de Folias de Reis. Este homem falava várias coisas, mas eu não entendia nada do que ele falava.

Em 30 de junho de 2009, meu corpo estava cheio de conteúdos por ter ficado dois meses e meio sem realizar trabalhos de Dojo, por questões de saúde. Quando abri o trabalho de Dojo *os corpos do Boi, do Exu e do Abutre* apresentaram-se e, fundindo-se, transformaram a modelagem no corpo de um senhor, que contemplava a paisagem da varanda de um casebre na colina. Percebi que naquele momento havia ocorrido a nucleação da personagem, como descreve RODRIGUES (1997 e 2003), por verificar que em meu corpo havia uma presença mais densa que as vividas em Dojos anteriores. No entanto, ainda não apresentava uma personalidade definida, ainda era um corpo, uma imagem, como constatei em comparação com trabalho de Dojo posterior. Junto com minha diretora e orientadora a Profa. Graziela Rodrigues, abri trabalho de Dojo, onde se apresentou o corpo de um camponês caipira, trabalhando em uma horta, percebi uma relação direta com o camponês do Dojo anterior que contemplava a paisagem da varanda de um casebre. Percebia o corpo do camponês, via a horta, a casa, a mulher, as crianças, sentia-me trabalhando na horta, sentia-o como devoto de Santos Reis, homem bom e generoso. No entanto, não sentia uma personalidade ainda definida, mas denominou-se como Zé. No Dojo de 02 de setembro, novamente com a diretora em sala de trabalho, senti a presença do camponês caipira, o Zé, e de um outro corpo, de um homem mais bruto, agressivo, que se apresentava como “coisa ruim”, denominando-se Mané. Estes dois corpos, distintos e aparentemente opostos, fundiram-se e modelaram-se num homem altivo, determinado, dono de si, que berrava com os peões do curral e com o gado, ordenando e impondo-se. Era uma modelagem definida e com forte presença de identidade denominando-se Zé Mané. Estava neste momento ocorrendo a nucleação que possibilita a Incorporação da Personagem de acordo com o Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, um corpo constituído de personalidade, o corpo da personagem Zé Mané.

Quando as emoções, sentimentos, imagens, paisagens e corpos, trabalhados em Dojo, se nucleiam em um único corpo de uma personagem, estruturada através do Método BPI, é clara a presença de uma personalidade distinta que dará sentido às emoções, aos sentimentos, às imagens, paisagens e aos corpos que surgiram nos trabalhos de Dojo, anteriormente realizados no desenvolvimento do processo. Quando a incorporação da Personagem Zé Mané se realizou, pude compreender o significado das vivências que tive neste processo. Zé Mané se apresentou como homem determinado, viril, altivo, que “lava sua honra com sangue” e não leva desaforo para casa. No Dojo de 16 de setembro de 2009, Zé Mané aparece no meio de um duelo empunhando uma faca, é rodeado por homens que assistem ao duelo. O outro homem com quem duela também

é altivo. A faca em suas mãos lhe trouxe força, determinação, autoridade. Foi um duelo onde ele saiu vencedor, por isso o respeito e a admiração das pessoas por ele. Observando as percepções ocorridas em meu corpo, pude notar que ele era um homem que cresceu entre os peões, sem conhecimento de sua origem, que cresceu na lida difícil da vida do campo, entre gado e peões. Foi Chefe de Comitiva, tocou boiadas pelas estradas de terra. Em Dojo posterior à nucleação das emoções que possibilitou a incorporação da personagem, Zé Mané apareceu tocando berrante no meio de uma boiada, via a mata, coqueiros, pôr-do-sol e a lagoa para onde o gado se direcionava. Quando ele surgiu no curral, o mesmo curral que sempre aparecia em meus trabalhos de Dojo, os peões estavam lá, mas desta vez os peões perderam a alegria de fanfarrões, pois Zé Mané se impôs no espaço e todos o temeram e o respeitaram. Zé Mané trazia um ferro de marcar gado em brasa em suas mãos e apresentava-se com autoridade.

Outras passagens ocorridas em trabalho de Dojo começaram a fazer sentido entre si. Não posso dizer que todas. Os lamentos de arrependimento, a relação com a bandeira que benze o espaço, as pessoas e a própria personagem, a relação com as igrejinhas de sítio, com o cruzeiro, surgia como processo de conversão de Zé Mané. Essas passagens já não eram desprovidas de sentidos, desconexas entre si. Zé Mané se apresenta como homem rude e violento, mas tem seu momento de conversão. O Palhaço da Folia de Reis leve, serelepe e dançante, agora surgia como a redenção de Zé Mané. Essas relações não são resultadas de um processo racional, como já disse, mas de como eu percebia e elaborava os conteúdos presentes em meu corpo nestas incorporações. A relação racional que pude fazer neste trabalho, foi a relação desta percepção de redenção com a leitura que fiz de “A hora e a vez de Augusto Matraca”, de João Guimarães Rosa, obra apontada pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues, durante trabalhos de sala de aula.

Alguns elementos, espaços ou emoções, que haviam surgido em trabalhos de Dojo, para a construção da personagem Zé Mané, a partir do Método BPI, não chegaram a serem esclarecidos, ou não apresentaram significados a partir da nucleação que originou a personagem, como o espaço das bananeiras citado anteriormente neste capítulo, que não cheguei a compreender o que significava. Mas um elemento, que em trabalho de Dojo surgia num espaço escuro e nada definido para mim, e que eu não conseguia fazer nenhuma leitura deste espaço, passou a ter sentido. Este elemento, ou objeto, era o cajado. Sempre apareceu como um apoio para o corpo de um velho idoso. Depois da Estruturação da personagem Zé Mané, ele aparecia

num corpo de um senhor idoso, a própria velhice de Zé Mané, já esclerosado, dentro de uma cozinha escura, com fogão a lenha, panelas pelas paredes e uma mulher, que é bem mais jovem que ele, e que está cozinhando. Eu sentia que era ela quem cuidava dele.

Para se compreender melhor o processo de estruturação da Personagem Zé Mané é importante observar as datas de pesquisa de campo e trabalhos laboratoriais no processo. Se observado estas datas, podemos constatar que a pesquisa de campo e os trabalhos laboratoriais de Dojo não estão distintamente separados, primeiro um e depois o outro, mas sim entrecruzados. Ou seja, o primeiro trabalho laboratorial de Dojo desta pesquisa se deu em 10 de abril de 2007, quando ainda não havia iniciado a pesquisa de campo que se deu de 30 de abril do mesmo ano até março de 2009, enquanto que os trabalhos laboratoriais se deram até novembro de 2009. Trabalhos laboratoriais e pesquisas de campo se alternavam a partir das necessidades expressas no corpo do intérprete. Os eixos Inventário no Corpo e Co-Habitar com a Fonte se alternavam enquanto que o eixo Estruturação da Personagem estava em pleno processo de andamento. Sendo assim, a estruturação da personagem Zé Mané vem reafirmar os três eixos do Método BPI no processo de elaboração artística.

5) – Capítulo IV - CONCLUSÃO.

Durante o processo de desenvolvimento do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete as imagens internas do intérprete são provocadas constantemente e a habilidade da percepção corporal é solicitada constantemente ao intérprete.

O Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete é detalhado e segundo RODRIGUES (2006), confere reprodutibilidade e auditabilidade. Os três eixos do Método (O Inventário no Corpo; O Co-Habitar com a Fonte; A Estruturação da Personagem) são vivenciados de uma forma sistêmica, ou seja, eles estão em constante movimento no desenvolvimento de cada processo. Cada processo é peculiar, porém os três eixos do Método atuam constantemente em cada fase do trabalho e acolhem as necessidades específicas do corpo do Intérprete. Ou seja, as ferramentas do Método, tais como as pesquisas de Campo e os trabalhos laboratoriais de Dojo, são utilizados de acordo com as necessidades do Intérprete. Nem sempre há uma sequência pré-determinada no BPI, o processo criativo no Método atenderá às necessidades do corpo do Intérprete. Sendo assim, o BPI trabalha com uma visão fenomenológica do corpo em sua existência.

O Método BPI trabalha de dentro para fora, ou seja, acolhe as necessidades corpóreas do Intérprete, onde utiliza da habilidade da percepção corporal do mesmo para trazer à consciência elementos psíquicos de seu corpo, que serão elaborados e reelaborados constantemente durante todo o processo, levando a ocorrer a nucleação destes elementos psíquicos na Incorporação da Personagem.

A habilidade da percepção corporal é natural ao ser humano. É a partir dela que perceberemos toda a constituição de nosso corpo, suas imagens e emoções, seus sentimentos e sensações e sua relação com o meio.

No desenvolvimento do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, a habilidade da percepção corporal é solicitada constantemente ao Intérprete. O Intérprete utilizará a percepção corporal para observar a Estrutura Física do BPI em seu próprio corpo, da relação deste com o meio em sua pesquisa de campo no Co-Habitar com a Fonte, o material de seu Inventário no

Corpo, os registros emocionais e o processo de nucleação que ocorre na Incorporação da Personagem dentro do eixo Estruturação da Personagem.

Sendo assim, o Intérprete trabalhando a metodologia do BPI estará desenvolvendo sua habilidade da percepção corporal, ampliando sua sensibilidade perceptiva para suas emoções, sentimentos, aspectos de sua fisicalidade e sua relação com o tempo e o espaço.

Vivenciando a metodologia do BPI, o Intérprete estará aprimorando ferramentas para trabalhos de produção artística nas Artes Cênicas, seja na dança ou no teatro, podendo trazer qualidades a sua atuação de interpretar quanto à utilização do espaço, à realização de movimentos e à construção de personagens.

6) - BIBLIOGRAFIA

AYALA M. e AYALA M. I. N. **Cultura Popular no Brasil**. Séries Princípios. Editora Ática, 1987.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRANDÃO, C. R. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____, C. R. **O afeto da terra**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

DIAS, P. A outra festa negra. In: JANCSÓ, I. KANTOR, I. (org). **Festa, cultura e sociabilidade na América portuguesa**. São Paulo: Edusp, 2001.

FERREIRA, A. B. H., **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Editora Nova Fronteira, 1990.

GIL, J. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

_____, J. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GOMES, N. P. M. e PEREIRA, E. de **A Mundo encaixado: significação da cultura popular**. Belo Horizonte: Mazza; Juiz de Fora: ufjf, 1992.

GOMES, N. P. M. e PEREIRA, E. de **A Do Presépio à Balança: representações sociais da vida religiosa**.

LEVINI, P. **O despertar do tigre – curando o trauma**. São Paulo: Summus, 1999.

LOPES S. P. **Diz isso cantando!** A vocalidade poética e o modelo brasileiro. Tese de doutorado apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – São Paulo 1997.

MELCHERT, A. C. L. **O desate criativo:** estruturação da personagem a partir do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Interprete). Dissertação de mestrado em artes- Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MIRANDA, E. V. **Corpo** – Território do sagrado. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

MULLER, R. P. **Corpo e Imagem em Movimento:** Há uma alma neste corpo, Revista de Antropologia, v.43 n. 2, São Paulo, USP, 2000.

NAGAI, A. M. **O Dojo do BPI:** Lugar onde se desbrava um caminho. Dissertação de mestrado em artes – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PIRES, C. **Conversas ao pé do fogo.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1927.

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

RODRIGUES, G. E. F. **Bailarino-Pesquisador-Interprete:** processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

_____, G. E. F. **O método BPI (bailarino-pesquisador-interprete) e o desenvolvimento da imagem corporal:** reflexões que consideram o discurso de bailarinas que viveram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171 p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

_____, G. E. F. **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. E. F. **A Umbanda sobe ao Palco.** Revista Planeta, São Paulo: ed. Planeta, jun, 1991.

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

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

_____, G. E. F. **O Bailarino-pesquisador-interprete incorpora uma realidade gestual.** In: GREINER, C. BIÃO, A. (orgs). *Etnocenologia – textos selecionados.* São Paulo: Editora Anna Blume, 1999. p. 105-108.

_____, G. E. F. **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. E. F. **O Método Bailarino-pesquisador-interprete,** o desenvolvimento da imagem corporal e a dança em cadeiras de rodas. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL E DANÇA EM CADEIRAS DE RODAS, 3., 2009. Mogi das Cruzes. Anais... Mogi das Cruzes, 2003.

_____, G. E. F. **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. E. F. **Dalva é uma passagem para o sensível:** Nucleação e expansão através do Método Bailarino-pesquisador-interprete. In: CONGRESSO ABRACE, 4. 2006. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, 2006.

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

_____, G. E. F. **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. E. F. e MULLER, R. **Dança dos Brasis: as mulheres de cócoras.** Cadernos da Pós-Graduação, Campinas (Instituto de Artes Unicamp), vol.8, n. 1,2006.

RODRIGUES, G. E. F. e MULLER, R. **Dança dos Brasis: as mulheres Asuriní do Xingu.** In: CONGRESSO ABRACE, 4., 2006. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, 2006.p.

RODRIGUES, G. E. F.; TAVARES, M. C. G. F **O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Interprete) e o desenvolvimento da imagem corporal.** Cadernos de Pós-Graduação – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, v8, n.1, p.121-128, 2006.

RODRIGUES, G. E. F.; TAVARES, M. C. G. F **Dança dos Brasis: as mulheres de cócoras.** Cadernos de Pós-Graduação – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, v8, n.1, p.129-136, 2006.

SCHILDER, P. **A imagem do corpo:** as energias construtivas da psique. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

TAVARES, M. da C. G. F. **Imagem Corporal: conceito e desenvolvimento.** Barueri, São Paulo: Manole, 2003.

TEIXEIRA, P. C. **O Santo que Dança:** uma vivência corporal a partir do eixo Co-habitar com a Fonte do método Bailarino –Pesquisador- Interprete (BPI). Dissertação de mestrado em artes – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

TINHÃO, J. R. **As festas no Brasil colonial.** São Paulo: Editora 34, 2000.

TURTELLI, L. S. **O Espetáculo Cênico no Método Bailarino-Pesquisador-Interprete (BPI):** Um Estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança *Valsa do Desassossego*. Tese de doutorado em artes – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.