

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
DOUTORADO EM ARTES

Quem dança em mim?  
Uma relação personagem-intérprete no método BPI  
(Bailarino-Pesquisador-Intérprete)

ÂNGELA MAYUMI NAGAI

CAMPINAS

2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

ÂNGELA MAYUMI NAGAI

Quem dança em mim?  
Uma relação personagem-intérprete no método BPI  
(Bailarino-Pesquisador-Intérprete)

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

Área de concentração: Artes Cênicas

Orientadora: Profa. Dra. Graziela Estela  
Fonseca Rodrigues

CAMPINAS

2012

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

N131q Nagai, Ângela Mayumi.  
Quem dança em mim? Uma relação personagem -intérprete  
no método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) /  
Ângela Mayumi Nagai – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

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

1. Dança. 2. Personagens. 3. Pesquisa 4. Bailarino-  
Metodologia. I. Rodrigues, Graziela Estela Fonseca.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Who dances inside me? A character-performer relationship  
in the DRP method (Dancer-Researcher-Performer)

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Dance

Characters

Research

Dancer-Methodology

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Graziela Estela Fonseca Rodrigues [Orientador]

Cassia Navas Alves de Castro

Graciele Massoli Rodrigues

Ana Maria Rodriguez Costas

Larissa Sato Turtelli

Data da defesa: 14-02-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda  
Angela Mayumi Nagai - RA 851292 como parte dos requisitos para a obtenção  
do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

  
Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues  
Presidente

  
Profa. Dra. Cassia Navas Alves de Castro  
Titular

  
Profa. Dra. Graciele Massoli Rodrigues  
Titular

  
Profa. Dra. Ana Maria Rodriguez Costas  
Titular

  
Profa. Dra. Larissa Sato Turtelli  
Titular



Às

“Meninas da Noite”



## AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Graziela Rodrigues pelo aprofundamento nos caminhos da dança através do método BPI.

À Profa. Dra. Cássia Navas e Profa. Dra. Larissa Turtelli pelas diretrizes aclaradoras no exame de qualificação.

À Isabel Marques da Silva (Dona Zabé da Loca) e Josivane Caiano, fontes de inspiração desta travessia. Ao músico e compositor Pitó.

Aos poetas Asa Branca do Ceará e Samuel Quintans pela estrutura oferecida durante minha viagem ao Cariri Paraibano e regada pela arte dos Repentistas.

Aos familiares, amigos e colaboradores: Mércia Leal, Selma Regina Garrido, Pedro Henrique Garrido Nagai, José Carlos Sachetti Junior, Rosana Bernardo, Roberto Hoshino, José Luis Del Colle, Monica Losso, Zélia Maria Vieira, Maria Isabel Dias Baptista, Marilena Costa, Verônica Gomes Alencar, Sr. Antônio Martins, Maria Lúcia Teixeira Cestari, Diógenes Mira, Carlos Oliveira, Rodrigo Pimenta, Luciana Fujii, Carlos José Martins, Claudia Lemos, Jo Takahashi, Milton Barros de Oliveira, João Maria, Ivan Avelar, Salete de Lourdes Santos de Oliveira (e Maria da Graça), Mariana Floriano, Silvana Bezerra, Fernando Catani, Antonio das Mortes, Neuza Aguiar, Vivien Ruiz, Luciana Gouveia Galuchino, Divanir Gatamorta, Alessandro Locati, Kleiner Paulo Geraldi, José Kozi Fugiwara, Dra. Carolina Silva Balthazar, Shuei Iha.

Aos amigos-mestres: Prof. Dr. Milton José de Almeida (In Memoriam), Julio Mukuno (In Memoriam) e Daici Nunes Aguiar (In Memoriam).

Ao Departamento de Artes Corporais da Unicamp, pela formação.

À Coordenadoria e Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp.

À Capes, por possibilitar a realização deste trabalho.



## RESUMO

Este trabalho dedica-se à vivência e análise de um processo criativo em dança através do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), criado pela artista e pesquisadora Profa. Dra. Graziela Rodrigues.

***Quem dança em mim? Uma relação personagem-intérprete no método BPI*** é a continuação do trabalho de dissertação desenvolvido com o mesmo método, intitulado ***O Dojo do BPI: Lugar onde se desbrava um caminho*** (2008). Nele vivenciei o primeiro eixo, O Inventário no Corpo. Na presente pesquisa, dá-se continuidade à prática e reflexão dos eixos subseqüentes do BPI: o Co-habitar com a Fonte e a Estruturação da Personagem.

O eixo Co-habitar com a Fonte foi vivenciado no sertão do Cariri, no estado da Paraíba, onde co-habitei com a mestra de pífano Dona Zabé da Loca. Meu interesse residia sobre os artistas populares do sertão, em especial as mulheres musicistas. A partir do contato com este campo, um inusitado universo feminino se abriu e se desdobrou no eixo subseqüente do método: A Estruturação da Personagem.

A tônica do trabalho acabou residindo sobre este eixo, a Estruturação da Personagem. Uma personagem no BPI é, num primeiro momento, Incorporada, no sentido de ter reveladas as suas características basais. Ela não é imaginada, desejada ou construída: ela é descoberta a partir do confronto entre o arquivo de vida gravado no corpo do bailarino (elaborado no eixo Inventário no Corpo) e o contato com o campo de pesquisa por ele escolhido (segundo eixo do método, o Co-habitar com a Fonte). Desta relação fecha-se uma *gestalt* sempre original e única, a qual será lapidada em sua potência dançarina, possibilitando uma reflexão sobre o conceito de dança, no método BPI.

O embate da intérprete com a personagem é analisado como um processo de criação co-evolutivo, dialético e “às avessas”. A travessia corporal da bailarina-pesquisadora-intérprete foi pautada por sombrios aspectos da humanidade trazidos à luz pela conscientização dos sentidos de cada movimento, até o aflorar de uma dança que se constitui pela capacidade de superação e bem-aventurança.

Palavras-chave: dança, personagem, pesquisa, método Bailarino-Pesquisador-Intérprete(BPI).



## ABSTRACT

This work aims at the experience and analysis of a creative dance process through the *Dancer-Researcher-Performer* (DRP) method, conceived by the artist and researcher Prof. Dr. Graziela Rodrigues.

**Who dances inside me? A character-performer relationship in the DRP method (Dancer-Researcher-Performer)** is a continuation of my dissertation work developed with the same method, entitled **The Dojo of DRP: a place where a pathways bloom** (2008). In that work, I experienced the first axis of the method, the *Inventory in the Body*. In the present research, I carry on with the practice of and the reflection on the subsequent axes of DRP: the *Co-Inhabiting with the Source* and *The Structuring of the Character*. The *Co-Inhabiting with the Source* axis was experienced in the hinterland of Cariri in the state of Paraíba, Brazil, where I have co-inhabited with the master of the flute (*pífaro*) Ms. Zabé da Loca. My interest lay on the popular artists of the Northeastern hinterland of Brazil, particularly women musicians. After this contact, an unusual feminine universe was opened and unfolded in the subsequent axis of the method: *The Structuring of the Character*.

The emphasis is on the third axis method, *The Structuring of the Character*. A character in the DRP method is, at first, embodied, in the sense of having its basal characteristics revealed. The character is not imagined, wished or built: it is discovered from the confrontation between the archive of life recorded in the body of the dancer (drafted in the first axis of the method, *The Inventory in the Body*) and the field of research chosen by him/her (or second axis, *The Co-Inhabit with the Source*). An original and unique *gestalt* is based upon this relationship, which will be refined in its dancing power, providing a reflection on the dance concept in the DRP method.

The clash between the performer and the Character is analyzed as a process of a co-evolutionary and dialectical creation, but as if it were an "inside out" creation. The dancer-researcher-performer's body passage is measured by the dark aspects of humankind that are brought to light through the awareness of the senses of each movement up to the blooming of a dance consisting of blessedness and the capacity to overcome darkness.

Keywords: dance, character, research, Dancer-Researcher-Performer method (DRP).



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1. METODOLOGIA</b> .....	17
1.1. Legitimando a oralidade.....	20
<b>2. AS CINCO FERRAMENTAS DO MÉTODO BPI</b> .....	23
2.1. A função do diretor do BPI.....	36
<b>3. A PREPARAÇÃO PARA O EIXO CO-HABITAR COM A FONTE</b> .....	39
3.1. O <i>dojo</i> com objetos.....	43
<b>4. A EXPERIÊNCIA NO EIXO CO-HABITAR COM A FONTE</b> .....	51
4.1. A viagem ao sertão do Cariri em Monteiro- PB.....	57
4.2. Chegada ao sertão.....	59
4.3. Primeiro portal: a menina.....	59
4.4. Segundo portal: a velha .....	60
4.5. Terceiro portal: a mulher (a cigana).....	64
4.6. Outras figuras.....	66
4.7. Refletindo sobre o campo.....	67
4.8. O <i>dojo</i> do Co-habitar com a Fonte.....	70
4.8.1. Desembrulhando o matulão.....	72
4.9. A Incorporação da personagem.....	78
<b>5. A ESTRUTURAÇÃO DA PERSONAGEM</b> .....	83
5.1. Imersão 1: O circo.....	86
5.1.1. Avaliação sobre a Imersão 1.....	96
5.2. Imersão 2: Aprendendo a dançar.....	97
5.2.1. Conclusão desta etapa.....	111

5.3. Imersão 3: Meninas da noite.....	114
5.3.1. Resvalo frontal.....	115
5.3.2. Superação.....	128
5.3.3. Cenas dos últimos <i>dojo</i> .....	135
5.4. A dança da personagem Vera.....	143
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>151</b>
<b>7. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>155</b>

## INTRODUÇÃO

Conheci o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e sua criadora, a Profa. Dra. Graziela Rodrigues, no ano de 1987, quando ainda me encontrava no curso de graduação em dança da Unicamp. Muitas de suas idéias e algumas fortes impressões ocorridas durante as poucas aulas das quais participei na época, mantiveram-se vivas durante minha trajetória subsequente com a dança.

Meu trabalho efetivo com o BPI, porém, teve início no ano de 2006, quando ingressei no programa de Mestrado em Artes, na mesma instituição e sob a orientação da criadora do método. O objetivo foi realizar uma síntese de minha história corporal com a dança, vivida ao longo de quase duas décadas e em dimensões intercontinentais, entre as culturas brasileira e japonesa. Para isso, o método oferecia um eixo específico denominado Inventário no Corpo, o qual trabalha não apenas a dança, mas a história corporal da vida do artista, na qual a dança se insere e se manifesta.

O BPI, método de pesquisa e criação em dança foi criado em 1980 e vem sendo aplicado sistematicamente desde 1987 no curso de graduação em Dança da Unicamp. Em linhas gerais, o método BPI é um sistema constituído por uma tríade axial de alto dinamismo e interação. Seus três eixos recebem os seguintes nomes: I- Inventário no Corpo; II- Co-habitar com a Fonte; III- Estruturação da Personagem. Poderíamos resumir cada eixo como um processo de investigação e de criação através:

- I- Do mergulho no próprio corpo
- II- Do exercício de alteridade
- III- Da Personagem

Há seis anos o método BPI tem sido desenvolvido no programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp sob a orientação (e co-autoria) da Profa. Dra. Graziela Rodrigues, tendo sido escritas e publicadas, até o presente

momento, três teses<sup>1</sup>, quatro dissertações<sup>2</sup>, entre diversas outras publicações e citações no contexto acadêmico<sup>3</sup>.

Segundo Turtelli (2009, p. 14):

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

A discussão sobre pesquisa em dança no Brasil é recente. Segundo Katz (2010, p.4), a distinção entre “coreografia” e “pesquisa em dança” tem sido alvo de atenção nos últimos anos:

[...] viemos sendo treinados a encontrar/produzir somente espetáculos. Processos pedem habilidades cognitivas que ainda não desenvolvemos bem. Como se trata de preocupação recente, não poderiam mesmo existir respostas prontas.

Katz (2010, p. 4) situa a questão ao reportar os resultados do edital promovido pelo *Rumos Itaú*<sup>4</sup> sobre o tema, onde afirma que “ainda não está claro o que é processo de pesquisa em dança”:

A maioria mostrou coreografias um pouco mais e um pouco menos prontas. Mas os poucos que testaram outros modos de lidar com os materiais de dança deixaram claro que estavam implicados a promover uma mudança enorme. Que não se tratava somente de

---

<sup>1</sup> Rodrigues, 2003; Turtelli, 2009; Melchert, 2010.

<sup>2</sup> Teixeira 2007; Melchert, 2007; Cunha 2008; Nagai, 2008.

<sup>3</sup> Vide Bibliografia (Relacionada ao método BPI).

<sup>4</sup> Programa do Itaú Cultural criado em 1997. Tem fomentado a produção e a pesquisa em diversas linguagens da arte, em tecnologia, educação e jornalismo cultural. Seus editais abrangem todo o território nacional.

descobrir uma outra embalagem estética, mas sim, de questionar o que, de fato, determina quando uma obra de dança merece ser mostrada para uma platéia. O que está em jogo é uma nova relação de consumo com a dança, muito oportuna e instigante de ser questionada.

Com relação a métodos de pesquisa e criação já sistematizados no Brasil, temos, por exemplo, o Teatro do Movimento (2003), da bailarina, coreógrafa e educadora Lenora Lobo, formada pelo *Laban Center* de Londres e também pela técnica de Klauss Vianna. O Teatro do Movimento busca trabalhar nas fronteiras entre a dança e o teatro, denominando o artista cênico (ator e/ou bailarino) um *artista do movimento*. Com a dramaturgia atuando em ambas as linguagens, o método coloca que a *estruturação do movimento* e a *construção do corpo* é o que ajudará a definir melhor o território da dança.

Segundo Lobo e Navas (2003, p. 130):

Muitos são os processos desenvolvidos na história do teatro para fundamentar a construção de personagens, destacando-se, em meu ponto de vista, os métodos de Stanislavsky e de Grotowski, além do imenso trabalho de grandes talentos contemporâneos no Brasil, como é o caso de Antunes Filho, dentro do CPT (Centro de Pesquisa Teatral/SESC-São Paulo).

Na dança, entretanto, este estudo deixa a desejar e mesmo sabendo que grandes balés contavam (e contam) com personagens, o trabalho atual que existe na construção dos mesmos é o de imitação do que já foi feito, seguindo-se narrativas sugeridas no libreto, valendo-se de maneira empobrecida da pantomima, fruto de uma época histórica.

Lobo e Navas (2003) observam que as personagens na dança contemporânea, ou são totalmente abstraídas (a exemplo de Merce Cunningham) ou, num caráter multidisciplinar, desenvolveram-se como “verdadeiros personagens do movimento” (como no caso de Pina Baush). As autoras citam,

dentre os poucos métodos brasileiros que se debruçam sobre o assunto, pesquisas relevantes tais como a de Graziela Rodrigues, Angel e Klauss Vianna.

Compartilhamos, na fala de Lobo e Navas, o interesse pela questão do bailarino enquanto sujeito de sua criação em dança, especialmente através de uma **personagem**.

Mediante uma palavra de tantas conotações (em especial nas artes cênicas), a diretora e criadora do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), Graziela Rodrigues, num esforço de especificar o conceito de *personagem* no método em questão, costuma ilustrar a idéia como “oráculo do corpo”. A personagem no BPI é o resíduo<sup>5</sup> da travessia do artista realizada nos dois primeiros eixos do método, O Inventário no Corpo (um mergulho na biografia corporal do bailarino) e O Co-habitar com a Fonte (pesquisa de campo realizada junto a uma comunidade). A personagem é uma *nucleação* de vários sentidos deflagrados no corpo ao longo destes dois primeiros eixos, constituindo-se num *cerne de identidade* corporal do bailarino. Neste *cerne* encontra-se o conteúdo a ser simbolizado, fruto das interações sociais, culturais e libidinais do bailarino-pesquisador-intérprete. Neste, e em vários outros sentidos que pretendemos deflagrar ao longo desta pesquisa, a personagem do BPI é a fala consciente do corpo, “oracular” quando, na atenção à “insistência” e desdobramento de determinados conteúdos simbólicos, passa a delinear um porvir.

Quando um bailarino inicia seu processo no método BPI, a personagem é sempre uma incógnita. Ela não é idealizada, almejada, projetada, mas antes, revelada. Portanto, o intérprete deverá estar aberto para esta incógnita (o que nem sempre acontece). Segundo Rodrigues (2010, p.115), “O processo do método BPI é trabalhoso e exige, por parte do intérprete, disciplina, coragem e vontade de abrir mão de seus idealismos para se defrontar com as suas realidades e com o

---

<sup>5</sup> Segundo Turtelli (2009, p. 80), [...] “aquilo que insiste no corpo após a exteriorização dos mais diversos conteúdos”.

mundo do qual ele é parte”. O método também não se prestaria (pelo menos até então), a dar corpo a uma personagem pré-existente, seja da literatura, do teatro, do balé de repertório, etc. Antes, ele se propõe a dar à luz a uma trajetória de vida inédita, fruto de relações humanas atualizadas, em especial, na realidade social do Brasil.

Desde o início do projeto e, em comum acordo com a orientadora Profa. Dra. Graziela Rodrigues, decidimos não condicionar o projeto a um produto artístico (espetáculo), permitindo que o processo tomasse o tempo necessário para um entendimento pleno e aprofundado dos eixos aqui trabalhados. Os eixos Co-habitar com a Fonte e A Estruturação da Personagem, em seu funcionamento sistêmico, tiveram importância de mesma grandeza ao longo de todo o processo. No entanto, o conflito profícuo que se instalou entre intérprete e personagem no momento da Estruturação da mesma, levou-nos a destacar este ponto como a contribuição mais significativa para as atuais reflexões sobre processos de pesquisa e criação em dança.

O método BPI propõe uma visão crítica às relações de produção e mercado ou, como define Katz (2010, p. 4) a uma “nova relação de consumo com a dança” no mundo contemporâneo. Segundo Rodrigues<sup>6</sup> é fundamental para quem dança, “[...] atentar para as imposições de um modelo corporal pela mídia, as situações de projeção e catarse vivenciadas ao longo de montagens cênicas que privilegiavam o produto e não o artista, as crises deflagradas a partir desta relação entre o os modelos idealizados e a realidade de cada indivíduo”.

Situemos o termo *dança contemporânea*, segundo a criadora do método BPI:

---

<sup>6</sup> Informação verbal colhida no grupo de estudos BPI, Imagem Corporal e Dança do Brasil (29/5/2008).

Você sabe que eu nunca me preocupei com esses rótulos. Eu vejo que o método, ele está dentro do prisma da dança contemporânea porque o que eu entendo da dança contemporânea é a destituição de apegos a formas, apegos a técnicas, a linhas. É uma liberdade de criação, é retornar o corpo quanto à sua organicidade, de estar fazendo aquilo que lhe compete fazer, de ser menos formal, abrangendo mais os conteúdos que lhe dizem respeito. E, de uma maneira geral, porque a dança contemporânea acabou quase virando um código definido e não é isso. [...] Um determinado padrão. [...] Padrão estético. [...] Nem sei por onde passa. É como se... há anos atrás, em 70, a dança contemporânea tinha um significado, em 80 outro, em 90, 2000, né? Eu acho que a gente está vivendo um momento que a coisa um pouco se perdeu. Eu tenho a impressão. Mas tudo aquilo que está lidando com aquilo que está vivo no corpo e lidando com interdisciplinaridade, ampliando o campo de expressão, deveria estar dentro desse pacote (RODRIGUES *apud* MUNDIM, 2009, p.29).

Neste depoimento, Rodrigues enfatiza um importante traço do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete fortemente presente na arte contemporânea: a interdisciplinaridade. Conforme já comentamos, o BPI tem a característica de trabalhar as linguagens (música, figurinos, coreografia, cenografia, objetos, etc) tendo o corpo como cerne criativo de toda e qualquer expressão cênica. Para o BPI, tanto o sentido da palavra *pesquisa* quanto a “nova relação de consumo com a dança”, passam, necessariamente, por este cerne.

### **Pequeno histórico com o método BPI**

Em minha dissertação intitulada *O dojo do BPI: Lugar onde se desbrava um caminho* (Nagai, 2008), busquei elucidar os procedimentos laboratoriais do método BPI na medida em que elaborava meu Inventário no Corpo. Neste eixo, através do desenvolvimento da imagem corporal trabalhado pelo método, o bailarino-pesquisador-intérprete vai reconhecendo, em seu corpo, as heranças e

crenças da cultura familiar e social, as cristalizações de sua imagem corporal e também idéias, muitas vezes questionáveis, sobre identidade.

É um desnudamento que possibilita ao artista aprofundar-se em suas origens, tornando possível, ao reconhecê-las, ampliar suas perspectivas do fazer artístico. Além da satisfação que o esforço de uma síntese como esta oferece àquele que se aventura no desbravar de si mesmo, a vivência desta etapa proporcionou-me a abertura necessária para a continuidade do processo com o método BPI em seus dois eixos subseqüentes.

Como uma experiência, em princípio tão pessoal e de cunho tão psicológico, integra um processo de criação artística<sup>7</sup>? Na concepção do BPI, o eixo Inventário no Corpo nunca deixa de ser trabalhado: o processo de inventariar prossegue enquanto o corpo existir. Conforme colocamos, neste eixo é possível realizar algumas sínteses de vida, ou *sínteses processuais*: como ilustração apresentarei, numa escrita sucinta, as quatro resultantes estéticas elaboradas em meu mestrado, ou seja, os chamados **corpos**. Falemos, antes, sobre o conceito de **corpo** no BPI.

### ***Corpo, tônus muscular e modelagem***

Sabemos que imagem, emoção, sensação e movimento são fenômenos que interagem constantemente entre o corpo e a psique, o “visível e o invisível”, o “dentro e o fora”. O que chamamos de “dentro e fora” do corpo refere-se a estes fenômenos que o movimento pode manifestar e retroalimentar, ou, conforme formula Turtelli (2009, p.25): “**O corpo é movido ‘por dentro’ e ‘por**

---

<sup>7</sup> Em 2010 a pesquisadora e diretora do método BPI Profa. Dra. Ana Carolina Lopes Melchert aprofundou os estudos sobre o eixo Inventário no Corpo numa ampla aplicação do mesmo a um grupo de onze voluntários. Em *A descoberta da cultura velada e dos gestos vitais: um aprofundamento no eixo Inventário no Corpo do método BPI*, Melchert (2010) demonstra, criteriosamente, o descortinar das riquezas e originalidades até então guardadas no corpo de cada sujeito.

**fora`, em uma dinâmica na qual `o dentro` é exteriorizado, tornando-se `fora` e retornando para o `dentro`”.** (Grifo da autora).

No laboratório (*dojo*) de BPI, bailarino é constantemente estimulado pelo diretor de BPI a ir descrevendo o fluxo de imagens, emoções e sensações que lhe ocorrem juntamente com o movimento. A verbalização auxilia o bailarino a tomar consciência destes fluxos e de seus sentidos. Segundo Melchert (2007, p. 52):

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

Juntamente com o diretor, o material bruto que jorra do inconsciente é tornado consciente com a ajuda da palavra: conteúdos emocionais mais densos são acolhidos e elucidados; porém, apenas os conteúdos de vitalidade, de afirmação de vida, serão selecionados para serem “dançados”. No método não se classificam as emoções como “positivas ou negativas”: muitas vezes, uma emoção considerada difícil pode ser o indício de uma transformação interna vigorosa. Como discernir?

Antes de mais nada, o diretor de BPI deve ter conhecimento sobre a “biografia corporal” do sujeito que irá dirigir. Este conhecimento é realizado através de conversas e de um primeiro relatório, elaborado pela própria pessoa. Em seguida, já em laboratório, um dos indicadores técnicos que ajuda a classificar um conteúdo emocional que se manifesta no corpo é o grau de **tonicidade muscular**: A definição e o equilíbrio do tônus é o que concretiza a expressividade, é o que **modela** um **corpo**<sup>8</sup>. Em geral, o excesso de tônus paralisa o corpo; a falta, o faz ceder à gravidade. Esta relação, porém, não é regra absoluta, sendo que há

---

<sup>8</sup> Retomaremos adiante o conceito de tônus muscular e modelagem no BPI em diálogo com a obra de Gerda Alexander (1991), a Eutonia.

nuanças tônicas transitórias. Algumas vezes, mesmo em grau elevado, o tónus pode concretizar um sentido no corpo. Tanto diretor quanto bailarino, necessitam treinar o olhar para avaliar cada situação.

A *modelagem*, no BPI, já é em si, um *corpo* que se produziu, um *corpo* pulsante, de tónus corporal bem definido e sentidos elucidados. Segundo Rodrigues (2003, p. 136), “Pode-se dizer que modelar é despertar uma vivência que está alojada em nossa pele, em nossos músculos, em nossas articulações, em nossas vísceras”. São inúmeras as *modelagens* possíveis em uma sessão de laboratório (*dojo*), em maior ou menor grau de complexidade que vão, aos poucos, sendo “peneiradas” e constituindo um *corpo*. A subconexão de vários aspectos emocionais, imagéticos e sensoriais, através do movimento e sua qualidade tônica, *modela* um *corpo*.

Quantos *corpos* podem haver dentro de nosso corpo? Ao escavarmos nossa “memória física”, quantas *sínteses processuais* poderão ser elaboradas? Certamente que um determinado número de *corpos* não resume uma vida: segundo o método BPI, cada bailarino-pesquisador-intérprete poderá *modelar* uma infinidade de *corpos* ao longo de toda a sua existência, pois o eixo Inventário no Corpo é passível de ser vivenciado enquanto houver vida e movimento.

Voltemos, então, ao meu processo vivido no eixo Inventário no Corpo, onde chegamos a uma resultante de quatro *corpos*, devidamente nomeados: *corpo* vaso; o *corpo* fábrica; *corpo* onça; *corpo* cigana. Façamos agora a breve retrospectiva dos mesmos a fim de complementar a compreensão da presente pesquisa.

## ***Corpo vaso***

O *corpo vaso* trabalha especificamente com um objeto, um vaso de cerâmica, manipulando também um espaço cavado “dentro” do corpo na região do ventre. A ação de cavar por dentro é uma referência trazida da Estrutura Física (técnica corporal do BPI), onde o movimento da lemniscata (infinito) ganha destaque. Esse ventre oco traz a sensação de um corpo que se modela num torno, executando giros rápidos, densos e com uma sensação de expansão interna. O sentido maior do *corpo vaso* é o da própria transformação. Há uma ação constante de modelar-se despojando o corpo de conteúdos emocionais dispersivos. O *corpo vaso* é um *corpo* coringa que se articula com qualquer *corpo*, que se modela constantemente e que guarda, no oco de si, todos os significados.



Foto: João Maria

## **Corpo fábrica**

Este *corpo* eclodiu a partir da memória corporal de uma experiência de vida muito concreta: o trabalho como operária em uma fábrica no Japão. Nesta situação, o campo emocional era de intensa agressividade. O *corpo* fábrica reproduz o espaço da esteira na linha de montagem. Os movimentos repetitivos desprendem emoções e imagens variadas que, por sua vez, retornam ao corpo.

Este corpo contém muitos corpos com suas histórias em um contexto real. Ele remete à força de um grupo que é história encarnada, com suas mazelas e belezas: intérprete e grupo se impulsionam. O corpo, ao dar *corpo*, fortalece sua identidade na sua capacidade de ser muitos.

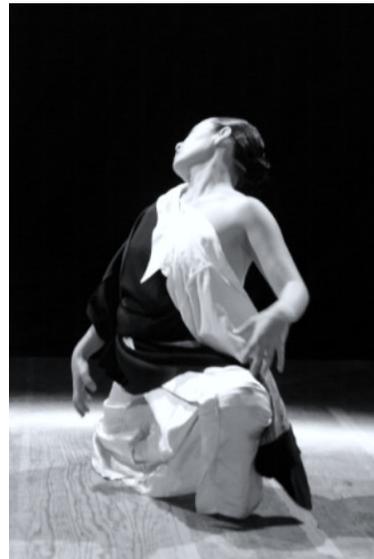


Fotos: João Maria

## **Corpo onça**

O *corpo* onça saltou de uma experiência pré-catártica onde eclodiram emoções de meu Inventário relacionadas à violência e ao medo. Tais conteúdos imprimiram um alto tônus muscular e um fremito que nascia sob os pés e reverberava por todo o corpo. Tomado pelo instinto de sobrevivência, este *corpo* denota traços de um felino. É um *corpo* fértil e de sentidos renascentes.

O *corpo* onça tem pequenas patas com garras semi-amadas; tem um olhar para dentro como se vigiasse seus impulsos selvagens; um *corpo* que se projeta para cima e se contrai ao mesmo tempo, realçando o arco de seu dorso. O *corpo* onça é a ira controlada que remete à resistência dentro da angústia, até que ela se dissipe ou se transforme.



Fotos : João Maria

## **Corpo cigana**

*Corpo* de grande dinamismo que reuniu diversos aspectos femininos no processo do Inventário: modelagens arquetípicas de anciãs e divindades femininas; cangaceiras; sobreviventes de guerras e de mercadores de mulheres; ancestrais africanas; dançarinas; artistas de feira. Ele também possui características de três animais: cavalo, onça e pássaro. O *corpo* cigana habita encruzilhadas, toca instrumentos musicais e equilibra estados emocionais contrastantes através de sua dança; fala diversos dialetos, sua indumentária traz peças de várias partes do mundo. Ela está em constante movimento.



Fotos: João Maria

## **A função dos *corpos***

No teor metafórico e poético dos *corpos* residem traços da originalidade do artista. Esta etapa do método ajuda no desprendimento de crenças arraigadas a respeito da identidade num constante e necessário exercício (especialmente para um bailarino) do auto-(re)conhecimento. As sobreposições, filtragens,

desdobramentos, “evaporações e condensações”, enfim, as metamorfoses do corpo refletem um processo interno de integração que vai preparando o bailarino-pesquisador-intérprete para a vivência nos próximos dois eixos do método, os quais, de alguma maneira, já estão em movimento desde o primeiro eixo.

Por este motivo, após a conclusão do mestrado, desejei, movida pela necessidade de completude de minha vivência com o método BPI, dar continuidade ao processo em meu corpo. É esta continuidade que o presente projeto se propõe a abarcar, discorrendo e analisando a travessia nos dois eixos subseqüentes do mesmo – O Co-habitar com a Fonte e a Estruturação da Personagem.

Este volume contém os seguintes capítulos:

### **Capítulo 1 - METODOLOGIA**

Materiais e método. Neste capítulo tratamos também sobre a questão da oralidade na aplicação e transmissão do método.

### **Capítulo 2 – AS CINCO FERRAMENTAS DO MÉTODO BPI**

Neste capítulo elucidaremos o funcionamento das cinco ferramentas do método BPI (Rodrigues, 2010):

- 1) **A Técnica dos sentidos**, aplicada no *dojo*.
- 2) O *dojo* : laboratórios dirigidos do método BPI.
- 3) **A Estrutura Física** e sua **Anatomia Simbólica**: a técnica corporal do método BPI.
- 4) As **Pesquisas de Campo**
- 5) Os **Registros**

### **Capítulo 3 - A PREPARAÇÃO PARA O EIXO CO-HABITAR COM A FONTE**

Este capítulo relata a preparação da bailarina-pesquisadora-intérprete para a vivência do eixo Co-habitar com a Fonte, na afinação de um corpo sensível para o exercício de alteridade. Nesta preparação de abertura do fluxo de movimento, sensação, emoção e imagem, destacamos o trabalho com **objetos**, segundo o método BPI.

### **Capítulo 4 - A EXPERIÊNCIA NO EIXO CO-HABITAR COM A FONTE**

Este capítulo aborda a vivência no eixo Co-habitar com a Fonte. Minha pesquisa de campo deu-se no sertão do Cariri, na cidade de Monteiro (PB), onde fui ao encontro da mestra de pífano Dona Zabé da Loca.

Em seguida, apresento o processamento laboratorial do Co-habitar com a Fonte, ou seja, **O dojo do Co-habitar com a Fonte**. Neste ciclo reabrimos o corpo e verificamos o que foi apreendido da relação “pesquisador/pesquisado” nos cenários do sertão e nos sentimentos vividos junto a seu povo. Nucleando os sentidos desta relação, atingimos a **Incorporação da Personagem**.

### **Capítulo 5 - A ESTRUTURAÇÃO DA PERSONAGEM**

Uma vez **Incorporada**, a Personagem passou a ser **Estruturada** em uma longa trajetória. Neste capítulo elucidaremos o processo de **Estruturação da Personagem** chamada Vera, em três momentos: Imersão 1 (O circo); Imersão 2 (Aprendendo a dançar) e Imersão 3 (Meninas da Noite).

Destacamos, na relação intérprete-personagem, o sentimento de rejeição que, uma vez reconhecido, caminhou numa dinâmica co-evolutiva. Por fim, buscamos

refletir um pouco sobre o **conceito de dança** que se alcançou através desta personagem, segundo o método BPI.

Mais uma vez, cabe lembrar que o processo do BPI se desenvolve com os três eixos se entrecruzando. Segundo Rodrigues (2003, p. 78):

Nesta visão sistêmica, não se pode separar o Inventário no Corpo do Co-habitar com a Fonte e da Estruturação da Personagem, assim como também não é possível separar o artista do seu contexto de desenvolvimento como pessoa.

Aspectos teóricos e as confluências dos três eixos serão ilustrados, elucidados e desdobrados na medida em que o processo for sendo apresentado pela bailarina-pesquisadora-intérprete.

## 1. METODOLOGIA

O método aqui aplicado é o BPI, Bailarino-Pesquisador-Intérprete, criado e dirigido pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues, num processo de pesquisa qualitativa vivido em meu próprio corpo. O método dispõe de cinco ferramentas<sup>9</sup> (Rodrigues, 2010), as quais quatro constituem os procedimentos metodológicos principais deste trabalho:

### **A) Pesquisa de campo**

As pesquisas de campo podem ocorrer nos três eixos do BPI. Neste projeto, a pesquisa de campo foi realizada no eixo Co-habitar com a Fonte, durante o primeiro semestre do ano de 2009. Neste eixo, o pesquisador escolhe um segmento social que o motive internamente, disponibilizando-se a vivenciar uma experiência de alteridade, a qual se dá através da apreensão cinestésica, sensorial, imagética e emocional.

### **B) Laboratórios (ou *dojo*)**

Espaço de elaboração dos conteúdos internos que brotam do corpo nos dois primeiros eixos do método BPI, O Inventário no Corpo e o Co-habitar com a Fonte. Neste espaço, também denominado *dojo*, um diálogo com o diretor se instala com base em uma observação fenomenológica.

Os laboratórios ocorreram em ciclos (ou imersões) com duração média de quatro meses cada um. A frequência semanal variou de três a cinco vezes. Os laboratórios aconteceram ao longo dos anos de 2009, 2010 e 2011.

---

<sup>9</sup> Detalharemos o funcionamento das mesmas no capítulo 2.

No *dojo* utiliza-se uma ampla gama de materiais: objetos, figurinos, músicas, etc. Utiliza-se também a quinta ferramenta do método, denominada Técnica dos Sentidos. A Técnica dos Sentidos enfatiza a atenção ao circuito de imagens, sensações, emoções e movimentos do bailarino, suas inter-relações e as *modelagens* que vão sendo produzidas pelo corpo. Através da Técnica dos Sentidos, “Posturas e impulsos tornam-se formas em movimento com significados” (Rodrigues, 2010). Por estar exclusiva e integralmente associada ao procedimento metodológico de *dojo*, a utilização da Técnica dos Sentidos ocorre com a mesma frequência.

### **C) Registros**

1) Escritos. Nas Pesquisas de campo, produzimos os chamados *diários de campo*. Nos laboratórios, o *diário pessoal*.

Todos os diários foram estudados e analisados pela pesquisadora junto à diretora (cujas observações constituem os Registros do Diretor) ao longo de todo o processo. No caráter descritivo desta pesquisa, os diários integram o presente texto após uma criteriosa seleção. Nesta, procuramos quebrar, o máximo possível, a relação simbiótica entre descrição e análise, diminuindo gradativamente sua incidência e priorizando: a) trechos que apresentam elementos significativos e recorrentes; b) trechos que dão soluções de continuidade à trajetória da personagem e da intérprete, auxiliando a compreensão do leitor; c) trechos de conteúdos auto-elucidativos.

2) Registros audiovisuais. Este tipo de registro, quando feito no eixo Co-habitar com a Fonte, segue as orientações de Rodrigues (2010), que aconselha a serem realizados “quando oportunos”, priorizando a relação viva entre pesquisador-pesquisado. Neste caso, além da captura de imagens, utilizamos em apenas um momento, a “técnica convencional de entrevista gravada” como meio de “informação complementar” (Thiollent, 1988).

Os registros audiovisuais dos laboratórios (*dojo*) também foram pontuais, ocorrendo principalmente em momentos de síntese, auxiliando a intérprete “numa reflexão essencial” e na montagem “do mapa de consciência de seu processo” (Rodrigues, 2010).

#### **D) A técnica corporal**

A técnica corporal do BPI, denominada **Estrutura Física e Anatomia Simbólica** (Rodrigues, 1997), foi utilizada tanto no preparo de um corpo sensível para a travessia da bailarina-pesquisadora-intérprete nos três eixos do método, quanto na análise de movimento ao longo de todo o processo.

Na análise das relações entre corpo, sentidos e movimentos, dialogamos com autores do âmbito da filosofia (Souzenelle, 1984; Gil, 2004); dos processos psíquicos (Rolnik, 2006), especialmente nos estudos sobre imagem corporal (Schilder, 1994; Tavares, 2003); e da educação somática (Alexander, 1991). No entanto, o principal embasamento teórico vem da própria autora do método BPI em suas duas principais obras: o livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete – processo de Formação* (1997) e a tese *O Método BPI (Bailarino- Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método* (2003). Além destas, destacamos: Melchert (2007 e 2010); Teixeira (2007); Nagai, (2008); Turtelli, (2009).

O trabalho que se apresenta foi desenvolvido individualmente, porém integrou um grupo de pesquisadores do método BPI<sup>10</sup> num constante intercâmbio de resultados e análises através de palestras, da observação de *dojo*, bem como do acompanhamento de processos de montagem de espetáculos.

---

<sup>10</sup> Cadastrado no CNPQ.

## 1.1. Legitimando a oralidade <sup>11</sup>

Este trabalho foi desenvolvido no contato direto com sua criadora, a Profa. Dra. Graziela Rodrigues. Dada à abundância dos ensinamentos transmitidos oralmente pela mesma, procurei registrar algumas de suas falas com especial atenção nesta pesquisa.

Conforme a pertinente observação da Banca Examinadora em ocasião do exame de qualificação de minha dissertação de mestrado em 2007, a questão do método BPI se desenvolve de uma maneira viva, fazendo-se necessária uma reflexão sobre o tratamento científico ao discurso oral coletado.

Perante esta questão, posicionamo-nos da seguinte forma: considerando que a autora do método é também a orientadora e diretora desta pesquisa, decidimos expor sua fala viva, própria do fazer de um trabalho que busca o relato oral. Nestas circunstâncias, consideramos como cientificamente legitimada a fala transcrita da Profa. Dra. Graziela Rodrigues sendo que, algumas delas estão respaldadas e/ou complementadas por suas publicações<sup>12</sup>; outras falas coletadas em sala de aula não se encontram publicadas nas referidas obras, mas encontram-se contextualizadas no desenvolvimento desta pesquisa, ajudando a redimensionar o método em seu constante desenvolvimento.

Inicialmente, cogitamos tratar esta informação oral conferindo-lhe o termo “informação verbal” em nota de rodapé<sup>13</sup>. Este recurso, além de ser utilizado com parcimônia pela escrita acadêmica, deixaria o texto truncado. As informações orais coletadas no BPI não são falas incidentais ou soltas: além de acrescerem uma terminologia específica, estão dentro de um contexto maior - o método em aplicação prática - e poderão ser reconhecidas em diversas situações relacionadas ao mesmo.

---

<sup>11</sup> Trechos extraídos de Nagai (2008, p. 1).

<sup>12</sup> O livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação*, seguido pela tese de doutorado da autora e vários artigos publicados.

<sup>13</sup> FRANÇA, J.L. ; VASCONCELLOS, A.C., 2004.

Ao longo do presente texto, a Profa. Dra. Graziela Rodrigues será denominada *diretora*. Para uniformizar a questão do registro oral, apresentaremos cada fala com a indicação de sua autora enquanto *diretora*, inclusa no próprio texto, entre aspas e sem indicação de nota.

Sobre a oralidade em sua forma de conversa perante a comunicação científica, Meadows (1999, p. 137) observa que:

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

Esta é uma escrita sobre uma vivência no método BPI que busca dar suporte à carga de subjetividade na experiência com a dança. A fala viva da autora do BPI abre uma fresta para a observação da aplicação direta do método em sutilezas flagrantes, enquanto somos convidados a percorrê-lo através da narrativa da bailarina-pesquisadora-intérprete.



## 2. AS CINCO FERRAMENTAS DO BPI

São elas (Rodrigues, 2010):

- A **Técnica dos sentidos** : as imagens, sensações e emoções em movimento.
- O **dojo** : procedimento laboratorial do método BPI.
- A **Estrutura Física** e sua **Anatomia Simbólica**: Técnica corporal do método BPI.
- As **Pesquisas de Campo**: realizada nos três eixos do método.
- Os **Registros**: diários e afins.

Apresentaremos as ferramentas do BPI sem nos prendemos à ordem sugerida acima, pois assim como os três eixos do método, as ferramentas funcionam de maneira sistêmica. Começamos, porém, pelo essencial: o corpo em prontidão para o movimento.

A **Estrutura Física** e a **Anatomia Simbólica** (Rodrigues, 1997, p. 43) são os termos que definem a técnica corporal que prepara o bailarino-pesquisador-intérprete para a vivência do método na sua íntegra. A Estrutura Física do BPI oferece possibilidades de intrincadas conexões entre corpo, memória, cultura, técnica e a resultante estética que um bailarino vivencia ao dançar. Detenho-me, no momento, a descrever seus elementos fundamentais.

A Estrutura Física, antes de ser uma técnica para se gerar um corpo hábil a realizar movimentos, dedica-se a desenvolver uma experiência perceptiva através dos mesmos. Sobre a Estrutura Física, Rodrigues e Tavares (2006, p. 123) elucidam: “As técnicas corporais utilizadas evidenciam um aspecto abordado por Schilder no que diz respeito à relação do indivíduo com a força de gravidade como um fator que contribui para a percepção da imagem corporal”. A intensificação da relação com a gravidade ocorre através de vários elementos da Estrutura Física, apresentados a seguir. A importância da percepção e do desenvolvimento da imagem corporal do bailarino-pesquisador-intérprete será aprofundada mais adiante.

A Estrutura Física é constituída de escolhas estéticas que despertam aspectos de uma ancestralidade “adornada” no corpo. Ela nasce da análise e decodificação das matrizes de movimento de várias tradições da cultura popular brasileira, com ênfase nos rituais da cultura afro-brasileira como, a Umbanda e o Candomblé:

Em *Bailarino, Pesquisador, Intérprete - Processo de Formação* (1997), Rodrigues realiza a decifração do transe corporal destes rituais numa análise-chave para o fazer artístico. Além disso, no método BPI, ao invés de *incorporação espiritual*, o termo *campo emocional* se articula com as necessidades da arte. A Estrutura Física do BPI torna-se fundamental no preparo de um corpo enquanto suporte de significações e trânsitos, tratando o fenômeno da “incorporação” com rigorosa elucidação técnica numa compreensão profunda da gênese de seus gestos e significados. O corpo experimenta alteridades manipulando uma variedade de *corpos* e, ao final, restitui sua unidade corporal (NAGAI, 2008, p.16).

A Estrutura Física desenvolve o bailarino-pesquisador-intérprete para dançar e para **ler** um corpo em sua totalidade de vida. A análise corporal proposta pela Estrutura Física permite a decodificação e leitura de inúmeros fenômenos da cultura a partir de critérios que os classificam, sem reduzi-los ou interpretá-los.

Recapitulemos os principais aspectos da Estrutura Física apoiados na descrição da autora do método (Rodrigues, 1997, p. 43-55):

A anatomia do corpo na Estrutura Física é chamada de Anatomia Simbólica. Nela, os **pés** são as raízes: através da *ventosa*, mecanismo de sucção e relaxamento da planta dos pés sobre o solo, o corpo ganha força e projeção para o alto. Rodrigues (2003, p. 46) explica: “Os pés apresentam uma íntima relação com o solo. Penetram a terra como se adquirissem raízes, sugam-na como se recolhessem a seiva; amassam o barro; levantam a poeira; mastigam, devolvem e revolvem a terra através de seus múltiplos apoios”. A partir da sensação dos pés em contato “visceral” com o chão é possível abrir o campo de

imagens, pois os mesmos, em sua multiplicidade de apoios, “articulam e interligam significados”.

Os **joelhos** como parte das raízes do mastro estão predominantemente flexionados e realizam a ação de invocação. Dobrar os joelhos flexibiliza a coluna e a bacia, deixando o corpo aberto para os vários trânsitos.

A **Pelve** é a região da sacralidade e da sexualidade. Sua principal matriz de movimento é a configuração do infinito. O cóccix-rabo traciona a coluna para a terra dando densidade e volume. Ao mesmo tempo, a região tem grande velocidade e agilidade.

As **partes superiores** (tronco, membros e cintura escapular) reproduzem o movimento do estandarte, sendo o osso esterno o seu centro. São suas características: recolhimento e expansão, amplitude e elasticidade, torções freqüentes. As escápulas (como asas) reproduzem a abertura da bandeira do mastro.

**Mãos** são as grandes receptoras: geradoras de formas para caracterizar arquétipos (por exemplo, nas ações dos orixás). Elas interferem no tônus muscular contribuindo para a unidade corpórea. A **cabeça** é o cerne do mastro. O olhar determina a postura, a direção e seu movimento.

A **coluna** é o mastro votivo que integra céu e terra. Suas características são firmeza e flexibilidade. Trata-se de um eixo dinâmico por onde transitam, de forma mais pronunciada, os conteúdos internos e externos. Suas posturas podem variar entre vertical, perpendicular e horizontal, sendo que a coluna abaulada indica traços dos corpos ancestrais. O tronco como um todo é capaz de muitas variantes de movimento: vibrar, pulsar, pontuar, micro-impulsos que propiciam a ação do **Incorpora/Desincorpora**. Rodrigues (1997, p. 81) elucida: “Na incorporação a união de várias imagens corporais firma-se em um só corpo. No reverso deste ato, há o desdobramento, pois coexistem o ‘ganhar corpo` e o ‘perder corpo`”. Esta é uma dinâmica observada nos rituais brasileiros que muito nos informa sobre o ‘processo da linguagem de um corpo pleno`” (Rodrigues, 1997). Este aspecto será aprofundado ao longo do texto.

Preparado e desperto pela Estrutura Física, o bailarino terá recursos para “abrir seu corpo”, esta “realidade existencial”, em busca de sua originalidade. Conforme define Tavares (2003, p.81):

Nosso corpo [...] é uma realidade existencial. É preciso que ele possa existir cada vez mais em sua singularidade para que sua representação esteja concretamente relacionada a ele: um corpo de originalidade dimensionada à sua existência em si, que transcende a seus elementos constitutivos, sejam eles culturais, biológicos ou ambientais.

Já mencionamos, de forma sintética, o funcionamento do eixo Inventário no Corpo e a *modelagem* de *corpos* num processo de reconhecimento e validação de elementos originais da pessoa do bailarino, libertando, o máximo possível, seu fluxo de movimento. A ação de “abrir o corpo” é realizada dentro do **dojo** do BPI, outra ferramenta do método. O *dojo* é um território circular que contém e é uma expansão do próprio corpo. Segundo Rodrigues e Muller (2006, p.136):

Os estudos de imagem corporal consideram ao redor do corpo uma extensão do corpo por ser uma esfera de sensibilidade especial. Segundo Paul Schilder, do ponto de vista psicológico, os arredores do corpo são animados por ele. Em dança, este espaço significa um espaço pessoal que, segundo Laban, é chamado kinesfera. Em tradições orientais este espaço em torno do corpo é chamado de dôjo, espaço este que o guerreiro deve cuidar para que não seja invadido pelo inimigo por ser parte do seu corpo.

*Dojo* (pronuncia-se dojô) é uma palavra japonesa utilizada nas tradições marciais para designar um lugar (físico e simbólico) de disciplinado auto-enfrentamento e crescimento espiritual. Analogamente, a palavra foi adotada pela criadora do método BPI para designar o espaço de um criterioso mergulho no próprio corpo. No *dojo*, também chamado de *laboratório dirigido* (Rodrigues, 2010), são processados os materiais oriundos dos três eixos do método, coletados

através da ferramenta **Pesquisas de campo**. Segundo Rodrigues (2010), a Pesquisa de Campo “É o momento de ir para fora, para em seguida realizar um retorno mais profundo dentro de si”. Elas ocorrem nos três eixos do método e os ambientes são escolhidos pelo pesquisador de acordo com a necessidade do momento, mais situado no intérprete (Inventário no corpo) ou na personagem (durante a fase de Incorporação e Estruturação). Rodrigues (2010) sintetiza que a Pesquisa de campo é o “Lugar de coincidências, porque funciona como espelho para o intérprete”. Vejamos como se elabora este material no *dojo*:

Em princípio, o *dojo* do BPI pode ser um círculo de giz traçado no chão. Aos poucos, **materiais** e **objetos** advindos da Pesquisa de campo, de imagens, de sensações e emoções do bailarino passarão a constituir-lo materialmente. Deste círculo, nada entra (ou sai) sem a consciência do bailarino. É seu espaço de imaginação sendo instaurado.

Como adentrar este espaço?

Conforme vimos anteriormente, os exercícios técnicos propostos pela Estrutura Física do BPI dão grande ênfase aos pés, contato primordial com a terra, num conjunto de ações que constituem uma verdadeira “gramática dos pés”<sup>14</sup>. Quando o bailarino entra em seu *dojo*, é logo estimulado pelo diretor a intensificar o contato dos pés com o chão, a “ver com os pés”. As sensações daí advindas ajudarão a abrir o campo de imagens, intensificando o fluxo de movimentos e das emoções. Com a ajuda do diretor numa dinâmica de perguntas e respostas, o bailarino vai verbalizando as sensações, imagens, os sentidos de seus movimentos e as emoções.

Este circuito (de imagens, emoções, sensações e movimentos) é muito dinâmico. Uma coisa puxa a outra numa constante interação de vários processos psíquicos. No BPI, este circuito recebe o nome de **Técnica dos sentidos**, outra ferramenta do método assim definida por Rodrigues (2010, p. 2):

---

<sup>14</sup> Tomando emprestado o termo do diretor teatral Tadashi Suzuki (1986), que desenvolveu uma prática detalhada sobre a marcha e a relação dos pés com a terra, considerando aspectos do corpo japonês no cotidiano, nas artes tradicionais e nos ritos agrários do Japão.

É um referencial para o Intérprete trafegar em seu corpo um conteúdo que se tornará consciente. Ele estará, ao longo do desenvolvimento dos eixos, em exercício corporal com as imagens, sensações, emoções e movimento advindos em cada fase, descobrindo o repertório de suas imagens corporais, reconhecendo-as para alcançar ao longo do trabalho a sua integração.

Em sala de aula, Graziela Rodrigues costuma condensar a idéia da Técnica dos sentidos trazendo a imagem de uma **tripa**. A analogia da tripa é bastante elucidativa se lembramos que as vísceras, além de seu sentido de profunda instância da nossa intimidade, são processadores de nossos alimentos físicos, mentais e emocionais. Souzenelle (1984, p. 125) compara os **intestinos** à imagem de um **labirinto**:

Ora, o desenho do labirinto em si é sabedoria. Ele obriga a uma caminhada que corresponde ao tempo necessário de maturação e a uma busca do sentido... As circunvoluções do intestino são imagem das circunvoluções de um **cérebro**. Elas presidem à digestão das informações recebidas, a fim de elaborar novas substâncias. (grifo nosso).



Labirinto da Catedral Chartres

No processo de *dojo*, ou seja, no encontro consigo mesmo através da Técnica dos sentidos, as perguntas-chave do diretor são:

Onde você está?

Qual a *paisagem*?

Qual a emoção ou sentimento que predomina?

O que significa este movimento que você está fazendo?

O bailarino busca verbalizar descrevendo, e não interpretando, as imagens, sensações e sentimentos. Por sua vez, o diretor busca validar a experiência, também sem interpretá-la. A palavra ajuda a partejar os conteúdos que vão saindo do corpo, tornando compreensíveis os seus sentidos. Às vezes, é preciso tempo para que os sentidos se tornem claros.

Rodrigues (2003, p. 96) sintetiza:

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

Rodrigues (2003, p. 80) fala sobre buscar no corpo inteiro as “localidades e os seus fatos”, independente de serem reais ou fictícios. Quando o diretor lança a pergunta “que ***paisagem*** você vê”, ele está perguntando sobre um “Espaço onde se desenvolvem experiências de vida, que se instauram no corpo” (RODRIGUES, 1997, p.19). A *paisagem* é e **contém** uma memória trazida pelo corpo. Ela será movimentada e irá se transformando e transformando o bailarino na medida em que ele a (si) explora.

Na formulação de Gil (2005, p.18), encontro uma maneira aproximada de descrever a questão do espaço/*paisagem* para o bailarino:

[...] O seu espaço deve ser criado, realmente construído a toda a volta do seu corpo, sem que se confunda com o espaço objetivo: é o espaço do corpo, “meio” onde, precisamente, o seu corpo se extravasa a cada instante [...]. Com efeito: não se dança nem no espaço exterior nem num espaço subjetivo interior.[...] O espaço do corpo é o corpo tornado espaço.

No *dojo* do BPI, o bailarino é estimulado a manter o fluxo de movimento. Os gestos ainda não são considerados “dança” e tão pouco se trata de um momento de criação. Há conteúdos (emocionais, psicológicos, culturais, familiares, etc) que despertam no bailarino sentimentos de rejeição: é o reconhecimento de parcelas de sua própria história, a quebra da auto-imagem idealizada ou mesmo a liberação de emoções retesadas.

Nesta perspectiva enquanto o **corpo ideal** trilha ou dança o caminho do desenvolvimento do narcisismo, o **corpo real** trilha ou dança o caminho do desenvolvimento de imagem corporal. (grifo das autoras).

Diante disto não é de se admirar o quão difícil é trilhar o caminho de desenvolvimento da imagem corporal, dançar de posse da própria identidade (RODRIGUES; TAVARES, 2006, p. 126).

Rodrigues e Tavares (2006) explicam que, ao trabalhar com seu **corpo real**, a pessoa deve elaborar suas perdas. Neste processo, o desabrochar de diferentes emoções é inevitável. Em momentos de maior intensidade ou dificuldade, a diretora coloca que a questão é saber conduzir as emoções, reconhecer o que está fluindo no corpo e em seguida, usar a mente para identificar os fatos associados a ela. Às vezes, um conteúdo rejeitado no início se revelará, posteriormente, um portal de valiosas descobertas.

Os conteúdos vivificantes que eclodem do corpo são também chamados pela diretora de *diamantes*, reflexos do centro de força psíquica e emocional do bailarino. Já o *cascalho*, conteúdo emocional que pode apontar para um escapismo, é acolhido e trabalhado de forma a que o bailarino o reconheça e então, o retire de seu corpo. O discernimento entre *diamantes* e *cascalho* apóia-se

na observação do corpo e daquilo que é verbalizado pelo bailarino em relação ao que ele *modela*. Segundo a diretora, “A resposta do corpo sempre vem na frente”, e pode ser percebida, especialmente, através do tônus muscular.

Segundo Alexander<sup>15</sup> (1991), as emoções humanas em sua diversidade estão intimamente ligadas ao tônus muscular. Alexander afirma que todo sentimento e pensamento (incluindo imagens abstratas) têm uma repercussão real no organismo, provocando “mudanças palpáveis e mensuráveis no tônus muscular e na circulação”. Nesta relação, a flexibilidade do tônus proposta pela Eutonia é o que permite ao indivíduo transitar por um amplo espectro de sentimentos e emoções, enriquecendo sua vida de diversas maneiras: na interatividade com o outro; no desenvolvimento de meios de expressão tais como a dança, o canto, a modelagem em argila, a escrita, a pintura, etc; na manutenção de um tônus habitual mais equilibrado.

Quanto à percepção global do corpo na busca de uma expressividade individualizada, Alexander propunha a seus alunos exercícios de improvisação, ou seja, a investigação do corpo em movimento. Após um trabalho de reconhecimento das tensões e fixações corporais de várias naturezas (seja por imitação de padrões familiares ou sociais, por patologias, por uma saturação de estilo ou técnica de movimento), estes exercícios culminavam na seleção de alguns “motivos de movimento”, ou “formas” que não fossem arbitrariamente determinadas a partir de um modelo exterior. Segundo Alexander (1991, p. 41), “A forma interior, já contida em gême nas improvisações anteriores, é extraída e **modelada** até que a forma interior e a forma exterior sejam uma só” (grifo nosso). Assim, os termos **modelar** ou **modelagem** (também aplicados pelo método BPI com ênfase na investigação artística), eram utilizados por Alexander para significar “motivos de movimentos” ou movimentos que, mesmo repetidos, nunca deixavam de ser “vivos”.

---

<sup>15</sup> A alemã Gerda Alexander (1908-1994) viveu na Dinamarca e desenvolveu o método da Eutonia (*eu*= harmonia, equilíbrio; *tonia* = tônus, tensão). Aprofundou o estudo sobre o caráter emocional do tônus muscular proposto pelo médico e psicólogo francês Henri Wallon (1876-1972).

Na prática de *dojo* o tônus muscular é uma atividade corporal de grande importância que auxilia na percepção do significado do movimento em relação à sua plasticidade. Muito mais difícil de dissimular, o tônus corporal informa com precisão se o fluxo de movimento (interno e externo) se mantém vívido, ou se houve um desequilíbrio (uma hiper ou hipotonia), gerando uma possível estagnação, dissimulação ou paralisia. Nesta fase, é natural que os mecanismos de defesa atuem: neste caso deverão ser reconhecidos e, na medida do possível, “desarmados” com delicadeza. Por isso, nas primeiras sessões de *dojo* do Inventário no Corpo a presença do diretor de BPI é fundamental. Depois, sob sua orientação, o próprio bailarino começa a reconhecer estes momentos e a “garimpar” a si mesmo, desenvolvendo um forte senso de auto-observação.

Para o BPI, o tônus muscular é importante no treino das *modelagens*, na transição das “plataformas de escavação” de diversos *corpos*, bem como nos desbloqueios musculares e emocionais do bailarino. Segundo Rodrigues (1997, p.76), quando um corpo conta uma história há uma “evidente carga de dramaticidade, conferindo uma imediata resposta de intensidade muscular”. “O concretizar tônus, portanto, é a ação de corporificar os sentidos” (Rodrigues, 1997, p.75). O treinamento de tônus muscular no BPI é feito basicamente através do ir e vir entre os estados de relaxamento e tensão muscular, numa escala (personalizada) de zero a dez. Neste exercício, “deixa-se vir máscaras corporais e faciais (incluindo olhos, língua, maxilar, couro cabeludo, narinas, etc) que ajudam a liberar corpo, emoção e a “des-cristalizar” a auto-imagem” (Nagai, 2008, p. 22).

Outro aspecto do trabalho de Alexander (1991) que nos interessa referenciar aqui é a utilização da escrita como forma de registro das sensações, imagens, memórias e emoções após os exercícios eutônicos simples, bem como desenhos e **modelagem em argila**, realizados antes e depois de uma vivência em Eutonia. Alexander solicitava aos alunos que modelassem um corpo humano (em alguns momentos, de olhos fechados), o qual manifestava espontaneamente a realidade psicossomática de seu modelador. Junto ao aluno, refletia sobre as modelagens, escritos e desenhos atentando aos apoios (pés), eixo, às relações

entre cabeça, tronco, membros, órgãos, ossos, à postura, à associação com possíveis doenças, estados psíquicos, suas transformações, emoções, memórias, desejos, etc. O método BPI utiliza o temo e o procedimento *modelagem* de forma homóloga, ajudando a bailarino a perceber suas limitações, marcas corporais, flexibilizar seu tônus, desenvolver sua imagem corporal e a se movimentar buscando sempre o fio de sua originalidade<sup>16</sup>.

Utilizando exercícios e estratégias que trabalham a autoimagem, o método BPI busca o desenvolvimento do intérprete através de uma criação artística, o que acarretará no desenvolvimento de sua **imagem corporal**. Imagem corporal é a denominação de um processo psíquico cujo mentor foi o neurologista Paul Schilder (1886-1940) e dedica-se a estudar as representações que cada indivíduo realiza sobre si, as maneiras de perceber de sua autoimagem.

Segundo Tavares (2003, p. 20):

A imagem corporal reflete a história de uma vida, o percurso de um corpo, cujas percepções integram sua unidade e marcam sua existência no mundo a cada instante. Percepções que se concretizam em um corpo. Nossa história é, antes de mais nada, a história de nossas experiências perceptivas.

Como estratégia de desenvolvimento da percepção e dinamização da imagem corporal em qualquer dos eixos do método BPI, **objetos** dos mais variados (roupas, adomos, fotografias, músicas, poesias, literatura, as modelagens em argila, adereços) são utilizados para expressar e tornar mais claros os sentidos dos fluxos, emocional, imagético, motor e sensorial. No caso mais específico dos objetos diretamente aplicados sobre o corpo, Rodrigues (2003, p. 131) elucida:

No processo de construção da personagem, colocar o adorno no corpo carrega este sentido, que é o de possibilitar um aumento das sensações corporais. Como um instrumento, o adorno irá tocar

---

<sup>16</sup> Para um aprofundamento no assunto, sugerimos a leitura de Melchert (2010).

determinadas partes do corpo sentidas anteriormente, ajudando a pessoa que o vivencia a deflagrar os seus significados na caracterização de uma unidade, que é a sua personagem.

Da mesma forma, a **música** como imagem sonora de intenso diálogo com a dança, pode participar do *dojo* como um estímulo para o fluxo de movimento. O sentido, porém, está no corpo do bailarino. Como na Eutonia de Alexander (1991), a percepção tônica e o movimento não dependem da música para que o corpo possa encontrar seu ritmo, dinâmica e expressão individuais. No *dojo* do BPI esta “expressão individual”, manifestada pelas *modelagens* e *corpos*, poderá, ao longo da vivência nos três eixos, instaurar um diálogo com o universo sonoro-musical<sup>17</sup>.

A prática de cada ciclo de *dojo* no método BPI é intensa, podendo ser diária. Como principal forma de **Registro** (última ferramenta do BPI a ser apresentada) destes mergulhos, utiliza-se o **diário**, onde cada sessão de *dojo* é descrita mapeando a travessia e auxiliando o processo de tomada de consciência dos sentidos dos gestos. Os diários são fiéis companheiros do bailarino-pesquisador-intérprete ao longo de toda a vivência no método BPI, tanto para registrar o percurso no *dojo* (diário de *dojo*), quanto o material colhido nas Pesquisas de campo (diário de campo), em qualquer dos três eixos. Os diários de *dojo* contêm, além da descrição de movimentos, a **gênese significativa** dos mesmos, ou, do que move a dança: as sensações que deflagram uma *paisagem*, as imagens, emoções, as *modelagens*, *corpos* e suas transformações. Por isso os “movimentos” aqui descritos estão, num primeiro momento, mais aparentados a gestos, sendo pouco a pouco elaborados como dança, sem perder seus sentidos originais. A coreografia não é o ponto de partida ou o objetivo maior do método BPI. Quando um movimento é pleno de sentido, independente de uma partitura coreográfica, o corpo sempre se lembrará. Conforme já colocamos, são os conteúdos de vitalidade que serão dançados: o que está vivo dentro do corpo, o

---

<sup>17</sup> No próximo capítulo detalharemos a relação corpo-som no BPI através da utilização de objetos.

que identifica a pessoa que dança, aquilo que a diretora Graziela Rodrigues define como “o que lhe traz força”.

Ainda como ferramenta de Registro em qualquer momento do método, o BPI também pode utilizar recursos audiovisuais para fins de análise de movimento ou mesmo de ilustração da Pesquisa de Campo. Conforme já citamos, estes serão sempre menos importantes do que o conteúdo que o pesquisador apreende diretamente com seu corpo na convivência com os pesquisados.

Lembramos que o *dojo* ocorre nos dois primeiros eixos do método. Na medida em que caminhamos para o terceiro eixo, a Estruturação da Personagem, este círculo começa a se expandir naturalmente até se romper, abrindo espaço para a materialização do “mundo” da Personagem, ou, segundo Rodrigues (2003, p.132), para a “materialização das suas imagens internas”.

Após cada imersão no *dojo*, independente do eixo trabalhado, é importante que se restitua o eixo da imagem corporal do bailarino, observando a maneira como “incorporamos e desincorporamos” imagens, sensações, emoções, *modelagens*, *corpos* e os objetos, pois, trata-se de partes de nossa dimensão psíquica. Segundo Rodrigues (1997, p. 81), “A abordagem de Incorporar e Desincorporar refere-se a um corpo que se predispõe a materializar uma gama de conteúdos e sentidos vivenciando uma saída de seu próprio eixo”. (Para isso, a Estrutura Física desenvolve um corpo sensível, aberto ao outro e, ao mesmo tempo, centrado. A Estrutura Física é o que auxilia a integridade da imagem corporal após o intenso fluxo de significados movimentados no corpo em qualquer dos eixos do método BPI.

Já mencionamos o tônus corporal como uma importante chave técnica para a percepção e compreensão dos conteúdos internos através das *modelagens*. Na relação observador-observado da Eutonia, Alexander (1991) acentua a importância de um professor desenvolver sua capacidade de perceber todas as manifestações não verbais que indicam o estado físico e psíquico de seu aluno, imitando e experimentando, em si mesmo, o tônus deste aluno. Por sua vez, Rodrigues (2003) explica que, é pelo tônus que o diretor percebe um gesto brotar

do corpo do bailarino; pelo tônus ele pode comunicar à pessoa que modele a parte do corpo que está mais em evidência. Em todas as fases do método, o diretor do BPI deverá manter esta disponibilidade e atenção.

Veremos, ao longo do texto, muitos exemplos que ilustram a aplicação das cinco ferramentas do BPI (Técnica dos sentidos; *dojo*; Estrutura Física e a Anatomia Simbólica; Registros e Pesquisas de campo), assim como os conceitos de *paisagem*, *modelagem*, *corpos*, tônus muscular, imagem corporal e a utilização de objetos, segundo o método BPI.

## 2.1. A função do diretor do BPI

O diretor do método BPI tem um papel fundamental ao longo de todo o processo. O requisito fundamental de um diretor do BPI, segundo Rodrigues (2003, p. 156), é: “[...] ser artista, ter vivido o processo, ter conhecimentos amplos e experiência em relacionamento humano, estrutura afetiva e autoconhecimento”.

Além disso:

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

Um diretor de BPI pode atuar em momentos distintos: como diretor de *dojo* e como diretor de espetáculo. Aqui trabalharemos com a diretora Graziela Rodrigues na função de diretora de *dojo* nos eixos Co-habitar com a Fonte e Estruturação da Personagem.

O BPI trabalha com o movimento que transita entre o consciente e o inconsciente. Muitas vezes, o bailarino em situação de *dojo* não percebe as

alterações no próprio tônus muscular ou detalhes importantes de sua *modelagem* que apontam importantes mudanças. Conforme já citamos, cabe ao diretor trazer esses movimentos para seu próprio corpo e então, comunicar e devolvê-los ao bailarino (Rodrigues, 2003).

Para agilizar o texto, a diretora e orientadora desta pesquisa, Profa. Dra. Graziela Rodrigues será, doravante, identificada pelo termo “diretora”, ou, em casos de transcrição de diálogos dentro do *dojo*, pela letra “D” (sendo, a intérprete, pela letra “I”).

A dimensão e importância do papel de um diretor no método BPI será melhor explicitada na medida em que fomos trilhando a vivência da bailarina-pesquisadora-intérprete.



### 3. A PREPARAÇÃO PARA O EIXO CO-HABITAR COM A FONTE

A preparação do bailarino-pesquisador-intérprete para viver o Co-habitar com a Fonte propicia “um corpo aberto para o reconhecimento do material da pesquisa em si mesmo” (Rodrigues, 2003, p. 106). Em meu caso, esta preparação teve também a função de fazer a transição entre o Inventário no Corpo (vivido no mestrado) e o Co-habitar com a Fonte. Nela, um aspecto importante vivenciado por mim no eixo Inventário no Corpo, retomou: a relação de meu corpo com objetos, em especial, com os que emitem **sons**.

O corpo como instância soberana no processo evolutivo da pessoa do artista é a premissa fundamental do método BPI. A relação de signos gestuais e verbais proposta pelo método explora o campo das sensações, imagens e sentimentos num processo de conscientização dos sentidos de cada movimento, além de seu potencial plástico e poético. Neste sentido, decidi trabalhar com mais atenção às *imagens auditivas* como um refinamento de minha percepção. Segundo Tavares (2003), as imagens ópticas sempre nos pareceram as mais concretas. O sentido da visão tem sido hiper-valorizado na era contemporânea. Eu precisava estimular o que se encontrava menos evidente, o que se encontrava *entre*.

Observamos nos estudos de Rodrigues (1997), o universo das manifestações brasileiras com seus músicos-dançarinos, devotos e foliões e seus instrumentos representativos na vida cotidiana de uma comunidade, a relação corporal com os mesmos, suas origens míticas, seus fundamentos e segredos. Além dos instrumentos tradicionalmente já conhecidos nas diversas manifestações brasileiras, debrucei-me sobre objetos que produzissem sonoridades a partir dos impulsos corporais e de movimentos significativos. É diferente de se “tocar um instrumento”. O conceito de “música” aqui estava mais próximo do conceito de “dança” no *dojo* do BPI, ou seja, a tomada de consciência dos **sentidos** dos signos gestuais, verbais (e agora, sonoros) inter-relacionados.

No capítulo *Elementos Confluentes*, Rodrigues (1997, p.89) apresenta as “Pronúncias do corpo” - o toque, o canto e o movimento - como “ações expositivas de um único percurso interno”, ressaltando a potência sinestésica encontrada nas celebrações, onde se torna possível ouvir o corpo e ver o som. Na fala dos pesquisados, colhida por Rodrigues, os instrumentos guardam em si “o segredo do movimento”. Em cada tipo de manifestação, os instrumentos têm seus sentidos de luta, festa e louvor, fundamentos sagrados vivenciados em comunhão com o corpo: são “condições estruturais de cada manifestação” que determinam as justaposições do canto, da dança e do toque.

Atenta à importância do *percurso interno* comecei a me preparar para ir a campo utilizando alguns objetos como ponto de contato geminal entre o corpo e o som através da Técnica dos Sentidos, não necessariamente arraigadas à expressividade das manifestações brasileiras, mas atenta a possíveis relações com as mesmas. Os objetos sonoros explorados tomam-se mediadores de uma realidade psíquica e suas manifestações no corpo.

Como se trabalha com objetos, no método BPI? Lembramos que, no *dojo* do BPI, os pés são como “olhos e ouvidos do corpo”. Por exemplo, a partir do pé direito, deixo a imagem de um objeto surgir na mão esquerda, e vice-versa. Mesmo quando o objeto ainda se encontra na imaginação, devemos “manipular” o mesmo a partir da sensação dos pés, ou seja, considerando todo o campo sensível corporal e suas conexões. Se o objeto for importante em meu processo, poderei vir a materializá-lo.

Quando tenho um objeto de fato, continuo trabalhando sua manipulação sem perder a conexão entre pés e mãos. Primeiramente seguramos o objeto, manipulando-o a uma pequena distância do corpo. Depois, manipulamos o objeto em relação ao espaço, observando-o sob outros ângulos, em movimentos mais amplos e utilizando mais articulações. Quando o fluxo de imagens, sensações e sentimentos começa a abrir e um sentido vai se apresentando, o objeto poderá entrar num contato mais direto com o corpo em movimento. Une-se então objeto,

corpo, espaço, imagens, sensações e sentimentos em movimento. São procedimentos do método que evitam uma utilização superficial do objeto.

A manipulação dos objetos em relação ao corpo, suas metamorfoses e a atenção sobre seus sentidos, ajuda a manter ativa a dinâmica fundamental de construção-destruição da imagem corporal, apontada por Schilder (1994), como a dinâmica básica para o desenvolvimento da mesma.

A referencial obra da artista Lygia Clark<sup>18</sup> na investigação dos processos somáticos através da utilização de objetos, tem sido desdobrada e aprofundada por pesquisadores como Costas (2010) “na construção de *saberes sensíveis* da dança”, em especial na dança contemporânea. Nesta etapa do presente projeto, nosso interesse pela relação objeto-corpo-dança a partir do método do BPI (trabalhado previamente no mestrado) constituiu-se um afluente que desembocou no conceito de Objeto Relacional, de Ligia Clark. Em função disto, trataremos, de forma sucinta, alguns pontos deste importante aspecto da obra de Clark, buscando pontes de elucidação e traçando alguns paralelos com nossa investigação, dentro da perspectiva do método BPI.

O termo Objeto Relacional já indica sua essência: a relação. Segundo Rolnik (2006, p.15):

Objeto relacional é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self, trabalho praticado de 1976 a 1988 no qual culminam suas investigações que envolvem o receptor, convocando sua *experiência* corporal, como condição de realização da própria obra.

Numa íntima relação, os Objetos de Clark tinham sua aplicação determinada a partir da fala dos corpos, conforme explica Rolnik (2006, p.13):

---

<sup>18</sup> Lygia Clark (1920-1988). Pintora e escultora brasileira cujo trabalho ganhou expressiva repercussão internacional. Uma das fundadoras do Neoconcretismo. A questão do corpo foi um tema profundamente explorado por ela.

Eram muitos os usos dos Objetos Relacionais que Lygia explorava para chegar ao corpo de seu cliente: massagear, friccionar, esfregar, acariciar, roçar, apertar, pressionar, tocar de leve, soprar, arfar, aquecer, cobrir, embrulhar, emitir sonoridades, ou simplesmente, deixá-los ali, em silêncio, a sós com o cliente e pousados sobre ele. Com a ajuda de seus objetos, Lygia ia preenchendo buracos, fechando fissuras, repondo partes ausentes, soldando articulações, desconectadas, escorando pontos de sustentação, abrindo espaço corporal em pontos de encolhimento - fazendo enfim, o que pedisse o corpo de seu cliente, a cada instante do processo.

Alguns Objetos Relacionais propiciavam ruídos e sonoridades variadas. Tal campo sonoro possibilitava a ativação de uma *micro-sensorialidade* dos órgãos do sentido: assobios de barro, conchas chacoalhando numa peneira, ou conchas grandes aplicadas nas orelhas permitiam “ouvir os marulhos normalmente inaudíveis, que se agitam no interior do corpo [...]” ( Rolnik (2006, p.15).

Não devemos perder de vista que o trabalho de Lygia Clark com os Objetos Relacionais considerava a relação do tipo paciente-terapeuta. Já o corpo do bailarino-pesquisador-intérprete nunca fica passivo, mas continua no fluxo de movimento, lúcido e atento aos próprios “marulhos”. Quando no Inventário no Corpo “escavamos” e deixamos vir à tona a memória do corpo, o fazemos sempre de forma ativa e consciente. Além disso, outra diferença fundamental: é o bailarino quem escolhe os objetos com que irá trabalhar a percepção e simbolização desta “memória”. Um objeto que emita som, por exemplo, pode tornar audível uma imagem, *paisagem* ou *modelagem* que já estava no corpo, amplificando o movimento, interagindo com os conteúdos, multiplicando os sentidos.

No trabalho desenvolvido nesta etapa, várias sessões de *dojo* foram realizadas em atenção às sensações que os objetos propiciavam a partir do contato com o corpo em movimento e no espaço, entrecruzando os campos de imagens, sentidos e emoções.

Tavares (2003, p. 21) elucida:

Cada estímulo existe para nós à medida que corporalmente o vivenciamos. E cada um de nós o vivencia de acordo com nossas possibilidades fisiológicas, características pessoais e circunstâncias sociais e ambientais. Um mesmo som, em horários diferentes, estando sozinho ou junto com alguém, nos faz nos sentirmos diferentes e sentimos o som diferente. O som muda meu corpo. Meu corpo faz cada som ter nuances só minhas. A imagem desse som emerge na comunhão do meu corpo com o mundo. Nesse processo meu corpo vai se transformando e se apresentando, ele mesmo, como uma imagem diferente a cada instante.

Sendo assim, o som enquanto parte integrante de nossa imagem corporal estará mais evidenciado na prática inicial que se segue, o *dojo* com os objetos.

### **3.1. O *dojo* com objetos**

Este momento teve a função de abrir o canal de escuta dos sentidos do corpo dando ênfase ao âmbito sonoro. Antes de abrir efetivamente este *dojo*, realizei uma pequena pesquisa de campo, sugerida pela orientadora Graziela Rodrigues, como um exercício de preparação para o Co-habitar com a fonte. Fui ao encontro dos músicos de rua na cidade de Campinas.

*Mercado Municipal de Campinas. Ouço um pandeiro: era um palhaço. Um senhor negro, alto e elegante, uns 70 anos de idade, ágil, terno surrado e gravata azul de um xadrez miúdo, um boné vermelho com uma propaganda qualquer. Ele tamborilava o instrumento com as articulações dos joelhos e cotovelos e depois, com a testa. Sua brincadeira era provocar os transeuntes e tocar para eles enquanto fazia graças. Era tragicômico, indignado com sua situação de vida, reclamando dos Carnês do Baú de sua mulher. Ele pede uma moeda eu dou; peço uma música e ele toca. Mostra seus recortes de jornal, suas fotos de palhaço de circo na capital, seu grupo de música de samba.*

*-“Sou palhaço, palhaço preto”, repetia orgulhosamente. Conversava elegantemente com alguns senhores, aquele jeito cordial de conversar que não se pratica mais hoje em dia. Ao mesmo tempo fazia as crianças rirem dele. De súbito um carro passa de raspão e ele se esquivava, escapando de ser “atropelado”: sem perder a oportunidade, emenda o susto numa dança de passista.*

*Mesmo parado, ele ocupava muito espaço. Seu corpo se movia pelo desejo de mover o outro, desafiando e resolvendo as situações em monólogos e mímicas: “Ei, moça, olha só como eu danço bem”, e de repente havia uma moça imaginária dançando em seus braços. Ele trazia e incluía as pessoas no seu jogo corporal sem tocá-las. Algo transitava entre os corpos num ritmo contagiante.*

Com o corpo imbuído desta primeira experiência, adentremos o *dojo* com ênfase no enraizamento e apoios dos pés. Aos poucos, as mãos também vão tateando e descortinando a *paisagem*. As mãos são “sensíveis receptoras” (Rodrigues, 1997) das imagens mentais dentro do *dojo*: o movimento delas ajuda a informar e transformar os conteúdos. Aos poucos, intensifica-se o campo de imagens, sensações e sentimentos: o corpo passa a *modelar* estes conteúdos observando em qual *paisagem* ele se encontra. Mantendo-se a atenção sobre o sentido da *modelagem*, o bailarino vai realizando uma travessia consciente na *paisagem* (que por sua vez, também se transforma), atento aos sentidos de cada gesto.

Nestas primeiras sessões de *dojo*, seguindo a orientação da diretora deixei que os objetos surgissem em minhas mãos ainda como imagens. O primeiro objeto cobriu todo meu corpo: era um **manto de chaves**.

Seguiu-se a isso: queixadas de boi, milho sendo pilado, pólvora estourando ao ser pisoteada, elementos relacionados à paisagem do sertão, presente desde o meu Inventário no Corpo. Coisas de metal também eram desenterradas.

O primeiro objeto que confeccionei foi uma bandeira, uma placa fina de metal presa a um cabo de aço, como um extensor do corpo. A placa reverberava

ao mínimo movimento. Sensação de expansão. O som é retumbante, assustador: sentido de trovão, anúncio de uma grande chuva, imagem de anjo do apocalipse.

Há várias famílias de instrumentos: família dos vidros, dos couros, da madeira, metais, osso, argila, sementes, plásticos. Uma coisa é acoplar o objeto ao corpo (amarrar, pendurar, apoiar); outra é vesti-lo (manto de chaves, sapatos); outra é incorporá-lo (gaita que vira uma boca, sanfona que vira tórax); outra é manuseá-lo (vidro), segurando e manipulando-o fora do corpo de várias maneiras. Há os de fácil manipulação (tambor, gaita, sanfona), os não muito (guizos, chocalhos amarrados) e os barulhentos (sapatos, coisas penduradas que se batem sem querer). A maneira como os objetos permanecerão no corpo dependerá da *modelagem*, ou seja, do sentido encarnado desta relação. Se não houver uma *modelagem* consistente, os objetos simplesmente se desprendem e caem.

Continuo a reunir coisas que produzem sons:

- maracá com lágrimas de Nossa Senhora
- pequeno tambor
- pandeiro (inspirado pela figura do Palhaço Preto)
- guizos
- sapatos com salto de madeira
- cabaça grande com sementes dentro
- taça grande de vidro

Vejamos exemplos extraídos do diário de *dojo* sobre o dinamismo no uso dos objetos no método BPI e as imagens, *paisagens* e *modelagens* que vão se descortinando:

*Abro caminho com a bandeira de trovão. Pego o tambor, bato um "xaxado". O ritmo sai do tambor e entra nos sapatos. Calço os sapatos que*

*dançam. O ritmo trafega pelos objetos. Deixo os sapatos e pego o pandeiro. O corpo começa a vibrar, a coluna a ondular, as articulações a chacoalhar. Era o corpo do palhaço do mercado, não uma imitação dele, mas a sensação de seus impulsos e um sentimento de nervosa alegria.*

*Estava com o pandeiro na mão. De repente envelheci tanto que o corpo se desconjuntou. Com o tónus baixou, fui ao chão. Larguei o pandeiro e fiquei com uma pulsação, guardada na mão direita, como um coração. Passei-o para a outra mão. Fui ao tambor, soltei a mão sobre ele e o som se dissipou rapidamente. O impulso dentro do corpo passeia por vários instrumentos. Mas é preciso cuidado para não perdê-lo pelo caminho.*

Não há sentido em o corpo servir ao instrumento ou ao som, é o contrário. O instrumento “torna audível” uma imagem, *paisagem, modelagem* que já está no corpo, ele amplifica e depois vai interagindo com os conteúdos. Como qualquer outro objeto utilizado no *dojo* do BPI, os instrumentos ajudam na dinamização da imagem corporal. O sentido inicial permanece sendo o que emana do corpo, mas uma terceira coisa se produz e se transforma intensivamente na relação do corpo com o objeto sonoro. É um processo muito dinâmico.

Finalizemos esta etapa preparatória quando vários objetos são reunidos através de seus sentidos concatenados, criando uma alegoria que sintetiza esta primeira parte:

*Grande taça de vidro. Passando o dedo úmido em sua borda, um som contínuo de carro de boi, de bicho carregado de cestos e cabaças, de tudo que é coisa a tilintar e chacoalhar pelo caminho. Corpo agachado, ancas largas, lombo disposto. Modelagem mista de bicho e de uma velha.*

*Amarro a cabaça e o tambor na cintura. Pego a bandeira, amarro um sino na ponta dela. São quatro objetos ressoando ao mesmo tempo numa caminhada pela paisagem de sertão. Era uma alegoria barulhenta, mistura de várias coisas que já tinham surgido. Ao mesmo tempo era uma criatura una.*

Ao longo de todo meu processo com o método BPI, a *modelagem* da anciã sempre retoma e ajuda a reunir o que estava se fragmentando, aliviando dores lombares e fortalecendo a relação gravitacional com a terra. Esta velha do carro-de-boi é uma *modelagem* com um sentido mais específico, é uma alegoria que cruza um sertão imaginário, um corpo de onde se desenterram instrumentos, sons profundos, aterradores, contínuos. Corpo cheio, carregado, guardador. Ela também desenterra destroços, restos abandonados, esquecidos, enferrujados porém latentes, vozes esganiçadas que buscam afinação.

Traços desta velha já haviam surgido em meu Inventário no Corpo. Ela tem um pouco da história do *corpo* cigana: é empoeirada e adora bailes. De uma caravana incendiada, salvou diversos instrumentos. Ao trafegar pelo deserto, guardou-os dentro de si. Eles brotam de seu corpo soando histórias.

Segundo Turtelli (2009, p. 79):

Os corpos que surgem primeiro no corpo do intérprete em geral não são os que estão mais no “fio” da sua identidade, embora possam ter conteúdos que perpassem por este “fio”. Quando a personagem nucleia, ela se firma no eixo do intérprete, eixo este que permanece flexível, continuamente se refazendo.

Vejamos exemplos diferentes de utilização de objetos (não necessariamente sonoros) por parte de outras bailarinas-pesquisadoras-intérpretes. Utilizando um instrumento musical, Teixeira (2007, p. 56) relata as sensações corporais que eclodiram no seu *dojo* após o seu Co-habitar com a Fonte realizado com os violeiros da dança de São Gonçalo e do Catira:

Vinham o dedilhar da viola nas mãos, a torção e a rotação do tronco com a viola, o arrancar de sua “boca” e, ainda, várias emoções. A viola era imaginária, pois usei o instrumento real só em alguns laboratórios, mas o sentia como se ela fizesse parte do meu corpo, do meu peito.

Durante o período dos laboratórios, fiz aulas de viola caipira, com o propósito de conhecer mas esse instrumento, sua história, as

maneiras de tocá-lo e, assim, tentar compreender a relação do violeiro com sua viola, que é afetiva e corporal. Tanto na Dança de São Gonçalo como no Catira, incorpora-se ao corpo do violeiro e transforma-se numa extensão do seu coração (do chacra cardíaco).

O seu toque e as suas melodias não saem somente do dedilhar das cordas, é como se saíssem de dentro da alma do violeiro, como se, na Função, ele e seu instrumento fossem um só.

Já no eixo Estruturação da Personagem, Turtelli (2006, p.168) explica que há uma “re-semantização” dos objetos utilizados por sua personagem Dalva, “na medida em que ela os recida e transforma seus significados”:

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

Também no eixo da Estruturação da Personagem, Melchert (2007) utiliza um tambor como forma de exercitar e ampliar sua imagem corporal, além do instrumento auxiliar no seu processo da fala. O tambor lhe trazia qualidades de movimento que geravam imagens e instauravam sentidos no corpo: tambor enquanto voz ; enquanto filho no ventre; enquanto necessidade de caminhar.

A perspectiva agora era um mundo a se conquistar. Um som-corpo que queria expressar e tinha necessidade de encontrar escuta. Todo o trabalho com o tambor representou uma chave para meu corpo que começava a querer delinear-se (MELCHERT, 2007, p.66).

Melchert (2007) utiliza também vozes gravadas enquanto uma imagem sonora relacionada ao conteúdo da personagem. E conclui:

Como vimos, os objetos experimentados foram sendo utilizados nas diversas etapas da Estruturação da Personagem. Sendo que todos, sem exceção, sofreram transformações e alguns foram descartados. Os objetos descartados tiveram seus sentidos condensados e transferidos para outros objetos, ou deram passagem para a experimentação de novos objetos.

Enfatizo que em nenhum momento de suas experimentações, houve a preocupação em torná-los como partes constituintes de um trabalho cênico. Não pensava na construção de uma cenografia do figurino e da trilha musical, mas tinha a necessidade de materialização das imagens internas, como uma etapa da Estruturação da Personagem (MELCHERT, 2007, p. 109-110).

No BPI, os pés geralmente “chegam antes” ao campo de imagens. E os pés, em seu formato de orelhas, escutam as terras interiores. Rodrigues (1997) exemplifica a relação instrumento-corpo-som dos foliões brasileiros utilizando o termo *corpo-ouvido*. E a aptidão do cantar nas manifestações populares é definida por Rodrigues (1997, p.90) como uma ação puxada pelos pés, notando-se “mudanças de apoios na sustentação do corpo [...]”.

Além disso, sobre a relação do movimento com o toque dos instrumentos, Rodrigues (1997, p. 91) descreve:

[...] observamos o trabalho de um congadeiro com o pantagome: os braços sobem, descem, o instrumento cola no osso externo. Assim, observamos o trabalho de um congadeiro com o som ou o movimento. O congadeiro segue em movimentos de peneirar, retém o instrumento no peito e volta ao movimento de peneira, despejando-o. Enquanto isso, sucedem-se torções, pontuações e os pés ora deslizam, ora penetram no solo. Nas mais distintas manifestações é freqüente o uso de instrumentos percussivos semelhantes ao pantagome chamados de guaiás e querequechés, dentre outros nomes. São instrumentos feitos de metal ou de palha, com formatos e tamanhos distintos, tendo sementes no seu interior. Muitas pessoas que utilizam estes instrumentos disseram residir dentro deles o segredo do movimento.

O “segredo do movimento” citado acima pode residir no fato de que, para a imagem corporal, objetos rígidos em contato com o corpo passam a fazer parte de nosso *sistema ósseo*. Schilder (1994, p. 176) exemplifica o fenômeno através da ponta de uma vareta: quando tocamos um objeto com sua extremidade, conseguimos senti-lo. A partir daí, Schilder supõe que a rigidez de tal sistema seja parte importante da imagem corporal.

Schilder elucida que o campo visual e o auditivo são sensações e percepções que se encontram mais distanciadas espacialmente. Quanto ao olfato e paladar, o objeto se encontra parcialmente dentro do corpo e os sentidos, mais interligados. No âmbito tátil, a sensação e a percepção estão mais próximas. Interessante notar que, segundo Sacks (2007), a audição é o último sentido que perdemos antes de morremos.

Por fim, a *modelagem* mais importante desta etapa foi a velha do carro-de-boi. Ao mesmo tempo em que esta mulher é barulhenta e caótica, abriga um infinito silêncio.

Toda a preparação feita até aqui já se encaminhava para o universo de Dona Zabé da Loca, mestra de pífano a qual eu desejava conhecer em meu Co-habitar com a Fonte. Mais tarde, quando nos encontramos, pudemos mergulhar em sons de terras mais interiores, compartilhando e degustando o fino prato do silêncio sertanejo.

#### 4. A EXPERIÊNCIA NO EIXO CO-HABITAR COM A FONTE

Este capítulo apresenta o desenvolvimento de minha experiência no eixo Co-habitar com a Fonte até a sua elaboração no *dojo*.

Após a escavação inicial de reconhecimento do próprio corpo no eixo Inventário no Corpo, este é o momento de afinar uma relação com o outro. No eixo Co-habitar com a Fonte, pesquisar significa entrar em contato direto com segmentos sociais e/ou manifestações da cultura popular. O bailarino-pesquisador-intérprete vai a campo co-habitar com uma parcela de humanidade.

Segundo Rodrigues (2002, p. 115):

[...] o Co-habitar com a Fonte está condicionado ao fato que a pessoa já tenha suportado as suas próprias sensações e assim obtido uma certa coesão, pois é ela quem escolhe o campo e isto significa que ela está realmente aprofundando no Processo. É preciso ter condições para ir a este tipo de campo.

A escolha do campo tem uma relação profunda com a vivência no eixo Inventário no Corpo, pois remete a um momento importante, vivido anteriormente: A Porta de Entrada. Segundo Rodrigues (2003, p. 101), a Porta de Entrada define-se como um espaço-tempo emocional onde estabelecemos “[...] contato com as fases de desenvolvimento que dizem respeito à construção da própria identidade”. Este momento acontece quando se acessa uma memória mais antiga, geralmente situada na primeira infância. O bailarino pode ter reações corporais importantes no sentido de reviver um conteúdo emocional muitas vezes traumático, mas agora como uma chance de desfazer bloqueios emocionais somatizados e re-estabelecer um fluxo livre de movimento, de emoção e de criatividade. Abrir a Porta de Entrada significa abrir o próprio corpo, entrar em si.

Particularmente, no momento de escolher meu campo para vivenciar o eixo Co-habitar com a Fonte, muitos questionamentos surgiram em minha mente: O que este campo representa para mim? Quais fatores me levam a esta realidade humana?

O Co-habitar com a Fonte possibilita clarear questões sobre a identidade da pessoa do pesquisador. Em *O Dojo do BPI: Lugar onde se desbrava um Caminho* (Nagai, 2008), minha Porta de Entrada<sup>19</sup> surgiu numa paisagem localizada no nordeste brasileiro, mais especificamente num engenho de cana de açúcar. Assim, o nordeste, terra dos ancestrais maternos, pareceu-me muito atraente. Dentro de meu processo de Inventário no Corpo, além de minha origem oriental, a paisagem nordestina também já havia se pronunciado diversas vezes como um lugar constitutivo de minha identidade. Ele era, ao mesmo tempo, sedutor e assustador. Em minha fantasia, o sertão representava a ida arquetípica ao deserto, lugar de transformações que se dão através de privações voluntárias, visões interiores, silêncios e espelhamentos. Havia uma sede de sertão.

Da mesma pesquisa citada acima (Nagai, 2008), um segundo aspecto de meu Inventário no Corpo que se faz necessário retomar a fim de possibilitar ao leitor a compreensão do processo em sua íntegra, é a minha identificação na infância (não muito incomum entre as meninas de minha geração), com a figura das *chacretes*<sup>20</sup>. As *chacretes* representaram a primeira tradução de minha escolha pelo caminho da dança. A figura da *chacrete* é um dado afetivo que inclui fascínio e rejeição, e revelará sua densidade simbólica nos futuros desdobramentos e cruzamentos entre os três eixos do método, neste processo.

Segundo Rodrigues (2003, p. 113-114):

A fase do Inventário no Corpo é de extrema importância para que a pessoa possa manter sua identidade num real

---

<sup>19</sup> NAGAI (2008, p. 42-43).

<sup>20</sup> Abelardo Barbosa, o *Chacrinha*, foi um apresentador de programas de auditório na televisão brasileira entre os anos de 1950 e 1980. As *chacretes* eram as dançarinas que emolduravam seu programa.

processo de Co-habitar com a Fonte. É necessário ter realizado o Inventário no Corpo até o ponto em que a pessoa tenha identificado as suas partes amorosas e odiadas, para que no co-habitar não sofra uma experiência desintegradora ou apresente vulnerabilidade. Quanto mais a pessoa estiver trabalhada, e isto diz respeito ao **objeto total**, mas ela estará preparada para vivenciar o Co-habitar com a Fonte.

Durante todo o processo com o BPI, o pesquisador é estimulado a trabalhar sua afetividade baseada no reconhecimento de suas rejeições, preconceitos, identificações, amores e ódios. Rodrigues (2003, p.114) cita Klein (1991) para elucidar a idéia da “posição depressiva”, onde o sujeito encontra-se emocionalmente estabilizado para lidar com o *outro* enquanto uma **totalidade**. Hinshelwood (1992), *apud* Rodrigues (2003, p. 114), sintetiza: “O amor na posição depressiva é pelo objeto não ideal, o objeto bom que tem também defeitos e falhas”. Em suma, pelo **objeto total**.

Por fim, para especificar a qualidade da relação entre o “artista culto” e a “vida popular”, Rodrigues (2003, p. 119-120) traz o conceito de “relação amorosa”, de Bosi (1999), como sendo a única relação “válida e fecunda”. Sem ela:

“[...] o homem de cultura universitária”, e pertencente à linguagem redutora, dominante, se enredará nas malhas do preconceito [...] ou, enfim, interpretará de modo fatalmente etnocêntrico e colonizador os modos de viver do primitivo, do rústico, do suburbano”.

Rodrigues (2003, p. 120) acrescenta a esta relação a função da imagem corporal no BPI:

Na abordagem do BPI, observa-se que a maneira de alcançar a relação amorosa proposta por Bosi é atingir o núcleo amoroso em si mesmo, numa perspectiva de desenvolvimento da própria imagem corporal. Assim, é possível travar o embate entre o colonizador e o colonizado, entre o selvagem e o erudito; entre os ancestrais, conhecidos ou desconhecidos, aqueles que se fizeram presentes no corpo da pessoa no momento da relação entre corpos, proposta pelo Co-habitar com a Fonte.

Nesta relação entre corpos, o corpo do bailarino-pesquisador-intérprete deve permanecer centrado, porém sensível e aberto aos sentires, próprios e alheios. Como desenvolvê-lo? Rodrigues (2003, p. 111) elucida a importância de se **Ampliar os referenciais**, revendo os valores que trazemos sobre a própria dança e movimento, além de observar nossos julgamentos. Da mesma forma, o pesquisador deveria **Ampliar o Olhar**, ou seja, conseguir ver e captar com o corpo inteiro, porém não de forma passiva, e sim mantendo a prontidão para interagir. Paralelamente, aprender a **Ler o movimento** (sua relação com a gravidade, sentido dos gestos, apoios dos pés, ações cotidianas, etc), como parte da preparação para a coleta do (vivo) material de seu campo.

Descrevo a seguir um exercício de interação de imagem corporal proposto pela professora Graziela Rodrigues em sala de aula. O exercício que ajuda a *Ampliar o Olhar* é feito em duplas: em pé, frente a frente, cada pessoa procura captar com seu corpo, a postura da pessoa à sua frente. Aos poucos, através de movimentos mínimos, por vezes imperceptíveis, toda uma troca de posturas corporais e estados internos (sensações e sentimentos) transparece e é percebida por ambos. Neste tipo de espelhamento (não necessariamente imitativo), a captação do outro se dá pelo tônus muscular e informa aspectos mais profundos sobre o outro e sobre o outro em mim, numa riqueza de detalhes que uma câmera de vídeo jamais poderia captar.

No método BPI, ir ao encontro do outro, das danças e das manifestações brasileiras é estabelecer uma ponte com as questões da identidade e originalidade do artista através da interação de imagens corporais, mais especificamente, segundo Schilder (1994), nas relações que ocorrem **entre** as imagens corporais.

O sentido mais utilizado na contemporaneidade é o da visão. Este sentido perde sua primazia no método BPI: o olhar se estende por um corpo sensível, permitindo um momento de alteridade entre as imagens corporais e abrindo a

possibilidade de apreensão da força ancestral vivente no corpo, de fundamentos herdados que mantêm a vida em renovação.

Em complemento a isso, mais uma vez o diário de campo será uma âncora no registro das sensações e fatos significativos ocorridos ao longo de cada dia de pesquisa. Segundo Rodrigues (1997, p. 148), “Os diários de campo e os demais registros, como os áudios e os vídeos, são instrumentos importantes, mas é a partir do bailarino-pesquisador-intérprete, do que o seu corpo expressa ou deixa de expressar, que o trabalho é conduzido”.

O contato com o outro na sociedade contemporânea e ultra tecnológica, segundo Haroche (2008), tem se caracterizado cada vez mais pela virtualidade, superficialidade e curta duração no tempo. Nela vigora o individualismo, o narcisismo, a necessidade constante de visibilidade, o empobrecimento da dimensão interior, a perda de qualidades originais e até da saúde em prol dos modelos de consumo, a intolerância às diferenças, a hiper-atividade, o isolamento, o super, o mega... As transformações dos modos de sentir nos fluxos sensoriais contemporâneos são observadas por Haroche (2008, p.22) no “apagamento das fronteiras entre o homem exterior e o homem interior, entre os corpos institucionais e os corpos individuais”, nos limites do eu e do corpo. Este homem tende a um sentimento de “desposseção de si” e se localiza num espaço exterior descrito por ela da seguinte maneira:

[...] cada vez mais, imaterial e virtual, implicando volatilidade, liquidez e fluidez dos laços, suscetíveis de conduzir, por fim, ao apagamento dos contornos do indivíduo, que se põe a flutuar num estado de sensação permanente. O estado de fluidez que atualmente incorpora as sociedades contemporâneas, o mundo, pode, ao fim e ao cabo, acarretar estados de indistinção entre um e outro, entre os corpos, os eus e, por fim, entre o real e o virtual [...] (HAROCHE, 2008, p. 22).

Não é difícil notar esta problemática presente na dança contemporânea enquanto tema. Tais sintomas têm sido explorados em coreografias onde os

corpos dos bailarinos encarnam a fragmentação, o isolamento, o corpo tecnológico, a relação tênue entre corpo real e virtual, a extrapolação de limites, etc. Por um lado temos os bailarinos, artistas cujos suportes são seus próprios corpos; do outro, o espectador, que recebe a obra também com o seu corpo. “E o dançarino, penso eu, é também um corpo emissor de energia capaz de superativar a sensibilidade daquele a que o assiste, levando-o então à experiência estética” (Costas, 2010, p.67). Pensando nisso: que tipo de dança queremos ver e fazer?

Em seu artigo sobre dança contemporânea, Tomazzoni (2006, p.20-21) afirma:

A dança contemporânea evidencia que escolhas estéticas revelam posturas éticas. Numa época de tantas barbáries impostas ao corpo, é preciso recuperar esta ética quando se escolhe fazer arte com o corpo – seja o seu, seja (principalmente) o dos outros.

Considerando a ética do bailarino-pesquisador-intérprete também em relação às pessoas pesquisadas (e seus corpos) no eixo Co-habitar com a Fonte, Rodrigues (2003, p. 109) esclarece:

No Co-habitar com a Fonte é fundamental que o pesquisador entre em contato com o outro sem julgamentos. Isto envolve conflitos, porém quando o pesquisador redireciona os seus preconceitos ao compreendê-los, passa realmente a ver o outro e os seus espelhamentos. Tem-se verificado que com essa atitude a pessoa que está sendo pesquisada passa a ter um interesse genuíno pelo pesquisador, e dessa forma o pesquisado converte-se em pesquisador. Para ambos há uma transfusão de energias, que se misturam e se combinam, realizando uma entidade humana que é fruto desse tipo de interação: inteiramente profissional onde o afetivo é um elemento que faz parte.

O eixo Co-habitar com a Fonte também se desdobra em várias outros momentos e níveis de interação, especialmente quando o bailarino-pesquisador-intérprete retoma ao seu campo para dar uma devolutiva ao grupo pesquisado<sup>21</sup>.

Enfim, são muitas as interações entre pesquisador, pesquisado, artista e público, que merecem ser observadas. Encerremos a apresentação dos aspectos teóricos do eixo Co-habitar com a Fonte para verificarmos como estas relações se deram no contato real, neste projeto. A seguir, adentremos a paisagem do sertão.

#### **4.1. A viagem ao sertão do Cariri em Monteiro, PB**

Cidade com cerca de 30 mil habitantes no sertão do Cariri, Monteiro é reconhecida nacionalmente por três de seus artistas: numa linha mais comercial, o sanfoneiro Flávio José; o grande e afamado repentista Pinto do Monteiro (1895-1990) e Dona Zabé da Loca, mestra de pífano que, após ter perdido sua casa por causa de intempéries, residiu durante vinte e cinco anos dentro de uma loca (espécie de caverna) na Serra do Tungão. Dona Zabé é de origem pernambucana, mora desde criança na Paraíba e trabalhou durante toda a sua vida na roça, tendo aprendido a arte do pífano aos sete anos de idade. Somente há poucos anos, já octogenária, foi descoberta e teve seu talento reconhecido pela mídia e por grandes artistas da MPB, tendo gravados três CD's e recebido importantes prêmios (Prêmio da Música Brasileira, entre outros).

Minha escolha por Dona Zabé da Loca deu-se, num primeiro momento, em virtude de sua impressionante história como moradora de uma pequena caverna cravada no sertão, além de ser uma grande artista popular.

Conforme já foi elucidado, o campo escolhido por um bailarino-pesquisador-intérprete pode ter uma ligação estreita com a Porta de Entrada de

---

<sup>21</sup> Sugerimos a leitura de Teixeira (2007) e Costa (2010).

seu Inventário do Corpo. Tudo o que acontece ou é percebido em campo poderá ter, em sua aparente casualidade, alguma relação com os outros eixos do método, com o “passado” e com o “futuro”. Exemplifico citando um dos *corpos* de meu Inventário no Corpo denominado cigana. O *corpo* cigana é dinâmico, mediador de caminhos e emoções. Qual não foi minha surpresa quando, logo ao chegar em pleno sertão, deparei-me uma **sertaneja cigana**, moça que viria a conduzir meus passos por veredas acertadas, alertando-me para as urtigas do caminho (em sentido real e metafórico), bem como para os valores humanos daquele lugar.

A leitura que se segue é uma seleção dos aspectos mais relevantes do diário de campo, ferramenta fundamental de registro do Co-habitar com a Fonte. Por esta razão, mantivemos a escrita na primeira pessoa do singular.

É importante que se esclareça sobre a natureza do campo aqui escolhido, o qual se caracteriza por ser um campo de **cotidiano**, ou seja, de observação da rotina de vida diária. Apesar de se tratar de um grupo de artistas populares, nenhuma manifestação ou festejo tradicional ocorria no momento em que realizei a viagem. Tampouco trata-se de um campo de **lida**, onde, além do cotidiano, é possível observar uma farta gama de movimentos e analisá-los objetivamente. Por isso, este relato não inclui extensas análises de movimentos, matéria que primordialmente nos interessaria estudar em dança. A ausência desta característica conduz o pesquisador a uma observação mais subjetivada. Todavia, o BPI dispõe de variados recursos para um pesquisador entrar em contato com a vida, com o corpo de um grupo. No BPI, a apreensão do movimento se dá pelo tônus, pela consciência das qualidades de afeto na relação com as pessoas nos entremeios da vida, mesmo que seus gestos sejam mínimos; a apreensão dá-se, segundo Rodrigues (1997), pela cumplicidade.

## **4.2. Chegada ao sertão**

No início de abril de 2009, cheguei a Monteiro, onde estive por seis dias. Após uma madrugada de cinco horas de ônibus rumo a oeste de Recife, chego a esta pequena cidade de arquitetura tradicional, casas típicas com motivos coloridos sobre portas e janelas, e uma vistosa igreja matriz. Quem me recebe é o poeta Asa Branca do Ceará, famoso radialista do sertão do Cariri e grande representante da arte do Repente. Na graciosidade do artista popular, o senhor Asa Branca conta, quase em rimas, que já foi artista de feira, hipnotizador, cartomante, fabricante de poções mágicas de amor e contra o mau-olhado, pastor evangélico, que hoje pratica o Espiritismo e é dono de um clube de sinuca.

O cenário natural que circunda a pequena cidade, os quintais de Monteiro com suas grandes pedras, são de uma beleza imponente e magnética. Eu tinha urgência de entrar no sertão propriamente dito, ir para longe da cidade que, apesar de pequenina, era muito barulhenta, com músicas de propaganda intermitentes, auto-falantes amarrados em bicicletas, gente gritando, carros, motos, caminhões. O carro que eu desejava escutar era o carro de boi. Mas eles estavam mudos, não cantam mais porque agora as rodas são feitas de pneus.

## **4.3. Primeiro portal: a menina**

Era manhã de um Domingo de Ramos. Resolvi começar pela igreja matriz. Havia uma missa infantil, estávamos em plena Semana Santa. A igreja estava cheia de crianças agitando ramos verdes. Bem no meio da nave, uma menina de uns onze meses de idade aprendia a se levantar e caminhar. Usava vestido branco de babados, parecia uma boneca. Todas as crianças eram tão bonitas! A menina desenvolvia uma dança especial sobre aquele piso liso e comprido, passando por várias etapas: engatinhava sentada, virava de bruços,

empurrava o chão, esticava uma das pernas por detrás do tronco, sentava, entrava em cócoras, agarrava-se ao banco, erguia-se, arriscava alguns passos e caía sentada de novo. A menina repetiu esta mesma seqüência três vezes, como uma coreografia de ritmo e marcação bem definida. Dançava antes de saber andar.

Até o padre, sorrindo, parou para olhar para ela. Na hora senti um incômodo, uma emoção estranha à qual eu não saberia que nome dar. Era um susto devagar. Depois, meu corpo sentiu-se aliviado, nutrido, reintegrado. Era a Porta de Entrada do Inventário que eu revisitava, quando, na mesma idade e num mesmo nordeste, tive dificuldades motoras para aprender a ficar em pé e caminhar. E se a Porta de Entrada do Inventário no Corpo tem relação com a escolha do campo, o meu parecia estar sacramentado.

#### **4.4. Segundo portal: a velha**

Contratei um moto-táxi para me levar ao “sítio” (como eles chamam a zona rural). Montada na garupa da motocicleta voei para o sertão o mais rápido possível, para o Sítio Santa Catarina, morada de Dona Zabé. Primeira surpresa: o sertão era verde.

As tradicionais cercas sertanejas são feitas de varas de mameleiro emparelhadas e trançadas, vertical e horizontalmente, cada uma com seu estilo. São como cestarias trançadas na paisagem. Saímos da estrada e adentramos o caminho que leva ao sítio. Tinha chovido, havia poças de água, os açudes estavam cheios. “Senão, estaria tudo seco igual a ossos sem carne”, como diria o *motoboy*.

Folhagem e arbustos não tão rasteiros, árvores grandes, pedras enormes, formação rochosa onírica, pedras amontoadas feito mistérios: algumas já tinham virado capelinhas com santos e cruzeiros encravados. Cada vez mais

dentro do sertão, o céu azul, o sol forte, varandas aglomeradas de gente, crianças bonitas, um gavião, alguns urubus e o coração a bater.

Procuramos muito. Numa leve subida, avisto uma casa. Sentada na soleira da porta, de pernas bem esticadas, uma figura conhecida através de imagens da *internet*: era Zabé. Seus olhos azuis brilham de longe. Nos aproximamos, Dona Zabé ri das palhaçadas do *motoboy*. Seu olhar azul pousa longe, não parece estar só ali. Aos 86 anos de idade (em 2009) e alguns episódios de pneumonia, miúda e magrinha, Zabé estende os braços para me receber. Ajoelho, ela me beija e abraça com carinho. Apresento-me, mas sinto que nada do que eu dizia tinha muita importância: ficamos de mãos dadas, em silêncio. Ela não me conhecia, mas foi muito receptiva. Descobri depois que era quase surda e que tínhamos que falar bem alto. Ria muito, sem nenhum dente. A tudo observava. Mesmo idosa, sua voz é forte e grave.

Zabé pergunta sempre pelas pessoas da comunidade: onde foi, se fulana já voltou, se está bem, se o menino já comeu. Quando não ouve o que se diz, faz um pequeno gesto com a cabeça: assim que escuta, responde prontamente. Não se alonga muito nos assuntos, suas frases são curtas e cheias de efeito, bordões bem humorados com um ritmo contagiante de brincadeira e interação. Seu vestido é florido, parece cetim, flores rosas sobre um bonito azul. O costumeiro lenço na cabeça, preto ou verde-limão. Nos pequenos pés, *havaianas* cor-de-rosa.

Pergunto a ela a razão de ter ido morar na loca: “Porque eu não tinha casa, minha filha! Depois me deram esta casa aqui, mas eu não gosto daqui, gosto é de lá!” E arremata: “Beira de estrada não é lugar de gente morar”.

Eu só queria ficar perto daquela mulher, em silêncio. Eu não conseguia falar muito, ela era sossegada e pouco se movia, apesar de saudável. A respiração é um pouco complicada, sonora, talvez pelo tabaco e pelas tantas lutas e dificuldades. Trabalhou na roça desde pequena e aprendeu a tocar com os irmãos. Disse que “o pife exige muito” do pulmão da pessoa, mas que “o pife é sua vida”. Nestes dias ela tossia muito, não me atrevi a pedir que tocasse.

Fui conhecer a loca que fica há dez minutos da atual casa de Zabé. Numa subida razoável, passamos por pés de umbu e pela casa de uma ex-prostituta com crianças bonitas e cachorros cadavéricos. A vista panorâmica vai se pronunciando. Prosseguimos. O chão é bom de pisar, areia e pedras que pareciam cristais de quartzo rosa. O chão do lugar brilha. Lá em cima, a loca. A sensação ao adentrarmos o lugar é ruim, desconfortável, é escuro, cheio de bichos...Como alguém podia viver ali onde mal se conseguia ficar em pé? De cócoras? Provavelmente sim. E era assim que o corpo de Zabé se mantinha: um corpo próximo à terra, que se senta no chão e tem intimidade com o mesmo.

Subimos nas pedras mais altas para avistar todo o cenário. As grandes pedras parecem totens conversando entre si. Milho e feijão plantados. Sol forte. Os pés na pedra quente davam prazer, o corpo se unindo àquela matéria antiga, áspera e cálida.

Local misterioso, a loca é um vão entre grandes pedras, fechada por duas paredes de taipa e uma pequena janela. Zabé morou vinte e cinco anos neste lugar. Dormia no chão duro, o berço dos filhos era um buraco cavado neste mesmo chão e forrado com paninhos. Seu “jardim” é feito de cactus nascendo das pedras. Há muitos animais, calangos, lacraias, lagartas de um azul fosforescente, pássaros, raposas, corujas. De noite é bem frio.

Em sua nova casa, Zabé faz questão de acender o fogo à lenha todos os dias. Profundamente acorçada e cortando achas de lenha, sua concentração, sua calma e a integridade de movimentos fazem o tempo parar. Presença de espírito, parecia uma oração, uma “cerimônia do chá”. Nas mãos quase jurássicas, os dedos têm a leveza da mestra flautista. São dedos que conversam com as coisas com um cuidado amoroso, seja sua flauta, seja um pedacinho de papel de caderno escolar onde ela enrola o tabaco. De todos os movimentos que presenciei, foi este mínimo gesto que mais me causou impacto e comoção: de uma pequena e velha folha branca de caderno, Zabé corta apenas o necessário para seu cigarro. O restante ela desamassa, dobra calmamente e o guarda em um dos bolsos. O cigarro é aceso e apagado diversas vezes ao longo do dia, ficando

cada vez menor. O máximo aproveitamento do mínimo é um dos segredos de sobrevivência do sertanejo. Mas esta qualidade acusa não necessariamente a miséria, a falta, a escassez, e sim a valorização. Mesmo em situações de abundância, para a alma sertaneja não há desperdício. Observando-a sozinha e quieta com seus afazeres, imaginei sua vida dentro da loca, deslocando-se agachada, uma vida onde cada ação cotidiana tinha uma qualidade meditativa, absorta, e por que não dizer, bela.

Numa noite, Zabé comia seu feijão num pratinho fundo de plástico do qual gostava. Havia pratos novos na casa, mas aquele prato era do tempo que seus filhos estavam vivos e ela só gostava de comer “nesses caquinhos”, conforme definiu a cigana. Pitó, um poeta e lavrador da terra, amigo de Zabé, também jantava, os dois iam destrinchando um peixinho pescado no açude lá perto. Depois da refeição, as espinhas de peixe estão todas sobre a mesa de madeira. Dona Zabé pega sua colher de metal e começa a raspar a mesa, juntando os restos do peixe para jogar fora. Os movimentos da raspagem são preenchidos de extrema atenção, enquanto conversa conosco. Parecia que ela esculpia finas linhas na madeira rústica. Eu e as meninas vizinhas estávamos hipnotizadas por aquela ação, até não restar mais nenhuma molécula de peixe sobre a mesa.

Zabé faz caretas muito engraçadas (as mesmas que faz em seu show em importantes teatros do Brasil, cativando sua platéia). Tem um espírito de comediante. Disse que adorava ir a bailes, que ia mesmo escondida do pai. Ao lado dos irmãos, enrolava trouxas de pano sob o lençol e fugiam pela janela. De repente, muda de assunto e canta alguns versos religiosos populares, os *Benditos*. Era um grande prazer de se ver e ouvir, mesmo quando em quietude, o seu espírito de festa.

#### **4.5. Terceiro portal: a mulher (a cigana)**

A cigana é uma mulher jovem que cuida de Dona Zabé e a quem conhece desde pequenina. Seu nome é Josi. Ela acabara de chegar de mais uma reunião na prefeitura de Monteiro, onde solicitava recursos para um projeto social com as crianças da comunidade. Chega dizendo que, mais uma vez, nem chegou a ser atendida. Percebo o posicionamento direto, franco e claro numa mulher bela e de traços delicados.

Mestiça de pai branco e mãe cigana, conta que sua mãe pedia esmolas na feira para criar os filhos. Seu pai roubara sua mãe da família e não permitia que os filhos aprendessem a cultura e a língua dela. Sua avó se chamava Joana D'arc.

A cigana conta que o marido a subjugava, até ela se perguntar: “como assim minha vida é só serviço de casa e roça?”. Reagiu, aprendeu a ler com 25 anos, caminhava quatro quilômetros todas as noites para ir à escola. Luta por uma estrutura de educação e cultura para as crianças e mulheres do bairro a partir da força e projeção artística de Dona Zabé, de quem já cuidava há anos. Ela aponta as injustiças dos produtores e artistas cometidas contra Zabé. Quer terminar o supletivo para ser assistente social e trabalhar pelos direitos das mulheres, citando leis e estatutos que garantem a saída dos maridos-agressores de dentro de casa. As filhas de onze e doze anos a ajudam muito. Tantas coisas duras e reais que essa mulher falava com mansidão. Para não intimidá-la enquanto ela falava, fui filmando mais o caminho que percorríamos, apenas gravando sua voz. Quando senti o momento, pedi para filmar sua pessoa e ela concedeu sem problemas. Esta filmagem alterna os cenários e as histórias que ela ia contando, incluindo lendas e crenças do lugar, as formações rochosas que tinham nomes e histórias, como a Pedra do Velho e da Velha.

Fomos apanhar feijão verde no quintal de Zabé. A cigana ia colhendo as vagens, me ensinando como era. Seus movimentos eram fluidos, no nível

médio, quase “sem esforço”. Ela colhia e conversava ao mesmo tempo. Enchíamos nossas saias de vagens, já que não havíamos levado uma cesta. Ao lavar louça, a técnica das duas bacias, para se gastar pouca água. Na hora do almoço, a cigana prepara um prato sofisticado: *tempurá* de flor de girimum. Josi também costura lindas bolsas de pano com flores e bordados.

A cigana é a intermediação de Dona Zabé com o mundo. Após a morte dos dois filhos de Zabé, aos poucos elas reestruturavam a banda de pífanos, e de uma maneira menos dependente dos predatórios produtores. A realidade é que, apesar de seus três discos gravados, vários shows, exposição na mídia e premiações, nem Dona Zabé e nem a comunidade viviam em condições melhores ou mais estáveis até então. Vários foram os produtores e até artistas, que se promoveram com seu talento. Na casa de Zabé não havia sequer um CD para se comprar. Sobre este assunto, Zabé não comenta, mas tem consciência da situação. Sempre entusiasmada, pergunta constantemente quando será o próximo show. A sensação que fica é que, apesar de tudo, entre usurpações e sedas rasgadas, estas mulheres sabem quem são e o valor que têm.



*Frame* de vídeo. A cigana Josi. Monteiro-PB, abril de 2009.



*Frame* de vídeo: Dona Zabé da Loca Monteiro-PB, abril de 2009.

## **4.6. Outras figuras**

### **Minzin**

Seu Minzin é um homem de 60 anos que carrega fardos enormes de capim pro gado e trabalha sete dias da semana. “As pessoas mangam dele, mas ele se sente feliz assim”, explica a cigana Josi. Um jeito de falar amoroso, sentido e sorridente, olhos muito azuis, pele bronzeada, barba branca, músculos fortes, chapéu, botas de borracha rasgadas e um uniforme cinza de algodão grosso que nunca tirava. A cigana conta que Minzin tem poucas roupas e não gosta de comida industrializada, que, segundo ele, “bolacha e macarrão não são coisas de Deus, não fazem bem ao corpo”. Minzin lamentava a perda recente de duas vaquinhas nos buracos das pedras. Falava enquanto afiava o foião numa pedrinha. O foião, inseparável de seu corpo, era usado para apontar as paisagens, ora cortando-a, ora tocando um ponto bem distante lá no horizonte.

### **O benzedor**

“Seu Antônio” é um senhor grande com uma cara boa e triste. Sentamos, ele reza sussurrando. Disse que aprendeu sozinho, que quando a pessoa tem a “unidade” (mediunidade), ela consegue trabalhar. Benze com folha de pinhão, “que é árvore de direita e que não dome como a folha de juremeira preta ou de arruda, que é de esquerda”. Fazia movimentos com os galinhos de um ombro ao outro, várias vezes, alguns de cima pra baixo, outros nas costas. A sensação final era boa.

## **A Mazurka de Zé Preto**

Este senhor alto e negro, detentor de uma tradição quase extinta de dança e de canto chamada Mazurka, nos recebe em sua casa. Contou-me que não há improvisação nos versos, que foram todos aprendidos e que só transmite a tradição oralmente, que só entrega os versos se for pra alguém que leve a tradição adiante; se não tiver ninguém mais pra aprender, o que sabe irá junto com ele. Seu corpo, enquanto dança é levemente abaulado. A bacia centrada, os braços, as pernas e pés soltos para a terra. A pisada da Mazurka pode ser forte e marcada ou então, suave e leve, com o passo menor e mais arrastado. Seu Zé transmite grande alegria e contagia a todos. Depois, curiosamente, apresenta algumas *Incêlenças*, cantos ligados à ritos fúnebres. Ele mostra também o “valsal”, uma dança de festa onde o corpo só se desloca pelo espaço dentro de uma roda, dança mais solta e de bonitos versos. Os versos que são sempre sugestivos, de enlaces e desenlaces simbólicos, falam da onça sussuarana, do beijo na menina, do espinho no pé, da palha que vai voar...É uma dança alegre, às vezes insinuante, um brinquedo cuja origem nem seu Zé soube remontar: “Vem lá dos ancestrais dos ancestrais”.

### **4.7. Refletindo sobre o campo**

Logo de início, a situação menos privilegiada das mulheres foi explicitada pela fala da cigana Josi, ao nos contar sobre sua luta para resgatar a auto-estima das mulheres: das que não podiam estudar; das que ainda apanhavam dos maridos; das ex-prostitutas; das que tentavam, com muita dificuldade, incluir seus artesanatos nas feiras locais. A própria Zabé da Loca, à despeito do que muitos imaginam, pouco melhorou sua qualidade de vida após o reconhecimento pela mídia.

Encontrei neste campo, vários outros exemplos de artesãos e artistas populares não valorizados ou que tiveram suas obras usurpadas pelo mercado fonográfico. Mas em nenhum deles encontrei amargor ou ressentimento: todos mantinham a alegria de continuar compondo seus versos e músicas enquanto labutavam na terra, desde a madrugada.

A cigana Josi encarna a luta pelos direitos das mulheres, direito à educação e pelo resgate das tradições culturais de sua comunidade. (Foi ela também quem me apresentou o mestre de Mazurka e Minzin). Josi orienta as mulheres de seu bairro sobre o direito ao controle de natalidade e conversa com as meninas no sentido de se valorizarem. Ao mesmo tempo, esta jovem mulher recém-alfabetizada cita poetisas e intelectuais brasileiras, mulheres que tem encontrado pelo Brasil durante as viagens com Dona Zabé. Sua tônica é a valorização da mulher perante si mesma e perante o mundo. A cigana é a possibilidade de mudança de uma realidade social daquela comunidade a partir do reconhecimento de um valor artístico local. Gosta de conversar sobre política cultural, enquanto trabalha no feijão.

No contato com Josi e Dona Zabé, permanecíamos sentadas, caminhando ou realizando algumas tarefas domésticas simples. A única vez que realizei uma ação de trabalho mais pesado foi capindo o mato da casa de uma vizinha, enquanto conversava com as mulheres. Este fato propiciou-me uma sensação de pertencimento, de aceitação. Foi um momento muito gratificante, pois quase não havia diferença entre nós. Esta sensação de igualdade se afirmava e fortalecia na medida em que os corpos labutavam juntos, com o mesmo (e alto) tônus muscular exigido pela enxada.

Os tipos de movimento mais observados no campo foram os mais prosaicos e cotidianos, ligados à terra e à casa. Assim era com Seu Minzin e seu foião, o benzedor e suas ervas, Zabé e sua lenha, as mulheres e as enxadas. Rodrigues destaca que (1997, p. 126) “O corpo assimila o instrumento de trabalho. Tal instrumento passa a intervir na linguagem do corpo de acordo com suas afinidades: seja com a enxada, com a peneira ou com o facão”.

Adorno (1951) nos fala sobre o empobrecimento da relação do corpo com os objetos e ações no cotidiano. Usa como um dos exemplos, modernas portas que fecham sozinhas sobre si mesmas, desobrigando o indivíduo à delicadeza de voltar-se para trás considerando a passagem de outras pessoas, além de concluir o gesto ao adentrar o recinto que o acolhe:

Por enquanto, a tecnificação torna os gestos precisos e grosseiros e, com eles, os homens. Desaloja dos gestos toda a hesitação, todo o cuidado, toda a urbanidade. Submete-os às exigências implacáveis e, por assim dizer, anistóricas das coisas. Assim se desaprende, por exemplo, como fechar uma porta de forma suave, cuidadosa e completa. [...] Da morte da experiência é em grande parte responsável o facto de as coisas, sob a lei da sua pura utilidade, adquirirem uma forma que restringe o trato com elas ao simples manejo, sem tolerância por um excesso, ou de liberdade de acção ou de independência da coisa, e que pode subsistir como gémen de experiência, porque não pode ser consumido pelo instante da acção (ADORNO, 1951, p. 35).

Os gestos de Dona Zabé puxam nosso olhar para o que é pequeno, simples, quase invisível, mas que nos deixam absortos “pela independência da coisa”, pelo “gémen de experiência” que pode ali subsistir, acompanhada por uma boa conversa ou um bom silêncio. São sutilezas que magnetizam. Num sentido mais aprofundado do olhar, ao vermos as coisas, somos vistos por elas, da mesma maneira como os livros nos lêem, os quadros nos olham, as danças nos dançam.

No reencontro com a menina na igreja, a velha (Zabé) e a mulher (a cigana), pude estabelecer um contato mais sutil comigo mesma, onde a identificação se deu no nível da valorização das origens, da mulher e da artista. Este foi um campo de trocas muito sutis. Aspectos emocionais importantes foram vivenciados graças à atenção dada ao conceito de **objeto total** na preparação da vivência no eixo Co-habitar com a Fonte.

Num local marcado pela escassez, o máximo aproveitamento de significados a partir de mínimos recursos; a condição da mulher; o anonimato e a

usurpação de obras dos poetas-lavradores; o talento dos artistas de rua, e à despeito disso tudo, uma alegria que teima. Segundo o historiador Frederico Pernambuco de Mello<sup>22</sup>, o sertão é um lugar de “essencialidades” e frugalidades, não no sentido de “deficiência”, mas de “suficiência”.

Sigamos para a próxima etapa, o *dojo* do Co-habitar com a Fonte, onde tudo será processado. O que, sob a luminosidade destas relações vividas em campo, poderia despertar num corpo bailarino-pesquisador-intérprete?

#### 4.8. O *dojo* do Co-habitar com a Fonte

Recém-chegado de seu campo, o bailarino-pesquisador-intérprete recolhe-se mais uma vez no *dojo* para reabrir seu corpo.

No *dojo* do Co-habitar com a Fonte, mais uma vez é a **fala** em movimento, numa dinâmica de perguntas feita pelo diretor, o que ajudará a reconhecer os sentidos dos gestos e dos *corpos* que se *modelam* a partir das relações vividas com os outros, incluindo a possível apreensão de características marcadamente pessoais dos pesquisados através da interação das imagens corporais ou mesmo, conforme expressa a diretora em sala de aula, “quando o corpo de uma pessoa vem inteiro para o seu corpo”. Por tudo isso, além de conhecer o Inventário no Corpo do bailarino-pesquisador-intérprete, é fundamental que o diretor conheça a realidade do campo vivida pelo mesmo.

Quando vários bailarinos-pesquisadores-intérpretes compartilham um mesmo campo, cada um obterá diferentes resultados na elaboração do Co-habitar com a Fonte. Na perspectiva do BPI busca-se a “originalidade do corpo que co-habita” (Rodrigues, 2003, p. 106). Após a vivência deste eixo, há a possibilidade de multiplicar, e não apenas capturar, o imaginário com o qual se co-habitou. Gestos, *modelagens* e *corpos* vão sendo emanados pelo bailarino no *dojo*; *paisagens* vão

---

<sup>22</sup> Em entrevista para a série Mesa Brasileira- A civilização do Couro. Direção de Ricardo Miranda. TV Cultura, 2002.

sendo instauradas; objetos e materiais trazidos do campo e/ou surgidos no *dojo* neste momento são trabalhados, desdobrando novos sentidos.

O trabalho com os objetos e adomos corporais no *dojo* do Co-habitar com a Fonte segue a mesma linha das etapas anteriores, ou seja, auxiliando na conscientização e expressão dos conteúdos internos e na dinamização da imagem corporal.

Segundo Schilder:

Expandimos e contraímos o modelo postural do corpo; retiramos e adicionamos partes; reconstruímo-lo; misturamos os detalhes; criamos novos detalhes; fazemos isso com nosso corpo e com sua própria expressão.[...]Quando, mesmo assim, o corpo não é suficiente para expressar as mudanças lúdicas e destrutivas que ocorrem nele, acrescentamos roupas, máscaras, jóias, que por sua vez também expandem, contraem, desfiguram ou enfatizam a imagem corporal e partes dela” (SCHILDER *apud* RODRIGUES, 2003, 121-122).

Lembramos que, neste processo, o sentido de *destruição* abordado por Schilder (1994) tem sempre a conotação positiva de *renovação*. Segundo Rodrigues (2003, p. 25-26):

Embora a preservação da imagem corporal tenha um valor ético, a tendência é de destruir tanto a própria imagem como a do outro. Porém dentro do significado atribuído por Schilder, a destruição ganha um sentido de renovação, como sendo uma tendência construtiva.

Meu *dojo* do Co-habitar com a Fonte teve início uma semana após o retorno da viagem, sob a direção da Profa. Dra. Graziela Rodrigues. Este é um momento que desperta curiosidade, pois não é possível prever o que sairá do corpo do bailarino-pesquisador-intérprete. Como estes conteúdos iriam se abrir e depois se *nuclearem* em uma personagem? De antemão, sabemos que, no método BPI, a escolha do campo e suas características não impõem e nem

determinam a resultante estética no eixo subsequente, a Estruturação da Personagem. Todo o material será minuciosa e intensivamente processado em mais esta etapa de *dojo*, nas particularidades de apreensão de cada pesquisador em relação ao seu Inventário no Corpo. O estado ideal, conforme aponta Rodrigues (2003, p. 122) é “[...] que a pessoa esteja o mais possível desprovida de qualquer tipo de expectativa quanto ao que o seu corpo irá expressar, permitindo-se inclusive a vivenciar o vazio”.

A diretora me orienta a reativar o *dojo* retomando os objetos pré-existentes (cabaça, pandeiro, sapato, guizos, etc). A ele acrescentei mais alguns, trazidos do campo: feijão de corda, chocalhos de boi feitos de metal, uma vassourinha de fibra, algumas músicas gravadas.

A descrição desta etapa é resultado de mais uma seleção criteriosa do diário de *dojo*. O esforço aqui é o de apresentar o desenvolvimento dos conteúdos centrais através do movimento corporal em relação aos objetos, numa dialética de desdobramentos e nucleações de sentidos.

A ordem de descrição, seguida de uma breve análise é cronológica. Destacam-se os *corpos*, as *modelagens*, os sentidos e movimentos que se repetem e se associam.

Começamos pelo primeiro *dojo*, realizado sob a direção de Graziela Rodrigues.

#### **4.8.1. Desembrulhando o matulão**

A primeira *paisagem* que vi dentro do *dojo* foram as cercas de mameleiro. A diretora solicita que eu percorra estas cercas:

D- “*Trance a cerca de mameleiro com as mãos ao redor do dojo. Depois entre e veja a paisagem*”.

*Um quintal vazio. Chão de terra fina. Ao fundo, as grandes pedras. Estou no vão das pedras, sensação do vazio, do oco e silêncio. Sustento o silêncio e o vazio nas mãos e braços, sensação do corpo vaso. Vou modelando este oco denso, é um caldeirão de ferro enorme. Mexo em seu conteúdo. Modelo uma mulher com um facão em forma de meia lua. Sensação de inteireza, sentimento de poder. Era a cangaceira, modelagem já conhecida de meu Inventário no Corpo. A diretora aponta: “sustente a modelagem, perceba a projeção do quadril”.*

A *paisagem* do sertão veio rápida para o corpo. Rodrigues (2003) elucida que a *paisagem* tem a importância de dar contenção ao material que o corpo do bailarino começa a verter: espaços configurados, por exemplo, por eitos (referente a canaviais) e círculos (referência às giras de Umbanda), são grafias espaciais de percursos já realizados que dinamizam o fluxo de movimento. No meu caso, o grafismo espacial eram as cercas de mameleiro.

A *modelagem* que se (re)apresentou neste primeiro *dojo* foi a da cangaceira, uma porção do *corpo* cigana.

Prossigo:

*Artista de feira, mamulengo que sapateia e luta boxe, tem um humor dentro de um corpo masculino.*

Esta é, nitidamente, uma referência do campo: o artista de feira. Na inversão de gêneros, a pergunta: será uma defesa para evitar o contato com um material mais profundo?

*Súbita e nitidamente, vejo uma mão bonita, de mulher, tamanho médio, forte, queimada de sol e cheia de anéis de prata nos dedos, contrastando com a cor de bronze. A mão está relaxada sobre a bainha de um facão. A diretora aponta para a integridade desta modelagem.*

*Modelagem que insiste: a cangaceira.*

*Pego a vassoura que trouxe do sertão. A vassoura varre o ar e o corpo, as benzedeadas vêm para meu corpo, elas cochicham e limpam, seus movimentos são delicados.*

Mais referências diretas do campo entornando no corpo: as benzedeadas. Continuamos:

*Pego a cabaça. Sensação de muito contato, de barriga grávida, de criança, de brincadeira, de expansão do quadril, de moringa d'água, de um outro corpo grudado ao meu.*

O objeto cabaça está sendo claramente utilizado como mais uma alternativa de dar *corpo* a um sentido mais profundo, alojado no corpo.

*Estou dentro da loca. Tateio as paredes desmanchando os torrões de barro. Chão de terra batida e cristais de quartzo rosa. O sol entra na loca, quebro as paredes com as mãos da mulher do facão. A modelagem dela volta, o quadril projetado para frente. Sensualidade, inteireza.*

Transformação e abertura da loca, um espaço antes escuro e fechado. Novamente, a modelagem da mulher do facão.

*Chão de rapadura. Água na boca. Arranho a rapadura e como tudo com os pés. "Pegue um objeto, diz a diretora". Pego um lenço (referência aos lenços de Zabé). Agito o lenço: som de fogo, de chamas, de forno queimando rapadura, cinzas voando da fornalha. Com o lenço, limpo o corpo das cinzas, do suor e do*

carvão. *O lenço vira a roupa de uma menina: uma **mini saia**. Modelo, mais uma vez, a mulher que gosta de baile. Ela fuma um cigarro.*

O fluxo de imagens está mais solto. A diretora orienta que eu passe por cada objeto manipulando-os rapidamente:

*A vassoura de fibras vira uma **peruca loira**. O chocalho de boi vira um **microfone**, Estou de mini saia e vou parar em um programa de caburos. Susto.*

A mini saia, o cigarro, a peruca loira, o microfone: imagens que se desprendem dos objetos e vão dando visibilidade ao conteúdo interno. O ritmo de *modelagens* começa a ficar vertiginoso:

*I- Uma freira de maiô, índias, ninfas...*

*D- “Vá tirando todas elas do corpo”!*

*Muitas capas e mantos de Iemanjá, mantos que iam se aglomerando no chão e virando espuma do mar em pleno sertão. Depois era Joana D’arc tirando sua amadura (despojando-se); em seguida, uma mulher feia que se acha linda, dançando alegremente na praça (referência do campo); agora vejo as galinhas-capoeira do sertão (começo a dispersar); então, sobre as costas, um manto feito de quartzo rosa (o corpo começa a enrijecer); finalmente, chego em uma portagiratória espelhada de onde não consigo sair mais, vendo apenas a minha própria imagem.*

Quando o campo imagético entra em **saturação** é preciso pausar o *dojo*. São os mecanismos de defesa sinalizando um limite.

Destacamos a imagem da “freira de maiô” e da “mulher feia que se acha linda” (figura de meu Inventário do Corpo e Co-habitar com a Fonte). No

sertão do Cariri, vi um vídeo sobre a Mazurka (exibido pelo Sr. Zé Preto), o qual trazia uma mulher com estas características, dançando como uma vedete com plenitude e orgulho, apesar de sua aparência um tanto quanto grotesca. A mulher feia é uma *modelagem* de despudor, que despreza modelos ditados, que sente prazer em ser o que é apesar do ridículo que os outros lhe atribuem, que supera julgamentos alheios. Esta lembrança me fez desembocar na figura da **chacrete**, figura forte de meu Inventário no Corpo. Os eixos do BPI se cruzaram novamente. A pressão começa a aumentar.

A figura da chacrete sintetizava várias mulheres e sentimentos até então. Atenta à importância desta figura desde o meu Inventário no Corpo, a diretora indica que eu abra, sozinha, o “*dojo* da chacrete” para ver o que sairia dali. Eu deveria dar vazão plena a este *dojo*, testando até que ponto a **mini-saia** não era uma tentativa de forjar um *corpo*, já que o *corpo* da chacrete em si, ainda não estava lá. A diretora explica que estávamos tentando ganhar fluidez. Era preciso testar a chacrete e descartá-la, caso ela fosse um mecanismo de defesa, ou averiguar se ela mobilizaria os conteúdos do corpo que precisavam vir à tona.

Reúno objetos e roupas deste universo (músicas, salto-alto, espelhos, maquiagem, bambolê, etc) e abro meu *dojo*. A chacrete era um impulso quase selvagem. Que *corpo* é esse de “chacrete”? Chacrete tem *corpo*? Para mim elas são uma contradição dançante: seus movimentos são aparentemente evasivos, “destituídos” de sentidos e de um erotismo ingênuo. Ao mesmo tempo, são hipnóticos, enigmáticos. Elas têm nomes fictícios, mas com estilo e uma marca pessoal. São muitas em uma só, vestem-se de índias, de jogadoras de futebol, de cowboy, de noivas, de bailarinas, um repertório de fantasias. Quem são elas? A multiplicidade angustia e acalma ao mesmo tempo.

Qual a relação desta figura com o Co-habitar com a Fonte? Havia uma ansiedade de permanecer, de alguma maneira, conectada ao sertão. Identifico certos pontos em comum: o humor de Dona Zabé; suas peripécias para ir aos bailes; o duplo sentido das canções populares nordestinas; os artistas populares de feira. Mas isso parecia pouco.

Vejamos o que ocorreu no *dojo* da chacrete:

*Mini-saia, bambolê, maquiagem, sandálias de salto. Visto as roupas. Entro no dojo, a paisagem é novamente de um **auditório** e estou com o olhar fixo na lente de uma câmera.*

Em muitos momentos, o sentimento de ridículo me assaltava. Prossigo.

*A chacrete nunca sai de sua pequena plataforma. Seus movimentos são sinuosos. Aquilo não ia dar em nada. Decido sair do pequeno círculo, vou até os objetos dispostos no dojo, pego a cabaça começo a girá-la por uma corda. Algo do miolo do corpo se expande. O corpo gira, dilatando o dojo. Modelo uma “boiadeira” que é, ao mesmo tempo, a cangaceira. Quando vi, tinha voltado à paisagem do **sertão**.*

O quanto eu mesma não havia “forçado” esta volta? Às vezes eu tinha a sensação de estar forjando a integração da chacrete à *paisagem* do Co-habitar com a Fonte. De fato, algo do “sertão” sempre retomava. Mas não posso deixar de reconhecer que havia um esforço consciente para que isso acontecesse.

O movimento de rodopiar o objeto cabaça no ar através de uma corda, remete à sensação do corpo-vaso, ou seja, acolhe inúmeros sentidos. Mas a *modelagem* da *cangaceira* sempre voltava. Como sei que não estou controlando isso? A diretora responde: “O *dojo* ajuda a flexibilizar o fluxo de imagens. Até o percurso interno eu posso cristalizar. Mas no *dojo* não há controle, há consciência”

Insisto no *dojo* para averiguar os conteúdos a partir deste ponto:

*Encruzilhadas com jipes correndo e iluminando a poeira com faróis coloridos. Barulhento e agressivo. Uma modelagem se forma a partir daquela fumaça colorida, uma mulher com medo.*

*Sucessão vertiginosa de imagens: retiro, ainda, capas e mais capas, vozes e mais vozes. (Calma! Se continuar assim não vai dar em nada outra vez)!*

Pego o bambolê para reorganizar o fluxo de movimento e o tônus muscular. Abaixo o tônus e me concentro. Quero ver quem está aí, não agüento mais tantas modelagens e corpos, quero ver quem é esta **mulher!**

*Ressurge a mão da cangaceira com anéis de prata, agora segurando um bebê. Com a mão esquerda ela segura um fuzil. Enquanto nina a criança, canta : “Tutu marambá, não venhas mais cá, que a mãe da criança, te manda matá”...*

O acalanto da cangaceira mantinha o Tutú Marambá longe, protegendo uma **nova vida que se anuncia va.**

Com tantas estratégias e dinâmicas de construção e destruição da imagem corporal, caminha-se, pouco a pouco, para um momento de **nucleação** de todas as *modelagens e corpos* trabalhados até então. A partir deste ponto, os sentidos e sentimentos estão mais claros, a pressão vai chegando a seu ponto máximo: eu não sabia, mas estava prestes a atingir um momento importante do método, a **Incorporação da Personagem**. Vejamos, a seguir, como Rodrigues (2003) define este termo.

#### **4.9. A Incorporação da Personagem**

Rodrigues (2003, p. 124) apresenta a definição da palavra *incorporação* dentro do método BPI:

O sentido atribuído à Incorporação é o momento – dentro do Processo – em que a pessoa alcança uma integração das suas sensações, das suas emoções e das suas imagens, vindas até então soltas e desconectadas. Neste sentido cabe o que diz Houaiss (2001, p. 1599): “incorporação: ato ou efeito de

incorporar-se”. Trata-se de um fechamento de *gestalten*, onde emanam novas imagens, sentidas com intensidade e vistas como tendo características bem delineadas, constituindo-se no enunciado de uma personagem. A sensação que se tem é que os afetos ocuparam os lugares, definindo um corpo que não deixa de ser sentido como sendo o próprio corpo, porém com outras características. Este momento é vivido com prazer e os trabalhos desenvolvidos até então alcançam nitidez. A partir destes dados, conhecidos através de imagens que representam estas *Gestalten*, a personagem será conhecida gradualmente.

Segundo Rodrigues (2003), no momento da Incorporação várias imagens e *corpos* continuam se misturando, alguns se destacando, como se houvesse muita gente no corpo, ou até mesmo, muitas personagens que vão se tornando **fusionadas**. Nesta fusão, uma **individualidade** grita seu nome: “O nome dá o sentido de uma identidade social e simbólica à imagem enunciada. A personagem realmente passa a existir” (Rodrigues, 2003, p. 129). Com relação à nomeação da personagem no BPI, Rodrigues (2003) faz analogias com o ritual de Candomblé, intitulado “dar o nome” e assim descrito por Bastide (2001, p. 51 *apud* Rodrigues, 2003, p. 129): “Trata-se de um rito de criação: uma nova personalidade está em vias de ser modelada”.

O momento da Incorporação da Personagem é fruto de um extenso trabalho e é único para cada pessoa, podendo o nome ser revelado de uma só vez ou gradativamente.

Turtelli (2009, p. 74) compartilha o momento da Incorporação de sua Personagem, o qual coincidiu com a sua nomeação:

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

Para Melchert (2007, p.81) o processo de dar o nome transcorreu de forma diferente:

Chegar ao nome da personagem foi um processo onde houve uma condensação de mulheres, pois a cada dia de trabalho ela vinha com um nome. Foram muitos nomes: Josefina, Juventina, Joana, Josefa, Juviana, Joália. E finalmente o nome Justina, o qual nucleia esta família de mulheres antigas.

Segundo Rodrigues (2003, p.137), “A personagem incorporada, mesmo tendo alcançado uma determinada forma, identidade, corpo e linguagem de movimento, continuará sofrendo transformações porque ela não pára de dançar”.

Vejamos, a seguir, como se deu meu processo de Incorporação da Personagem:

*Visto as roupas da chacrete. Sigo a desdobrar, com certa ironia, os sentidos “bregas” das músicas de auditório (de paixão, amor perdido, de traição). O sentimento que predomina é de revolta e indignação. Giro o bambolê no ar e na cintura. A diretora pergunta o que eu estava sentindo. Uma voz eclode de repente:*

**I- *Estou farta de fingimento e de mentira!***

Levo um susto. Sensação estranha. De quem era aquela voz? Predomina um sentimento de indignação, o tônus é médio, uma tensão organizada. A diretora conversa com “ela”:

D- *Onde você está?*

I- *Estou no meu quarto, ensaiando uma dança de amor.*

D - *Mostre esta dança de amor.*

Ela dança como se tivesse um grande chicote nas mãos. Então explica que a “dança de amor” não é amor comum de gente, é amor de Jesus Cristo expulsando os vendilhões do templo com o chicote.

D- *Qual é o seu nome?*

I- **Vera.**

Vera fala que no mundo tem muita mentira, mas que “a mentira tem a perninha curta e eu piso nela assim, ó!” (Fazendo a ação de pisar com sua sandália de salto alto). Na conversa com a diretora, ela diz que gosta e que não gosta de televisão porque a televisão mente muito, o tempo todo. Ela assiste televisão só pra fazer tudo ao contrário.

D- *Onde você mora?*

I - *Moro um acampamento pobre com uns barraco de madeira, as crianças tudo largada, uma ribanceira de barro e lama. Aqui é periferia, é bem longe da cidade. Parece que é uma fronteira do Brasil, mas eu não sei o nome daqui. É um fim de mundo, tem um garimpo, é cheio de traficante e de bandidos.*

Por que estas *paisagens* de garimpos, tráfico, bandidos, essas coisas? Qual a relação disso com meu campo?

Vera nasceu da saturação de meus mecanismos de defesa. A fluidez da fala e a “verdade” em meu corpo eram um misto de surpresa, estranhamento e contentamento.

Rodrigues (2003) considera três elementos de classificação no momento da Incorporação da Personagem: O *espaço-origem*, a *imagem-chave* e o *movimento-síntese*. Segundo Rodrigues (2003, p. 81):

As paisagens se entrelaçam, se conjugam. Os dados das fontes de pesquisa (do campo e da pessoa) vão se desdobrando e se integrando. No momento em que ocorre o movimento-síntese, que está associado a uma imagem-chave, a pessoa vê dentro de si características marcantes de uma personagem em seu espaço de origem.

O **espaço de origem** da personagem é a **vila do garimpo**. O **movimento-síntese** da Incorporação era **rodar o bambolê**, associado a uma **imagem-chave**: o corpo protegido pelo bambolê e pelo chicote, arcos e tiras que circundam o **corpo como uma gaiola**. O bambolê expande e encerra o corpo ao mesmo tempo, delimitando seu espaço. O tônus exigido é mediano, a atenção é constante. É um movimento que busca manter o equilíbrio através do *motum perpetuum*. Simbolicamente falando, esta característica revela algo sobre Vera, como se sua existência e sobrevivência dependessem de estar sempre em movimento.

Vera surge direta e, ao mesmo tempo, cheia de ambigüidades, contradições e antagonismos, como um alvo móvel, como se precisasse se defender de algo.

Com a personagem Incorporada, façamos agora a virada para o terceiro eixo do método BPI, a Estruturação da Personagem.

## 5. A ESTRUTURAÇÃO DA PERSONAGEM

Ao longo da Estruturação da Personagem, os três eixos começarão a girar em sobreposições e cruzamentos cada vez mais evidentes. Aspectos do Inventário no Corpo começam a ser aprofundados.

Conforme atesta Melchert (2007), a experiência do Co-habitar pode possibilitar um resgate de pontos obscurecidos, “esquecidos” dentro da pessoa. Por exemplo, ao desenvolver sua personagem, Melchert (2007) aprofunda-se em seu Inventário utilizando aspectos do Co-habitar com a Fonte: a linguagem do Jongo<sup>23</sup> com ênfase nas dinâmicas de disputa através do canto e da dança, nos duelos de “amarrar e soltar” dos corpos. A metáfora da “amarração e soltura” perfaz todo o processo da bailarina-pesquisadora-intérprete: o desate de nós profundamente somatizados levaram, ao longo de um cuidadoso percurso, ao desate da própria criatividade.

Logo, traços culturais das manifestações pesquisadas podem estar presentes na Estruturação da Personagem como forças regeneradoras, incorporadas pelo bailarino-pesquisador-intérprete ao compreender, verdadeiramente, seus **fundamentos**.

Ainda quanto à relação dos eixos Co-habitar com a Fonte e a Estruturação da Personagem, Turtelli (2009, p. 119) complementa:

É característico do método BPI que venha à tona de forma incisiva um **conteúdo social** ligado às personagens. Estas personagens trazem uma “identidade social” e ligam-se a toda uma categoria de pessoas que vivem em condições semelhantes às delas, ou que já vivenciaram afetos de mesma natureza. Este aspecto social é reforçado dentro do método, uma vez que em diversos momentos do processo o bailarino-pesquisador-intérprete é orientado a se voltar para a realidade de mundo ao seu redor, através da leitura de notícias de jornais, das reflexões sobre o que ele quer dizer “ao

---

<sup>23</sup> “O jongo é dança do negro. O instante de sua raça. O momento de libertação de sua alma” (RIBEIRO, 1984, p. 61 *apud* MELCHERT, 2007, p. 30).

mundo" com a sua dança e, com maior ênfase, através da pesquisa de campo no *Co-habitar com a Fonte*.

Mais uma vez, estas relações podem estar mais ou menos evidentes na personagem, de acordo com o processo de cada bailarino. São procedimentos que enriquecem e ajudam a tornar genuíno o trabalho do artista no mundo. O bailarino-pesquisador-intérprete poderá, inclusive, retornar ao seu campo, gerando novas situações de aprendizado e descoberta para ambos os lados. Da mesma forma, na fase da Estruturação da Personagem, um novo Co-habitar com a Fonte poderá ser realizado a fim de aprofundar a pesquisa em vários aspectos, ocasionando novos desenlaces no corpo do bailarino-pesquisador-intérprete. Por fim, junto a uma platéia em situação de espetáculo, o circuito do método BPI se “completa”: ainda assim, tanto o intérprete quanto a obra continuam a se desenvolver<sup>24</sup>.

Com a presença da diretora, a personagem vai sendo estruturada seguindo-se os mesmos procedimentos de *dojo* até então:

- Perguntas e respostas.
- O trabalho com os objetos, adereços, música, textos, imagens, etc.
- Observação do tônus muscular, *paisagens, modelagens e corpos*.

Acrescenta-se a estes:

- A dinâmica de **colocar e retirar a personagem** do corpo a cada dia de trabalho. Há dias em que a personagem vem para o corpo do intérprete de maneira rápida e plena, assim como há dias em que ela pode ficar apenas “encostada”, (conforme define a diretora), manifestando-se parcialmente. A personagem pode ser “convidada” ou “atraída” através de seus objetos (músicas,

---

<sup>24</sup> Sobre a relação espetáculo-público no método BPI sugerimos a leitura de TURTELLI (2009).

adornos, figurino, etc); de seu movimento-síntese (no caso de Vera, rodar o bambolê); de sua *paisagem*; do exercício do  **fio imaginário**. Sobre este a diretora explica que, quando uma personagem está sendo estruturada, ao entrarmos no *dojo* devemos canalizar a Técnica dos Sentidos para ela. Uma das maneiras de se fazer isso é puxando o *fio imaginário*:

[...] de frente para uma parede, segura-se um fio imaginário na altura do ventre, sentindo nas mãos a sua textura, temperatura, etc. A diretora indica: “Quando trazer o fio pelo tato, use o tônus muscular. Fio de luz não tem matéria, isso propicia uma ‘fugata’”. Ao tatearmos este fio, contactamos, antes de mais nada, um sentimento presente em sua outra ponta. Vamos nos aproximando e percebendo a imagem de “um alguém” se formar. Permitimos que esta imagem se funda à nossa própria e seja modelada pelo corpo o qual, por sua vez, desdobrará seus significados através do fluxo de movimento (NAGAI, 2008, p. 23).

Nesta descrição podemos perceber, mais uma vez, tratar-se de uma adequação de tônus, no caso entre intérprete e personagem. Segundo Alexander (1991, p. 43), “Quando um ator entra na pele de um personagem e o recria por meio de suas atitudes, seus movimentos e sua voz, este é produto principalmente de uma transformação do seu próprio tônus”.

Depois, a personagem pode ser retirada do corpo pelo mesmo fio imaginário, por giros, saltos, ação de retirar algo do corpo e da pele, gestos que liberem aquele tônus específico. Feito isso, é muito importante escolher uma *paisagem* para guardá-la. Segundo Rodrigues (2003, p. 130):

Na dinâmica de trazer e retirar a personagem ocorrem novas descobertas tanto numa ação quanto na outra. Muitas vezes a personagem irá se revelar com maior clareza durante o movimento de retirada, pois o que sai do corpo irá ocupar um determinado lugar no espaço que vem sendo criado desde o início desta etapa.

O trabalho de laboratório no eixo Estruturação da Personagem prossegue agora sem a utilização do termo *dojo*, o qual designava justamente a elaboração de conteúdos nos eixos Inventário no Corpo e Co-habitar com a Fonte. O *dojo* era e continha um corpo em uma *paisagem*. Agora, a *paisagem* é que vai se corporificando no espaço. O *dojo* se rompe naturalmente, conquistando o espaço ao ir constituindo, materialmente, a *paisagem*-síntese da personagem, seu “mundo”.

Do ponto de vista da técnica corporal, o corpo do bailarino-pesquisador-intérprete poderá desenvolver novas habilidades físicas solicitadas pela personagem, tais como, aprendizado de algum instrumento musical (Teixeira, 2007), treino de escalada em parede (Melchert, 2007), treino vocal (Turtelli, 2009).

Vejamos como o mundo de Vera irá se constituir. Segue-se a apresentação dos laboratórios mais representativos do eixo Estruturação da Personagem. A diretora explica que durante este eixo nós a sentimos de várias formas diferentes. A personagem são nossas emoções mais depuradas que ganham um corpo. Vamos ver como Vera ganhará o seu.

### 5.1. Imersão 1 : o circo

Sob orientação da diretora, montei o *dojo* da chacrete para obter fluxo. E se a personagem não voltasse? E se Vera fosse uma “invenção”?

*O tônus estava muito alto, talvez em função do medo de perder a personagem. Veio o corpo onça, mas a tensão a transformou num tigre dente-de-sabre. Pego o bambolê e tento equilibrar o tônus para poder canalizar o fluxo em falas e ações inteligíveis.*

A diretora pergunta o que Vera faz, em que trabalha:

I- “Sou cabeleireira, trabalho num salão de **belezas**”.

Rodrigues (2003, p. 127) explica: “A personagem não se cristaliza no corpo. A sua essência é aquela encontrada durante o *movimento-síntese* que propiciou a Incorporação. Porém serão necessários vários procedimentos que permitirão a sua estruturação”. Lembramos que o *movimento-síntese* aqui é *girar o bambolê*. Prossigamos:

*Sou bicho em jaula. Vou me livrando. Estou num parque de diversões de interior.*

*Sou o alvo do atirador de facas! Livro-me delas, tenho super poderes.*

*Pego o chicote, sou a domadora do circo, do parque, da feira, da igreja, de mim mesma.*

A ação de chicotear o chão libera várias emoções. Sensação de alívio e de manter o Tutu Marambá longe da criança. A diretora pergunta o que Vera faz lá neste parque:

I - “*Eventos. Show de variedades. Show de verdades*”.

Entremeando as aparições de Vera, a *modelagem* da cangaceira e a figura da chacrete continuam surgindo e trazendo novos dados sobre a personagem, cujo desenvolvimento não segue uma lógica ou uma ordem cronológica. A cangaceira de mãos grandes e cheia de anéis, por exemplo, traz um xaxado, dança de vitória dos cangaceiros de Lampião quando conquistavam território. Dança de quem venceu batalha, dançada em fila indiana e com o fuzil na mão, (representando o par feminino). Um dos sentidos desta dança recorre sobre a ação de “xaxar feijão”, tirar o grão da vagem.

D - “*Onde você está agora*”?

*Giro o bambolê e o chicote. Atravesso várias portas. Agora estou num corredor que leva (mais uma vez) a um auditório. Na entrada, uma cortina colorida de tiras de plástico. Não quero ir lá.*

A diretora faz uma análise parcial: “O *corpo* Vera está presente quando você atua com os objetos. Agora é continuar liberando as imagens, sem preconceitos e ver para onde vai. As roupas ajudam a afunilar os sentidos. Há momentos duros, de sentimentos difíceis. A cortina é um elemento simbólico que pode se tornar cenográfico. Temos que ver para onde ela leva ou onde aterrissa. Posteriormente, pode ser até que não se queira mais nada deste universo, que vire outra coisa. Mas é preciso ver até onde ela pode chegar”.

Prosseguimos. Vera declara:

*Sou a **mulher do atirador de facas** e tenho um corpo espelhado.*

Clima de suspense, cortinas transparentes, tons altos, o mundo de Vera é cheio de mistérios. Seguindo a orientação da diretora, começo a materializar seu mundo. Utilizo tecidos coloridos amarrados no espaço de uma sala, do teto ao chão e procuro ir dando passagem a tudo.

Neste momento, o *dojo* começa a ser naturalmente quebrado. O círculo, antes traçado no chão, se expandiu.

Vera veste uma capa azul de super-herói e caminha numa passarela imaginária. Quando abre a capa, ela sente que está nua, mas recoberta com muitos espelhinhos. Uma primeira versão de sua história se esboça: fugiu de casa com nove anos, juntou-se a um circo pobre, casou-se e teve uma filha que depois desapareceu; continuou no circo; aprendeu a fazer alguns números, aprendeu a sobreviver às facas, a não se deixar capturar pelos leões, pelos traficantes de órgãos e de mulheres. Gosta de números com serpentes (como Luz Del Fuego), de cuspir fogo e dublar óperas; imita uma gorila que imita gente; a seu modo, toca

pandeiro e sapateia, dança com a cabaça de água, gosta de lutar boxe e de praticar fisioculturismo. Ela também vende os bilhetes do circo.

Com tudo isso, Vera começa a desenvolver seu show. Seu sentimento de fundo é de uma raiva que não a deixa esmorecer.

Como recapitular as ações de Vera se ela fazia tantas coisas diferentes, se a cada dia ela trazia uma novidade? Como “fixar” um turbilhão de emoções e situações aparentemente desconexas? Pela elucidação dos sentidos de cada ação e pela observação de sua recorrência. A diretora reforça: ainda não é preciso fixar nada, apenas deixar fluir.

*A onça está numa jaula e anda nervosamente, de um lado para o outro.*

*Um palco de sombras chinesas, quase uma ilustração de livro infantil. O espetáculo era ao contrário, as sombras não eram a atração principal e sim os atores e suas trucagens. Enquanto as sombras se amavam, os atores brigavam, e vice-versa. Enquanto a sombra era enorme, a realidade era pequena. E vice-versa.*

Neste momento do processo, os sentimentos da personagem e os meus se confundiam bastante, como no jogo de sombras. Lembro-me das palavras da diretora: “pode haver um jogo de esconder, da pessoa ocupar o corpo da personagem ou vice-versa”. Neste jogo entre sombras e figuras onde a realidade ainda é desconhecida, o mito da caverna de Platão é revisitado.

No show *nonsense* de Vera, percebe-se um jogo de espelhamentos, contradições e antagonismos, tudo no sentido de revelar e esconder “a verdade”, **o corpo**. Onde estará “a verdade”? Nas poses de fisio-culturismo? Na mulher-gorila que imita gente? Na dublagem lírica? Nas sombras? Nos espelhos sobre o corpo? No movimento perpétuo do bambolê que não pode cair? Vera tem que ganhar o pão de cada dia. Ela sobrevive graças aos simulacros e as várias couraças sobre seu corpo: músculos hiper desenvolvidos, pelo de gorila, espelhos,

sombras, vozes alheias. A imagem corporal da intérprete estava altamente dinamizada, porém a sensação de eixo ainda era frágil, fugidia.

A gestualidade de Vera parece que nunca esteve ligada ao Co-habitar com a Fonte. Seus sentimentos são intensos, ao mesmo tempo, contidos. Tudo isso trazia muita angústia. Rodrigues (2003, p.133) prevê:

Muitas vezes é possível se ver em situações paradoxais, como a de se estar diante de um corpo que não expressa nada que situe a pesquisa de campo realizada. Nesta situação, por um instante tem-se um sentimento de desamparo, de não saber o que fazer.

O sentimento que predominava nesta etapa do processo era de dúvida quanto à **veracidade** de meu processo. Temia estar forjando uma coerência com o campo; sentia falta de uma referência do Co-habitar com a Fonte que fosse mais gestual, concretizado numa ação produtiva como plantar, lavrar, colher, etc. Sentia falta de um **mito fundador** pré-existente, oriundo de alguma tradição. Seria Vera uma “verdade inventada”? Compreendi que Vera me desafiava a dar movimento não a “verdades”, mas “sendo verdadeira”, não importando se as *paisagens* ou até sua própria figura, iriam permanecer ou se transformar.

No Inventário no Corpo, ficção e realidade não constituem a questão central na liberação dos entraves somatizados, já que o Inventário no Corpo nem sempre traz os fatos reais da história do bailarino, mas a maneira como o organismo do mesmo recria os fragmentos desta história. Eu deveria apenas fluir sem julgar, mas esta era uma grande dificuldade. Tanto a natureza de Vera - a de desvelar a “verdade” através de simulacros, jogos de inversão, sombras do avesso, fantasias e transfigurações - quanto a minha maneira de assumi-la no corpo, eram cheias de contradições e antagonismos. O movimento de Vera, até então, é inquieto, turbulento, apaixonado. Em alguns momentos, meu corpo era fisicamente incapaz de acompanhá-la em suas peripécias.

Como lidar com tantas contradições entre intérprete e personagem?  
Encontro ressonâncias na descrição de percursos realizados por colegas experientes no método:

No laboratório em que Dalva mostra-se criança pela primeira vez, fico meio envergonhada e inclusive um pouco frustrada. **Percebo que embora eu achasse que estava aberta para qualquer personagem que viesse, eu não estava**, eu tinha uma expectativa de que minha personagem fosse uma mulher adulta (TURTELLI, 2009, p. 77). (Grifo da autora).

Rodrigues (1997, p. 84) faz uma analogia do bailarino-pesquisador-intérprete com o médium de umbanda, no sentido de que nenhum dos dois pode escolher o que irá incorporar. Ambos devem estar desapegados de sua auto-imagem, disponibilizar seu corpo para “o que for preciso, necessário”. Turtelli (2009, p. 77) complementa:

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

Melchert (2007, p. 134) também relata sua experiência de Incorporação da Personagem:

Duas forças internas brigavam por um acordo: de um lado a personagem querendo me ensinar e do outro eu negando seus ensinamentos. Aceitar a personagem e sua capacidade regeneradora foi um processo difícil, ao mesmo tempo, em que foi vital para o meu desenvolvimento como bailarina, pois foi através deste processo que meu corpo foi encontrando espaço para se desamarrar, ganhando força quanto expressividade e *performance*.

Também para mim, a questão da aceitação e da disponibilidade para romper com a autoimagem e dar espaço pleno à personagem, representava o maior desafio.

Prossigo.

*Chão de picadeiro com coisas escritas. Várias cortinas. Abro a primeira, é uma arena romana. Um leão comedor de cristãos vem em minha direção: pego o chicote. O leão se aproxima, rodeia e desaparece. Abro uma segunda cortina: um bando de palhaços passa correndo por mim.*

*Deixo Vera tomar a frente. Ela vem com toda a sua força e começa a dançar livremente, o ridículo, o heróico, o humor, a sensualidade, o “nada”. O “nada” que é tudo e dá prazer no corpo.*

Creio que esta foi a primeira vez que Vera **dançou**. Houve uma fusão de vários movimentos-ações, só que mais sutis e bem desenhados no espaço. Ao mesmo tempo, eram coloridos de clara e dosada emoção. Os sentidos eram nítidos: o chicote como justiça divina; a “brincadeira” de esconder-revelar; um transcender das agonias num rir de si mesma. Não há coreografia, não saberia “repetir os movimentos” dela. O que predomina é a sensação de uma dança plena e engraçada sem ser necessariamente caricata. É um dançar de infância, sério, nada infantil. Os movimentos são transfigurações de uma dramaticidade divertida e nutritora. Os impulsos de vida vinham de giros que mudavam de direção abruptamente, de recolhimentos e projeções do corpo no espaço, de movimentos fluidos entremeados por pausas, de elementos surpresa.

Sentir a personagem desta maneira em meu corpo era algo inédito. Por um breve instante, consegui dar-lhe fluxo de movimento. Eu admirava as mirabolantes idéias de Vera para sobreviver em seu circo, mas o sentimento que predominava era de medo. Aquele era um circo de horrores, onde ela estava sempre fugindo de algo.

Vejamos a última figura a surgir no circo nesta etapa do processo:

*A taça de vidro é a bola de cristal da vidente Madame Veritá. Ela trata de questões de amor. É uma espécie de xamã de feira livre. Seu idioma é oportunhol. Ela veste uma capa azul e negra. A taça transparente emite um som constante que se mistura às palavras que viram canções cheias de imagens. Ela mergulha nas imagens procurando a solução para seu consulente. O canto dissipa emoções mais densas e traz outras tonalidades de sentimento.*

Madame Veritá era mais uma faceta de Vera. Seu tônus é mais baixo, o movimento mais lento, sua ação, mais contemplativa. Ela também encarna o tênue limite entre simulacro e realidade.

Seguindo as instruções da diretora, continuei a concretizar, o “mundo de Vera” no espaço de uma sala. Os tecidos coloridos formavam uma teia de possibilidades infindáveis, o espaço transpirando em transparências e sobreposições. O *dojo* está definitivamente rompido e o espaço vira um lugar.

Ao fundo, o miolo é monocromático e vai se colorindo até as extremidades da lona. Deste fundo, nasce uma passarela que avança se abre em “T”, como uma grande cruz ou a nave de uma igreja (referência ao campo, à menina na igreja). É uma espécie de circo-auditório. No início da passarela, uma cortina de fitas com **chaves** amarradas nas pontas. De um lado do circo vê-se uma torre com o alvo do atirador de facas.

Os materiais do mundo de Vera variam entre os mais naturais e o mais artificiais: algodão, cerâmica, borracha, cabaça, vidro, couro, ferro, lantejoulas, plásticos, vassoura de palha, tecidos sintéticos, batom, purpurina.

Na extrema direita, a parte mais colorida do circo, algo da infância de Vera e seus brinquedos: boneca feita de vassoura de piaçava, as cabaças com forma de animais, o potinho de feijão de corda.

Neste ponto a diretora solicita que eu organize o show, decifrando e deixando claro o sentido de cada movimento e situação.

Descrevo a seguir as principais cenas do “Show de Vera”. Um traço marcante em seu show é a dissimulação da violência transformada em jogo, em duelo, em ironias e arrebatamentos de um “charlatanismo sincero”. Por isso, o estado de tensão é alto. O risco de vida parece ser constante, afinal ela trabalha num circo. A vida tem que ser ganha diariamente. Em poucas palavras, aquele era um mundo sombrio, com muitos perigos escondidos. Vejamos a sequencia que sintetiza esta etapa:

1- Número do atirador de facas. Vera veste seu cinto de espelhos e se coloca na torre, no alvo do atirador. Ela usa uma **venda transparente** nos olhos. Dubiedades no sentido da visão: ver e não ver. Os espelhos são uma tentativa de repelir as facas e os olhares.

2- Vera gira o bambolê ao som da música “Pisa na Fulô”<sup>25</sup>. Ao mesmo tempo, toca seu triângulo, seguindo o ritmo da música. O sentido desta canção também é duplo, “cifrado”. O sentido mais relevante aqui é a metáfora da *flor* enquanto mulher pisada, maltratada. Mesmo assim, ela sorri.

3- Vera se transforma em mulher-gorila e depois enfrenta os traficantes de gente com sua espingarda de brinquedo e bombinhas de pólvora. Depois realiza sua Dança de amor I, feita com o chicote e o pandeiro, domando feras, tentando afastar os traficantes de mulheres e expulsando os mercadores do templo.

4- Dança de amor II. A cabaça representa o namorado de Vera. Eles dançam num baile de São João. A dança segue ao som da música “Severina Xique Xique”<sup>26</sup>, cujo refrão é: “Ele tá de olho é na boutique dela”. Momento de fantasia da personagem.

---

<sup>25</sup> De João do Vale.

<sup>26</sup> De Genival Lacerda.

5- Outro momento de sonho da personagem: o casamento. Pela passarela, através da cortina, entra o casal. É um pequeno teatro de bonecos onde a noiva é a vassourinha de piaçava e o noivo, a cabaça. Eles cruzam o altar como se estivessem saindo da igreja. Recebem uma chuva de feijão de corda, símbolo de fertilidade sertaneja.

6- A última figura a entrar é Madame Veritá, a “xamã” das feiras-livres. Com sua taça de vidro, canta e dança uma história de amor perdido. Está em “transe”. Desloca-se lenta e continuamente.

Foto: João Maria



Vera e o bambolê. Laboratório.

Julho de 2009.

### 5.1.1. Avaliação sobre a Imersão 1

O processo de Estruturação da Personagem, assim como todos os eixos do método BPI, tem seu tempo próprio para acontecer e não pode ser apressado. Conteúdos internos vão sendo constantemente elucidados e amadurecidos, garantindo ao corpo uma fluidez criativa.

Até agora, Vera trouxe aspectos complexos, ludicamente contraditórios e com forte apelo literário, no sentido de que suas ações são como pequenos e irônicos manifestos de repúdio ao fingimento, dissimulação e à mentira.

A personagem não parava de ter idéias para seu show, nem sempre realizáveis pelo corpo e tendendo a uma representação. Apesar de materializar a maioria destas ações, neste momento prevalecia na intérprete um sentimento de impotência. Como solucionar este impasse? Primeiro, tive que assumir meu sentimento de rejeição pela personagem: seu jeito brega, seu universo constantemente rondado pela morte, uma angústia e um medo sem causa identificada.

Nesta etapa de elaboração do circo (julho de 2009) o trabalho era diário, onde eu procurava organizar os conteúdos da personagem da maneira indicada pela diretora, ou seja, na forma de um show. Em direções semanais, a diretora avaliava os resultados, apontando que o trabalho não estava fluindo corretamente. Segui tentando solucionar a problemática colocada pela diretora, sentida da mesma forma por mim. Naquele momento eu lidava com um material muito farto e difícil, que brotava dia a dia e ao qual eu buscava dar expressão e visibilidade através do corpo, de objetos e da instalação dos materiais no espaço. Porém, as emoções no corpo eram intensas, confusas e pediam uma elaboração **no próprio corpo**, caso contrário a representação, mecanismo de defesa, continuaria ocorrendo. Havia algo de muito sério querendo vir à tona.

O eixo Inventário no Corpo ajuda a elucidar as fronteiras entre os conteúdos da pessoa, do mundo e da personagem. A partir desta filtragem, algumas vezes demorada, é possível prosseguir. Considerando a importância dos mecanismos de defesa na manutenção da integridade psíquica do bailarino ao lidarmos com o material inconsciente que é extraído, dado a ver e trabalhado pelo movimento nos *laboratórios* do BPI, este era um limite importante a ser respeitado.

Mesmo com toda a dificuldade, eu precisava saber como se desdobraria o universo de Vera que ora se esboçava tão sombrio e assustador. Eu não poderia abandonar a personagem sem abandonar meu próprio corpo. A solução encontrada foi um distanciamento temporário: para tanto, era preciso encontrar um lugar para “guardar” a personagem até que eu me encontrasse pronta para retomá-la.

Desamei o circo e reduzi todo o Show de Vera, instalado em uma sala, a uma pequena alegoria feita com suas roupas e objetos dispostos sobre o chão: o manto de chaves; o manto azul; a cortina de chaves estendida como se fossem asas abertas; a taça de vidro; os sapatos caminhando no espaço; a bandeira de metal, a rosa branca, seus guizos, gaita, batom, fotografias de jornal, tudo disposto como se fosse uma boneca de pano sem recheio, rastro de um corpo que saiu correndo na ventania. Os corpos da intérprete e da personagem não estavam mais ali. Mas esta alegoria sem carne foi congelada em **movimento**, não era uma simples pilha de roupas dobradas. Ela “sobre-existia”, corria em algum lugar dentro. Eu a reencontraria mais adiante, na etapa que se segue.

## **5.2. Imersão 2 : Aprendendo a dançar**

Esta etapa da Estruturação da Personagem aconteceu ao longo da disciplina de pós-graduação AT 006 - Laboratório II (segundo semestre de 2010), ministrada pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues. Foi realizada no Parque Ecológico Emílio José Salim, na cidade de Campinas, local de ampla área verde e um salão

disponível para as imersões laboratoriais. Neste local, a natureza circundante pôde ser (espontaneamente) aproveitada nos trabalhos de *dojo* em toda a sua exuberância imagética, bem como na utilização concreta de seus materiais (folhas, pedras, galhos, penas de pássaros, sementes, etc). Aproveitando a presença constante da diretora na condução do *dojo* de cada participante, seguirei descrevendo e analisando meu processo de Estruturação da Personagem, incluindo a elucidação de algumas aplicações didáticas do método BPI, propostas pela diretora nesta ocasião.

A etapa anterior com a personagem foi marcada pela expansão e ruptura do *dojo*, possibilitando a instalação do mundo de Vera - o circo - e a montagem de um show de “variedades/veracidades”. Ao final da etapa, a intérprete precisou distanciar-se temporariamente da personagem para uma melhor assimilação e compreensão do processo. O circo foi desmontado e veio a necessidade de dar contenção ao corpo novamente, através do **dojo**. No entanto, esta pausa transcorreu sem que o trabalho técnico da Estrutura Física fosse interrompido. Conforme poderemos constatar ao final deste capítulo, este “recuo” provou-se estrategicamente positivo no processo de Estruturação da Personagem.

Na retomada do *dojo*, meu arcabouço de imagens era formado por elementos da natureza, assim como nas primeiras vezes em que adentrei este espaço. Eram imagens simples e aparentemente neutras: terra, lama, água, vento, etc. Com o corpo trabalhado pela Estrutura Física, os pés-raízes buscam ver a *paisagem*, o caminho. Não demora muito e surge em meu campo imagético uma “figura-portal” recorrente:

*Um poço. Descer o poço segurando uma corda.*

Estado emocional neutro, leve expectativa e curiosidade.

*Cavo o chão do poço com os pés. Crânio de bicho, garras, fósseis de flor, dentes. Fome nos pés.*

*Encontro um espelho cheio de terra, limpo sua superfície com as mãos. O espelho reflete o céu. O espelho é o olho d'água do poço.*

*O corpo se mistura à lama. Retiro a massa de lama com as mãos e volto à superfície.*

No primeiro mergulho, o céu ainda é visível das profundezas.

A diretora indica que façamos um passeio silencioso pelo parque observando o lugar. Quando retornássemos ao *dojo*, deveríamos deixar que as coisas que “entraram”, “saíssem” do corpo através de gestos e movimentos. Este é um outro exemplo do “colocar e retirar” conteúdos do corpo mantendo a atenção sobre o sentido de cada gesto:

*Coisas conscientemente percebidas: corujas, pedras grandes e quentes, capivara, espinhos, árvore descascando, sementes em forma de barquinho.*

*Coisas que saíram do corpo: espinhos dos pés, plumas de pato, um rugido baixo, conchas quebradas, pedaços de ossos, uma capivara.*

Minha *paisagem* parecia estar situada na pré-histórica. A natureza circundante ajudava a materializar tal atmosfera emanada de meu *dojo*. Isso me desobrigava de trazer a assustadora *paisagem* do circo de Vera à baila, bem como qualquer conteúdo pré-estabelecido ou uma cobrança interna que me levasse a forjar resultados. Dispus meu corpo para vivenciar as imagens/sensações/emoções mais frescas naquele ambiente “simbiótico” entre *dojo* e parque. Com as sementes, redesenhei o *dojo*. Trouxe também cascas de árvore fibrosas que lembravam um tórax (um pulmão mumificado), pele, restos antropomórficos. Eu estava me refazendo.

*Fogueira com gravetos fumegando. Gravetos em forma de esqueleto de Fênix. A fumaça dela sobe ao céu. Uma força puxa o corpo para baixo, entro na terra até virar fóssil de peixe.*

*Tinha crânios, tinha sua beleza ali, não havia medo. Saí da terra. Paisagem colorida e primitiva, uma Amazônia pré-histórica com vulcões. Estranhamento calmo. Era um tempo antes do plástico, quando a efemeridade das coisas não assustava tanto.*

Entrar e sair da terra têm sido as ações fundamentais (físicas e metafóricas) até então. A Fênix como símbolo do renascimento das próprias cinzas, é impulso alado de vida, ascendente, ajudando o retorno para cima após as descidas ao ventre da terra.

A diretora propõe o exercício de encontrarmos o eixo corporal com a ajuda de um bastão. Com os pés em trabalho de *ventosa*, caminhamos com o bastão na mão, alinhado à coluna, passando-o de uma mão a outra. Esta é a preparação para um importante exercício da Estrutura Física que propõe ao bailarino o **fincar de seu mastro**. Trazendo a imagem de uma terra fértil, o bailarino deve buscar o enraizamento profundo dos pés e a sensibilização de seu eixo-coluna, até conseguir cravar seu mastro neste solo de **húmus**. Segundo Rodrigues: “O corpo-mastro é firme e flexível, articula-se em todas as direções, integra o dentro e o fora, em cima e em baixo, à frente e atrás. Recebe e elabora símbolos. Das partes para o todo estabelece-se a unidade corpórea”(Rodrigues, 1997, p.44).

Nunca havia conseguido fazer isso verdadeiramente desde que comecei a trabalhar com o método BPI. O mastro surgia em meu campo de imagens sob diversas configurações (mastro junino, tronco de árvore, etc), porém não encontrava forças para fincá-lo no chão. Movia-me com ele fora de meu corpo e restava sempre uma frustração.

Neste dia, a *paisagem* que se abriu em meu *dojo* era de um solo de terra roxa e arada:

*Nas mãos, um bambu verde, largo e bem alto. Eu não estava sozinha. Cravei o bambu na terra com furor e urgência. Era a mim que eu estava fincando.*

*A imagem do mastro se funde à minha espinha dorsal, o corpo se unifica nesta polaridade: erigida da terra, a cabeça toca o céu. Desabrocha uma emoção: o êxtase apavorante do nascimento. Em seguida, um sentimento de reconhecimento e gratidão aos antepassados. No alto do mastro, uma bandeira de linho claro, sem costuras.*

*Ao final, no momento de esvaziar as imagens e conteúdos do corpo para finalizar o trabalho, retiro das mãos e dos pés, os cravos do Cristo.*

Ao longo do texto veremos como a conquista deste importante eixo reverberou no processo de Estruturação da Personagem.

Prosseguimos. A diretora pede que contemplemos o *dojo* antes de entrarmos nele:

*É ocre, bege, palha e dourado. A paisagem pré-histórica retorna: vulcão, vegetação rasteira, pedras, **caverna**, um pequeno riacho. O corpo caía e se reerguia como esqueleto que se desarticula e se remonta. Dança do esqueleto de Fênix.*

*Estou oca: mais uma vez o corpo vaso. Oco, oca, **loca**.*

Duas citações neste *dojo* chamam a atenção: a *caverna* e a palavra *loca* (de Zabé da Loca), indícios diretos do meu Co-habitar com a Fonte. A personagem parecia estar se reaproximando, “saindo de sua caverna”. A sensação do corpo oco me fez retomar o objeto *cabaça*, com o qual eu já havia trabalhado no circo. A cabaça está “grávida”. “Acidentalmente” ela cai no chão e se quebra. Coloco-a no *dojo* assim mesmo, aberta. Algo parece querer sair de dentro:

*Ventre de muitos renascimentos. Danço empurrando o horizonte, ocupando espaço. Sensação de pertencer não só a um lugar, mas a um povo.*

*Agora sou uma **mulher se maquiando em seu quartinho**.*

*A diretora pede para modelarmos o que está saindo do corpo: era um totem colorido com espelhos nas mãos, espécie de palhaça sacerdotisa, zeladora do portão da morte e da vida. **É Vera!***

*Com o susto, vem a imagem de uma criança morta. A mulher-gorila (do circo) retoma. Ela sobe num galho seco e tenta reanimar seu filho morto. No chão, imagens de um dragão-calango, escritas cuneiformes, hieróglifos, ideogramas. Meu corpo é uma procissão que segue ajoelhada. Qual é o festejo, o rito, o mito, o fundamento, o lamento, a novena, a ladainha? Silêncio! Este corpo é meu!*

Na vertigem das imagens, as *paisagens* acabaram transbordando no corpo. Mais uma vez, é hora de parar para uma análise racional. Sem que eu esperasse, Vera havia retornado. O susto me arremessou ao natimorto, ou seja, à personagem que eu achava ter sido abortada. A mulher-gorila retorna como uma das antigas defesas de Vera no circo. Os escritos no chão (rupestres, egípcios, orientais), os lagartos-dragões do sertão e a procissão ajoelhada (dados do Co-habitar com a fonte) são coisas rasteiras e rastejantes, que nos obrigam a palmilhar e a ler o chão com o corpo, a decifrar o caminho percorrendo-o. Chegou a hora da mulher-gorila descer das árvores e retomar a trilha: nem ladainha, nem choro nem vela. Vera.

Ao final, vi-me contente em saber que a personagem ainda existia, resistia, que procurava sua intérprete apesar de todos os obstáculos. Então, Vera não era uma “invenção da minha mente”! Todo o trabalho anterior não tinha sido em vão. Ela tinha sua força. Deste momento em diante, nas dinâmicas de *dojo* propostas pela diretora, Vera sempre surgia.

*Vera estava despojada de seus balagandãs e não usava mais salto alto. Movimentos arredondados, femininos, porém sem usar as articulações de pulsos e cotovelos, só espaços redondos no corpo. Sentimento das mulheres que recuperaram a dignidade. O gesto é simples, austero, limpo. Gestos de **desaprender afetações.***

A diretora indica que iniciemos movimentos de giros e sapateios no chão do *dojo*. Ao parar, deveríamos observar as alterações da *paisagem*. Seguiu-se uma importante sequência de imagens:

*Paisagem de assombração, a casa de uma “malzedeira” do sertão. Renego esta forma negativa das benzedadeiras e giro novamente: agora é São Miguel Arcanjo e, em seguida, orixás femininos dançando com luzes saindo dos dedos. Nas mãos, serpentes. Sou uma cabocla com um laço-serpente. Sou mulher dançando numa **boate**. O laço-serpente dança no quadril, num movimento de infinito.*

*À minha frente, surge uma **professora de balé** ensinando passos e posturas. Enquanto realiza um “port de bras” a professora diz: -“Nenhum gesto se dispersa, todo gesto é sagrado, até o rebolado. Toda palavra também é. Agora, tudo é reza no corpo”. Imagem de um grande coração de Maria feito de lantejoulas vermelhas, brilhando em todas as direções.*

*Giro novamente e vem a imagem de uma **prostituta** negra dançando tango, tronco altivo, beleza de ser o que é.*

Por três motivos, este *dojo* pode ser considerado o mais importantes desta etapa:

Primeiro, pela velocidade do reflexo no reconhecimento dos conteúdos destrutivos (a “malzedeira”) e sua transformação através da “invocação” de forças simbólicas defensivas fluindo pelo corpo: o arcanjo São Miguel, as orixás, a cabocla.

Segundo, pela transfiguração da cabocla em uma mulher dançando numa nova *paisagem*: a **boate**. Mas a boate é, ao mesmo tempo, uma escola de dança. A mestra de balé, oriunda de meu **Inventário no Corpo**, fala com serenidade: “Todo gesto é sagrado, até mesmo o rebolado”.

Terceiro, pela aparição da prostituta negra que dança tango. Esta mulher nos foi mostrada pela professora Graziela Rodrigues através de um vídeo de pesquisa de campo dirigido pela mesma<sup>27</sup>. A prostituta demonstra para a câmera seu exercício de todas as manhãs, buscando restabelecer seu equilíbrio ao caminhar sobre uma linha reta imaginária. Seu corpo se comprimia no sentido vertical e ela, (apesar de ser alvo de chacota dos transeuntes durante a gravação da entrevista), mantinha-se concentrada em sua demonstração.

Com estas duas lições, prossigo:

*Movimentos espirais mesclam as imagens de Eva e da serpente enrolada na árvore. A espiral desce para o quadril. Os pés se apóiam nos metatarsos e calçam sapatos de salto imaginários. Quadril projetado à frente. O corpo congela em poses de equilíbrio precário. Em cada escultura, a concentração de energia e força. É a condensação de um sentimento: assumir sua presença no mundo tridimensional. É o corpo de Vera. Pequenos saltos entre uma pose e outra. Vera resvala no humor, mas não escancara.*

A espiral que desce ao quadril é o movimento do **bambolê**, agora **internalizado**. É o movimento da bacia em infinito, o qual Rodrigues (1997) chama de “pulso na horizontal”.

Os congelamentos são momentos de reunir energia, não existe dúvida no corpo. Há clareza do início ao fim de cada gesto, tônus muscular alternando entre o máximo e o médio. Pequenos saltos, um sentimento de alegria faiscando do corpo. Nestes momentos, Vera não precisava nem de música. A pulsação vital estava no corpo dela. É um corpo aspirado no sentido ascendente, “apolíneo” e, segundo a própria Vera, “mais moderno”.

Salta como um felino sempre a cair em pé (referência ao *corpo* onça). Ele se equilibra facilmente nas poses de risco, arcos de coluna, torções, no “salto

---

<sup>27</sup> Vídeo realizado na cidade de Diamantina (MG), no Projeto Trilhas e Veredas da Dança Brasileira, (1987).

alto”. Seu rosto tende a uma expressão séria, mas sorri por dentro. Está concentrada no fluxo de ascensão que lhe percorre a espinha desde os pés.

Dosar a amplitude, o tônus e principalmente o fluxo dos movimentos é tratar das curvas emocionais, pois estamos trabalhando o **transitar** entre um estado e outro. Nesta dinâmica de contenção/explosão, equilíbrio/ queda, escultura/ linha, o sentimento que se afirma é o de **orgulho por existir** e não mais sucumbir ao olhar alheio, ao julgamento, ao cinismo ou humilhação. Cada vez que Vera interrompe e congela seu movimento é porque ela tem controle sobre si. É porque **ela** quer. Antes, no show do circo, quando ainda não era dona de si, o corpo de Vera só permanecia em pé enquanto estivesse “dançando”. Enquanto estivesse “dançando” teria o que comer, onde dormir, como subexistir.

É a ruptura do transe deslizante e hipnótico da chacrete, que vive emoldurada no plano vertical<sup>28</sup> como um produto exposto numa vitrine. A chacrete desliza, mas parece não chegar a lugar algum. Vera ocupa não só o espaço, mas um **lugar**. Ela começa a chegar **em si**.

Podendo decidir que direção tomar, quando ir e voltar (plano sagital), mantendo o “pulso na horizontal” do quadril (plano horizontal) e mantendo sua conexão terra-céu (plano vertical), Vera torna-se tridimensional.

Com o desenvolvimento da personagem conquistado até então, vejamos como se configurava o espaço do *dojo* neste momento, suas matérias e a disposição dos objetos: As sementes e galhos permaneciam. Resgatei os espelhos que Vera utilizava em seu cinto, contra o olhar de cobiça dos homens e os espalhei pelo chão. Nesgas de tule do circo, vestígios de antigas fantasias, alguma cor que ressurge. Grandes folhas de palmeira continuam penduradas no *dojo* como velhas senhoras, ancestrais protetoras, imponentes e jurássicas. A casca de árvore em forma de pulmão, também está lá. A pequena vassoura de

---

<sup>28</sup> Utilizamos o conceito de *plano* segundo a concepção de Rudolf Laban: plano vertical (ou da porta) que enfatiza a dimensão de comprimento (alto e baixo); plano horizontal (ou da mesa) com ênfase na dimensão de largura; e plano sagital (ou da roda), onde predomina a profundidade (frente e atrás).

piaçava (objeto trazido do Cariri) para varrer o *dojo* e o corpo. Panos coloridos e o antigo **manto de chaves**, objeto fundador de toda esta travessia realizada desde o primeiro *dojo*. Este manto, porém, seria utilizado agora em outra parte do corpo. Prossigo.

*Festa! Cheiro de milho assado, de pólvora de bombinhas, esterco, suor. Chão de areia de vulcão, caminho feito de brasas, junino. Ando nas brasas, descalça e depois de sapatos vermelhos. Pega fogo na barra da saia que vira balão e voa. Subo e vejo tudo lá de cima, céu estrelado e escuro. Cenário de Portinari. Avisto o mastro de São João menino com o carneirinho nos braços: volto à terra descendo agarrada a este mastro ornado de fitas.*

Na prática diária de *dojo*, muitas imagens que aparentemente não pertencem à *paisagem* da personagem, continuam a fluir. Elas ajudam na elaboração do conteúdo principal e revelam-se como partes constituintes da relação personagem-intérprete. A festa junina descrita acima são imagens e sensações ligadas ao Co-habitar com a Fonte, ao meu Inventário no Corpo e também a infância de Vera. A saia de balão e a subida aos céus constituem mais um símbolo (como a Fênix, como o espelho no poço) que religa céus e terras, que traduz e reforça o reflexo de subida, o desejo de superar um determinado estado, de ir além. O mastro garante o retorno à terra, evita que o corpo “volatize” (Rodrigues, 1997), que entre em órbita.

Com um pouco de festa na alma, prossigo:

*O espírito festeiro de Dona Zabé vem para meu corpo: “Quero ir ao baile”! Globo de espelhos no teto, uma parede pink e recortes de revista na parede. Visto uma saia vermelha. O salto alto ainda está só na imaginação dos pés. Já é Vera.*

*Não tinha música de baile no ambiente, então “dançamos” um bolero imaginado. A movimentação é toda ancorada no movimento do quadril. O figurino*

*e os objetos, ora fortalecem o corpo de Vera, ora perdem o sentido. A sensação é de que o corpo, mesmo vestido, está despido.*

A prática aperfeiçoa o reconhecimento dos conteúdos internos como sendo mais da personagem, da intérprete (no eixo Inventário no Corpo) ou do Co-habitar com a Fonte. Os eixos giram, se apontam, se sobrepõem e se complementam. Por estes (não raros) encontros axiais, eventualmente emprego o “nós” para designar, num primeiro momento, a autoria das ações ou sentimentos que desabroçam, se desdobram e co-evoluem nesta Estruturação.

Percebemos até aqui que as antigas ações-manifestos de Vera (devolver as facas ao atirador, fazer danças de amor com o chicote de Cristo, revelar o avesso das sombras-chinesas) foram sendo **ressignificadas no corpo** através do desapego de dois sentimentos: o estado defensivo do medo e a vingança. Os gestos agora têm mais fluidez e contato das mãos com o próprio corpo; o rebolado é usina de força interior, e não mais uma isca para atrair olhares para um corpo-objeto; os movimentos estão mais definidos, alternam-se entre a imobilidade e a explosão, sempre terminando em poses de equilíbrio; saltos calculados, sem rede de segurança, precisos. Sensação de dançar a paixão em equações matemáticas.

*Vera diz: - Se eu não dançar, envelheço antes de ficar velha.*

Com este corpo fortalecido, pego o manto de chaves. Ao invés de cobrir as costas com ele, amarro-o no **quadril**:

*Com o **cinturão de chaves**, Vera exclama: -“Cada chave desta aqui, abre o coração de um homem”!*

Só depois de conquistar a equanimidade do movimento do quadril, de encontrar o “sagrado do rebolado” sem perder energia pelas cristas ilíacas, ísquios, cóccix ou sínfise pubiana, consegui arcar com as chaves nas ancas,

mantendo o movimento da lemniscata por dentro, do milimétrico ao mais amplo, em sentido ascendente. O som do cinturão é constante, flúido.

Porém, a idéia das chaves como **troféus** dos corações dos homens, trazia, ainda, resquícios de um sentimento de vingança. A Estruturação da Personagem, conforme já citamos, subentende uma evolução dialética de sua essência. Os sentimentos de um intérprete, somados aos da personagem e potencializados pela mesma, devem ser sempre reconhecidos: primeiro acolhemos o sentimento sem julgá-lo; em seguida localiza-se a sua raiz axial (se oriundo do Inventário no Corpo ou do Co-habitar com a Fonte); conscientiza-se o percurso de emoções que o levou àquela simbolização (por exemplo, as chaves como troféus dos corações de homens); e por fim, no retorno ao *dojo*, observa-se o desvelar de novos significados.

Se a personagem é mola de superação das dores humanas, o trabalho do intérprete é reconhecer as amarras (suas e do mundo) e tentar se libertar. Aquele não era mais o cinto de espelhos do circo usado para refletir os olhares (e as facas) para longe, como mini-escudos refletores. Agora era um troféu em sua cintura, como **Salomé** dançando com a cabeça de João Batista, como a face aterrorizante da deusa **Kali**<sup>29</sup>, adornada com seu colar de crânios e saiote feito de braços humanos. Por detrás destas imagens, havia ainda a tentação de exercer a vingança. Vejamos como o sentido deste objeto se transforma através de mais uma experiência vivida no corpo:

*Vera faz alongamentos de balé para poder “entrar em cena”. O chicote de Cristo foi substituído por uma fita de cetim pink. Vera passa batom. Ela dança ao som de suas chaves: inicialmente, o movimento do quadril é delicado e bem pequeno. Aos poucos vai tomando todo o corpo em grandes ondas. A sensação é de destrancar o corpo através das vibrações. Sentimento bom. Dou-me conta do*

---

<sup>29</sup> Divindade feminina do Hinduísmo, Kali (*A Negra*) é associada à morte, à sexualidade e ao poder natural do tempo que a tudo destrói e renova. Seu reinado são os terreiros de cremação de corpos.

*novo sentido daquelas chaves no meu quadril: aquilo era um **cinto de abrir castidades!***

A *abertura de castidades* parece ser o **sentido seminal** do objeto *chave* no corpo de Vera. A partir desta revelação, confecciono um cinturão de chaves recoberto por um tecido vermelho e bordado com miçangas coloridas.

Segundo Silveira (1997, p. 43-44), “É por meio de transmutações da energia psíquica, da formação de símbolos novos sucedendo a símbolos caducos, esvaziados da energia que antes os animava, que se processa, na sua essência, o desenvolvimento da psique do homem.”

No encerramento desta etapa de trabalho, preparo-me para apresentar a personagem ao grupo de colegas de classe. Apresentar a personagem a uma plateia é sempre um momento de novas descobertas. Como é “dia de festa”, ponho a maquiagem, uma flor no cabelo, o cinto de chaves, a mini-saia, meia arrastão, botas de saltos médios. Vera queria estar bonita. As roupas de seu antigo show no circo permaneciam as mesmas, mas ela agora tinha um corpo para vesti-las e tinha aprendido a “domar a serpente” dentro dele.

Ao darmos início à apresentação, a presença da “plateia” gerou um impacto: vi-me, por alguns segundos, numa situação de metalinguagem, de volta ao picadeiro do antigo e soturno circo.

Deixo Vera se apresentar, mas “a intérprete” está em pânico. Deixo que ela se movimente como costuma fazer, mas o corpo dela está um pouco deslocado do meu.

A diretora pergunta onde ela está e o que faz:

I – “*Num restaurante numa beira de estrada, trabalhando*”.

A resposta instantânea me surpreende. Como assim, numa “churrascaria de beira de uma estrada”? Como fomos parar lá? Que outra *paisagem* de terror é essa que se apresenta?

D – *“O que você faz aí”?*

I – *“Estou trabalhando, oras. Danço na boate da churrascaria e depois faço programa”.*

A revelação de Vera me dilacera. Ela parecia falar à despeito de minha vontade. Sinto uma náusea. A diretora pergunta sobre o cinto de chaves:

I- *“É para abrir as castidades”.*

O cinto me devolve alguma segurança, Vera se agita.

D – *“Descreva seu espaço”.*

I – *“Tem cortinas transparentes de penduricalhos coloridos, fios de cristal de plástico, leve, tudo transparente. É um quarto de várias portas. Um tapete redondo, vermelho. Ao fundo, uma penteadeira com maquiagem”.*

A Diretora percebe uma tensão em meu braço e pergunta o que está acontecendo:

I – *“Um caminhoneiro que me segura”.*

Começo a me movimentar tentando me soltar. Com o aumento de tônus (e da angústia), a diretora comanda que eu gire e veja onde fui parar.

I – *“De volta às pedras do sertão, aos calangos, à loca de Zabé. Tem muito sol, não enxergo nada”.*

A diretora finaliza o exercício.

Minha expectativa de mostrar as conquistas da personagem feitas naquele período - a descoberta de sua dança e a auto-estima recuperada - foi frustrada. O desconforto da situação me levou a buscar abrigo no refúgio de Dona Zabé. Ao mesmo tempo, o processo avançou com a revelação de Vera, à queima roupa: ela é uma prostituta. Por mais que todos os indícios já estivessem ali, esta era uma constatação dura para se acolher no próprio corpo. Vergonha e medo de ser **apedrejada**.

### 5.2.1. Conclusão desta etapa

Vera depurou sentimentos básicos de medo e raiva, antes travestidos de números circenses que não deixavam o corpo ser em sua plenitude. Antes, um catálogo de ações e idéias (melhor expressadas pela literatura do que pela dança), impediam o fluir da personagem. Era um embate de emoções contraditórias num “lúdico” campo de batalha. Devemos lembrar, mais uma vez, que o método BPI respeita o tempo do intérprete em cada momento de elaboração do material que, à despeito de nossa vontade, vem à baila.

O ponto vital neste momento foi a concretização, em meu corpo, de aspectos positivos da personagem. Isso aconteceu de diversas maneiras:

Primeiramente, na consagração do corpo da personagem enquanto um “templo” ou “altar” onde “tudo é reza”, e não mais como alvo humano do atirador de facas. Trata-se de um **corpo consagrado**, religioso no sentido de um *religar* os céus e as terras interiores através de seu eixo. Para tanto, ter conseguido hastear meu próprio mastro (exercício da Estrutura Física), foi fundamental.

Vera identifica-se com símbolos de uma mitologia Cristã, tais como: o chicote de Jesus Cristo para expulsar os comerciantes do templo-corpo; o coração de lantejoulas vermelhas de Maria; a retirada dos cravos do corpo deposto da cruz; o medo do apedrejamento; Salomé dançando com a cabeça de João Batista;

Eva com a serpente; o leão comedor de Cristãos. Surge também, a idéia do cinto de castidade, instrumento utilizado para o exercício de poder e repressão sobre o corpo, especialmente o feminino. Este signo é a representação máxima de toda “objetificação” do corpo de Vera, o qual ela prontamente combateu com seu “cinto de chaves de abrir castidades”. Este cinto sonoro estimula os movimentos de agitar e vibrar, tomando todo o corpo, destrancando-o, fazendo-o gozar. Sensação de libertar a si e a outros corpos encadeados (e em cadeados).

Lembramos que a chave é o primeiro objeto surgido no campo de imagens deste projeto (na forma de um manto de chaves) numa alusão à abertura das portas do céu. **Mas como entrar no céu sem antes destrancar o próprio corpo?**

Em segundo lugar, um outro elemento ajudou o processo a fluir: a aparição de uma mulher que saltou diretamente de meu Inventário no Corpo, a professora de balé. Na vida real, trata-se de uma mulher alta, madura, musculatura torneada, de poucas palavras, sobrancelhas bem arqueadas, lenço na cabeça e fala serena. Perguntei-me que conotações esta curiosa figura de minha infância teria neste contexto: A assimilação de uma técnica mais “civilizada” para lapidar o “rebolado” e sair do mundo selvagem dos instintos e vulgaridades? A necessidade de legitimação de uma manifestação “popular-brega” por uma cultura de dança clássica europeia? Percebo que estas leituras, apesar de tentadoras, não são pertinentes. A mestra de balé não impunha nenhum estilo, mas me fazia lembrar do amor pelo movimento. O significado real da “visita” desta professora ao meu *dojo*, reside em sentimentos e valores que ela despertava em nós, alunos, através da dança: seriedade, respeito, disciplina e uma comunicação econômica, quase telepática, numa cumplicidade pelo movimento. Naquele momento de minha travessia por sendas tão marginais e marginalizadas do corpo feminino, seu acolhimento representou, antes, uma **autoaceitação**. Não foi à toa que o coração de lantejoulas vermelhas de Maria brilhou logo em seguida, como que dizendo: “Sim, todas as mulheres são sagradas”.

Além desta significativa figura, a imagem da “prostituta negra dançando tango todas as manhãs para restabelecer seu equilíbrio diário”, foi outra importante professora de dança de Vera. Mais um exemplo, agora explícito, de auto-aceitação.

Numa certa manhã de trabalho, a diretora havia lançado a seguinte questão: “Como seria a dança sem o pecado original”? Vera brinca consigo mesma em pensamento: “Dança sem pecado é dança sem vergonha”!

A prática intensiva da Estrutura Física, foi outro aspecto importantíssimo na evolução da relação intérprete e personagem. A técnica lapidou e consolidou aspectos positivos da personagem em meu corpo, tais como: a elaboração dos movimentos do quadril e a atenção ao desdobramento de seus sentidos; o (já citado) fincar do mastro como um posicionamento interno; o repertório de gestos aguerridos dos orixás; o constante enraizamento dos pés e a consequente projeção do tronco no eixo vertical (ajudando a personagem a reerguer-se sobre os destroços e dançar sobre as cinzas de salto-alto); o refinamento da plasticidade corporal através da *palheta de tônus* nas *modelagens* e a conscientização de seus sentidos **em suas metamorfoses**.

Por fim, a indicação da diretora para que eu não me preocupasse em trazer a personagem logo de início foi determinante. O recuo da intérprete (literalmente até a pré-história) foi decisivo para certificar a autenticidade do processo em meu corpo. A paisagem relativamente neutra e o trabalho realizado inicialmente com menor intensidade emocional, permitiram que a verdade até então mais “inconfessável” da personagem, eclodisse por si mesma.

Eu pressentia, porém, que a travessia de Vera ainda estava em seu início, pois agora ela estava mais forte, liberta e conectada com o céu e a terra. Tinha “domado o rebolado”, sentia-se bonita e agora tinha seu cinto de abrir as prisões do corpo. Aparentemente, ela poderia falar com menos interferência da intérprete.

Neste momento, em conversa com a orientadora e diretora Graziela Rodrigues, concordamos que a pesquisa prática do doutorado poderia se encerrar, tendo em vista que o cumprimento do projeto (elucidar o funcionamento

do método BPI em meu corpo até o eixo Estruturação da Personagem), tinha se realizado. Meu impulso, porém, era o de continuar, não rumo a um espetáculo, mas à personagem em si. Confiante e com as forças renovadas pela superação de tantos obstáculos, faltava ainda elucidar uma incômoda questão, ou seja, a última revelação de Vera acerca de sua condição de prostituta (e todo o campo de emoções e sensações que se abriu a partir dali, como o medo de ser apedrejada). Resolvi prosseguir por mais um semestre, num último mergulho<sup>30</sup>.

“Fortalecido com a elevação precedente, Hércules pode descer. Alimentado com esses pomos de ouro, ele possui a chave dos infernos e sabe como usá-la” (Souzenelle, 1984, p. 210).

### 5.3. Imersão 3: As meninas da noite

Pelo *fio imaginário*, trago Vera até meu corpo. O quadril se pronuncia, visto o cinto de chaves. De início, os sentimentos correspondem às sensações no corpo: estabilidade, equilíbrio, coragem. Mas no instante seguinte:

*Uma tarja preta nos olhos: a censura interna que retorna. Vera sacode a cabeça, retira a tarja, mira o horizonte e diz: “Se for para olhar o passado, tem que ser de frente”.*

*Agora chegamos a um bordel, um corredor escuro cheio de portas, música brega. Procuo resistir com dignidade, sem me deixar abater pela atmosfera de pesadelo e pelo sentimento de autodepreciação que me assalta.*

---

<sup>30</sup> Para tanto, freqüentei a disciplina Tópicos Especiais no Departamento de Artes Corporais ministrada pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues (primeiro semestre de 2011), mantendo o trabalho de *dojo* sob a direção da mesma.

Finalmente abre-se a *paisagem* mais crua, a grande arena de Vera. Depois dos vários disfarces - o show de auditório, o salão de “belezas”, o circo, a churrascaria e a boate - o **bordel** se descortina. Segundo a diretora, “personagem é o sentido de um lugar”. Sendo assim, ao conseguir entrar no bordel devo ter alcançado um **ponto nevrálgico** da personagem.

Vera começa a exigir de mim um desprendimento muito maior. Por isso mesmo, as defesas também entram em alerta. Passei a considerá-la como uma “ex-prostituta”, mas logo percebi o tom preconceituoso da definição e seu teor de negação. A figura da prostituta tem muitas facetas. Vera **é** uma prostituta. Mas como ela havia se tornado uma? Que significado isso teria para ela?

Na dança que lapidou com a mestra de balé, Vera se fortaleceu e assumiu seu corpo como um lugar de elevação, de gozo, de elegância, um lugar possível de se viver mesmo com as marcas de “faca” que ele trazia. O fato de ela estar mais integrada significava uma segurança para a intérprete prosseguir. Enquanto personagem, Vera ainda tinha muito a dizer. E como cicatrizes sempre têm o que contar, avancemos no conhecimento da biografia de Vera, “olhando de frente para seu passado”.

### 5.3.1. Resvalo frontal

Segundo a diretora Graziela Rodrigues, “O *dojo* é a porta para o mundo”. Conforme já citamos, o método BPI sugere ao intérprete que trabalhe (principalmente nos eixos Co-habitar com a Fonte e Estruturação da Personagem) com uma pesquisa complementar de imagens recortadas de jornal, propiciando associações diretas e indiretas dos conteúdos dos laboratórios com a realidade circundante, nacional e mundial. Além do jornal impresso, debruicei-me também sobre um conjunto de filmes e documentários<sup>31</sup> e acabei me deparando com uma

---

<sup>31</sup> Listado nas Referências .

obra intitulada Anjos do Sol (2006), filme brasileiro dirigido por Rudi Lageman. Esta obra trata da exploração sexual de meninas e adolescentes nos **garimpos da Amazônia**. O filme catalisou grande gama de emoções e sensações que a personagem trazia desde seu início: foi como assistir a infância de Vera. Feliz ou infeliz coincidência, lembramos que no exato instante em que a personagem foi Incorporada, descreveu sua *paisagem* como sendo uma vila de garimpo em alguma fronteira do Brasil:

*Moro um acampamento pobre com uns barracos de madeira, as crianças tudo largada, uma ribanceira de barro e lama. Aqui é periferia, é bem longe da cidade. Parece que é uma fronteira do Brasil, mas eu não sei o nome daqui. É um fim de mundo, tem um garimpo, é cheio de traficante, de bandidos.*

A (assustadora) atmosfera emocional no momento da Incorporação de Vera era exatamente a mesma do filme. Várias outras coincidências entre o universo do filme e o da personagem foram sendo detectadas. Relendo todo o meu trabalho realizado com o método BPI até então, uma constatação: os *traficantes de mulheres* já estavam presentes desde o processo de mestrado, no *corpo cigana*. Conforme vimos anteriormente, este corpo trazia em si: anciãs, divindades femininas; cangaceiras; **sobreviventes** de guerras e **dos mercadores de mulheres**; ancestrais africanas; dançarinas; artistas de feira.

Também o circo de Vera era cercado pelos mercadores de mulheres. Esta era uma realidade já fisgada “por um canto de olho” em meu Co-habitar com a Fonte no sertão, na figura da ex-prostituta, seus filhos bonitos e seus cachorros cadavéricos. E o filme Anjos do Sol, por sua vez, desmascarou a realidade viva para a qual a personagem veio dar voz.

Os traficantes eram o “Tutú Marambá” que rondava. Por isso os subterfúgios e “eufemismos” do circo: o atirador de facas, o disfarce de gorila, o corpo espelhado, a espingarda de brinquedo, o chicote para defender “o templo” dos mercadores...Por isso era tão difícil permitir que Vera trouxesse sua causa logo de início. Vera se camuflava para sobreviver. No circo, quando postada no

alvo das facas, a venda em seus olhos era transparente. Ela “sabia”, mas nem eu, nem ela, agüentaríamos ver tudo de uma vez. Para isso serviam as sombras do circo.

Deste momento em diante, os conteúdos do *dojo* na Estruturação da Personagem se adensaram em torno desta questão: a escravidão sexual infantil e a diferença entre ser prostituída e tomar-se uma prostituta. Aqui chegamos ao ponto máximo da discussão sobre o corpo enquanto objeto.

Em seu livro *Meninas da Noite*, Dimenstein (1992) investigou a rota do tráfico de meninas na Amazônia, descrevendo esta impactante realidade através da fala das mesmas. As cenas descritas são fortes. Em cativeiro, a obrigação delas era atender a dezenas de homens a cada noite, sem higiene, alcoolizadas. Muitas delas, ainda “nem tinham peito”. Outra, grávida aos 16 anos, não quis abortar e foi forçada a “trabalhar” até o quinto mês de gravidez, retomando a rotina de “atendimento” uma semana após o parto. As virgindades são leiloadas entre os fazendeiros. Aos 18 anos, as moças já estão gastas, acabadas, cheias de doenças, sem perspectiva de vida. A maioria delas, ao ser liberta do cativeiro, continua buscando seu sustento na prostituição, seja pela falta de opção, seja pela autodepreciação que resta como um traço de tantos traumas vividos.

O filme *Anjos do Sol* colocou em imagens toda esta realidade. Cada “romance de aluguel” valia três gramas de ouro. Além de não ganharem nada, as meninas ainda permaneciam escravizadas por terem que pagar pelos remédios para malária, pela maquiagem e pelas roupas usadas no bordel. As que tentavam fugir eram caçadas como bichos, floresta adentro. Uma delas, ao ser capturada, foi amarrada ao pára-choque de uma caminhonete e arrastada até a morte. Estas imagens trazem outra lembrança de *paisagem* vivida no *dojo*: pouco antes da Incorporação de Vera, jipes que corriam, levantando poeira colorida numa encruzilhada.

Obviamente, o filme teve grande impacto sobre mim. Aquelas meninas estavam em meu corpo! Neste momento, lembro-me da “velha do carro de boi” modelada no início desta pesquisa (p.45): “um corpo de onde se desenterram

instrumentos, sons profundos, aterradores, contínuos. [...] Ela também desenterra destroços, restos abandonados, esquecidos, enferrujados porém latentes, vozes esganiçadas que buscam afinação”.

Era preciso dar a voz do corpo às meninas. Aquilo não era, nem de longe, um desejo meu, pelo contrário. Lembrei-me de uma presença importante do campo: a cigana Josi, que trabalhava pela causa feminina, na reintegração emocional e social de ex-prostitutas ou mulheres que sofreram algum tipo de violência. Através dela, fiquei sabendo, por exemplo, do que se tratava a lei Maria da Penha<sup>32</sup>. Juntei forças.

Lembrando a fala da diretora: “Se o *dojo* é o que me liga ao mundo, ele serve para abrir a porta do mundo: há que se trabalhar o fio condutor das emoções enquanto necessidades, não enquanto desejos”.

O método BPI tem como um de seus fundamentos, a observância da relação do artista com a realidade humana circundante. Mesmo não querendo, eu me encontrava conectada àquele grupo de meninas. Este momento do processo foi, mais uma vez, de dor, angústia e questionamentos. Mas o caminho do corpo era sem volta. A história de tantas Veras estava sendo contada.

Converso com a diretora sobre o filme *Anjos do Sol*. Ela requisita que eu traga para o *dojo* os conteúdos que mais me mobilizavam naquele momento. Eu deveria apresentar outra síntese, considerando mais esta *paisagem* que se descortinava.

Respiro fundo.

Tento organizar um conjunto de ações e situações que traduzissem, minimamente, as sensações, emoções e imagens, potencializadas pelo filme. As coisas estavam em grande ebulição, algo de meu Inventário no Corpo havia emergido, gerando grande ansiedade. Não eram lembranças específicas ou coincidentes com aquela realidade, mas era uma dor imanada. Havia, em meu arquivo corporal, uma culpa e uma vergonha que pareciam herdadas de muitas

---

<sup>32</sup> Lei 11.340, que “Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher” .

gerações de mulheres e meninas. Era como um estigma. Eu sabia que aquele sentimento não era só meu, mas naquele instante a solidão dentro dele era esmagadora. Era como um novo circo de horrores e humilhações onde as meninas ensaiavam trejeitos, calçavam sapatos (de salto) grandes demais para seus pés, e cuja maquiagem lhes cobria apenas um lado do rosto, como meias-mulheres, como meninas velhas. O sentimento era de total desamparo. Tentei simbolizar uma “avalanche” através do corpo, objetos e ações, mas não queria permanecer na representação, como já havia acontecido no circo. Aquele caos emocional precisava ser elaborado de outra maneira. “Ninguém poderá assumir essa nova deambulação labiríntica, ou encontrar sua saída, se não estiver acompanhado de um guia” (Souzenelle, 1984, p. 209). Solicitei, então, a condução da diretora naquela hora específica: era o momento de destrancar os porões.

Partimos para o trabalho neste patamar emocional. Monto meu *dojo* com alguns objetos de Vera dispostos no círculo: sapatos de salto, espelhos, saias, uma coroa de *miss*, tecidos, fitas. Iniciamos:

*Um corpo carregando um grande cesto nas costas. Descarrego o cesto, ele está cheio de ossos, joga tudo no chão. Pisoteio os ossos triturando-os até virar uma pasta de gente. Raiva.*

*A diretora pede que eu calce os sapatos de salto alto, para ir trazendo a mulher e ir propiciando o surgimento da personagem. Visto também a saia e a coroa de miss. O sentimento muda. Agora é uma mulher engraçada, gorda, caminha com as pernas um pouco abertas arrastando os sapatos. Ela fala com a língua presa. Indagada pela diretora, ela responde que seu nome é Edigelsa. A diretora aponta que ela é Vera disfarçada de “Edigelsa indigesta”. Edigelsa reclama que não há gelo para seu “wisky on the rocks”.*

Apontamos aqui um *corpo* intermediário que evitou o contato direto da intérprete com o momento crítico da história de Vera. Edigelsa, no entanto, com seu jeito jocoso, ajudou a intérprete a soltar-se um pouco, principalmente porque

apesar de ter a língua presa, gosta muito de falar. Ela se acha linda, aprecia *wisky on the rocks* e admite que seu nome não combina com sua “beleza”. Edigelsa é “a feia que se acha linda” (figura pré-existente no Inventário no Corpo e Co-habitar com a fonte) e trouxe um lado cômico de Vera.

A diretora enfatiza que, o conceito de personagem no BPI tem que ir se abrindo. Certa vez, no *dojo*, modelei um escravo fugitivo de uma senzala. Ele cortou as cordas que o prendiam com uma faca. A diretora aponta que este escravo também era Vera, pois “uma personagem tem seu eixo, mas outras imagens podem se fundir nela, ou outros *corpos* podem se pronunciar como constituintes de suas porções”. Ou seja, uma personagem pode ter suas próprias “personagens” (a exemplo de Madame Veritá).

Tomado este fôlego, prosseguimos com Vera e os Anjos do Sol. A *paisagem* de ossadas retoma:

*Mastro feito de ossos humanos. Lama que engole ossos. Para entrar na terra, é preciso ajoelhar. Não se entra na terra de graça. Nem em pé a gente fica de graça.*

*Os pés se fincam na terra buscando apoio. Modelagem de um Exu, mãos e pés em garra, corpo próximo a terra e uma necessidade de cavar.*

*Agora abro grandes asas. Sou uma mulher-abutre. Rasgo e revolvo a terra com as garras, faço vento com as asas, sensação de força no corpo.*

*Em seguida, sou Vera numa casa com parede de tijolo, terra batida, um baile numa “sala de reboco”. Na mão, uma faca imaginária que gira no ar.*

A espingarda de brinquedo do antigo circo, agora é uma arma branca de verdade: uma peixeira. O objeto cortante (a faca) veio da sensação do meio das clavículas, das asas e garras como prolongamentos do braço e da mão, trazendo um sentimento de mais confiança para personagem e intérprete. A *modelagem* da mulher-abutre é um corpo híbrido que empresta a força de um animal cujo reinado se estabelece nos campos de morte. A *modelagem* de Exu, (identificado por mim

como Exu Tatá Caveira) é entidade da Umbanda que trabalha com o encaminhamento das almas no cemitério, pertencente à falange do orixá Omolú (do Candomblé), deus da doença, da vida e da morte. Estas *modelagens* me emprestaram seus dons para lidar com os estágios da decomposição, da separação de substâncias espessas e leves. O que em mim se decompunha?

A tônica emocional desta paisagem que se apresentava era de guerra. Os corpos das meninas escravizadas ainda gritavam por passagem, pelo fim do cativeiro, por uma chance. Eu pressentia muitas vozes querendo sair do corpo. Eu já sabia que o processo de Estruturação da Personagem, em maior ou menor grau, acontecia entre avanços e recuos, entre perder e ganhar *corpos*, entre descidas e elevações, negações e acolhimentos. O desconforto era tão intenso que comecei a indagar: “Mas onde isso irá parar? Por que insistir tanto em conhecer esta personagem? Já não bastava eu tê-la assumido como prostituta”? A tensão só crescia.

Um dia, imaginei como seria se a personagem morresse... Ah! Mas, é claro! Que ótima idéia! Não seria melhor se Vera contasse sua terrível saga como uma heroína-fantasma? Qualquer terror já seria história contada no tempo da memória e fora de meu corpo. Que alívio! Vera morreria. Pronto!

Mas... como? Cairia de um trapézio ou seria esfaqueada à beira de uma estrada? Não importava, agora ela já estava no colo de Nossa Senhora e entre os anjos do céu. Isso mesmo. Afinal, como alguém poderia superar tantos horrores na vida, não é mesmo? Ser escrava sexual na infância, alvo do atirador de facas e prostituta de churrascaria? Credo! E agora resolveu perambular em cemitérios clandestinos... Assim já era demais! Nem deveria existir alguém desse jeito no mundo. Só a morte poderia redimi-la! Além de tudo, “eu tinha estudado nos melhores colégios para, no final das contas, fazer 'dança de prostituta’”? Ah não! Chega! Vera está morta.

Passados alguns dias, Vera escreve uma carta:

## “Psicografia”

*Lembro de ter rolado num barranco até tudo ficar escuro. Tava lá, morta, mas fiquei sentada ao lado do meu corpo. As formigas já foram me cortando, comecei a ver meu corpo se desmanchando. Um dia apareceu uma velha que me enterrou, fez essa caridade. A velha olhou pra mim ali e me disse: “Sai daí menina, não pode ficar aqui não”!*

- *“E eu vou pra onde”?*
- *“Chama Nossa Senhora que ela te leva dentro do coração dela”.*

*Mas eu não queria ir embora assim, sem saber o que aconteceu comigo, quem eu era de verdade. Antes, eu tinha que achar o meu valor. Dei um passo e já estava de novo no antigo circo em que trabalhava. Eu via todo mundo, mas ninguém me via, só Madame Veritá me via. Ela me olhou e cantou uma oração bonita. Mas ali também não era mais o meu lugar. Daí eu resolvi me enterrar de novo, me cobrir com o cobertor da terra. Dormi. Um dia, ouvi uma zoadada de baile e fui acordando. Num “guentei”, saí da terra e fui em direção a uma casinha meio iluminada no meio do quase nada, só que lá dentro era bem grande, como um salão. Tinha um monte de gente, muito barulho. Algumas pessoas e outras almas “descarnadas” que nem eu conseguiam me ver, lá eu estava “viva” e não me sentia só.*

*Quando cruzei a porta do baile, senti uma força me jogar no chão de terra, como se eu tivesse que ajoelhar e cavar um buraco debaixo daquele salão, deixar o cheiro da terra fresca subir e enterrar outras coisas ruins que estavam ali, pedindo pelo amor de Deus para voltarem à terra. Era uma faxina danada.*

*Tinha fantasma de tudo que é jeito e feiúra. Uns dançavam agarrados aos vivo, pendurados em seus cangotes. Eu danço é sozinha mesmo. Aqui tem muita gente fazendo e pensando doidice. Vejo tantos pensamentos me pensando. Mas agora eu tenho minha faca. Eu não quero mais ruindade pro meu lado, nem nessa banda da vida! A minha faca é pra cortar olho gordo, língua comprida, mão boba, dedo duro, rabo preso, dor de cotovelo, nariz espichado e mão cheia de dedos.*

*Todo dia eu morro, todo dia eu nasço, eu teimo em nascer, mesmo depois de morta. Ainda fico agoniada, mas o fio da minha faca separa os pensamentos. Eu ainda estou aqui porque tenho que trabalhar.*

*Vera*

Resignei-me. Não me restava nada além de continuar estruturando a personagem, mesmo que ela fosse um fantasma. Mas como se “estrutura um fantasma”, ou seja, um conteúdo sem corpo?

Lembro-me de uma fala da diretora: “É difícil a pessoa se sentir dona de seu corpo”. Pensando nisso, retorno ao *dojo*.

A sessão descrita a seguir teve a condução da diretora e é uma das mais importantes em todo o processo co-evolutivo entre intérprete e personagem deste projeto, no sentido do resgate, reconhecimento, valorização e assunção do corpo.

Trago uma peixeira de verdade. Inicio a ação de cortar um mato que sempre cresce, que não tem fim. Na ponta da faca, imagem de abrir buchos, **tripas**, ventres, de revirar intestinos, imagem do boi esquartejado de Rembrandt, de Bacon.

D – “*Quem corta*”?

I - “*É alguém muito agitado no coração*”.

Solto a faca. O corpo entra na lama, num chão repleto de seres enterrados. A emoção vai se intensificando, não consigo articular palavra, apenas sons e

grunhidos. A diretora pede que eu deixe a boca falar. Era um espírito que tentava se materializar a partir dos restos de outros corpos e memórias.

D- *“Em que lugar você está agora”?*

I- *“Tô no cemitério, to trabalhando. É pesado”.*

D – *“O que pesa”?*

I- *“O serviço de desmanchar, cortar, desossar, separar, juntar, limpar, moer, fazer virar pó, cinza”...*

As mãos se agitam ao redor do corpo que, com alto tónus, se contorce.

I- *“Todo mundo acha esse trabalho sujo, fedorento, feio”.*

D- *“Que lugar é esse”?*

I- *“Uma cova com um monte de gente que sumiu, desaparecidos, ninguém nunca mais achou”.*

Por um breve instante, a emoção era indefinida. As imagens fluíam pelo corpo, até ressurgir a mulher-abutre abrindo suas amplas asas, voando em saltos, **olhando para cima e para baixo**. Retorno ao chão.

I- *“Eu cavo, eu cavo, eu cavo todo dia”.*

D- *“Quem é você”?*

I- *“Sou um compositor”.*

Volto ao chão, agora sou um “bicho” escarafunchando e abrindo túneis. Retorno, vou subindo em contorções.

D- *“Deixe vir uma modelagem e um corpo. Quem é você”?*

Uma risada nervosa. Começo a girar e a modelar um corpo coxo, mão na cintura, uma figura grotesca. Sobe o grau de angústia.

D - *“O que está acontecendo”?*

Tento falar, não consigo. Bato o pé no chão, como se estivesse asfixiada.

D- *“Deixe a boca falar, descreva o que está sentindo”.*

I- *“Que é que a gente faz para ser gente”?*

D- *“E você é o que”?*

I- *“Sou quase gente. Mas eu não sou gente”.*

D- *“Deixa vir esse sentimento de não se sentir gente. Você sente o que? Veja os detalhes disso, um ponto no corpo, uma imagem”.*

I-*“Dói, sou sujo, sou torto e sozinho”.*

D- *“Veja se você acha um corpo, vai vendo que você tem corpo sim, vai chegando ao corpo! Não é fantasma, não é monstrinho...Você tem direito a um corpo, a um lugar, a estar”!*

I-*“Eu quero esquecer as coisa ruim”!*

D- *“Esse é o espírito de quem? Esse material que veio no seu corpo, a quem ele pertence”?*

I-***“Um pouco meu, um pouco do mundo, um pouco de todo mundo”.***

D- *“Então dê um corpo a esse espírito, para que ele possa ser elaborado, porque se ele for só um espírito, não tem o que fazer. Modele esse corpo para que não fique no umbral, sofrendo, comendo formiga, sentindo nojo! Tem que dar um corpo pra ele, deixa esse espírito trazer um corpo, ocupar um corpo que não seja feito de restos”.*

Em quietude, me abaixo e busco novamente a terra. Vou reconstituindo este corpo com terra vermelha e fresca, de baixo para cima. Os pés, as canelas, pernas, tudo, até a cabeça. Sou uma pessoa de terra, cor urucum. Giro no espaço me projetando, metade entra fundo no chão, a outra vai à estratosfera. Quando paro, um sentimento já conhecido se instala: a vontade de ir para o baile.

A personagem abriu o corpo da intérprete para uma (sertaneja) capacidade de sobrevivência, atravessando sentimentos de indignância, orfandade, abandono, ausência de identidade, vazio, violência, violação, crueldade e até a própria morte. Apesar de tudo, “uma alegria que teima”, na vontade de ir ao baile. Neste momento do processo, um diretor de BPI exerce sua função de guia (tal qual Virgílio para Dante), não permitindo que o labirinto seja vivido, conforme coloca Souzenelle (1984), como um abrigo estéril, local de perambulação que se transforma em túmulo.

Segundo Souzenelle (1984) a “descida aos infernos” ou a experiência “não luz” é uma operação fundamental em nossa evolução, porque nela voltamos a ser germe. Esta descida está presente em muitas tradições, tais como: O livro Tibetano dos mortos (Bardo-Thodol); Livro da Viagem noturna (de Ibn Arabi); no Livro Egípcio dos mortos; na mitologia grega; na obra de Dante, etc. Cabe lembrar que estas tradições não falam, forçosamente, da morte física, mas de uma mudança de estágio de consciência, no transcender das “formas-pensamento” e do nascer na “Porta dos Deuses”. Esta descida só é realizável após a tomada de consciência da luz própria, da “separação do sutil e do espesso”, da experiência de dimensão divina que possibilita a volta para o alto. No processo que

percorremos até agora, podemos dizer que a “tomada de consciência da luz própria” da personagem e intérprete teve início no ciclo anterior, no item *Aprendendo a Dançar*.

Sem esta experiência de elevação eu não poderia assumir em meu corpo a realidade crua e sombria destas meninas. E ainda há tantas pelo mundo! Muito ouvimos falar sobre prostituição, pedofilia, violência contra a mulher, tráfico humano. Mas sobre este tipo de escravidão, pouco se comenta.

Vim conhecer o livro de Dimenstein (1992) sobre a prostituição de meninas-escravas no Brasil depois de já ter encerrado a Estruturação da Personagem e dado início à escrita do presente texto. Entre a fala das meninas entrevistadas e as de Vera, deparo-me, mais uma vez, com **coincidências**. Uma das jovens prostituídas, apelidada por todos de “Neguinha”, desabafa:

- “**Já fui gente**, hoje não sou mais ninguém”.

Outra menina, após narrar sua história, “uma malha de traumas e frustrações costurados com violência”, pergunta: “**É possível nascer de novo**”?

O autor esclarece que as meninas estabelecem códigos, segredos e subterfúgios na comunicação, como estratégias de sobrevivência. Identifico o mesmo comportamento em Vera na fase do circo: “É como se criassem uma fantasia protetora contra a invasão da intimidade” (Dimenstein,1992).

A psicóloga Ana Vasconcelos, terapeuta destas meninas na Casa de Passagem de Recife na época em que o livro foi escrito, declarou em entrevista à Dimenstein (1992, p. 15):

As meninas precisam ser aceitas e respeitadas. Necessitam acreditar que são importantes para as outras pessoas e que elas têm muito a transmitir a elas mesmas e aos outros. Nas ruas, no abandono, nos bordéis, na miséria de seus lares, essas meninas nunca foram ouvidas. Elas são só aquilo que permitimos que elas sejam, que os outros querem que elas sejam. É preciso que falem de suas angústias. Que escutem a própria fala, não apenas como um lamento, um gemido, mas como uma auto-afirmação.

Apesar de tudo isso, Dimenstein (1992) registra, na fala das Meninas da Noite, o desejo de um dia se casarem e/ou terem filhos, de constituírem suas próprias famílias. Como no circo de Vera (no casamento entre a boneca de piaçava e a cabaça), esta ainda parece ser a única esperança de felicidade.

### 5.3.2. Superação

Vera recompôs seu corpo, mas ainda cava um local escuro, com lama, ossadas, pedaços de tudo que é história. É um **garimpo de gente**. Apesar disso seu sentimento não é mais de dor ou de menos-valia. É um estado quase neutro, absorto por sua tarefa. Ela remonta esqueletinhos, osso por osso e até dança com eles. Então, entrega-os para o alto, como se alguém os puxasse para cima:

*De repente, de tanto erguer os braços ao erguer os esqueletos, ela é içada também: Vupt! Então ela também podia sair daquele buraco Dantesco!*

Por um instante, a sensação foi de mãos muito rápidas que “nos” puxaram pelos pulsos. A **repetição** do erguer os braços no gesto de entrega, a expressão das mãos que se abriam, tudo isso ajudou na subida. Gestos assim viram dança.

Agora Vera dança pedindo aos céus, festejando e pedindo ao alto que a faça crescer. O sentimento era um só: desejo de subir.

No Egito antigo, o abutre é um animal associado à “grande mãe” em função de sua necrofagia que facilita o processo de renascimento. Conforme descrevemos, suas grandes asas imprimiram uma forte sensação na altura das clavículas (etimologicamente, “pequenas chaves”). Sem a pretensão de ter vivido uma experiência completa de “integração alquímica, mística ou espiritual”, busco analogias simbólicas que ilustrem os movimentos de superação. Para isso,

tomemos emprestado outro animal alado, a águia, símbolo da ascensão. Ainda citando Souzenelle (1984), que lê o corpo humano segundo a Cabala, a mitologia grega e as tradições orientais, lembramos que a águia arranca do túmulo aquele que se tornou luz. “Onde estão os cadáveres, lá está a águia” (Jó, XXXIV:33, *apud* Souzenelle, 1984, p. 220). A águia seria o guardião da “Porta dos Deuses”, “que corresponde, no esquema corporal, ao plano da garganta, guardada pelas duas clavículas prolongadas pelos dois braços e pelas duas mãos”. Apesar de não ser este seu papel (guardiã da porta dos deuses), a *modelagem* da mulher-abutre manteve meu corpo com uma tensão e atenção para cima através das escápulas, voando aos saltos com o olhar entre o chão e os céus e movendo a cabeça sem perder a perspectiva do alto. Ela era meu espelhinho no fundo do poço.

No momento em que Vera é içada para o alto, chega, não ao “paraíso”, mas a outra *paisagem*. Vera deixa-se cair sobre um sofá de cetim cor de rosa e suspira com determinação:

**-“Chega de sofrimento”.**

Na arquetípica descida aos infernos, Souzenelle (1984) relembra: “Deus não deve ser procurado no alto, mas dentro de nós mesmos, nesse pólo ‘inferior’, cuja integração é a única que nos pode dar a ‘chave’ do divino, e recuperar para nós, acima das espáduas (clavículas), o verdadeiro chefe” (Souzenelle, 1984, p. 210). Segundo a autora, “o chefe” acima das clavículas, é nossa própria cabeça, nosso rosto divino, nosso verdadeiro rosto.

Permitam-me mais uma analogia, agora sobre a relação corpo, estilo de interpretação e conteúdos arquetípicos relacionados ao *axis mundi*, eixo que liga terra, céu e submundo, presente em várias tradições culturais (bem como na Divina Comédia de Dante). Na tradição do teatro Nô<sup>33</sup> (Giroux, 1991), o ator só aprenderá os estilos de interpretação dos *graus inferiores* (relativos aos *daimons* ou à “corrente impetuosa” que carrega adjetivos como *possante*, *corrompido*,

---

<sup>33</sup> Teatro Clássico japonês, datado do século XIV.

*meticuloso*) depois de ter se iniciado nos *graus intermediários* e, principalmente, depois de já ter galgado os três *graus superiores* (relativos ao espírito), nos estilos: 1) da *flor serena*; 2) da *flor altaneira e profunda*; 3) e da *flor maravilhosa*, “onde o espírito e a interpretação se fazem únicos”. Ou seja, o ator “retorna” aos *graus inferiores*, apto a interpretá-los com o refinamento espiritual do *grau da maravilha*, onde o *correto* e o *incorreto* já não se distinguem.

Na fala de Graziela Rodrigues, o que importa no *dojo* do BPI, é o esforço de superação. Vera agora tinha um corpo de novo. **Um corpo de baile**. Pergunto à diretora o que aconteceria se a personagem fosse uma “entidade”, ou “espírito”:

D - “A personagem estruturada tem que estar na dimensão da esperança. Não importa se Vera é entidade, espírito: ela é personagem”.

Na força de vida da personagem, o “nascer de novo” e a saída do labirinto, agora sem olhar para trás. Na preparação deste retorno, quando Vera ainda era um fantasma e precisava de um corpo para não cair de vez na desesperança, foi preciso decompor-se, misturar-se, “esquecer as coisa ruim” e então, recriar-se. Nesta recriação, toda a relação intérprete-personagem foi ressignificada. “O corpo dos bailarinos é lugar de lembrança e esquecimento, em metáforas corporais manifestadas por sua movimentação, em possíveis ressignificações sem fim” (Navas, 2009, p.125).

Ainda segundo Navas (2006, p.161):

Na modernidade, os conteúdos “corpóreo-metafóricos” que se quer circular, partem de um artista cuja individuação e expressão no mundo, são fundamentais, e suas obras, concretização de pressupostos a partir de um “self”, pertença de um indivíduo que toma em mãos seu corpo-destino individual para torná-lo ferramenta de comunicação corporal humana. A comunicação que se estabelece é muitas vezes de profunda intimidade, a tônica sendo um desvelamento intenso de conteúdos de todos nós, ressignificados em corpos em movimento.

O que fez Vera deixar de ser um fantasma foi a aceitação, o acolhimento da intérprete, em si, de um extremo estado de miséria humana, em especial das Meninas da Noite, dos Anjos do Sol. O **sentimento** de misericórdia foi a **chave-mestra**, o estar em *concordia* (coração) com a miséria alheia, sofrimento que é, numa instância de consciência altaneira, “**um pouco meu, um pouco do mundo, um pouco de todo mundo**”. Só daí ela se esvazia, “nasce de novo”, molda seu corpo do mais fresco barro e sai para dançar.

Segundo a especialista em Psicologia Analítica Junguiana, a Profa. Dra. Elizabete Zimmernann:

Os fantasmas são psiquês arcaicas do homem, padrões recorrentes que se transmitem em diferentes lugares e momentos sem que se saiba exatamente como. São vozes do inconsciente, de uma consciência ética e de valores soterrados. Assim, os fantasmas têm uma função pedagógica e estruturante, eles são uma voz interna.<sup>34</sup>

Neste sentido, Vera foi, literalmente, uma voz de consciência ética de valores e de gente soterrada em vida.

A palavra *imagem*, em sua origem grega, significa *fantasma* ou *fantasia*. A concretização de “espectros” ou “imagens” pode acontecer de várias maneiras na arte. Na dança do teatro Nô, por exemplo, o protagonista quase sempre interpreta um fantasma. Para isso, tem seus movimentos extremamente definidos, como uma escultura que se move. Os gestos são de alta precisão geométrica e o corpo habita o espaço enfatizando seu volume, sua tridimensionalidade. Também o cineasta russo Tarkovski (1998) nos lembra que as imagens que eclodem do inconsciente em nossos sonhos e pesadelos são sempre muito nítidas. Quando sonhos e pesadelos são reproduzidos por filmes medíocres, apresentam-se como cenas esfumaçadas, distorcidas, trêmulas ou manchadas, refletindo apenas uma

---

<sup>34</sup> Informação verbal gentilmente fornecida em entrevista pela Profa. Dra. Elizabeth Zimmernann, no dia 9 de junho de 2008.

massa emocional caótica.

Também no BPI, ao elucidarmos a passagem dos conteúdos não conscientes para um patamar de consciência, precisamos da forma e da tensão que ela traz. Sob a perspectiva da Eutonia, em Alexander (1976, p.42):

Encontrar uma forma não é uma exigência só artística, mas também pedagógica, pois a partir das soluções encontradas mutuamente, descobrem-se as bases da utilização do espaço e do equilíbrio entre o conteúdo e a forma.

Pouco a pouco, os significados da personagem vão tomando corpo e espaço. Uma das características que define o conceito de dança no método BPI após a vivência de seus eixos num profundo trabalho com o inconsciente, é tudo aquilo que agora revela a consciência do sujeito que dança. Sobre isso falaremos mais adiante.

Ainda sobre o conceito de fantasma como “valores a serem desenterrados” podemos citar, mais uma vez, a visão de Lygia Clark sobre a memória do corpo. Uma das fases de investigação experimental de Clark é a chamada Fantasmática do Corpo (1971). Para falamos brevemente sobre tal conceito, falemos antes do *corpo vibrátil*, termo criado por Rolnik (2006, p.16) para designar um corpo que:

[...] absorve as forças que o afetam fazendo delas elementos de sua tessitura, marcas de sensação que irão compor sua memória. Mobilizar a potência vibrátil do sensível é então convocar esta memória, as marcas de suas vivências fecundas, mas também as de seus traumas e os fantasmas que a partir dele e nele, germinaram.

Rolnik (2006) afirma que “Os pontos portadores da memória destas marcas traumáticas provavelmente são a morada corporal dos fantasmas”. Os fantasmas surgiriam em forma de dores e até mesmo de deformidades ósseas relacionadas à feridas afetivas que a memória verbal não consegue detectar. Rolnik deduz que, a partir desta idéia, Clark tenha criado a noção de “fantasmática do corpo”. Os fantasmas eram detectados pela própria *micropercepção* de Clark

no rastreamento do corpo do cliente através de seus Objetos Relacionais, trazendo-os à tona e incitando o corpo a vomitá-los. Desobstruindo a passagem do fluxo vital naquele ponto, recuperava-se “a receptividade do corpo vibrátil e a capacidade de se deixar fecundar pelo mundo”. Neste sentido, podemos reconhecer o *cinto de abrir castidades* de Vera como um objeto (sonoro) que teve uma função análoga, além de criativa.

Pensando-se sob este prisma, confirmamos aqui a importância do trabalho com os objetos no método BPI na “desobstrução da passagem do fluxo vital” no corpo, num rastreamento feito pelo bailarino sobre si mesmo. Em seu início, este rastreamento (realizado com mais ênfase no eixo Inventário no Corpo) é sempre acompanhado pelo diretor, até que bailarino adquira mais autonomia em seus processos de conscientização.

Ainda sobre os objetos, uma novidade sobre a **peixeira** de Vera: a lâmina agora é feita de **espelho**. A nova peixeira reedita os antigos espelinhos usados no circo, amarrados na cintura para se defender das facas do atirador e dos olhares cobiçosos. A faca espelhada funde ataque e defesa, ama e escudo. O brilho da faca espelhada cega: nela, o “inimigo” vê a si mesmo.



Frame de vídeo. *Cenas de laboratório*, abril de 2011.



### 5.3.3. Cenas dos últimos *dojo*

A esta altura, o trabalho prático se encaminhava para um final. Neste momento, o reencontro com a música de Dona Zabé da Loca. Até então, várias músicas e canções brasileiras participaram do processo de *dojo* do Co-habitar com a Fonte e da Estruturação da Personagem, incluindo a música contemporânea instrumental. Nenhuma delas, porém, teve a aderência da música oriunda de meu próprio campo.

Desde o *dojo* do Co-habitar com a Fonte, evitei totalmente o uso da música de Zabé da Loca como uma referência direta. Ao final do processo, já com a personagem consideravelmente estruturada, a música de Zabé provou-se irresistível para Vera. Sua dança se definiu melhor ao som do pife de Zabé, principalmente pela alegria que celebra a vida. A música de Zabé era o estopim que faltava para espalhar a dança de Vera. O corpo da bailarina-pesquisadora-intérprete, alimentado por este afeto, religou-se a esta pulsação musical radiosa e enlaçadora de todos os sentidos e sentimentos de superação da personagem.

Vejamos agora, momentos das últimas sessões de *dojo*:

*A diretora sugere o exercício do fio imaginário, para vemos “quem” estaria do outro lado. Canalizo este “quem” para minha personagem e surpreendo-me quando meus braços se erguem num desejo premente de encontrá-la. Laço afetivo de cumplicidade, aprendizado e (com) paixão.*

*Sentimentos que oscilam entre depressão e euforia. O corpo dá uma guinada no espaço e resolve, mais uma vez, ir para o baile. Havia uma solenidade nesta ação, uma escolha que se sacramentava. Nem depressão, nem euforia: baile. O corpo cria espaço na contra-força de outros corpos, esculpindo sua presença no prazer das contra-danças.*

*Vera tem uma perneira que a protege de picada de cobra. A perneira é feita de couro de cobra venenosa.*

*O cinto de chaves também é serpente escamosa e brilhante. Às vezes Vera veste o cinto transpassado sobre o peito, como uma cartucheira. O som vai do mais suave ao mais alto. O movimento cresce até sacudir todo o corpo, novamente abrindo as trancas, desta vez na altura do coração.*

*Vera faísca a faca nas pedras. A faca reflete o sol e ofusca o olho do inimigo. Na faca espelhada o inimigo vê a si mesmo.*

*Ela lima a malícia na lâmina.*

*Vera passa seu batom mirando-se no espelho da faca. E pensa: “Renasci do glamour da terra com suas minhocas. Não há mais mãos de ferro sobre mim. Renasço porque posso esquecer. O mal só existe onde não há amor”.*

*Um novo elemento do figurino de Vera se apresenta: uma espécie de faixa de “Miss Brasil” onde se encontram estampadas as fotografias das Meninas da Noite (extraídas do livro de Dimenstein).*

*À luz de fogo e luar, Vera senta-se em seu sofá de cetim cor de rosa. Hoje ela se prepara para dar uma entrevista e contar sua história. Luzes, câmera: **Super Ação.***

*A seguir, imagens de Vera no baile e com sua indumentária completa <sup>35</sup>.*

---

<sup>35</sup> Fotos de João Maria realizadas em janeiro de 2012.













#### 5.4. A dança da personagem Vera

Antes de entrarmos neste ponto propriamente dito, falemos um pouco mais sobre a técnica de dança no método BPI. Ao longo desta última imersão (*Meninas da Noite*), mais uma vez a prática da Estrutura Física foi fundamental para o trabalho de fortalecimento da intérprete ao elaborar os conteúdos que a personagem trazia. Neste período, em especial, treinávamos a dança das mulheres Xavante<sup>36</sup>.

O movimento fundamental se constitui de pequenos saltos ou “repuxos” para frente e para trás, quase sem sair do lugar, com os apoios dos pés se alternado entre a planta e os calcanhares. Este “passo” nasce na região da bacia, mais especificamente na musculatura da área genital-uterina que, com sua capacidade natural de sucção, conecta-se à terra através dos pés, bombeando a energia do solo para o corpo. Neste movimento tão centrado na região da sexualidade e (pro)criação, Vera encontrou novos recursos para restaurar e fortalecer o que lhe foi corrompido. Além da “doma do rebolado”, agora seu corpo estava forte e diretamente conectado à terra através do assoalho pélvico. Assim como no capítulo anterior, o trabalho técnico da Estrutura Física com sua Anatomia Simbólica foi utilizado como meio de transformação de um *corpo aviltado* em um *corpo sacramentado*.

Debrucemo-nos agora sobre alguns pontos a respeito do “conceito de dança” na experiência com o método BPI. Ou, conforme indaga Sócrates (Valéry, 2005): “Mas o que é então a dança, e o que podem dizer os passos”? Para isso, utilizaremos alguns conceitos sobre **gesto** e **movimento** propostos por Gil (2004).

---

<sup>36</sup> Apresentada ao grupo de pesquisadores e alunos do método BPI pela bailarina-pesquisadora-intérprete Elisa Costa.

Ao longo de todo o texto encontram-se várias descrições sobre a “formalização” do movimento a partir dos sentidos revelados pela personagem. Recapitularemos alguns exemplos de “gestos que viram movimento de dança”, considerando que: “A noção de movimento é decerto mais ampla que a de gesto, pois a compreende” (Gil, 2004). Nossa seleção não considera a dimensão de um produto final (espetáculo), quando escolhas estéticas são feitas para compor uma coreografia ou partitura cênica juntamente com outros elementos (música, cenário, iluminação, etc). Estamos considerando, exclusivamente, o que vive e viceja no corpo da bailarina-pesquisadora-intérprete no ápice da Estruturação da Personagem, neste projeto. Neste *cerne*, os objetos **faca** e **cinto de chaves** não são considerados “adereços”, mas partes integrantes da “imagem corporal da personagem”. Seu figurino ainda varia entre saias curtas e longas, blusa de lantejoulas, meia arrastão, um *robe* de seda, suas perneiras de couro de cobra, lenço na cabeça, anéis. Mas os movimentos de dança já estão todos lá e, é a partir deles, **na genealogia de seus sentidos**, que se encontra uma dramaturgia latente, escrita, literalmente, pelo corpo.

Num primeiro e espontâneo momento, vejamos como Vera se manifesta a partir de um comando dado pela diretora: “Apresente a personagem”! Sobe um calor da sola dos pés: em resposta, Vera bate a faca no cinturão anunciando sua presença pelo som do metal e sacudindo suas chaves. Risca o chão com a faca, girando o corpo de baixo até em cima, trafegando nos três níveis com velocidade. Então, para numa pose de equilíbrio apontando sua faca para o alto. Desvira lentamente, enquanto guarda a faca na cintura. Este seria o “refrão” de Vera, sua graça dançada, sua chegada, seu “muito prazer”. Em termos de “frase de movimento”, o que vai ocorrendo é uma memorização evidente, não uma grafia de movimentos, mas uma grafia de sentidos que (se) movimentam.

Recuemos até a fase do tenebroso circo, quando Vera conseguiu, por pouco tempo, dissolver a tensão de viver em fuga, transformando o que antes era **representação** (dançar com espelhos na cintura, portar uma espingarda, atuar como gorila que imita gente) em **movimento** corporal:

Creio que esta foi a primeira vez que Vera **dançou**. Houve uma fusão de vários movimentos-ações, só que mais sutis e bem desenhados no espaço. [...] Os sentidos eram claros: o chicote como justiça divina; a “brincadeira” de esconder-revelar; o transcender das agonias num rir de si mesma.

E no mesmo parágrafo:

É um dançar de “infância”, sério, nada infantil. Os movimentos são **transfigurações** de uma dramaticidade divertida e nutridora.

Aqui, a **transfiguração** da mulher-gorila que imita gente, por exemplo, foi uma forma de representação que ganhou fluidez, substituindo a idéia de transfiguração que havia na alegoria da mulher-gorila, em “movimento dançado” (Gil, 2004). “O movimento dançado tem a particularidade de absorver os signos corporais, de os dissolver e, inserindo-se no movimento que lhes deu origem, transformar essa gênese no movimento puro que a sua própria energia transporta” (Gil, 2004, p. 97).

Por exemplo, o gesto de apontar com o dedo é um signo: indica-se assim um pássaro, ali. É um signo indicativo. Numa dança, este mesmo gesto entra num *continuum* de movimento que o transporta a partir dos movimentos múltiplos que o engendraram: movimentos da visão, do pensamento, da emoção particular de ver um pássaro, de o querermos mostrar a outrem, etc. Todos esses movimentos se fundem e se inserem no movimento dançado, de tal modo que o “gesto dançado de indicar” contém nele os movimentos da emoção, do pensamento, da visão, etc. **Agora é todo o corpo em ação que é o sentido do signo** [...] (GIL, 2004, p. 97-98). (grifo nosso).

A partir da segunda Imersão (Aprendendo a dançar), a dança de Vera foi nascendo quando vários sentidos, imagens, *modelagens*, emoções e *corpos* se amalgamaram em “**movimentos dançados**” e se alinharam no fio de sua força

através da técnica. Conforme pudemos observar é quase impossível falar da estética da dança no BPI sem falar de seu entranhar com a Estrutura Física e Anatomia Simbólica, ferramentas de ressignificação dos conteúdos em movimento, cabedal de ações corpo-simbólicas que auxiliam na superação de conteúdos psicofísicos mais difíceis. Às ações técnicas que propiciam superação, propostas pela Estrutura Física na abordagem simbólica do corpo, chamarei aqui de “Super Ações”. Vejamos, no texto, exemplos de Super Ações: “[...] o fincar do mastro como um posicionamento interno; [...] o constante enraizamento dos pés (ventosa) e a conseqüente projeção do tronco no eixo vertical, ajudando a personagem a reerguer-se sobre os destroços e dançar sobre as cinzas de salto-alto; os gestos aguerridos dos orixás; o refinamento da plasticidade corporal através da *palheta de tônus* nas *modelagens* e a conscientização de seus sentidos em suas metamorfoses”; a lemniscata do quadril, etc. O bambolê, objeto que propiciou o *movimento-síntese* no momento de Incorporação da Personagem, é suprimido e internalizado pela “super ação” do quadril, que ganha novos sentidos:

Só depois de conquistar a equanimidade do movimento do quadril, de encontrar o “sagrado do rebolado” sem perder energia pelas cristas ilíacas, ísquios, cóccix ou sínfise pubiana, consegui arcar com as chaves nas ancas, mantendo o movimento da lemniscata por dentro, do milimétrico ao mais amplo, em sentido ascendente.

Neste momento, com a atenção no movimento “por dentro” do quadril, as articulações de mãos, braços e pescoço ficam menos evidentes, os movimentos tornam-se menos meticulosos, mais austeros. “Gestos de desaprender afetações”. Aqui, o sentido da dança para Vera, deixou de ser o da **sedução** para sobreviver (no circo, na boate) e passou a ser o de **libertação** das prisões (internas, externas) impostas na sua condição de menina e mulher-objeto. Ela reencontra seu “dançar de infância”, antes do “pecado-original”.

Num outro momento, quando o cinto de chaves é vestido, os movimentos de fremir e vibrar do quadril se intensificam, levando a dança a uma qualidade

**orgástica.** Ao libertar-se dos grilhões, Vera encontra o prazer próprio através da ação da masturbação. Por sua natureza espasmódica, cinética, este poderia ser considerado um gesto fronteiro entre o “movimento dançado” e um “signo indicativo”.

Dependendo da cultura, movimentos espasmódicos e intersticiais (do gozo, do êxtase, do *pathos*), são considerados antiestéticos. Já nas formas teatrais orientais, em especial, rituais de exorcismo foram transformados em belos duelos dançados. Nestas formas, trabalha-se de modo a destacar “um novo lirismo dos gestos”, “circulando na sensibilidade” e “dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares” [...] (Artaud, 1999, p. 103). Neste sentido, lembramos das ferramentas do BPI, que possibilitam uma atenção profunda e sutil aos transes/trânsitos do corpo, num reconhecimento tanto dos conteúdos de vitalidade quanto de estagnação, tornando-os conscientes e dando um encaminhamento aos mesmos. Nesta operação, os impulsos de transcendência e superação são valorizados e elaborados enquanto dança.

Nas ações que afirmam sua força, prazer e vitalidade, Vera vai conquistando a maestria de sua *performance*, ganhando novos contornos e espaços, desdobrando novos sentidos. Desbastando uma gestualidade umbilicalmente ligada ao verbo, e/ou dando vazão aos sentimentos de liberdade, sua dança vai ganhando em “abstração”. A própria personagem comenta, no item “Aprendendo a dançar”, que seus movimentos tornaram-se “mais modernos”.

Voltando ao conceito de “movimento dançado” (Gil, 2004), apontamos que este não deve ser encarado como um tipo de “solvente universal” dos “signos indicativos”. Na terceira Imersão, Meninas da Noite, um gesto como “entregar os corpos para o alto”, ganha sentido na repetição (no *continuum*) de si mesmo:

De repente, de tanto erguer os braços ao erguer os esqueletos, ela é içada também. Surpresa!

Por um instante, a sensação foi de mãos muito rápidas que nos puxaram pelos pulsos. A repetição do erguer os braços e do gesto de entrega, a expressão das mãos que se abriam, tudo isso ajudou no resgate, na subida. Gestos assim viram dança.

Na entrega de vários esqueletos, simbolizando o resgate das meninas e o reconhecimento dos que morreram abandonados, a repetição é a afirmação de uma esperança que vai se manifestando enquanto dança.

A movimentação de Vera tende a ser vigorosa. Mas às vezes também pode ser calma, geométrica. Quando Vera dança no silêncio, sua faca (a versão sem espelho) em contato com o chão de madeira, produz sons de ceifar, cortar, afiar, arranhar, acarinhar, picar. São imagens sonoras de uma dança mais reflexiva, pausada, em fase de aperfeiçoamento das ações que vão se desdobrando no tempo e no espaço. As ações com a faca têm seus sentidos: de coragem em ocupar e defender seu espaço-corpo; de desentranhar coisa escondida no “bucha da mentira”; de limpar o caminho; de apontar estrelas no céu e desenhar mapas e constelações no chão.

Vejamos os últimos exemplos desta breve reflexão sobre os elementos de linguagem na operação “do gesto à dança” neste processo com o BPI, considerando agora os planos espaciais e o controle do fluxo (ou fluência)<sup>37</sup> do movimento. Para tanto transcrevo trechos que ilustram bem estes usos:

Nesta dinâmica de contenção/explosão, equilíbrio/queda, escultura/ traço, o sentimento que se afirma é o **orgulho por existir** e não mais sucumbir ao olhar alheio, ao julgamento, ao cinismo ou humilhação.

Cada vez que Vera interrompe e congela seu movimento é porque ela tem controle sobre si. É porque **ela** quer. Antes, no show do circo, quando

---

<sup>37</sup> No sentido aplicado por Rudolf Laban, um dos quatro fatores de movimento (sendo os outros três: peso, tempo e espaço), variando entre *livre* e *controlada*. É o fator “que mais se relaciona com os aspectos emocionais” (LOBO, L.; NAVAS, C., 2003).

ainda não era dona de si, o corpo de Vera só permanecia em pé enquanto estivesse “dançando”.

É a ruptura do transe deslizante e hipnótico da chacrete, que vive emoldurada no plano vertical como um produto exposto numa vitrine. A chacrete flui, mas parece não chegar a lugar algum. Vera ocupa não só o espaço, mas um **lugar**. Ela começa a chegar **em si**.

Podendo decidir que direção tomar, quando ir e ficar (plano sagital), mantendo o “pulso na horizontal” do quadril e mantendo sua firme conexão terra-céu (plano vertical), Vera torna-se tridimensional.

O poder de volição da personagem fica evidente. Ela agora era dona de seu corpo, prazer e de seus movimentos. Move-se com liberdade, fora do bambolê, em todos os planos. Move-se com a serpente (movimento do quadril) trafegando por dentro e para o alto, com suas chaves a lhe destrancar as emoções e as gaiolas (de dentro e de fora) na altura do quadril e do coração.

Sobre as “formas congeladas”, pausas e poses de Vera, encontro nas palavras do poeta Mishima (1985), uma tentativa de elucidar esta característica da personagem (sempre afeita a paradoxos), aqui no caso, entre forma e fluxo. Mishima (1985, p. 40) nos fala sobre precisão e beleza constante de um gesto, nesta relação:

E a própria forma deve dispor de extrema adaptabilidade, uma flexibilidade sem paralelo, de forma que se assemelha a uma série de esculturas, criadas momento a momento por um corpo líquido. A irradiação contínua da força deve criar sua própria forma, assim como um jato contínuo de água manterá a forma de uma fonte.

Mais uma vez, o que mantém a “forma da fonte”, é o sentido/sentimento fluindo pelo corpo. A diretora Graziela Rodrigues nos fala sobre “ultrapassar a

angústia e as cancelas do corpo para se chegar num sentimento matriz de algo que começa a se esculpir em mim, de dentro para fora”.

Tornar-se conscientemente vulnerável para “ser dançado”. Destrancar e abrir as portas do corpo para a dança.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em grande parte de meu processo de Estruturação da Personagem, mantive-me em resistência para aceitar a saga da mesma. A intensidade do embate, porém, mostrou-se profícua quando admiti esta negação e passei a vivenciar o processo como uma dinâmica de oposições enriquecedoras.

Vera trouxe questões-tabu relacionadas à sexualidade, poder e violência. A transmutação destas relações atravessou até a morte. Marcas culturais, individuais e coletivas, instaladas no corpo, precisaram ser reconhecidas para serem desalojadas e transformadas. É necessária uma dose de generosidade e coragem do intérprete para revelar as mazelas da personagem, já que ele também as sente. Vera precisou que eu abrisse meu corpo, que a recebesse como uma espécie de mensageira, até que ela dançasse em mim. Ir até onde foi possível com a personagem, em seus vários momentos de superação, foi recompensador. O caminho do labirinto foi trilhado.

Neste processo, primeiro foi necessário simbolizar as sombrias sensações, emoções e imagens de Vera através da Imersão 1 (O circo). Considero esta fase como sendo a mais complexa de todo o processo de Estruturação da Personagem: apesar de difícil, as soluções encontradas por intérprete e personagem tinham um espírito criativo. No lusco-fusco do entrever da tragédia, personagem e intérprete criaram estratégias para manter ativo o envio das mensagens mais recônditas do corpo. Em seguida, na Imersão 2 (Aprendendo a Dançar), o despojamento e a resignificação do corpo e da dança como instâncias de dignidade, beleza e força. Só então, na Imersão 3, (Meninas da Noite), a intérprete, mais fortalecida, pôde assumir a verdadeira história da personagem em seu corpo, ambas descendo aos alçapões mais escuros de uma perturbadora realidade humana e retornando, refeitas, à superfície. Observamos que esta não é a narrativa histórica da intérprete ou da personagem, mas o decurso desta relação nas constantes interações e necessidades que, uma e outra, iam apresentando.

Nesta terceira imersão ressalto a importância da função de um diretor do método BPI, no resgate *corpo-simbólico* dentro do labirinto, na transformação do “deambular em dançar”.

Percorrendo visualmente a imagem do labirinto da Catedral de Chartres<sup>38</sup>, percebemos que, logo nos primeiros “passos”, chegamos quase ao seu núcleo, símbolo do encontro com o “si-mesmo”, cerne almejado de quem adentra entranhadas arquiteturas desta natureza. Mas esta primeira proximidade, aguda e abismal, só poderá se fazer *encontro* após o trilhar (e a leitura oracular) consciente de suas “tripas”, concretizado no corpo e sem atalhos. Com mais alguns passos, notamos que o labirinto começa a nos levar, cada vez mais, para longe deste centro: nas circunvoluções, uma trajetória de aproximações e afastamentos que nos fazem duvidar, suspeitar, perseverar. Nas curvas e esquinas do labirinto, conteúdos e *paisagens* dos três eixos do BPI recorrem em reencontros flagrantes. Com o esforço de não permanecer nas *paisagens* de destruição, o bailarino vale-se da técnica corporal (A Estrutura Física e a Anatomia Simbólica), que garante o reflexo de “ascensão” dos diversos corpos (imagético, emocional, sensorial e físico). Nesta técnica de “Super Ações”, pauta-se a estética da dança do BPI.

Quando estruturamos uma personagem no método BPI, não significa que esta síntese seja absoluta. A personagem é um devenir: ela segue se desenvolvendo junto com a pessoa do artista. Ela é o resultado do fechamento de uma *gestalt* e, “sempre que uma *gestalt* é criada, esta tende imediatamente a se modificar e destruir-se” (Rodrigues, 2003). Ou, conforme coloca Tavares (2003), “O processo de construção de nossa identidade corporal é sempre um processo em construção”.

O termo “criador-intérprete”, que se estabeleceu na dança contemporânea brasileira nas últimas décadas, sinaliza a inquietação dos bailarinos de se constituírem os agentes criativos de suas obras. Por seu turno, o método BPI destina-se àqueles que desejam realizar um processo de pesquisa e criação no fio de sua originalidade, através de uma personagem.

---

<sup>38</sup> Vide página 28.

O BPI não é autobiográfico, mas se realiza na autoinvestigação do que já se encontra gravado no corpo da pessoa e que se desdobra e se recria no contato com o outro. Destina-se aos que se dispõem a ler a si mesmos e ao mundo, numa interpenetração criativa.

O método desenvolve no bailarino sua competência enquanto pesquisador em arte, propondo uma relação não romântica com a pluralidade da cultura brasileira. Numa “relação amorosa” que considera o pesquisado enquanto uma “totalidade”, é possível alcançar, na Fonte escolhida, meandros e dobras muito sutis que dizem respeito a todos nós. A personagem vem para dar voz à estas instâncias, muitas vezes abafadas, negadas, maltratadas. Disposto a doar-se, o bailarino-pesquisador-intérprete abre uma janela: cada personagem que nasce no método atualiza a leitura de uma realidade social pela dança, substrato vital das relações com o outro e com o mundo.

Voltamos à questão levantada por Katz (2010): a distinção entre “pesquisa em dança” e “coreografia”, numa “nova relação de consumo com a dança”. No método BPI, por exemplo, uma resultante artística é apresentada não apenas a um público especializado, mas devolvida para os pesquisados. Daí ocorre a oportunidade de transcendência do conhecimento anterior que eles têm de si mesmos, “em seus aspectos mais ingênuos” (Freire, 1988). Neste modo de fazer “pesquisa em dança”, ao retornar ao campo o bailarino-pesquisador-intérprete está educando, sendo educado e pesquisando outra vez (Freire, 1988). “No sentido aqui descrito, pesquisar e educar se identificam em um permanente e dinâmico movimento” (Freire, 1988, p. 36).

Meu processo com o método BPI chegou até a Estruturação da Personagem. O projeto não se condicionou a uma “obra coreográfica”, mas priorizou uma entrega ao ato da pesquisa. O processo de conscientização de nossas “experiências perceptivas”, estimulado pelo BPI, é um ato pedagógico que se aplica à vida em sua totalidade.

A personagem do BPI, *cerne de identidade* do bailarino-pesquisador-intérprete, resulta da tarefa (nada simples) de assunção do próprio corpo. Neste

ponto, Vera foi emblemática. Vera passa a fazer parte de minha vida como um pólo de energia transformadora e revitalizadora. A personagem enquanto um reflexo incorporado de superação do sofrimento é sempre uma possibilidade criativa, seja na arte, seja na vida. Com a coragem de tocar em feridas escondidas, Vera representa a libertação de cativos hediondos que a humanidade inventou para si. Independente da forma ou linguagem através da qual ela venha a se manifestar futuramente, sua elaboração simbólica e seu fundamento maior residem na etimologia de seu nome. Longe de pretender-se uma “verdade absoluta”, a personagem nos convida a percorrer (da forma mais verdadeira possível), as sendas do corpo que desembocam numa dança de bem-aventurança.

O processo vivenciado no método BPI me ajudou, principalmente, a transcender questões constitutivas de minha identidade cultural que sempre me ocuparam na vida e na arte, ao reconhecer-me mais plenamente em minha multiplicidade. Desta feita, além do prazer de vivenciar a personagem em sua pujança, meu trabalho com a dança, em suas diversas frentes, poderá prosseguir com um cabedal enriquecido sobre os processos humanos e somáticos na arte.

## 7. REFERÊNCIAS \*

ADORNO, Theodor W. **Mínima Moralía**. Lisboa: Edições 70, 1951.

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: um caminho para a percepção corporal**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BASTIDE, R. **O Candomblé da Bahia: rito Nagô**. Tradução Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 *apud* RODRIGUES, G. **O Método BPI (Bailarino- Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. 2003. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

COSTAS, Ana Maria R. **As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança : um estudo sobre o Projeto Por que Lygia Clark?** 2010. Tese (Doutorado em Artes). Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas , Campinas, 2010.

DIMENSTEIN, Gilberto. **Meninas da Noite** - A prostituição de meninas-escravas no Brasil. São Paulo: Editora Ática, 1992.

FREIRE, Paulo. **Criando Métodos de Pesquisa Alternativa: aprendendo a fazê-lo melhor através da ação**. In: BRANDÃO, C. R. **Pesquisa Participante**. (Org). São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

GIL, José. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

GIROUX, Sakae M. **Zeami: cena e pensamento Nô**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

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

GULLAR, F.; PEDROSA, M.; CLARK, L. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funart, 1980.

HAROCHE, Claudine. **A condição sensível: formas e maneiras de sentir no ocidente**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

HINSHELWOOD, Robert D. **Dicionário do pensamento Kleiniano**. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Porto Alegre, RSG: Artes Médicas, 1992 *apud* RODRIGUES, G. **O Método BPI (Bailarino- Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. 2003. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

KLEIN, Melaine. **Inveja e Gratidão e outros trabalhos**. Tradução Ellias Mallet da Rocha, Liana Pinto Chaves. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (vol.III das Obras Completas de Melanie Klein) *apud* RODRIGUES, G. **O Método BPI (Bailarino- Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. 2003. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento: Um método para um intérprete criador**. Brasília: LGE Editora, 2003.

MEADOWS, A.J.A. **A comunicação científica**. Brasília: Brique de Lemos, 1999.

MELCHERT, Ana C. **O desate criativo: estruturação da personagem a partir do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MISHIMA, Yukio. **Sol e Aço**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MUNDIN, Ana. C.R. **Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópio**. 2009. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

NAGAI, Ângela M. **O Dojo do BPI: Lugar onde se desbrava um caminho**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

NAVAS, Cássia. **Dança, estado de ruptura e inclusão.** In: IV CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4, 2006, Rio de Janeiro. **Anais...**Rio de Janeiro:7 Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Memórias-corpo, corpo-território e dança-mídia.** VI Colóquio Internacional de Etnocologia. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2 a 5 de agosto de 2009. Disponível em [www.etnocologia.org/anaisvicolquio](http://www.etnocologia.org/anaisvicolquio)

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

\_\_\_\_\_. **O Método BPI (Bailarino- Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método.** 2003. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas , Campinas, 2003.

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

\_\_\_\_\_. **As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)**  
**In:** Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal,ISBN: 9788599688120 . UNICAMP. Campinas, SP. 2010 .

\_\_\_\_\_. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e a Dança do Brasil.** In: NAVAS, C & ISAACSSON, M. & FERNANDES, S. (org.) **Ensaio na cena.** Salvador: ABRACE: 2010.p.108-116.

ROLNIK, Suely; DISERENS, Corine (coord). **Da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro.** Musée des Beaux-Arts de Nantes- França, 2005 e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

SACKS, Oliver W. **Alucinações musicais.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

SILVEIRA, Nise da. **Jung: Vida e Obra.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

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

TARKOVSKI , Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Editora, 1998.

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

TEIXEIRA, Paula C. **O Santo que dança: uma vivência corporal a partir do eixo co-habitar com a fonte do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)**. 2007. 195p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1988.

TOMAZZONI, Airton. **Essa tal de dança contemporânea**. Revista Aplauso, Porto Alegre, p. 20 - 21, 01 jan. 2006.

TURTELLI, Larissa S. (2009). **O espetáculo Cênico no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): Um estudo a partir da criação e apresentação do espetáculo de dança Valsa do Desassossego**. 2009. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

VALÉRY, Paul. **A alma e a dança** - e outros diálogos. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

## **ARTIGOS DE JORNAL**

KATZ, Helena. Novos e Instigantes processos de pesquisa. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 de março de 2010. Caderno 2, p. 4.

## **FILMES CINEMATOGRAFICOS E DOCUMENTÁRIOS**

ANJOS do Sol . Direção de Rudi Lagemann. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2006. (92 min). 1DVD

A VIDA secreta das palavras. Direção de Isabel Coixet. Europa Filmes. 2005. (115min). 1DVD

DONA Helena. Direção de Dainara Toffoli. Brasil. 2004. (55 min) 1DVD

MESA Brasileira. A civilização do couro. Direção de Ricardo Miranda. São Paulo: TV Cultura, 2002. (54 min)

NOITES de Cabíria. Direção de Federico Fellini. Itália, 1957. 1DVD

O FIM e o princípio. Direção de Eduardo Coutinho. Vídeo Filmes, 2005. (110 min)  
1DVD

PROJETO Trilhas e Veredas da Dança Brasileira. Direção de Graziela Rodrigues. Campinas: Departamento de Artes Corporais da Unicamp, 1987. 1 VHS

### **DOCUMENTOS SONOROS (CD)**

CORDEL do Fogo Encantado. **Transfiguração**. São Paulo: Trama, 2006. 1CD.

LOCA, *Z da*. **Bom Todo**. Rio de Janeiro: Crioula Records, 2007.1 CD.

MAMBO, Mantric. **Music from the world of Ayahuasca III**. Brazil: Tupinambá Records, 2006. 1 CD.

SACARASSATI, M; BONFIM, M e PINTON, N. **Sonax**. Lisboa: Creative Sources Recordings, 2009. 1CD.

### **BIBLIOGRAFIA**

CLARK, Lygia. **Objeto Relacional**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

COSTA, Fernando B. **Homens Invisíveis**: relatos de uma humilhação social. São Paulo: Ed.Globo, 2004.

DAMÁSIO , Antonio. **O Mistério da Consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

GERALDI, Silvia M. 2009. **Raízes da teatralidade na dança cênica: Recortes de uma tendência paulistana**. 2009. 289p. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

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

LAPIERRE, A.; AUCOUTURIER, B. **Fantasmas Corporais e Prática Psicomotora**. Barueri: Editora Manole, 1984.

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

RODRIGUES, José C. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

SERRES, Michel. **Filosofia Mestiça** (*Le Tiers- Instruct*). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SUZUKI, Tadashi. **The Way of Acting** : The Theatre Writings of Tadashi Suzuki. New York: Theatre Communications Group, Inc., 1986

TANIZAKI, Junichiro. **Em Louvor da Sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

VILELA, Lilian. F. **Uma vida em dança: Movimentos e percursos de Denise Stutz**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

#### **BIBLIOGRAFIA (Relacionada ao método BPI)**

CÁLIPO, N. M., RODRIGUES, G. **Co-habitando com as mulheres na lida com a terra**. In: Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal, ISBN: 9788599688120. UNICAMP. Campinas, SP. 2010.

\_\_\_\_\_, N. M., RODRIGUES, G. **Dança dos Brasis V: junto às mulheres do Jalapão** In: Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, ISSN: **21769516**  
UNESP, São Paulo, SP. 2010.

COSTA, C.; MELCHERT, A. C.; RODRIGUES, G. **O desenvolvimento do eixo Co-Habitar com a Fonte na manifestação da Umbanda**. In: Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal, ISBN: 9788599688120. UNICAMP. Campinas, SP. 2010.

COSTA, E.M., RODRIGUES, G. **A Experiência do Método BPI na Criação em Dança: O Corpo como lugar do Encontro**. Revista Moringa: Teatro e Dança,

Volume 1-Número 1. ISSN 1980-8348. Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB. João Pessoa: Editora da Universitária UFPB, 2010.

\_\_\_\_\_, E. M., RODRIGUES, G. **Dançar para a Fonte: as reverberações de apresentar um espetáculo criado dentro do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) ao campo onde foi realizado o Co-habitar com a Fonte.** In: Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal, ISBN: 9788599688120 . UNICAMP. Campinas, SP. 2010 .

\_\_\_\_\_, E. M., RODRIGUES, G. **Dança dos Brasis IV: O Retorno ao Campo.** In: Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, ISSN: 21769516 UNESP, São Paulo, SP. 2010.

COSTA, F., RODRIGUES, G. **Um estudo sobre as relações vivenciadas pelo intérprete no processo de criação cênica e de formação do bailarino-pesquisador-intérprete.** In: Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal, ISBN: 9788599688120 UNICAMP. Campinas, SP. 2010.

\_\_\_\_\_, F., RODRIGUES, G. **Harmonia dos afetos na experiência com o método BPI: as relações interpessoais como meio para um aprofundamento da relação do intérprete consigo mesmo.** In: Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, ISSN: 21769516 UNESP, São Paulo, SP. 2010.

CUNHA, F. H. F.; RODRIGUES, G. **Uma Pesquisa entre os índios Bororo de Mato Grosso** . Cadernos de Pós-Graduação, Instituto de Artes/UNICAMP (ISSN: 1516-0793), Campinas [no prelo].

FLORIANO, M., RODRIGUES, G. **A Polpa da Fruta.** In: Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal, ISBN: 9788599688120 . UNICAMP. Campinas, SP. 2010 .

FORQUIN, L, Â, B.; MELCHERT, A.C.L; RODRIGUES, G. **O aprofundamento do Inventário no Corpo no processo criativo do espetáculo “Semba”**In: Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal, ISBN: 9788599688120 . UNICAMP. Campinas, SP. 2010.

KUHN, D.I. RODRIGUES, G.E.F. **A Linguagem da Dança Brasileira na Umbanda II** Caderno de Resumos do III Congresso Interno de Iniciação Científica - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas: PRP / PREAC / SAE – UNICAMP, 1995. p.08.

MELCHERT, A.C.L.; RODRIGUES, G. **O Jongo, suas imagens corporais e a estruturação da personagem Justina.** Anais do IV Congresso ABRACE. UNIRIO, Maio de 2006.. ISSN 1517-7831 Rio de Janeiro, RJ. 2006.

\_\_\_\_\_, A.C.L.; RODRIGUES, G. **O Nó das Águas. A demanda no corpo do Jongo** in O dinamismo da Imagem Corporal org: Tavares, C. ISBN 978-85-7655-119-5.São Paulo: Phorte, 2007.

\_\_\_\_\_, A.C.L.; RODRIGUES, G. **Manifestações da Cultura no Corpo através do Desenvolvimento no Corpo do Método BPI.** In: V Reunião Científica da ABRACE,São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_, A.C.L.; RODRIGUES, G. **O desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo do Método BPI. In:** Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal,ISBN: 9788599688120 . UNICAMP. Campinas, SP. 2010.

\_\_\_\_\_, A. C. L.; RODRIGUES, G. **A descoberta da cultura velada e dos gestos vitais: um aprofundamento no eixo Inventário no Corpo do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete).** 2010. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

\_\_\_\_\_, A.C.L.; RODRIGUES, G **Aprofundamento do eixo inventário no corpo do método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete)** In: Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, ISSN: 21769516. UNESP, São Paulo, SP. 2010.

NAGAI, A. M.; RODRIGUES, G.E.F **O Corpo Diamante.** In: Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2008. Belo Horizonte, MG.

<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textospesquisadanca.html>

\_\_\_\_\_, A. M.; RODRIGUES, G.E.F. **Sapatinhos vermelhos:** reflexões sobre o corpo e a dança na era contemporânea. In.:Coletânea 8°.SEMINÁRIO NACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA. Belo Horizonte: PRODAEX/EEFFTO/UFMG, 2009. (p31-39).

\_\_\_\_\_, A. M. ; RODRIGUES, G. E. F. **O Dojo do BPI: Lugar onde se desbrava um caminho.** Cadernos de Pós-Graduação , Instituto de Artes / UNICAMP, Campinas, SP. [no prelo].

\_\_\_\_\_, A. M. ; RODRIGUES, G. E. F. **Só a Bailarina que não tem.** I Simpósio Internacional de Imagem Corporal e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal, ISBN: 9788599688120. Faculdade de Educação Física , UNICAMP, Campinas, SP. 2010.

RODRIGUES, G.E.F., A dança. In: GOMES, N. P. M.; PEREIRA, E. A. (Org.) **Negras raízes mineiras: os Arturos**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1988. p.325-366. Capítulo A Dança **em Negras Raízes Mineiras: Os Arturos** Gomes, N. P. M. & Pereira, E. A. Ed. UFJF, Juiz de Fora, 1988. (325:366).

\_\_\_\_\_, G.E.F. **A Umbanda Sobe ao Palco** em Revista PLANETA - Ed. Planeta, São Paulo, Junho de 1991.

\_\_\_\_\_, G.E.F. **A Pesquisa da Dança Brasileira dentro da Universidade** na Revista DANÇAR: Ed. Dançar, São Paulo, N 32, 1991.

\_\_\_\_\_, G.E.F. **O bailarino-pesquisador-intérprete incorpora uma realidade gestual**. In: GREINER, C.; BIÃO, A. (Orgs). **Etnocologia: textos selecionados**. São Paulo: Editora Annablume, 1999. p.105-108.

\_\_\_\_\_, G.E.F. **O co-habitar com a Fonte- uma fase do Processo do Bailarino-Pesquisador-Interprete**. Anais do II Congresso Brasileiro De Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, BA, 2002.

\_\_\_\_\_, G.; TAVARES, C. G. C. **O Método Bailarino-Pesquisador-Interprete, O Desenvolvimento Da Imagem Corporal E A Dança Em Cadeira De Rodas**. Anais do III Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas, p. 41-46, Mogi das Cruzes, SP. 2003.

\_\_\_\_\_, G. **O Bailarino-pesquisador-Intérprete no processo da Cia do Palácio das Artes**. [www.palaciodasartescom.br/cordel](http://www.palaciodasartescom.br/cordel) setembro/2004.

\_\_\_\_\_, G.; MÜLLER, R. **Dança dos Brasis: as mulheres das cócoras**. Cadernos da Pós-Graduação, Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, SP, v.8, n.1, 129-136, ISSN 1516-0793. 2006.

\_\_\_\_\_, G.; MÜLLER, R. **Dança dos Brasis: as mulheres Asurini do Xingu**. In: IV CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS ABRACE., 4, 2006b, Rio de Janeiro: 7 Letras, p.166-167,ISSN 1517-7831. 2006.

\_\_\_\_\_, G; TAVARES, M.C.G.C.F. **Imagem Corporal, Narcisismo e a Dança** in O dinamismo da Imagem Corporal org: Tavares, C. São Paulo: Phorte, 2007. ISBN 978-85-7655-119

\_\_\_\_\_, G.; MÜLLER, R. **Dança dos Brasis: o corpo índio-espetáculo na arena do Esporte**. Cadernos da Pós-graduação. Instituto de Artes/ UNICAMP, Ano 9- Vol.9- n°1-2007. ISSN 1516-0793. Campinas, SP.2007

\_\_\_\_\_, G.; **Dança em Foco I: Por que Dançar?** Material didático. GGPE- Grupo Gestor de Projetos Educacionais do Gabinete do reitor. UNICAMP. 2007, Campinas, SP.

\_\_\_\_\_, G.; MELCHERT, A.C.L. **Dança em Foco II: A Dança como o Achadouro do Corpo.** Material didático. GGPE- Grupo Gestor de Projetos Educacionais do Gabinete do reitor. UNICAMP. 2007, Campinas, SP.

\_\_\_\_\_, G. **Encruzilhada de Sentidos: Avançando com o BPI .** V Congresso ABRACE. ISSN 21769516. UFMG, BeloHorizonte, 2008.  
<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textospesquisadanca.html>

\_\_\_\_\_, G. **As Paisagens do Corpo Revelam Imagens da Existência.** V Reunião Científica ABRACE, V.1 p.1-3. São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_, G. **O Que é o BPI ? O Caminho do Intérprete.** In: Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal, ISBN: 9788599688120 . UNICAMP. Campinas, SP. 2010.

\_\_\_\_\_, G. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e a Dança do Brasil** in Ensaio em Cena. Organização: NAVAS, C. ; ISAACSSON, M.; FERNANDES, S. ABRACE, , ISBN 97885-87776-07-5, Et cetera Editora, São Paulo, SP, 2010.

\_\_\_\_\_, G; TAVARES, M.C.G.C.F. **Mudanças na Imagem Corporal de Bailarinas que Vivenciaram o Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete).** Repertório: Teatro e Dança, Poéticas das Américas Ano 13 N°14. ISSN 1415-32-03. Programa de Pós graduação de Artes Cênicas da UFBA, Salvador, Bahia, 2010.

\_\_\_\_\_, G **Dança dos Brasis III: Junto aos Xavante** In: Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, ISSN: 21769516. UNESP, São Paulo, SP. 2010.

TEIXEIRA, P.C. ; RODRIGUES, G. **Coabitar com a fonte .** Anais do IV Congresso ABRACE. UNIRIO, Maio de 2006. ISSN 1517-7831. Rio de Janeiro, RJ, 2006.

\_\_\_\_\_. P.C. **O Santo que dança: uma vivência corporal a partir do eixo co-habitar com a fonte do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI).** 2007. 195p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

\_\_\_\_\_, P. C., RODRIGUES, G. **A travessia de Zica: As danças populares do Sul de Minas.** ISBN 978-85-908291-0-2 Pouso Alegre, MG. 2008.

\_\_\_\_\_, Paula Caruso, RODRIGUES, G. **O Santo que Dança** In: II Seminário do Laboratório de Estudos de Movimentos Étnicos, Maceió-AL. Movimentos Étnicos e Sociais: sua relevância em contextos contemporâneos. , 2009.

TURTELLI, L.S.; RODRIGUES, G.E.F. A Linguagem da Dança Brasileira na Umbanda -I. **Caderno de Resumos do III Congresso Interno de Iniciação Científica** - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas: PRP / PREAC / SAE – UNICAMP, 1995. p.04.

\_\_\_\_\_, L.S. RODRIGUES, G.E.F. Reflexões preliminares sobre as relações com o público no espetáculo de dança Valsa do Desassossego. In: **Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas** (ISSN: 2176-9516). 2008.

<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textospesquisadanca.html>

\_\_\_\_\_, L.S.; RODRIGUES, G.E.F. **Dalva é uma passagem para o sensível: nucleação e expansão através do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete**. In: RABETTI, M.L. (Org.) Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas (ISSN: 1517-7831). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. pp.167-168.

<http://www.portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20X%20digital.pdf>.

\_\_\_\_\_, L.S.; RODRIGUES, G.E.F. **O espetáculo cênico no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança Valsa do Desassossego**. Cadernos de Pós-Graduação, Instituto de Artes/UNICAMP (ISSN: 1516-0793), Campinas [no prelo].

\_\_\_\_\_, L.S.; RODRIGUES, G.E.F. **Dinâmicas da imagem corporal no espetáculo cênico criado no método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete): considerações a partir do espetáculo de dança Valsa do Desassossego**. In: Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal, ISBN: 9788599688120. UNICAMP. Campinas, SP. 2010.

\_\_\_\_\_, L.S.; RODRIGUES, G.E.F. **Emoções à baila: a coreografia no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)**.