

FLÁVIO DE CAMPOS BRAGA

Rede de Afetos: as relações afetivas vivenciadas pelo sujeito no processo de formação e de criação cênica do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)

Affectionate Network: affectionate relationships experienced in the process of scenic creation with the Dancer-Researcher-Performer (BPI) Method

CAMPINAS

2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

FLÁVIO DE CAMPOS BRAGA

Rede de Afetos: as relações afetivas vivenciadas pelo sujeito no processo de formação e de criação cênica do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)

Affectionate Network: affectionate relationships experienced in the process of scenic creation with the Dancer-Researcher-Performer (BPI) Method

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Master dissertation presented to the Scenic Arts Postgraduation Programm of the University of Campinas to obtain the Master grade in Scenic Arts.

Orientadora: Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues
Tutor: Associate Professor Graziela Estela Fonseca Rodrigues

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO E ORIENTADA PELA PROFESSORA DRA. GRAZIELA ESTELA FONSECA RODRIGUES.

CAMPINAS, 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

C157r Campos, Flávio.
Rede de Afetos: as relações afetivas vivenciadas pelo
sujeito no processo de formação e de criação cênica do
método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). / Flávio de
Campos Braga. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

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

1. Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) 2. Artes
Cênicas. 3. Criação Artística. 4. Afeto (psicologia) 5. Relações
Humanas. 6. Autoconhecimento. I. Rodrigues, Graziela Estela
Fonseca. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Affectionate Network: affectionate relationships
experienced in the process of scenic creation with the Dancer-Researcher-
Performer (BPI) Method.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Method BPI (Dancer-Researcher-Performer)

Performing Arts

Artistic Creation

Affect (psychology)

Human Relationships

Self-Knowledge

Titulação: Mestre em Artes da Cena

Banca examinadora:

Graziela Estela Fonseca Rodrigues [Orientador]

Ana Carolina Lopes Melchert

Graciele Massoli Rodrigues

Data da Defesa: 31-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pelo
Mestrando Flávio De Campos Braga - RA 95435 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues
Presidente



Profa. Dra. Ana Carolina Lopes Melchert
Titular



Profa. Dra. Graciele Massoli Rodrigues
Titular

Pela confiança e cumplicidade, dedico este trabalho

Ao meu pai Márcio e minha mãe Nilde.

Para Lidia e Ananda, pelo respeito e amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e aos meus irmãos, por acreditarem no meu sonho e por respeitarem o meu trajeto profissional e de formação nas Artes da Cena. Eles são a minha certeza garantida de espectadores cativos e dispostos a darem depoimentos sobre suas percepções. Pela compreensão de vocês ante a minha ausência em momentos felizes e outros nem tanto, enfim, situações da vida. Amo vocês!

À Lidia e Ananda, por me ensinarem cada vez mais a importância do amor e do respeito, pelas lições de vida durante o desenvolvimento e escritura deste trabalho, pelas correções, traduções e compreensões. Pelo encontro com a eternidade e pela oportunidade de continuar realizando sonhos em parceria. À Gilda Olinto e Nelson do Valle Silva, pela colaboração, carinho e atenção nos momentos leves e complexos.

À professora Graziela Rodrigues, pela paciência, pela generosidade, pela confiança, pelo carinho e atenção em todos os momentos. Por me orientar, me ensinar e me fazer ter uma compreensão precisa e preciosa sobre a pesquisa artístico-científica. Por ter acreditado em mim e em minhas propostas de trabalho.

Às parceiras e amigas do Grupo de Pesquisa BPI e Danças do Brasil, sempre dispostas a conversar sobre o Método BPI e suas experiências. Em especial a Ana Carolina Melchert e Larissa Turtelli que muito colaboraram com este trabalho. À Mariana Floriano, Nara Cálipo e Elisa Costa, pela amizade conquistada e pela parceria travada.

Aos amigos todos, com muito carinho, que abriram seus ouvidos e corações para conversas recheadas de risos e ‘aprendizados’ sobre relações afetivas e arte. Listá-los aqui renderia muitas páginas, pois seus nomes deveriam ser seguidos por suas qualidades específicas. Minha eterna gratidão.

À FAPESP que financiou e viabilizou minha dedicação exclusiva no desenvolvimento desta investigação.

“A dança é como o vento, que não tem um rumo certo. Ele vai, vem, vai, vem. Mas se você tiver a visão que o ‘diabo’ tem, você verá que a vida é uma dança constante, e a maior arte da vida é dançar sem cair”.

- Maria Padilha apud RODRIGUES, 2005 -

RESUMO:

O presente trabalho evidencia a existência e o papel fundamental das relações afetivas no processo criativo proposto pelo método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Utilizando-me metodologicamente da Análise de Conteúdos proposta por Laurence Bardin (1977) e do caráter qualitativo para analisar os dados coletados, segundo Graham Gibbs (2009), constato que há na dinâmica sistêmica do BPI a estruturação de uma Rede Afetiva a partir das relações intrapessoais e interpessoais vivenciadas pelo intérprete. Este trabalho possui quatro capítulos, onde descrevo a minha trajetória de estudos e inquietações até a organização de um pré-projeto cujo objetivo é o eixo do desenvolvimento desta investigação. Apresento, também, os Materiais e as ferramentas utilizadas para analisar o objeto de estudo escolhido. E, de modo mais específico, discuto sobre a estruturação de uma Rede de Afetos e sobre a importância do diretor no Processo BPI. Esta dissertação sintetiza o meu aprofundamento sobre o método BPI, traçando, a partir de uma revisão bibliográfica, uma reflexão sobre a alteridade e a conduta ética num processo de criação em Artes da Cena. É um estudo que abre espaço para o diálogo com muitas das áreas do conhecimento, especialmente aquelas relacionadas às artes.

Palavras-chave: Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete), Intérprete, Criação Cênica, Rede de Afetos, Autoconhecimento;

ABSTRACT:

This study provides evidence of the existence and fundamental role of affectionate relationships in the creative process proposed by the BPI (Dancer-Researcher-Performer) Method. The qualitative approach and the Content Analysis Method proposed by Laurence Bardin (1977) utilized here allow me to observe that an Affective Network of intrapersonal and interpersonal relations is built through the system dynamics proposed by the BPI method. This Dissertation has four chapters in which I describe my personal and academic experiences, as well as my anxieties and inquiries that led me to the organization of a project that form the axis of this investigation. Materials and tools considered in the analyses of my study object are also described here. More specifically, I discuss the structuring of an Affectionate Network and the importance of the director in the BPI process. This dissertation also synthesizes my in-depth study of the BPI method, proposing, from a bibliographic review, a reflection on alterity and ethical conduct in the creative process of the Performing Arts. It is a study that dialogues with many areas of knowledge, especially those related to the arts.

Keywords: BPI (Dancer-Researcher-Performer) Method, Performer, Scenic Creation, Affectionate Relationship Network, Self-Knowledge.

SUMÁRIO:

APRESENTAÇÃO.....	pág. 01.
INTRODUÇÃO:.....	pág. 07.
CAPÍTULO I	
Sobre o BPI.....	pág. 11.
1.1 – Considerações preliminares.....	pág.11.
1.2 – Breve contextualização a partir da minha curiosidade.....	pág.14.
CAPÍTULO II	
Procedimentos e Resultados.....	pág.27.
Materiais.....	pág.27.
Metodologia.....	pág.28.
Resultados.....	pág.31.
CAPÍTULO III	
O afeto como anteparo para a criação cênica e o desenvolvimento do intérprete no Processo BPI.....	pág. 89.
3.1 – As relações afetivas do Processo BPI.....	pág. 90.
3.2 – O ápice das relações afetivas.....	pág. 100.
3.3 – A Rede de Afetos.....	pág. 107.
3.4 – Conclusões sobre a Rede de Afetos e a Criação cênica no BPI.....	pág. 109.
CAPÍTULO IV	
Considerações sobre o Processo BPI a partir de uma análise sobre a presença e a atuação do diretor.....	pág. 113.
4.1 – O contrato.....	pág. 114.
4.2 – A formação do diretor.....	pág. 117.
4.3 – A atuação do diretor.....	pág. 119.
4.4 – Conclusões sobre a relação diretor-intérprete.....	pág. 132.
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	pág. 137.
REFERÊNCIAS.....	pág.141.
BIBLIOGRAFIA.....	pág. 145.

APRESENTAÇÃO:

O trabalho que aqui se inicia é a síntese do trajeto percorrido por mim em busca da realização de um sonho. Pode parecer *piegas*, no entanto, seria mais justo dizer ingênuo e genuíno, ante a realização de um desejo de menino. A complexidade dessa síntese não está só no ato de tornar sonhos possíveis, mas sim, na possibilidade de narrar pelo menos dois possíveis começos.

O primeiro pode ser contado a partir do início do curso de graduação em Artes Cênicas, quando eu tinha dezoito anos de idade. Pois bem, foi ainda no começo da graduação que habilidades corporais despontaram em meu corpo reacendendo uma brasa esquecida: a vontade de dançar. Outrora, havia dançado numa academia da cidade onde cresci no interior de Minas Gerais. Não foi por muito tempo, mas, essas aulas de dança clássica e jazz deixaram vícios e virtuosos impregnados em minha memória corporal. As aulas de Expressão Corporal, ministradas por uma ‘eximia’ bailarina, deram outros fluxos ao meu corpo e, de quebra, modificaram a minha dinâmica de vida como universitário na histórica cidade de Ouro Preto-MG.

Nesta fase ouro-pretense, passei a ser conhecido como o “garoto que se jogava”. Termo comumente utilizado para classificar aqueles que se deixavam levar pelas intensidades das propostas indo até as últimas consequências. Neste caso, referiam-se ao fato de eu acatar com grande veemência os estímulos dados em aulas práticas do curso de artes cênicas. Foi numa dessas aulas que ouvi sobre Pina Bausch e recebi a indicação de que deveria conferir o trabalho desenvolvido pela coreógrafa alemã. A referência indicava, principalmente, a força dos movimentos repetitivos de seus bailarinos que chegavam à exaustão, num domínio do corpo através da repulsa e da aproximação, enfim, uma descarga emotiva que criava uma catarse coletiva.

Por outro lado, foi com aquela mesma professora, que conheci a possibilidade contrária e me foram apresentados os estudos de antiginástica desenvolvidos por Therese Bertherat. A proposta estava no ato de tomar consciência do próprio corpo e buscar trabalhá-lo usando

somente o esforço necessário a cada ação, evitando assim, o desgaste desnecessário de suas partes e do todo. Bertherat (1985) propõem que o primeiro passo é dar-se ao trabalho de compreender como o corpo funciona, parar e observá-lo no tempo necessário, sem modelos.

Confesso que a experiência com a antiginástica trouxe outro registro de vitalidade para o meu corpo, principalmente, somada a alguns anos de prática de yoga. Mas, a intensidade, a força emocional e visceral dos trabalhos de Bausch causavam-me um “pulsar” quase incontrolável e questionador. A primeira experiência pessoal como espectador aconteceu em 2006 e descrevê-la renderia, talvez, outro estudo. O fato é que saí do teatro transformado e transtornado, em minha cabeça ressoava à seguinte pergunta: qual era a minha identidade na arte?

Essa pergunta foi, e continua sendo, significativa para mim, pois, minha vontade antes de assistir ao espetáculo era rumar no sentido de Wuppertal, cidade sede da trupe de Pina Bausch. Eu queria ser um bailarino de Pina e, metaforicamente, já estava de malas prontas, mas, ao sair daquele teatro foi como se eu encontrasse as malas desfeitas. Aquela peça de Pina Bausch questionou-me sobre o que era ser artista brasileiro. Levou-me a olhar o meu país com outros olhos, numa nova ótica que me fazia perceber que havia de me firmar, reconhecer e aceitar a minha própria identidade. Foi como se Bausch através de sua arte me questionasse a enxergar o ‘universo’ chamado Brasil a ser descoberto por mim. Aquilo que eu procurava em outros ‘terreiros’ estava ali, enterrado no fundo da minha casa. Passei, então, a procurar referências e trabalhos que vislumbassem encontrar ou registrar um corpo cênico dotado de identidade brasileira.

Até então não havia me atentado para a existência de grandes e diversos estudos sobre os corpos brasileiros, no que encontrei muitas reflexões, não só na arte, mas na antropologia, nas ciências sociais e na literatura. Foi neste último, que encontrei um portal repleto de conexões entre as inúmeras áreas que investigavam a tal identidade brasileira. Nesta época, havia me transferido de universidade, num sentido mais amplo e simbólico, resolvi sair de casa, “deixei as montanhas e fui pro mar”. O curso era o mesmo, mas agora sediado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, onde numa aula sobre o Teatro Brasileiro Moderno eu conheci o poeta, dado à dramaturgia, Oswald de Andrade. Não obstante, conheci

consequentemente o Movimento Modernista e a sua retomada com “um tal” de José Celso Martinez Corrêa.

O tema da “tal” aula era justamente a primeira montagem da peça *O Rei da Vela*, escrita por Oswald, em 1937, e que só foi encenada pela primeira vez trinta anos depois, por ninguém mais que Zé Celso e o Teatro Oficina. Esta montagem foi definida como o marco inicial do movimento Tropicalista e instaurou no Teatro Oficina uma estética questionadora e de resistência ante ao Regime Militar que imperava no Brasil. As ideias que moveram o Oficina nos idos da luta contra o governo dos Militares, de certa forma, guiaram o grupo para os dias atuais e auxiliaram na sintetização de uma linguagem artística própria, singular, complexa e plural, tudo ao mesmo tempo.

Hoje o Teatro Oficina é considerado como uma das grandes companhias teatrais brasileiras. Seus espetáculos, ainda chocantes, são reconhecidos e estudados por muitos teóricos e pesquisadores do Teatro Brasileiro. Dos idos anos sessenta ficou o incansável e visionário Zé Celso, a ponto de não se saber mais ao certo quem é quem, o que sugere uma imagem híbrida na fusão Zé Celso/ Teatro Oficina. O grupo afetivamente se denomina de ‘terreiro eletrônico antropofágico’ e, não obstante, o trabalho de seus atores atinge um grau vertiginoso de intensidade e verdade que é comparado ao transe ritual. A ideia de transe utilizada pelo Teatro Oficina poderia ser entendida como uma fusão de diversas definições possíveis, indo desde os ritos afro-brasileiros, às premissas grotowskianas sobre o ato cênico, alcançando os patamares ritualísticos alçados pelas teorias artaudianas agregadas às vivências com xamãs de diversas culturas. Enfim, remota à própria história híbrida de formação do povo brasileiro. A atuação no Teatro Oficina equipara-se a um transe, no qual o intérprete transcende o próprio corpo e afeta a multidão de espectadores, ávidos e atentos por suas encenações com horas de duração. Seus espetáculos são tratados como ‘ritos de desmassacre’, onde mitos e tabus tornam-se totens para o coletivo ali formado, unindo espectadores, intérpretes e equipe técnica.

O meu primeiro contato pessoal com o Teatro Oficina teve seis horas de duração. Aquele era o último capítulo da saga *Os Sertões*, baseado no livro homônimo de Euclides da Cunha e formada por cinco espetáculos. Este espetáculo seria em minha opinião, até então, a experiência

mais estruturada de arte cênica genuinamente brasileira. Passei a buscar aquele corpo, aquele estado de consciência alterado como elemento de potencialização da expressividade cênica e quis investigá-los profundamente, no intuito de compreender o trabalho que Zé Celso desenvolvia com seus atores. Acreditava que ele, Zé Celso, era dotado de uma força (habilidade) capaz de transformar qualquer ator em chama viva do teatro. Mitifiquei o Zé e o seu Teatro, já não via outra possibilidade que não, me mudar para São Paulo e “batalhar” por minha entrada no Oficina.

Li, ouvi, conversei, indaguei, assisti a mandala *Os Sertões* duas vezes em semanas seguidas e me encontrei com o Zé no fim de um dos cinco capítulos. Neste encontro desfez-se o mito, minha sede era maior, ia além daquela realidade cênica presa a uma figura patriarcal. A estética do Oficina-Zé Celso muito me agrada, ainda hoje, mas o que buscava em meu fazer artístico, não estava ali. E esta constatação revelou-se num afetuoso abraço que recebi de Zé, ali, no meio do teatro, ao som de sua voz que me dizia: “você ferve!” Não sei para quantas pessoas ele falou isso naquele dia, entretanto, para mim foi significativamente esclarecedor e reafirmou a sensação de que não era só aquilo, eu deveria ir além. Estava atrás de algo ainda mais profundo e que ultrapassasse os desejos do diretor, algo que possibilitasse ao intérprete ser ele mesmo. Contudo, “ser ele mesmo” significava que não existiria um aparato que consumiria o intérprete no todo. Foi isso que percebi no Zé-Oficina, o coletivo criado era uma ‘máquina de guerra’ em prol do amor e do desmassacre¹ que requeria e devorava as identidades somando forças, numa totalidade, para criar cenicamente. Realmente não era isso que eu estava buscando em meu fazer artístico. Continuo admirando e gostando demasiado da linguagem cênica do Teatro Oficina, tanto que, ao rever este percurso me recordei do quanto quis fazer parte desse grupo. Bem como, ainda me emociono e me sinto tocado pelos espetáculos de Dança-Teatro de Pina Bausch. No entanto, faz parte do viver desfazer os mitos, como um enigma após ser decifrado, ficou o aprendizado e o caminho para seguir.

* * *

¹ As expressões máquina de guerra em prol do amor e rito de desmassacre constam na dissertação de mestrado intitulada: *Fazer um múltiplo brasileiro* (LIMONGI, 2008), e dizem de uma leitura da autora a partir da perspectiva spinozista e deleuziana.

Como havia apontado no começo desta apresentação, essa trajetória poderia ser narrada com outro começo. Eu tinha oito anos de idade, quando minha mãe fora abordada por uma senhora que lhe fazia um convite. Ela estava me oferecendo uma bolsa de estudos para estudar balé clássico em sua academia. Minha mãe agradeceu o convite, mas recusou sem lhe dar maiores explicações. Anos mais tarde eu solicitaria a minha mãe que me deixasse fazer aulas de dança, foi então que ela me contou essa história alegando que meu pai jamais aceitaria e sua resposta a meu pedido foi negativa. Eu não conseguia compreender, nem muito menos respeitar essa condição, pois, achava uma hipocrisia o discurso machista e preconceituoso atrás daquela atitude. Ainda mais, tendo em vista que essa opinião estava impregnada na sociedade que, por vezes, nunca havia assistido a um espetáculo de dança.

Por não aceitar tal discurso, pois o considerava sem fundamento e querer muito dançar, eu comecei a fazer aulas de jazz como bolsista. Logo fui convidado a frequentar, também, as aulas de balé clássico, tudo às escondidas do meu pai. Esta situação muito me incomodava, uma vez que, não estava fazendo algo ilícito. Nutri-me então de uma coragem desconhecida e decidi, por fim, revelar tudo a meu pai, dizendo que não abriria mão do meu desejo. A minha coragem fora tão grande e justificável que ele nada respondeu, nem se opôs e nunca mais tocou no assunto. Algum tempo depois, acabei desistindo por não ter condições financeiras para pagar os figurinos das apresentações finais. Isso gerava em mim certa vergonha, pois, já não pagava pelas aulas e, além do mais, as professoras faziam certa pressão ante a minha não participação nas coreografias de encerramento.

Acabei migrando para as aulas de teatro, onde descobri que ser artista estava muito além de apresentações e festivais de fim de ano. Antes da universidade não fiz uma escola de artes, mas, tive uma grande mestra que me fez perceber no afeto o verdadeiro segredo e virtude da vida. Mônica Barbosa era professora afastada de Língua Inglesa na escola pública onde estudei e passou a coordenar e dirigir o grupo de teatro na instituição. Foi com ela que aprendi que os sonhos podem ser concretizados, daí sonhei e fui fazer Artes Cênicas.

INTRODUÇÃO:

Existe um corpo cênico brasileiro? É possível codificá-lo? Existe uma identidade cênica brasileira? Tendo como norte essas perguntas, busquei, durante a graduação, referências que me auxiliassem na definição de um objeto de estudo. Tive, também, a oportunidade de trabalhar na preparação corporal de elenco em pequenas montagens experimentais. Nessas preparações corporais sempre procurei estabelecer o contato dos atores com uma dinâmica pessoal, buscando o desenvolvimento da auto escuta e do autoconhecimento. No entanto, nunca foi possível estabelecer uma experiência própria, talvez, porque me faltasse a vivência em si desta idealização, ou até, embasamento para tal.

Ainda na graduação, vi a possibilidade de prosseguir com minhas investigações sobre o corpo cênico brasileiro na estruturação de um projeto de mestrado. A ideia de fazer mestrado me imbuíu de um perfil pesquisador até então desconhecido. Passava horas ininterruptas na biblioteca lendo teses e dissertação, tentava entender o que era um projeto de estudos em nível de pós-graduação. Numa dessas horas, encontrei um livro que já me havia sido recomendado, tratava-se de o *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação* de autoria de Graziela Rodrigues. A leitura se deu, primeiramente, num nível de encantamento e identificação. Aquele livro apresentava a minha busca, pois, Graziela havia percorrido os quatro cantos do Brasil acompanhando diversas manifestações culturais populares e, por fim, relatava seu percurso sintetizando um método singular para a criação cênica. Não restavam dúvidas, eu deveria conhecer melhor aquele Método e queria ser orientado por Graziela Rodrigues. Era um ciclo que se fechava, para retomar o lado simbólico, “saí de Minas para voltar a Minas, em seus aspectos mais Gerais”². Mas qual seria o ponto de interrogação ou o ‘x’ da questão. O que eu queria pesquisar? Qual o problema afinal?

² Graziela Rodrigues também é mineira de Belo Horizonte e depois de percorrer varias regiões do Brasil, atuando como artista e pesquisadora cênica, aceita o convite feito por professores do curso de Dança da UNCIAMP, em 1987, passando a compor o corpo docente desta instituição, assumindo principalmente a criação das disciplinas de Danças Brasileiras. Para maiores informações curriculares da professora indico sua tese (2003), seu livro publicado em 1997 (2005. 2ed. versão utilizada por mim no presente trabalho) e a página gerada pela Plataforma Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4769683A9>.

Movido pelo entusiasmo da leitura do livro sobre o método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete), cheguei a escrever um projeto de estudos e encaminhei para a seleção de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em 2008. Solicitava, nesse projeto a orientação de Graziela Rodrigues, mas, ele era frágil, insustentável e superficial. Numa visita á UNICAMP, já tendo sido desclassificado naquela seleção, eu tive a oportunidade de conhecer Graziela pessoalmente. Ao encontrá-la e feitas as devidas apresentações, comentei sobre o projeto enviado à pós-graduação naquele ano e sobre o meu grande interesse em conhecer mais e melhor o BPI. Então, a professora colocou a mão no meu ombro e disse sobre meu projeto: “estava verdinho, né?”. Em seguida convidou-me para assistir sua aula daquele dia. Nesta ocasião consegui uma vasta bibliografia sobre o método BPI, até então, desconhecida por mim. Nesta bibliografia estava a tese de doutorado de Graziela Rodrigues, bem como, outras três dissertações de mestrado orientadas por ela. Estas fontes foram cruciais para me inteirar sobre o BPI e hoje são, respectivamente, as fontes primárias e secundárias analisadas neste estudo.

* * *

O presente estudo discorre sobre um aspecto pertinente para o desenvolvimento do processo criativo e de formação com o método BPI. Esse aspecto diz respeito ao contato travado entre o intérprete deste Método, também denominado bailarino-pesquisador-intérprete, com os outros sujeitos envolvidos no processo e com ele mesmo. Ou seja, o objeto de estudos está focado nas relações afetivas com caráter interpessoal e intrapessoais dentro do BPI.

Essas relações afetivas foram evidenciadas nas primeiras leituras das fontes bibliográficas primárias e secundárias. Elas têm um papel fundamental na criação artística proposta pelo Método em questão. E, por outro lado, auxiliam no constante desenvolvimento do próprio BPI, denotando o caráter sistêmico e dinâmico de sua estrutura.

No BPI o sujeito está à frente da estética. E isso quer dizer que a integridade do intérprete está em primeiro plano, pois, ele é tratado, também, como primeiro autor da obra de arte. Neste Método, o fio condutor da criação está no corpo do intérprete e em sua legitimação. Respeita-se, portanto, os limites do sujeito possibilitando que ele vá além, mas, não existe qualquer

expectativa quanto ao espetáculo ou personagem que serão criados. Para o Processo BPI o modelo externo inexistente, seus referenciais advêm de uma dinâmica de dentro para fora do corpo do intérprete. Amplia-se a percepção de si durante a experiência criativa proposta pelo método, lidando com a aceitação de aspectos desconhecidos do sujeito que se disponibiliza para a vivência plena desta metodologia de criação cênica.

O método BPI, proporciona que o intérprete vivencie uma rede de afetos que o fará, passo a passo, alcançar sua potência expressiva original. Essa originalidade implica na ampliação da sua noção de identidade que, por sua vez, o preencherá de plenitude e vitalidade, termos que indicam o ápice das relações intrapessoais do intérprete no Processo BPI. São também, ápices de relações a identificação cinestésica e a sintonia afetiva que dizem dos contatos de caráter interpessoal. Estes quatro termos, ou pontos de ápice das relações afetivas no BPI, é que se interligam formando uma rede que auxiliará na liberação do corpo do intérprete e de seus conteúdos internos. Estes aspectos liberados serão aglutinados reorganizando a estrutura corporal do intérprete num novo esquema: a personagem.

O intérprete, portanto, incorpora essa reestruturação de seus conteúdos internos, a personagem. É ela quem vai guiar a criação do produto artístico no BPI. A relação intérprete-personagem fecha uma teia de contatos, dando movimento à rede de afetos. Através dessa rede afetiva é que o produto cênico alcançará a sua potência expressiva e, conseqüentemente, sua comunicabilidade. Os afetos guiam o bailarino-pesquisador-intérprete até a sua plenitude expressiva nas artes da cena.

Assim, a problemática deste estudo está, justamente, na tentativa de esclarecer como se dá a elaboração dessa rede de afetos. Para tanto, busca-se entender como cada relação desta rede acontece e como elas auxiliam o desenvolvimento do Processo BPI, levando em conta a criação cênica e a formação do seu intérprete. Por fim, acentuo e reafirmo pontos já apresentados por Rodrigues (2003) no intuito de ampliar e atentar para sua importância no Processo BPI. Após a análise e interpretação dos dados aferidos, seguindo a trilha metodológica indicada pela Análise de Conteúdo, segundo Bardin (1977), e norteada pelo caráter qualitativo, teço uma reflexão sobre a presença e pertinência dos afetos no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, revendo, rescrevendo e confirmando seu processo criativo inovador nas artes da cena. Buscando, ainda,

compreender esta metodologia e sedento pela vontade de sentir em meu próprio corpo está experiência processual em sua totalidade.

A noção de afeto que norteia a presente investigação possui tanto minha referência pessoal, como as indicações e percepções que tive na convivência com a autora e as demais pesquisadoras do método BPI. Esse afeto, como indica Graziela Rodrigues (2003, p. 87), encorpa a técnica corporal do Método, elaborada a partir das longas observações e percepções de sua autora. Nos escritos de Rodrigues (*idem*) é possível constatar que o afeto, na perspectiva do BPI, trata-se de um cuidado, uma generosidade e uma troca para com o outro. No Processo BPI o afeto pertinente e que emana da experiência criativa, diz de uma valorização da diversidade de cada um, através do contato sincero nas relações interpessoais. Nessas relações, há um deixar-se ser permeado pelo outro, viabilizando uma fruição e uma sintonia que possibilita trocas equilibradas, ou seja, um apreendido para todos os sujeitos envolvidos. Há, ainda, uma expansão da noção de sujeito para ambos os polos do contato, não há perdas, portanto. As relações afetivas analisadas nesse trabalho estão pautadas pela alteridade, onde o contato que se faz é genuíno, num sentido de não ter modelos. É preciso, antes de tudo aceitar-se e o outro é elemento fundamental para o autoconhecimento e a auto aceitação. Como define Gaiarça (1991) citado por Rodrigues (*idem*, p. 88):

Afeto é a energia bioquímica do ser vivo, enquanto percebida pela consciência ou pelo outro. Como a luz captada pelos olhos ou como a energia química da glicose captada pela contração muscular. Como calor captado pelo termômetro.

CAPÍTULO I:

Sobre o BPI

1.1 – Considerações preliminares:

O método Bailarino-Pesquisador-Intérprete foi criado por Graziela Rodrigues após alguns anos de intensas experiências artísticas profissionais, tanto nacionais, quanto internacionais. Momento que deflagra, para Graziela, a busca de respostas para seus questionamentos como intérprete e a elaboração de meios próprios para o desenvolvimento de suas criações cênicas. De acordo com os escritos de Rodrigues, publicados em 2003 e 2005 (2ed.), não houve uma intenção premeditada de formular uma metodologia de criação em artes da cena. No entanto, ao fim de alguns anos de imersão, ela percebe a frequência e a pertinência de algumas ferramentas utilizadas nos seus processos criativos, indicando a estruturação de um método viável e passível de aplicação a outros intérpretes. Em 1980 foi o momento em que deflagrou esta metodologia. E em 1987 a partir do momento em que Graziela Rodrigues começa a dirigir outros intérpretes é que se deu a sistematização do método BPI.

O BPI possui uma organização sistêmica com três eixos dinâmicos que são assim denominados: *Inventário no Corpo*, *Co-habitar com a Fonte* e *Estruturação da Personagem*. Em publicação recente, Rodrigues & Tavares (2010, p. 146-147), afirmam essa organização sistêmica e definem os três eixos estruturadores da seguinte forma:

Trata-se de uma divisão didática, uma vez que o processo ocorre como um todo. No primeiro eixo, a memória do corpo é ativada através de diversas percepções, tais como visuais, auditivas, táteis e proprioceptivas. Busca-se nesta fase [Inventário no Corpo] uma ampliação da autodescoberta com maior consciência e apropriação pelo bailarino de sensações, sentimentos, história cultural e social que lhe são pertinentes. No Co-habitar com a Fonte busca-se entrar em contato com uma realidade circundante à pessoa. O foco é a pesquisa de campo escolhida pelo bailarino. Ao estabelecer uma sintonia no contato com “o outro”, o bailarino poderá sintonizar-se consigo mesmo, de forma a assumir com consciência a singularidade de seus movimentos. No terceiro eixo ocorre a integração

das sensações, emoções e imagens vividas no desenvolvimento do método, com a consequente criação de uma personagem, cujo nome emerge como sua essência.

A criação do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete se deu primeiramente no corpo de sua autora nos idos de 1980. Desde então, vem sendo desenvolvido, questionado e analisado por diversas pesquisas acadêmicas e artísticas dentro e fora da UNICAMP. Situação que viabilizou e continua viabilizando a apresentação de inúmeros espetáculos e a publicação de estudos, dentre eles teses, dissertações, artigos e livros sobre esta metodologia de criação em artes da cena. O BPI possui hoje uma bibliografia ampla e com grande rigor técnico, bem como, um considerável número de espetáculos cênicos sendo apresentados e de pesquisas científicas em andamento, tanto na pós-graduação quanto na graduação, sob a orientação e ou direção de sua autora junto de um grupo de pesquisadores.

É importante salientar que cada um dos eixos do BPI possui características bem específicas, demandando dedicação e predisposição do intérprete para vivenciá-los, tanto em suas singularidades, quanto em sua integração. A vivência integral do Processo BPI, indica condição primordial e viabilizadora da criação artística neste Método. Além dos três eixos e diversas fases, o BPI possui cinco ferramentas fundamentais para o desenvolvimento pleno de seu processo criativo, são elas: *Técnica de Dança*, *Técnica dos Sentidos*, *Laboratórios Dirigidos*, *Pesquisa de Campo e Registros*. Essa apresentação, feita de forma sucinta sobre os eixos e as ferramentas do BPI não se prolonga, pois, pretende-se focar nas relações afetivas discutindo suas causas e efeitos na experiência com o Método aqui analisado³. Contudo, ao longo deste estudo é inevitável reforçar, retomar e falar sobre a definição destes termos, uma vez que, na análise que aqui se faz o caráter sistêmico do método BPI, também, foi sendo confirmado.

Nas palavras de Rodrigues (2003, p.79):

O Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete é um processo direcionado à arte, comprometido com a arte. A visão que se tem da arte está relacionada a um vínculo com a verdade, um sentido de busca profunda do que possa ser o desenvolvimento de um potencial artístico em direção a plenitude. As experiências que se procura relatar aqui são não alienantes, pois estão voltadas a exploração de novas sensações, onde a pessoa se depara com as suas próprias sensações reconhecendo-as. O Bailarino-Pesquisador-Intérprete lida com o fenômeno do movimento numa forma integradora, ampla e que engloba a expressão do ser no mundo.

³ Para informações mais detalhadas sobre os três eixos e suas cinco ferramentas *vide*, principalmente, RODRIGUES 2003, RODRIGUES 2005, RODRIGUES 2010a, RODRIGUES 2010b, RODRIGUES 2010c, RODRIGUES 2010d.

Ao fim de sua tese a autora ainda pontua:

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

Sobre a legitimação do corpo do intérprete no Processo BPI é possível citar a reflexão apresentada por Campos & Rodrigues (2010b, p. 01):

O método BPI, quando situado diante de outros métodos cênicos, traz um grande diferencial, pois, de modo particular legitima o corpo do intérprete como eixo da criação. Essa legitimação indica que nada ultrapassa o desenvolvimento de um processo singular, validando a experiência única do sujeito/intérprete que não se submete as concepções ou ideias definidas *a priori*. O processo criativo, nesse método, parte da escuta do corpo do intérprete em prol de uma conexão deste com sua identidade. Esse contato possibilitará a criação de uma dança plena, ou seja, o intérprete cria partindo de suas sensações, imagens e movimentos mais genuínos, sem se prender a determinados padrões ou julgamentos, trabalhando o inconsciente para que cada vez mais se torne consciente. Para tanto, o BPI possui ferramentas importantes que visam alcançar o contato íntegro do sujeito consigo mesmo e desfazer os possíveis mecanismos de defesa capazes de afastar o intérprete de sua realidade gestual.

O método BPI busca a originalidade do intérprete através de um mergulho em seus próprios conteúdos internos, fala-se em expressividade genuína, onde durante o processo criativo há uma investida do sujeito sobre aspectos desconhecidos de si. O início desse processo pode ser apontado ante a vontade do intérprete de vivenciar uma elaboração dos seus significados internos, indicando um trabalho de autoconhecimento donde poderão surgir movimentos, sensações, paisagens e emoções, até então, desconhecidos. Esses aspectos dizem da liberação de um fluxo criativo com dinâmica singular, propiciando que o intérprete crie cenicamente e amplie, tanto sua identidade, como sua noção de imagem corporal.

Segundo Rodrigues (2003, p. 159), na dança oficial vigente e que rege os padrões oficiais, trabalhar com a originalidade do corpo é uma contravenção, como se não fosse natural. Para a autora esse padrão de dança está trilhando o caminho da idealização, uma vez que, quando se dança a partir de aspectos da identidade do sujeito, elaborando suas perdas e singularidades, trilha-se o caminho da realidade corporal. Nas palavras da autora, no Processo BPI quando o corpo trabalha “a partir de sua própria identidade não se tem como idealizar o que esse corpo irá produzir. A dança proposta está vinculada a um corpo real e, portanto, não se está

compromissada com a dança representante da cultura oficial sedimentada num corpo ideal” (*idem*, p. 158).

Tendo como referência Tavares (2003) e também Rodrigues & Tavares (2007), é possível perceber que o corpo ideal está ancorado no desenvolvimento do narcisismo e o corpo real ao desenvolvimento da imagem corporal. Neste sentido, o método BPI possibilita que haja uma criação cênica dotada da potência expressiva singular do intérprete que se abriu para o autoconhecimento e para sua auto aceitação.

Encerro esta apresentação da minha compreensão sobre o BPI citando Rodrigues, uma vez mais:

A construção do Bailarino-Pesquisador-Intérprete foi para que eu dançasse. No meu mundo faltava um processo que me permitisse expressar com o meu corpo em toda a sua plenitude. Por mais que eu tenha procurado não consegui encontrar, daí o ato de criar este Processo. Em sendo a criadora deste método, me atento à reponsabilidade de aprimorá-lo [...].

O Bailarino-Pesquisador-Intérprete é um caminho para assegurar à arte o seu espaço legítimo na evolução do homem. No BPI a dança confere ao corpo o ponto de partida e de chegada da energia deste processo de desenvolvimento da identidade, da imagem corporal da pessoa. (RODRIGUES, 2003, p. 161).

1.2 – Breve contextualização a partir da minha curiosidade:

Como citei na apresentação, dois nomes da cena contemporânea foram importantes na minha trajetória de estudos das artes cênicas até conhecer o método BPI. Para mim, conhecê-los, ainda que através de leituras e como espectador, foi elemento fundamental para minhas inquietações e questionamentos como bailarino, ator e performer. Sendo assim, neste tópico pretendo apresentar minhas compreensões sobre os meios de criação desses dois diretores com seus respectivos grupos, colocando-os em paralelo com o BPI. Recapitulando, trata-se de Pina Bausch com o Wuppertal Dança Teatro e de Zé Celso com o Teatro Oficina.

Pretendo criar, mais especificamente, uma breve comparação desses dois artistas com o processo criativo do BPI, falando, principalmente, da relação entre o diretor e o intérprete durante a criação cênica. Ponto que, a meu ver, possibilita uma descrição sucinta de cada procedimento e, de certa forma, sintetiza uma contextualização do método BPI na cena contemporânea nacional e

internacional. Além do mais, essa breve comparação desembocará na questão das relações afetivas dentro dos processos de criação cênica, ponto que indica meu objeto de estudo.

A saber, o pré-projeto apresentado por mim quando da seleção para o mestrado, pretendia tecer uma comparação entre o BPI e outros métodos de criação cênica. No entanto, quando do Exame de Qualificação em 2011, a banca sugeriu que este enfoque fosse revisto, pois, o objetivo maior da investigação era falar sobre as relações afetivas no desenvolvimento do Método BPI. E ao considerar minha grande investida e debruçada sobre as publicações deste Método, tecer uma comparação com outros meios exigiria que eu os analisasse com o mesmo rigor. Ou seja, como eu havia lido e analisado um grande número, ou quase todas as publicações sobre o BPI, seria ilegítimo não fazer o mesmo com os outros métodos para fazer uma comparação. Por ter essa comparação como uma ramificação da análise maior proposta, me foi sugerido pela banca que os indicasse, no caso Zé Celso e Pina Bausch, como importantes influências na elaboração deste objeto de estudos.

Essa breve contextualização está organizada em três partes, contendo uma explanação sobre cada um deles e, por fim, a comparação com o BPI. Separei cada parte dando continuidade à numeração do atual subtítulo.

1.2.1 - Pina Bausch e ‘o quê te move?’

Pina Bausch representa, ainda hoje, uma grande transformação no cenário da dança mundial. Bausch esteve à frente do Wuppertal Dança-Teatro na Alemanha desde 1973, com uma trajetória que faz jus aos méritos recebidos, tendo sido aluna de Kurt Joss que, por sua vez, foi assistente direto de Rudolf von Laban. Este último, segundo Ciane Fernandes (2007, p. 20), modificou o olhar do mundo sobre a dança ao indicá-la como uma arte autônoma, e por que não dizer, o olhar do mundo sobre o mover-se enquanto arte – a Arte do Movimento. Ainda no hall das influências, é importante descrever que Joss foi, também, aluno de Mary Wigman, fundadora, segundo Fabio Cypriano (2005, p. 23), do que se denomina dança expressionista alemã. Este autor pontua, ainda, que Kurt Joss seria o criador do termo “dança-teatro” na década de 1920 ao juntar elementos dramáticos do teatro ao balé clássico. A formação de Pina Bausch, ainda,

atravessa o oceano Atlântico, momento em que pôde, como bailarina, estreitar os laços com a dança moderna americana. Este contato com a dança moderna, somado à experiência com o balé clássico, trouxe para o trabalho de Bausch uma preocupação estética que ia além dos movimentos corporais, alcançando o espaço, a musicalidade e os temas abordados por suas criações.

Todavia, Pina Bausch, iria além, desconstruiria a noção de belo e de perfeição em seus espetáculos utilizando-se do balé clássico para, assim, criticá-lo. Ao mesmo tempo, como afirma Fernandes (2007, p. 26), para levar à cena movimentos do cotidiano mostrando sua artificialidade tal qual a cena em si. Para tanto, Bausch colocava em cena figurinos que fugiam completamente à expectativa de um espetáculo de dança, seus bailarinos vestiam roupas de festa deixando explícito os seus papéis sociais. Nas palavras de Fernandes (*idem*, p. 24), “os dançarinos de Bausch vestem-se como que para um grande evento social. Seus figurinos e maquiagem determinam seus papéis sociais e sexuais, instigando a expectativa de um grande evento”. Ampliando esse sentido, retomo as influências que, ainda para esta autora, além de Joss e Wigman seria preciso citar os trabalho e movimentos norte-americanos denominados “interartes”, no qual dançarinos, coreógrafos, músicos, artistas plásticos, questionavam o conceito de arte e almejavam aproximá-la da vida cotidiana (FERNANDES, *idem*). Em suma, a autora diz que os “artistas pretendiam derrubar a separação entre a arte e a vida cotidiana, entre dançarinos-atores e a plateia. [...] contra uma representação teatral formal e artificial” (*ibidem*, p. 23). É bom salientar, reforçando a fala de Fernandes, que Bausch não incorporou a totalidade dessas influências, mas sim, alguns de seus elementos. É possível perceber em seus espetáculos, por exemplo, uma grande valorização da teatralidade, bem como, o rigor técnico dos treinamentos corporais de seus bailarinos.

A obra *Café Müller* de 1978 é um marco do trabalho de Pina Bausch com o Wuppertal Dança-Teatro. É o momento em que a coreógrafa delineia sua assinatura, sua identidade no “fazer” cênico, ou ainda, a sua estética ou linguagem propriamente dita. Bausch utiliza, nesta peça, recursos teatrais acentuando uma estética híbrida e levanta o questionamento sobre a fronteira existente entre a dança e o teatro, bem como, entre as artes como um todo. No entanto, de maneira mais implícita, Bausch questiona o sujeito e sua comunicabilidade, ou a falta desta, nas suas relações com o mundo. Nesse sentido, Sonia Machado de Azevedo (2004, p. 85) afirma

que no trabalho de Bausch as carícias de um toque entre os bailarinos transformam-se abruptamente numa agressão, buscando, então, apresentar os polos conflitantes do ser humano numa sequência de carinho, violência, “[...] imagens solitárias profundamente dilaceradas ou ocultando a dor de máscaras impassíveis”. Mas, qual seria o caminho trilhado por Pina Bausch na criação de seus espetáculos tão famosos e reconhecidos no mundo inteiro? Poderia se falar em um método bauschiano de criação cênica? Então, qual seria ele?

Cypriano (2005) apresenta em seu livro o que poderia ser chamado de método bauschiano. Segundo o autor, citando Pina Bausch, o cerne desse método estaria em uma investigação sobre “o que move as pessoas” e não no “como elas se movem”. Na criação de um novo trabalho a coreógrafa lançava questões, frases, palavras e ou temas para seus bailarinos e esperava que as respostas viessem em três formas: “por palavras, por movimentos ou [por] ambos” (*idem*, p. 33).

De acordo com Cypriano (*ibidem*) o método utilizado por Bausch é composto por, aproximadamente, cem questões que são lançadas ao bailarino no início de um novo processo criativo. As respostas para esse questionário são gravadas e posteriormente são selecionadas e ou revisitadas e só daí trabalhadas individualmente. Este autor indica, ainda, que a coreógrafa passa a utilizar-se dessas perguntas como metodologia criativa durante um estudo da peça *Macbeth* de Shakespeare, em 1978. Nas palavras de Cypriano, portanto, para Pina Bausch este seria um “método para se ocupar dos sentimentos humanos” (*op. Cit.*, p. 32). Segundo ele, é assim que Bausch traz o cotidiano para a cena, quebrando com o perfeccionismo e o virtuosismo corporal, tão presentes na dança clássica, colocando em cena uma realidade tangível ao público e, acima de tudo, modificando a atuação do bailarino. Nas palavras do autor:

Na dança-teatro de Bausch, o corpo passa por novos desafios. A exploração de limites amplia a gramática de movimento, que vai além da técnica do repertório dos bailarinos clássicos e mesmo modernos. O corpo se torna um espaço de resistência frente às diversidades e nega o caráter supra-humano em que a técnica, em geral, busca formatá-lo. Assim o corpo e sentimentos representam no palco uma unidade, ambos são a expressão da fragilidade da existência humana. (CYPRIANO, 2005, p. 29).

Outro elemento, curioso para essa comparação, diz respeito à repetição, seja dos movimentos, das palavras ou sequências inteiras. Ciane Fernandes (2007) discorre, longamente,

sobre as causas e efeitos desse elemento na obra de Pina Bausch. De acordo com esta autora, a repetição sugere uma crítica aos valores sociais repassados de maneira automatizada, ao mesmo tempo, é um artifício para a transformação de determinados símbolos e gestos, ou seja, de paradigmas sociais impostos. Nas palavras de Fernandes (*idem*, p. 31), “através da repetição de gestos, palavras e experiências passadas, a dança-teatro nas obras de Bausch pode ser definida como a consciência do corpo quanto à sua própria história enquanto tópico Simbólico e social em constante transformação”.

Em Azevedo (2004, p. 85), o processo criativo de Pina Bausch com o Wuppertal Dança-Teatro é descrito da seguinte forma: “durante o processo de criação, os bailarinos [...] evocam histórias e recordações longínquas, tocam propositalmente naquilo que os amedronta, relembram sua própria infância, suas fantasias, suas culpas, suas angústias, suas feridas.” Nesse sentido, ao que me parece a figura de Bausch assume o lugar de instigador, lançando estímulos que servirão de impulsos para o intérprete. Um ponto importante, ressaltado por Cypriano, diz respeito à produção e a criação das respostas aos estímulos por parte dos bailarinos. O autor, citando as palavras de Bausch, aponta que não existe uma valorização do improviso neste processo criativo, pois, por se tratar de uma pesquisa já implica no fato de não estar se improvisando.

O trabalho de Pina Bausch pode ser aproximado ao de um artista plástico que se utiliza da técnica de colagem, pois, ela cria um mosaico a partir das respostas trazidas pelos bailarinos. Segundo Cypriano, não é possível controlar as respostas aos estímulos dados, no entanto, Bausch seleciona os que eram mais próximos aos ideais preestabelecidos por ela para tal criação. Também, é possível agregar à imagem do artista plástico a função do diretor de cinema que, minuciosamente, seleciona e encaixa os quadros e as cenas criando, por fim, a magia cinematográfica. O cinema muito influenciou e foi influenciado pelo trabalho da coreógrafa que, segundo Azevedo (*idem, op. Cit.*), seguia um ritmo de produção muito parecido, ante a uma organização obsessiva das sequências “montando, remontando, cortando, enquadrando cena a cena”. Ou ainda, como classifica Fernandes (2007, p. 24), “[...] o forte impacto visual e auditivo de suas peças muitas vezes projeta impressões cinematográficas na plateia”.

No entanto, é justamente na afirmação feita por Fabio Cypriano (2005, p. 38), sobre a relação de Pina Bausch com seus bailarinos, que pretendo encerrar esta descrição. Segundo o autor, essa relação é pautada num “meio termo entre mãe e filho”, estabelecendo, assim, “uma nova forma de família”, uma vez que, a coreógrafa passa mais tempo em sua companhia do que com seus próprios familiares. Mas ele, ainda, segue apontando que esse relacionamento maternal abre espaço para as disputas pela atenção da coreógrafa e, no que diz respeito, a quem vai aparecer ou fazer determinadas cenas, gerando certa competitividade. Esses aspectos criam, portanto, nas palavras de Cypriano (*ibidem*), “sentimentos ambíguos na companhia”, momento em que Bausch age de forma arbitrária.

Concluo, então, esta parte elegendo três imagens para elucidar a comparação criando uma leitura sobre a atitude de Pina Bausch na relação com seus bailarinos: artista/mãe que cria um mosaico cinematográfico de seus filhos/bailarinos dançando o cotidiano artificial, entre o real e o imaginário.

1.2.2 - Zé Celso e o terreiro eletrônico carnavalizado: o Teatro Oficina

O Teatro Oficina é do Zé Celso ou o Zé Celso é do teatro Oficina? Acredito que para se compreender um pouco do “fazer” cênico deste polêmico, famoso e irreverente grupo de teatro brasileiro, seja necessário aceitar e listar o paradigma Zé Celso-Oficina. Sediado na cidade de São Paulo, o Teatro Oficina traz na bagagem uma longa trajetória de lutas, desastres, conquistas e criações inovadoras carregadas de extraordinária qualidade estética, tanto na linguagem artística, quanto na atuação cênica.

O grupo começa em 1958 quando alunos da Faculdade de Direito do Largo São Francisco – Universidade de São Paulo (USP) se juntaram para fazer teatro amador, dentre eles estariam José Celso Martinez Correa e Amir Hadad. Hoje, respectivamente, diretores do teatro Oficina e do grupo Tá Na Rua, dois dos maiores nomes do teatro de grupo e da criação cênica brasileira. Segundo o teatrólogo Décio de Almeida Prado (2008), o trabalho desenvolvido pelo Teatro Oficina estaria numa fusão do teatro político e de militância herdado do Teatro de Arena, como o

teatro realista inspirado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Nas palavras de Prado (2008, p. 112):

[...] do primeiro, junto ao qual se iniciara no profissionalismo, recebera a preocupação política, o desejo de exprimir o país e o momento histórico, a intenção de não isolar o palco de seu contexto social. Do segundo herdara, ainda que sem o admitir o empenho estético, o cuidado com o lado material do espetáculo, a preferência pelo repertório estrangeiro e a abertura do elenco a elementos vindos de fora.

O caminho percorrido pelo Teatro Oficina indica uma busca constante e incessante pela sua própria linguagem. Neste trajeto o coletivo coordenado pela batuta de José Celso, ou simplesmente Zé Celso, passa a convidar profissionais e pesquisadores das artes cênicas para desenvolver trabalhos ou cursos de determinadas estéticas artísticas. O primeiro se deu com Augusto Boal, o diretor do Teatro de Arena ministrou o primeiro curso de interpretação para o grupo. Esse contato com Boal, de acordo com Armando Sérgio da Silva (1981), se deu a partir da participação do Oficina, seguida de premiações, em Festivais de Teatro Amador o que viabilizaria uma abertura das portas do Teatro de Arena para a apresentação dos espetáculos do Oficina.

Outro contato de grande relevância para o trabalho do ator e que trouxe muitos elogios, tanto da crítica especializada, quanto do público, foi o estudo do Método Stanislavski de interpretação através da participação direta de Eugênio Kusnet. Este, que havia estudado na Rússia com discípulos de Stanislavski os princípios do Método, permaneceu algum tempo com o Teatro Oficina, tendo participado, também, como ator em alguns espetáculos. Mas, o grupo não se cristalizou em nenhuma tendência e passaria, ainda, a estudar o teatro pesquisado por Jerzzi Grotowisk, também, pelo alemão Bertold Brecht através de cartas enviadas à sua esposa, Helene Weigel então diretora do teatro *Berliner Ensemble*. Eles convidaram, ainda, o grupo norte-americano Living Theater para uma temporada de vivências em sua sede e, por fim, encontraram o “teatro da crueldade” e “da peste” idealizados por Antonin Artaud.

Essa trajetória auxiliaria o Teatro Oficina a formular uma nova perspectiva e atitude em suas criações teatrais, a partir de então o grupo passaria a fazer Te-Ato. Essa ideia surge de uma nova concepção da relação cena-público, abolindo a separação entre o palco e espectador. Segundo Silva (1981, p. 203), “[...] a nova proposição de comunicação seria chamada de Te-Ato

– nome com múltiplas significações que vão desde 'te uno a mim', à até 'te obrigado a unir-se a mim'." Para o autor, esta visão do Teatro Oficina possibilita, através do contato direto e corpo a corpo com o espectador, o alcance de uma veiculação e certa conscientização de determinadas informações, partindo da transformação onde se “dispõem de um contato vivo e criativo”.

Para Prado (2008), que corrobora com a visão de Silva (*idem*), o Te-Ato tem o interesse de atar o espectador ao intérprete e ao palco, mas também, apresenta o lugar ou a estética do 'aqui e agora' com suas, pelo ao menos, três perspectivas: política, social e teatral. Prado (*idem*, p. 115), aponta que nessa inovação o texto dramático surgia ou de longos e lentos meses de improvisações coletivas, ou era “um [mero] pretexto para a criação a cargo do encenador, a única verdadeiramente importante”. Já o espaço, dada a retomada de um ideal ritualizado ou religioso, deveria propiciar as “infinitas variantes nas relações entre atores e espectadores” (*ibidem*).

A figura de Zé Celso vai ganhando cada vez mais força e prestígio, sendo reconhecida como o mantenedor dos ideais do grupo. Por divergências e outras descobertas Zé acaba se tornando o único integrante vinculado ao Teatro Oficina desde o seu início. Conseqüentemente, Zé Celso esteve e, ainda, está diretamente ligado ao desenvolvimento de uma linguagem cênica que se tornou a marca registrada do Oficina já nos idos de 1967, com o espetáculo *O Rei da Vela* do modernista Oswald de Andrade. Zé torna-se o cacique, o diretor da trupe mais conhecida no território nacional, em suma, o Teatro Oficina e ele se fundem numa coisa só. A história iniciada há cinquenta e quatro anos não deve ser separada, ou seja, já não se sabe o que pertence ao Zé Celso e o que é do Teatro Oficina. A trajetória dos dois está emaranhada numa rede de afetos, perspectivas estéticas e filosóficas onde qualquer tentativa de organização linear seria arriscada e comprometedor. Ericson Pires (2005, p. 101) confirma essa fusão ao dizer que “Zé Celso corporifica o Oficina. Zé Celso é o Oficina, o Oficina é o Zé Celso, e dois/um se encontram marcados por todos os muitos corpos que por ali cruzam e cruzaram delineando seus trajetos e suas linhas de fuga”.

O Teatro Oficina foi dando vida e mantendo sua proposta de Te-Ato abarcando dezenas de ovelhas perdidas e desgarradas – atores com formação ou não atores – para o seu bonde ou bloco carnavalesco que, vez ou outra, encenava seu repertório no intuito de angariar fundos para

futuras produções. No entanto, o cajuado deste “pastor transcendental da contracultura” segue uma métrica peculiar e planejada minuciosamente para o desenvolvimento do processo criativo. Todavia, não é possível falar de uma metodologia esclarecida na criação cênica atual do Oficina. Contudo, tive a oportunidade de conhecer e conversar com quatro intérpretes⁴ que, em outrora, trabalharam no Teatro Oficina. Três deles estiveram envolvidos na montagem do épico *Os Sertões* de Euclides da Cunha, já a quarta pessoa foi convidada a participar, como atriz e cantora, da primeira montagem de *As Bacantes*, do grego Eurípedes. Nesse contato, estabelecido através da minha grande curiosidade em saber o que era ser um ator do Teatro Oficina, pude escutar diversas descrições da vivência do processo criativo do grupo que arrebatavam o dia a dia desses atores, tratava-se de uma imersão no universo em que a montagem cênica estava circunscrita. Portanto, exigia-se do intérprete total disponibilidade e despojamento, além de concentração e uma entrega que, em *Os Sertões*, chegou a um trabalho diário com mais de oito horas, lidando assim, com o cansaço e o desgaste físico.

Nos trabalhos do Zé Celso/Oficina leva-se muito em conta o acaso, podendo até se falar em uma metodologia do acaso. Entretanto, Zé Celso não se ocupa única e exclusivamente da direção, ele também prepara, junto a uma equipe, a dramaturgia dos trabalhos e é neste momento em que vão surgindo os desenhos e esboços das cenas ou os roteiros de movimentação dos atores. Muitas vezes, como apresentado por Limongi em sua dissertação (2008), diante da urgência de uma montagem patrocinada, como foi o caso de *Os Sertões*, a dramaturgia era repassada aos atores, ainda, no formato de roteiros a partir dos quais foram feitas improvisações e as cenas, os quadros e as sequências eram formulados. Esse trabalho de improvisação, partindo dos roteiros, só era possível graças ao treinamento rigoroso e específico que o elenco recebia, visando estabelecer uma sintonia singular entre eles para a experiência de metamorfoses ritualizadas no ato cênico proposto pelo Teatro Oficina.

O Teatro Oficina ocupa hoje um lugar de destaque social que irrompe do seu universo artístico. A sua luta pela manutenção do próprio espaço, cravado no tradicional bairro do Bixiga,

⁴ O contato com estes intérpretes não foi feito de maneira oficial, ou seja, não fiz uma entrevista estruturada com eles, são de pessoas com quem convivi durante a graduação na UNIRIO ou que encontrei de maneira inusitada em situações corriqueiras. Assim, não citarei seus nomes, embora merecessem como forma de gratidão, pois, auxiliaram e muito não só na minha compreensão sobre o Teatro Oficina, mas também, nas escolhas que fiz quanto ao investimento na pesquisa acadêmica.

enaltece sua característica de escrever manifestos e de recorrer às multidões, seja para “atuar pra poder voar”⁵, seja para valorizar a identidade brasileira. Para tanto, essa qualidade política segue como personagem principal de seus espetáculos, para não dizer, elemento primordial de sua estética escrachada e real, condição que se vinculada com os fatos do aqui e agora, jogando com o acaso do ato vivo, cria uma ópera clássica brasileira carnavalizada.

Para encerrar, poderia descrever o Zé Celso/Teatro Oficina da seguinte forma: ritual cênico que debocha das máscaras e falsidades sociais num ato antropofágico em prol da comunicação integral coletiva – Te-Ato.

1.2.3 - Entrecruzando sínteses

A figura do diretor possui papel crucial nos dois ícones descritos da criação cênica, assim como, no método BPI. No entanto, no Wuppertal e no Oficina percebo que a figura do diretor está sedimentada na manutenção de uma relação de poder que parece ser, ainda, muito pertinente nas criações cênicas contemporâneas. A primeira veiculação dessa posição de poder está na forte ligação que ambos, Pina Bausch e Zé Celso, têm com o nome das companhias, vide o exemplo apresentado por mim na provocação do início do texto: o Zé Celso é do Oficina ou o Oficina é do Zé Celso?

Por outro lado, com a morte recente e repentina de Bausch em 2009, instaurou-se uma questão no Wuppertal Dança-Teatro: quem entre os bailarinos da companhia estaria apto para ocupar o seu lugar, uma vez que, a coreógrafa atuava como única diretora do grupo? Já no Teatro Oficina os atores encontram espaço para se lançarem como diretores com o total apoio de Zé Celso. O próprio, inclusive, já se deixou dirigir algumas vezes por seus colegas. No entanto, os espetáculos se diferem da estética atual desenvolvida por Zé. Nesse sentido, no método BPI existe a proposta de se formar novos diretores, desde que, sejam tomadas as devidas precauções requeridas para esse papel. Segundo Rodrigues (2003), para ser diretor neste Método é preciso ter

⁵ Verso da música cantada e ensinada ao público no prólogo de abertura do primeiro capítulo de Os Sertões denominado A Terra. A música diz o seguinte: “Meu cavalo tá quebrado, meu cavalo quer voar / Meu cavalo tá quebrado, meu cavalo quer voar / Atuar, atuar, atuar pra poder voar / Atuar, atuar, atuar pra poder voar.”

vivenciado o BPI na íntegra e, assim, tendo enfrentado os próprios medos e preconceitos o sujeito estará pronto para auxiliar outros intérpretes no processo criativo em questão.

Outra atitude, que muito difere dos papéis definidos pela ação dos diretores Bausch e Zé, é que no BPI o diretor auxilia a criação a partir do que é revelado pelo corpo do intérprete. A figura que melhor descreve a sua ação do diretor durante o processo criativo do Método aqui estudado é a de um partejante que ajuda o novo a ser recebido, auxiliando na vida do intérprete de colocar os conteúdos internos à mostra, à 'luz da vida'. A presença do diretor no método BPI viabiliza que o intérprete aceite e receba aquilo que advém de dentro de si, do seu íntimo contato consigo mesmo. Ao diretor cabe não escolher, nem definir caminhos ou sentidos a serem seguidos, mas sim, apontar a presença, a evidência e a reincidência de determinados aspectos que o intérprete, imerso no processo, pode nem perceber. No Processo BPI o diretor indica os conteúdos que surgem do corpo do intérprete no intuito de fazê-lo tomar consciência sobre aspectos negados e ou muito afirmados de sua identidade. Há, portanto, segundo Rodrigues (2003) e, ainda, Rodrigues & Tavares (2006), uma legitimação daquilo que é a realidade existencial do intérprete em processo.

Outro ponto forte desta comparação diz da autoria, no método BPI ela não é propriedade de um único sujeito, ou seja, por mais que se preze pela legitimação do corpo do intérprete, tendo-o como fio condutor da criação, a autoria é compartilhada. Essa coautoria é um elemento primordial para que o processo aconteça, pois, o intérprete, conduzido e assistido pelo diretor, encontra segurança e estabilidade para o revelar de sua originalidade e de seus movimentos mais genuínos. A presença disponível e acolhedora do diretor é imprescindível para o estabelecimento do processo criativo proposto pelo método BPI⁶.

É preciso esclarecer, ainda, que não existem definições a priori, nem tão pouco, expectativas ou ideais estéticos a serem atingidos no método BPI. Assim, em oposição aos ícones escolhidos para essa comparação, a figura do diretor no método BPI pode ser descrita da seguinte maneira: partejante que viabiliza ao intérprete tomar consciência de conteúdos desconhecidos da própria identidade, auxiliando a incorporação da personagem cênica e o contato com sua

⁶ Mais adiante, no Capítulo IV, retomo e aprofundo minha análise sobre a atuação do diretor e sua relação com o intérprete no Processo BPI.

originalidade expressiva. Para o que são propostas as seguintes palavras-tema: partejante de conteúdos internos, originalidade expressiva, autoconhecimento e incorporação da personagem.

É preciso, ainda, esclarecer sobre um aspecto incondicional para o desenvolvimento do método BPI em termos de reflexão, pesquisa e criação artístico-acadêmicas. A universidade, num sentido amplo e específico, trouxe ao BPI a importância de se questionar e refletir sobre o que se está fazendo. Sendo assim, o fato de o método BPI estar ligado, desde 1987, à UNICAMP fez com que ele fosse abraçado por um diretório de pesquisa, no qual se confirma e amplia a sua constante elaboração. A saber, trata-se do Grupo de Estudos e Pesquisa Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Dança do Brasil, cadastrado nos Diretórios do CNPq.

“Os muros da universidade” atentaram para a pertinência de se produzir, não só espetáculos, mas também, análises que renderiam publicações (artigos, livros, dissertações e teses). Nesse quesito, os integrantes do grupo abraçaram essa realidade e somaram às suas práticas cênicas a escrita de reflexões com rigor científico. Hoje o BPI possui um número considerável de publicações – que em sua totalidade fazem parte da bibliografia deste estudo – no entanto, sua preocupação maior está focada na qualidade destes volumes. Desta forma, o momento de reflexão a respeito da prática integral do método BPI foi inserido no processo como um todo. Não obstante, preza-se neste Método por um processo de criação artística que tem uma perspectiva agregadora e integral, onde teoria e prática não estão dissociadas, tal qual, razão e emoção. De maneira conclusiva, não se pretende aqui julgar os dois nomes escolhidos, mas sim, apresentar suas diversidades num contexto cênico contemporâneo. Assim, pode ser dito que enquanto o BPI trilhou um caminho unindo pesquisa científica com produção artística, refletindo, analisando e produzindo arte, Zé Celso e Pina Bausch mantiveram suas metas voltadas para a criação de espetáculos, uma vez que, não estando vinculados à academia, deixaram que outros fizessem as devidas reflexões a partir de suas produções cênicas. Que por outro lado, indica uma necessidade ligada à sobrevivência e manutenção dos seus respectivos grupos, ou seja, os espetáculos como produto artístico 'consumido' pelo público das artes da cena. Caberia ainda dizer nesse aspecto, que o BPI, por uma situação singular – estar situado na academia, ser um Método questionador que une pensamento científico e criação artística – não se enquadra nos padrões vigentes que regem os editais públicos de financiamento, o que torna o processo criativo

uma reafirmação de seu caráter de resistência ante as pulsões que manipulam e transformam os sujeitos em meros objetos ou máquinas de reprodução, seja no contexto artístico ou no conceito de vida. Lembrando que a dicotomia sujeito-artista é desconsiderada, tendo em vista, o universo no qual este estudo se insere.

CAPÍTULO II:

Procedimentos e Resultados

MATERIAIS

Os materiais utilizados para o desenvolvimento do presente estudo foram divididos em fontes primárias, secundárias e terciárias. A seguinte ordem foi dada aos mais de sessenta títulos publicados sobre o BPI que são de fundamental importância para o andamento deste trabalho, com autoria ou coautoria da criadora do Método.

Fontes Primárias:

- RODRIGUES, G.E.F. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- RODRIGUES, G.E.F. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

Fontes Secundárias:

- MELCHERT, A.C.L. **O desate criativo**: estruturação da personagem a partir do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). 2007. 158p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- TEIXEIRA, P.C. **O Santo que dança**: uma vivência corporal a partir do eixo co-habitar com a fonte do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). 2007. 195p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- TURTELLI, L.S.; **O espetáculo cênico no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete**

(BPI): um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança Valsa do Desassossego. 2009. 309 p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

Fontes Terciárias:

As demais teses, dissertações, livros, artigos e resumos publicados sobre o método BPI, são considerados de fundamental importância, pois auxiliam na interpretação dos dados coletados no presente estudo. Estes itens são resultados de pesquisas finalizadas e ou em andamento, todas sob a orientação da Dra. Graziela Rodrigues, criadora do BPI. Esses títulos estão listados na bibliografia ao fim do presente texto. Ainda fazem parte dessas fontes outros títulos advindos da psicologia, psicanálise, desenvolvimento psicomotor, antropologia, sociologia e de teorias e práticas das artes cênicas.

METODOLOGIA

O presente projeto que tem por objetivo analisar as relações afetivas do intérprete ao utilizar o método BPI para sua formação e criação cênica, faz-se valer, enquanto metodologia, da Análise de Conteúdo e do caráter qualitativo para verificação e apreciação dos dados. Para tanto, utilizo como referencial de investigação o estudo apresentado por Laurence Bardin, 1977, intitulado *Análise de Conteúdo*, acrescentado, ainda, pela apresentação de Graham Gibbs, 2009, denominada *Análise de Dados Qualitativos*. Nestas duas obras foi possível esclarecer o significado e compreender as etapas envolvidas numa pesquisa de caráter qualitativo, bem como, apreciar uma visão mais maleável para o desenvolvimento e estruturação do estudo em questão.

A definição que assumida e utilizada para o termo Análise de Conteúdo está bem explicitada por Bardin no seguinte trecho:

Um conjunto de técnicas de análise de comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens. (1977, p. 42).

Duas características, de acordo com Bardin, são cruciais no entendimento dos caminhos metodológicos aqui escolhidos. Para a autora na realização de uma análise qualitativa é inerente ao pesquisador um lado intuitivo; bem como, a essência da análise de conteúdos está na inferência dos dados coletados e índices extraídos. No seu sentido etimológico, a palavra intuição está ligada à percepção dos acontecimentos e fenômenos, à verdade, isto, quando aplicado à análise qualitativa propicia certa maleabilidade ao estudo. Segundo Gibbs (2009), essa flexibilização tem grande valor, pois, o pesquisador neste tipo de análise lida com uma ampliação dos dados coletados ao invés de sua redução ao fim da pesquisa. O autor, ainda na situação anterior, apresenta uma das diferenças pertinentes entre o caráter qualitativo e quantitativo, onde um busca a ampliação e complexificação dos dados, o outro lida com a redução e sintetização destes. Essa diferenciação foi importante para a estruturação das etapas deste estudo, entretanto, é indispensável salientar que em certos casos ambas são utilizadas de maneira complementar.

Na inferência – característica essencial da Análise de Conteúdo – está o desenvolvimento do estudo, ou poderia dizer o seu movimento, trata-se genericamente de extrair consequências a partir de alguns indícios e daí seguir para a interpretação destes. Neste mesmo sentido, cito o exemplo de Bardin:

Se a *descrição* (a enumeração das características do texto, resumida após tratamento) é a primeira etapa necessária e se a *interpretação* (a significação concedida a estas características) é a última fase, a inferência é o processo intermediário, que vem permitir a passagem, explícita e controlada, de uma a outra. (1977, p. 39).

Para a análise qualitativa, Bardin, expõe de maneira enfática a definição de um procedimento que se adapta ao imprevisível ou a transformação das hipóteses, sendo também, maleável no tratamento dos seus índices. Ela, ainda, estabelece uma conexão com a Análise de Conteúdo em sua conclusão quando diz “[...] que o que caracteriza a análise qualitativa é o facto de a inferência – sempre que é realizada – ser fundada na presença do índice (tema, palavra, personagem, etc.), e não sobre a frequência de sua aparição, em cada comunicação individual” (BARDIN, 1977, p. 115).

Com o olhar dinamizado e estendido sobre a Análise de Conteúdo e o caráter qualitativo para a análise de dados, de acordo com Bardin e Gibbs, aponto a seguir as etapas envolvidas no desenvolvimento do presente estudo:

1 – Pré Análise:

- 1.1 – Verificação, Classificação e Tratamento das Fontes a serem analisadas;
- 1.2 – Coleta de Dados, com a aplicação da Regra da Exaustividade;
- 1.3 – Leituras Intensivas, Regra da Homogeneidade e Organização dos Dados;
- 1.4 – Reformulação das Hipóteses;

2 – Exploração do Material:

- 2.2 – Codificação e Categorização;
- 2.3 – Inferência;
- 2.4 – Interpretação dos Resultados;

Após o desenvolvimento dessas duas etapas alguns pontos foram evidenciados e, quando associados às hipóteses, suscitaram a discussão do presente estudo. Na escrita do quarto capítulo, segundo tópico discutido neste trabalho, utilizei algumas notas do meu diário de pesquisa onde contêm reflexões e falas aferidas dos muitos diálogos com minha orientadora e das disciplinas ministradas por ela, tanto na Pós-Graduação quanto na Graduação em Dança na UNICAMP. Os fragmentos que foram utilizados confirmavam alguns pontos da minha análise, das categorias utilizadas, bem como, auxiliaram no desenvolvimento e na escrita dessa dissertação.

RESULTADOS

A seguir serão apresentadas as citações recolhidas na revisão bibliográfica proposta pelo presente estudo. Estes dados foram coletados na tese *O método BPI e o desenvolvimento da Imagem Corporal*, de 2003 e no livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*, de 2005. Os dados coletados evidenciam, de forma pontual, a existência de relações afetivas cruciais para o desenvolvimento do Processo BPI.

Os fragmentos textuais listados a seguir foram separados em quatro grupos caracterizados pela qualidade das relações afetivas. Esta organização em quatro grupos auxilia na compreensão do tratamento dos dados e, por isso, são apontados como as primeiras categorias deste estudo. Vale ressaltar, ainda, que os dados coletados afirmam o caráter sistêmico do método BPI. Isso porque a cada dado coletado a respeito de uma relação específica as outras três relações afetivas eram reafirmadas. Ou seja, as relações afetivas vivenciadas pelo intérprete no Processo BPI estão integradas e se interligam acentuando o aspecto sistêmico do Método em questão.

As quatro categorias são:

- 1 – Relação do intérprete com ele mesmo;
- 2 – Relação do intérprete com a personagem;
- 3 – Relação do intérprete com o diretor;
- 4 – Relação do intérprete com os sujeitos do campo pesquisado;

Na apresentação que se segue, as quatro categorias foram subdivididas em novos grupos a partir de tópicos que auxiliam na definição de cada uma das relações apontadas. Após os grupos de citações aferidas e que se referem às relações afetivas, elaborei Quadros Sínteses com a minha interpretação de cada categoria analisada. Para as quatro categorias e seus subgrupos eu indico as seguintes citações coletadas:

1 – Relação do intérprete com ele mesmo:

1.1. – Mergulho em si:

- 1.1.1. “Além de significar a primeira fase do Processo [o eixo Inventário no Corpo], os conteúdos e as dinâmicas aqui presentes estarão nas fases seguintes quando se fizer necessário uma maior fluidez do movimento na pessoa que o está vivenciando. Nesta fase [...] a memória do corpo é ativada, possibilitando que ao longo do Processo ocorra uma autodescoberta quanto às próprias sensações, sentimentos, história cultural e social.” (RODRIGUES, 2003, p. 79).
- 1.1.2. “A Estrutura Física [...] é fruto das análises e desdobramentos, de um corpo assumido em suas origens, com fruição de suas emoções e presente nas ações rituais de celebração da vida. Está-se falando de uma estrutura que também alcança um corpo original quanto antiguidade de seus fundamentos, próximos às atividades agrárias.” (RODRIGUES, 2003, p.87).
- 1.1.3. “Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce a partir do contato íntimo com o solo. À medida que vou sentindo o solo, [...], abro espaço para minhas projeções internas individuais [...]” (VIANNA, 1990 *apud* RODRIGUES, 2003, p.91).
- 1.1.4. “Busca-se a maleabilidade desse eixo para possibilitar ao corpo sofrer metamorfoses. É importante insistir no movimento que possibilite contato com o próprio corpo, ou melhor, distintos contatos. Muitas vezes utilizam-se materiais que ajudam na concretização do contato com as partes do corpo [...]. O movimento decorrente sugere expansões e quanto mais o corpo se amplia maior é o contato da pessoa com o seu próprio eixo. Algumas indicações de como entrar no chão com o eixo do corpo, [...] tem sido favoráveis para estabelecer essa relação de contato. Trata-se de um contato da pessoa a partir de suas experiências perceptivas, onde ela começa a assumir ‘aquilo corporal’ como verdadeiro, como seu.” (RODRIGUES, 2003, p.91-92).
- 1.1.5. “Investigar essas questões (pesquisa de campo sobre a história pessoal) tem sido importante, mas o principal é o contato que a pessoa consegue estabelecer com alguns fragmentos de sua história em seu corpo.” (RODRIGUES, 2003, p.93).
- 1.1.6. “Nos trabalhos até então desenvolvidos observa-se que a pessoa apresenta uma maior fluidez de seu potencial criativo quando ela consegue fazer um bom contato com a sua história. No processo criativo com o corpo há momentos em

que ele paralisa [...] há um conteúdo impedindo a pessoa de se mover. Quando ela entra em contato com o fato relacionado ao conteúdo, juntamente ao registro emocional decorrente, o corpo libera as articulações, firma-se em seu eixo e encontra um tônus favorável retornando à criação.” (RODRIGUES, 2003, p.96).

- 1.1.7. “Aos poucos eu fui percebendo e valorizando a bagagem rica que meu corpo carrega – e por ser tão grande e múltipla que muitas vezes me confunde e paralisa – Por bastante tempo na minha vida alimentei um desejo de ter nascido numa outra família, num outro ambiente (que fosse mais ‘refinado’, mais ‘culto’). Desde então comecei a entender, ou melhor, procurar entender e dar o valor à minha origem, ao meu alicerce, às pessoas de onde surgi.” (Respostas ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.102).
- 1.1.8. “Sinto que faz parte do meu processo um incomodo de me sentir ‘menos brasileira’. Me sentia excluída, fora do esperado e vinha um sentimento de pena [...] Tem um significado que é o de constatar que estes movimentos (como o de pena) existem e que podem permear muitas situações na Dança e na vida. Quando atuantes podem limitar as escolhas, aprisionar a fluência e o rumo da vida de cada um. Poder ver este movimento em mim, conhece-lo e assumi-lo me deu condições de trabalha-lo e a possibilidade de me libertar.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.102).
- 1.1.9. “Os relatos contidos no questionário notificam que cada pessoa teve o seu momento do Inventário no Corpo como sendo muito especial, pois evidencia a unicidade de cada um, a experiência existencial, a abertura para a originalidade.” (RODRIGUES, 2003, p.103).
- 1.1.10. “Constata-se que quando a pessoa passa pela **porta de entrada** há um retorno ao berço, aos momentos de desenvolvimento de seu próprio corpo, ao espaço-tempo das sensações profundas, fruto de necessidades corporais e afetivas que foram ou não atendidas. Durante o desenvolvimento do próprio corpo uma história de sensações, contatos e interações corporais vão construindo o indivíduo.” (RODRIGUES, 2003, p.104) (grifo da autora).
- 1.1.11. “Percorrer este caminho foi e é trilhar o caminho da integração de mim para comigo mesma, para com os outros e para com o mundo. A essência de cada um faz parte desse grande movimento da vida, cuja essência é o desenvolvimento e a transformação.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.104).

- 1.1.12. “Conhecer um sentimento que estava preso dentro de mim, impedido de ser sentido. Uma camada separando o dentro e o fora. Saber que esta camada não é intransponível, saber que não vou morrer ou ser punido por estar sentindo [...] Pude ir aos poucos sentindo as minhas partes.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.104).
- 1.1.13. “Dentro de um contexto e de um lugar, o ritual é realizado com o sentido de que o corpo se torne disponível ao recebimento de forças, que estão dentro do próprio indivíduo e além dele próprio.” (RODRIGUES, 2005, p.31).
- 1.1.14. “São as ações ritualísticas em que a pessoa está numa condição favorável tanto para receber como para imprimir os sentidos internos relacionados ao vestuário. Portanto, há também um distanciamento, pois a pessoa vê, retratados nas roupas e nos objeto, os significados de seu orixá que ela tem internalizado. Participando da manufatura ritual, acentua-se na pessoa a força do ato de investir-se.” (RODRIGUES, 2005, p.93).
- 1.1.15. “O processo apresenta em seu eixo de ação uma visão do que seja a pessoa, na condição de bailarino, como pesquisadora de si mesma no confronto com determinadas realidades, que propiciam-lhe viver os papéis que emergem destes contatos. [...], não significa que seu principal objetivo esteja voltado para uma estética brasileira, mas sim para o que ela nos propicia: o desenvolvimento das potencialidades artísticas numa relação mais direta do bailarino com a vida a seu redor.” (RODRIGUES, 2005, p.147).
- 1.1.16. “As aulas de dança adquirem o significado de laboratórios das fontes, sendo o bailarino o primeiro sujeito a ser pesquisado por ele mesmo. Tendo como princípio a ‘Estrutura Física’, o corpo-sentido é sistematicamente trabalhado.” (RODRIGUES, 2005, p.147).
- 1.1.17. “As emoções que vão sendo abertas devem ser elaboradas para que o bailarino-pesquisador-intérprete possa distinguir uma emoção trabalhada de um ‘emocionalismo’. Desta forma, o objetivo é que a emoção seja o motor de um movimento consciente, atribuindo uma maior plasticidade ao corpo.” (RODRIGUES, 2005, p.149).

1.2. – Sensações, Sentidos e Movimentos com significado e valor emocional singular:

- 1.2.1. “[...] por mais que o inventário seja trabalhado desde o início do Processo, o momento de se fechar uma *gestalt* irá depender de cada pessoa, pois o tempo

tem relação com as necessidades e história de cada um. Em nenhum momento há uma indicação para que seja feito esse contato num momento pré-estabelecido. Porém, a pessoa está orientada desde o início a inventariar seu corpo, a estar em processo.” (RODRIGUES, 2003, p. 81-82).

- 1.2.2. “[...] na fase do Inventário é propiciado um espaço para o exercício do campo das sensações [...] fator essencial à concretização do Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete.” (RODRIGUES, 2003, p. 82).
- 1.2.3. “As pessoas que estão realizando o Inventário são convidadas a terem as suas próprias percepções e sensações quanto à experimentação desses elementos. Isso tem provocado nas pessoas o sentimento de familiaridade ou de estranheza, muitas vezes evidenciando o registro emocional de amor ou ódio.” (RODRIGUES, 2003, p.84).
- 1.2.4. “Tem-se observado principalmente os momentos em que as pessoas sentem rejeição às qualidades de elementos culturais propostos. Quando elas enfrentam esse sentimento, elas passam a fazer uma serie de descobertas relacionadas à sua cultura velada (são, por exemplo, crenças omitidas pelos familiares e mesmo origens mais humildes que se quer ignorar). Na prática verifica-se a força dessa relação cultural como parte imprescindível ao desenvolvimento da imagem corporal.” (RODRIGUES, 2003, p. 84).
- 1.2.5. “No espaço físico de trabalho são delimitadas as regiões pessoais e uma parte central para a convergência do grupo. Com frequência atribui-se a esses espaços uma referência como sendo [...] um quintal, um terreiro, um altar ou um espaço de dançar mágico que traz aquele momento de reencontros com os sentidos da Dança antes perdida na memória corporal. [...] ao serem trabalhados adquirem um sentido de aconchego e proteção, pois são preparados para receberem a memória que emerge do corpo. Diversas qualidades de solo e de terras são sugeridas com o intuito de ativar o circuito de imagens, solicitando-se no momento seguinte que a pessoa trafegue por elas, experimente-os com pequenas porções dos pés e com a sua base, para que no corpo trafeguem as sensações que conduzirão a uma imagem, a um movimento, a uma emoção. Movimentos/emoções/sensações/imagens (não importa a ordem dessas referências) vão escrevendo uma história que o corpo naquele dado momento se dispõe a contar.” (RODRIGUES, 2003, p.85).
- 1.2.6. “São instrumentos favoráveis para o Inventário no Corpo as diversas matrizes de movimento e as temáticas provindas das manifestações culturais brasileiras, [...], que contenham o sentido de resistência cultural. Essas referências são um

cadinho de memórias, quando trabalhadas no corpo ativam as lembranças de gestos e movimentos, mesmo havendo uma racionalidade negando quando a pessoa às rejeita. A negação da cultura no corpo é uma forma da marca dessa cultura.” (RODRIGUES, 2003, p.86).

- 1.2.7. “No caso do bailarino é um dos momentos em que ele também questiona a dança no próprio corpo, quando então começa a destituir-se da sua armadura. Ele não consegue movimentar-se como antes, torna-se frágil, é como se não soubesse mais dançar. Em seguida, quando conduz o movimento de dentro para fora, ele começa a perceber a unidade do seu corpo, e a sua resposta na dança adquire uma forma mais consistente. O movimento do outro e o seu próprio são vistos sob uma nova ótica: sem rótulos.” (RODRIGUES, 2003, p.94).
- 1.2.8. “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.96).
- 1.2.9. “Nos trabalhos até então desenvolvidos observa-se que a pessoa apresenta uma maior fluidez de seu potencial criativo quando ela consegue fazer um bom contato com a sua história. No processo criativo com o corpo há momentos em que ele paralisa [...] há um conteúdo impedindo a pessoa de se mover. Quando ela entra em contato com o fato relacionado ao conteúdo, juntamente ao registro emocional decorrente, o corpo libera as articulações, firma-se em seu eixo e encontra um tônus favorável retornando à criação.” (RODRIGUES, 2003, p.96).
- 1.2.10. “[...] após a realização do Inventário no Corpo há um maior desprendimento do corpo para articular o movimento que lhe faz sentido, [...] aumentam as condições de elaboração de movimentos com valor artístico.” (RODRIGUES, 2003, p.96).
- 1.2.11. “As imagens e sensações no corpo vinham fortes e muito incomodas [...] ao mesmo tempo podia experimentar momentos de prazer e fluidez, e uma força no corpo e no movimento.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.103).
- 1.2.12. “Do ponto de vista fisiológico, a imagem corporal não é um fenômeno estático, e sim adquirido, construído e estruturado num contato contínuo com o mundo. Não é uma estrutura, mas uma estruturação, na qual ocorrem mudanças

contínuas, todas relacionadas à mobilidade e a ações no mundo externo.” (SCHILDER *apud* RODRIGUES, 2003, p.103).

- 1.2.13. “Os laboratórios preparatórios nesta fase tem como objetivo propiciar um corpo aberto para o reconhecimento do material da pesquisa em si mesmo. Além disso, os trabalhos desenvolvidos devem favorecer um estado de concentração, um estar presente e uma postura profissional. O rigor é um requisito indispensável dado a abertura de sensibilidade do corpo que pesquisa. A especificidade desta situação é a descoberta pelo pesquisador do seu próprio corpo coabitando com a fonte.” (RODRIGUES, 2003, p.106).
- 1.2.14. “Através do movimento retira-se as sensações que vão fornecer determinadas qualidades ao solo traçado inicialmente. O espaço construído é muito próprio de cada pessoa. A relação da pessoa com o espaço criado por ela possibilita um fluir de movimento, de onde irá surgir a sua dança. As sensações, os significados da pessoa invadem o espaço e o espaço vem na pessoa. Para a pessoa que trabalha esse solo ele começa a ganhar propriedades. A interação da pessoa com o ambiente é muito importante, em especial com o solo.” (RODRIGUES, 2003, p.125).
- 1.2.15. “Durante o amassar o barro, os procedimentos de base foram acentuados: abertura da planta dos pés, no sentido de alargar a ossatura, ganhando espaço de contato com uma qualidade de ventosa até envolver um alongamento de toda a estrutura física. Há uma atitude de todo o corpo como se fosse ventosa, como uma maneira de fazer contato com o espaço: dos pés com o solo, das clavículas com o espaço médio e da pelve com o miolo do corpo – germinando até atingir o eixo, a coluna, com um sentido de circuito de energia aflorando em todo o corpo.” (RODRIGUES, 2003, p.135).
- 1.2.16. “[...] é um modo de se mover muito especial, uma linguagem daquela pessoa que vivenciou aquele processo [...] Cada trabalho é único e original.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.147).
- 1.2.17. “O seu principal significado está na diferenciação da maneira em que atua o bailarino-intérprete: há uma dádiva do sujeito, ele está inteiro em cada fragmento da cena, o conteúdo do espetáculo faz parte dele.” (RODRIGUES, 2005, p.19).
- 1.2.18. “Os resultados obtidos, relacionados aos bailarinos que vivenciaram o Processo, deram-se principalmente quanto à descoberta de seu potencial e de uma autonomia quanto a sua condução. A consciência de seus preconceitos, o questionamento de valores, a aceitação de seus conflitos e a identificação de

que o modelo encontra-se dentro deles, produziram um sentimento por eles traduzido como de ‘estar com o corpo vivo’. O ‘olhar’ e a organicidade do movimento passaram a ser um referencial incorporado independente do caminho que viessem a seguir.” (RODRIGUES, 2005, p.24).

- 1.2.19. “A extensão emocional que o corpo expressa é ampla. De um profundo recolhimento, percorre várias gradações emocionais até a catarse. Nesta gradação emocional, de variadas matrizes, são contundentes os momentos em que o próprio corpo se une a outros corpos: *Quando danço o outro em mim dança.*” (RODRIGUES, 2005, p.31).
- 1.2.20. “O movimento interior foi um dos aspectos mais instigantes observados em nossa pesquisa, esclarecendo-nos muito sobre os significados dos movimentos dos dançantes.” (RODRIGUES, 2005, p.63).
- 1.2.21. “Seja no Congado, no Maracatu, nas giras de Umbanda, o corpo sofre uma modelagem proveniente de um percurso interior situado nos desdobramentos que cada festividade apresenta.” (RODRIGUES, 2005, p.64).
- 1.2.22. “Penetrando as festividades, nos deparamos com uma dança interior que os olhos não veem, a não ser através do que é identificado como uma coisa mágica. Junto a seus intérpretes, dessa dança, fomos verificando que há um processo e, por que não dizer, um método que resulta nessa magia. Observam-se três aspectos que interagem no percurso interno: 1- as lembranças, com os seus campos de imagens; 2- os deslocamentos das emoções e dos afetos; e 3- as sensações. Depois de feito este percurso de dentro para fora, ocorre também o circuito inverso, ou seja: os movimentos gerados, os cantos e as músicas pronunciados, os objetos investidos e o caminho percorrido no tempo e no espaço presente retornam ao interior das pessoas como uma realização que motiva e confirma o sentido de estarem vivas.” (RODRIGUES, 2005, p.64).
- 1.2.23. “Voltando ao momento em que cada pessoa se situa na festividade, observamos que suas ações iniciais estão voltadas para a ruptura de um novo cotidiano, pois são ações-rituais com o intuito de alcançarem um estado de esvaziamento, neutralidade e concentração. O momento é individualizado, mesmo que a pessoa esteja numa ação grupal. Na arrumação do espaço, na afinação dos instrumentos ou mesmo na inação – quando a pessoa permanece recolhida a um canto em silêncio – há uma mudança interna que se processa.” (RODRIGUES, 2005, p.64).
- 1.2.24. “Não havia grandes atrativos visuais, a música e os movimentos eram simples. Porém, naqueles corpos um pulso se mantinha, junto a uma força

surpreendente: eram corpos ainda ligados a uma herança que lhes aguçava os sentidos. Havia uma qualidade nos movimentos, pois uma história em meio aos destroços e as indiferenças ainda percorria o corpo de cada folião.” (RODRIGUES, 2005, p.67).

- 1.2.25. “Provém do dançante a capacidade de quebrar as formas. A partir dos elementos estruturais da manifestação, a maneira de mover-se de um dançante modifica a própria forma que gerou. Dentro do fluxo do decompor e do transformar, o movimento não se cristaliza, pois no momento seguinte de sua criação ele já se apresenta como algo novo e dinâmico.” (RODRIGUES, 2005, p.103).
- 1.2.26. “O olhar pela fresta da porta ampliou os espaços de nosso próprio corpo que aconchegou diversas histórias de vida. As paisagens que passaram a circular pelo nosso corpo impeliam-nos a dançar os nomes que traziam em si mesmos transformações e esperanças de liberdade.” (RODRIGUES, 2005, p.134).
- 1.2.27. “As emoções que movem o roteiro são trabalhadas até o momento em que elas possam ser conduzidas de forma consciente.” (RODRIGUES, 2005, p.149).

1.3. – Ser o dono do próprio corpo:

- 1.3.1. “No momento em que é aberto o espaço para a individualidade de cada pessoa, para o acesso às suas particularidades, é fundamental para quem vivencia o Processo a liberdade de poder se expressar. A singularidade da pessoa reflete o seu espaço existencial, o corpo num contexto de uma cultura.” (RODRIGUES, 2003, p.83).
- 1.3.2. “No desenvolvimento do Inventário no Corpo situa-se exemplos de espaços onde os mastros são hasteados nas festividades. Os solos escolhidos são aqueles que possuem alguma história [...] a pessoa tendo escolhido o seu solo (quanto imagens) hasteia o seu eixo mastro, em seu próprio corpo.” (RODRIGUES, 2003, p.91).
- 1.3.3. “A partir desta proposta de espaço é solicitado à pessoa que aí se coloque, se locomova. O seu corpo passará a ser o referencial para a geração de dinâmicas que centralizarão o trabalho.” (RODRIGUES, 2003, p.125).
- 1.3.4. “Não é imposto à pessoa, é de dentro para fora, e cada um tem seu próprio limite.” (RODRIGUES, 2003, p.146).

- 1.3.5. “Às vezes há uma sensação de não estar cabendo no próprio corpo. Para se penetrar neste turbilhão utiliza-se a prática da massa. O objetivo com a massa, relativizando-a com o corpo, é que esteja no ponto certo para ser modelada. A massa, representando todo o corpo, deve estar no ponto certo para que haja uma fluência do movimento interno sem perda do contato externo.” (RODRIGUES, 2003, p.135).
- 1.3.6. “[...] esse processo possibilita-nos a estarmos prontas para seguirmos o rumo de nossas vidas, para realizarmos aquilo que temos necessidade, para rompermos as barreiras que nos são colocadas e conquistarmos o mundo que desejamos.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.148).
- 1.3.7. “[...] permite-me ser dona do meu corpo e isso é uma delícia [...]” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.147).
- 1.3.8. “O bailarino se sente capaz, criador, é sujeito de sua dança, é indivíduo, está assumido na sua potência e na sua fragilidade.” (Respostas ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.147).
- 1.3.9. “Finalmente é preciso contextualizar qual é a dança que nos referimos. Aí encontramos a chave de vários caminhos. Ao assumir esta questão, o pesquisador se depara consigo mesmo: o mundo de sua dança e a dança de seu mundo. Rigidez ou flexibilidade. Desempenho ou criação. Corpo-sujeito ou corpo-objeto. E então podemos reconhecer que a Imagem corporal do pesquisador, dimensiona sua dança e sua pesquisa sobre Imagem Corporal em dança.” (TAVARES *apud* RODRIGUES, 2003, p.153).
- 1.3.10. “Seguindo este trajeto, o bailarino-pesquisador-intérprete tem o processo em suas mãos, em seu entendimento, em seu corpo inteiro. Porém, é necessário que ele percorra o seu caminho guardando o devido tempo de decantação do que foi vivido, e se disponha a trabalhar.” (RODRIGUES, 2005, p150).

1.4. – Ampliação da percepção e do conhecimento da própria Identidade:

- 1.4.1. “No Processo do BPI objetiva-se realizar pequenas escavações em nossa história pessoal, cultural, social [...] recuperando fragmentos, pedaços, de história que ficam incrustados inconscientemente nos músculos, nos ossos, na pele, no entorno do corpo e no ‘miolo do corpo’. Busca-se no corpo inteiro suas localidades e os seus fatos (não importa se são reais ou fictícios). Através do movimento, num tempo flexível, a proposta é que cada pessoa situe a sua

realidade gestual, entre em contato profundo com as suas sensações corporais.” (RODRIGUES, 2003, p. 80).

- 1.4.2. “Iniciar o Processo do BPI [...] demanda que se faça um movimento em direção ao próprio interior estabelecendo conexões com o exterior, se entre em contato com as sensações e estas passem a ter representações.” (RODRIGUES, 2003, p.80).
- 1.4.3. “[...] na delimitação dos espaços e no decorrer dos seus desdobramentos [...] é que são construídos a base e o eixo de cada corpo. Nesta abordagem os espaços estão inseridos nos corpos das pessoas.” (RODRIGUES, 2003, p.85).
- 1.4.4. “A importância de um trabalho corporal considerando estes princípios é que eles têm propiciado uma boa relação de contato do corpo com o espaço, e da pessoa com seu próprio eixo de referência, auxiliando-a a atingir o próprio corpo.” (RODRIGUES, 2003, p.86).
- 1.4.5. “Neste momento do Inventário no Corpo, o conjunto profundo das sensações e lembranças está sendo processado.” (RODRIGUES, 2003, p.93).
- 1.4.6. “O Inventário no Corpo [...] é fundamental, pois a partir daí o trabalho artístico ganha em qualidade. Quanto ao desempenho técnico ocorre um aumento da flexibilidade e da desenvoltura na concepção do movimento. O reconhecimento das identificações representadas no próprio corpo abre a possibilidade para o bailarino assumir e vivenciar a sua identidade dentro do seu trabalho artístico.” (RODRIGUES, 2003, p.99).
- 1.4.7. “No BPI desenvolve-se um trabalho corporal de maneira a estabelecer um contato mais profundo, principalmente, no que diz respeito às memórias relacionadas a algumas crenças ou valores culturais. Guardadas no corpo estão as memórias impressas como a do vencido e do vencedor, a do colonizador e do colonizado. Se não houver um contato com esses conteúdos, que habitam no corpo consciente ou inconscientemente, não tem como estabelecer a relação proposta na pesquisa de campo.” (RODRIGUES, 2003, p.110).
- 1.4.8. “[...] em nenhum momento do processo a identidade pessoal se perde, ao contrário, há uma ampliação de consciência.” (RODRIGUES, 2003, p.140).
- 1.4.9. “Este processo possibilitou a vivência mais forte e viva que meu corpo pode experimentar [...]. Coisas que eram desconhecidas e adormecidas em mim afloraram e encontraram seus espaços.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.147).

- 1.4.10. “O corpo está a serviço de uma ideia onde o bailarino-intérprete encontra-se sem o tolhimento de ser naquele momento o que realmente é. Tornam-se cristalinas as suas necessidades, passando a ter um referencial de continuidade de trabalho quanto à ampliação de seus recursos técnicos de uma forma mais sensível.” (RODRIGUES, 2005, p.20).
- 1.4.11. “Por volta de 1986 percebi a importância deste trabalho na área da dança. Decidi abrir mão da minha carreira enquanto intérprete, para perseguir e desenvolver esta ideia de um Processo onde o bailarino não se encontra na condição de objeto, mas na condição de sujeito. Realizei uma ampla reflexão das minhas vivências como bailarina-pesquisadora-intérprete, elaborando as principais sínteses. Estructurei princípios fundamentais provindos das manifestações populares brasileiras, até então pesquisadas, vindo a criar um instrumental técnico de dança para o trabalho de sala de aula baseado na decodificação dos elementos essenciais que estruturavam estes corpos. São também considerados os aspectos simbólicos contidos nas danças de rituais brasileiros e a importância de se fazer o resgate da história pessoal.” (RODRIGUES, 2005, p.20).
- 1.4.12. “A questão não é refutar as técnicas e as linguagens oficializadas, mas reavaliar sua imperativa utilização em detrimento dos demais aspectos do corpo. O presente trabalho tem como questão fundamental a não fragmentação do corpo do bailarino. [...] Situamos a dança como atividade em que vários corpos se integram para gerar conhecimentos no âmbito do sensível, do perceptível e das relações humanas a partir de um contato direto com a realidade circundante. O distanciamento e a fuga de si mesmo, empreendidos pelo bailarino, são substituídos pelo conflito – o ato de o bailarino encarar-se a si próprio.” (RODRIGUES, 2005, p.23).
- 1.4.13. “Os resultados obtidos, relacionados aos bailarinos que vivenciaram o Processo, deram-se principalmente quanto à descoberta de seu potencial e de uma autonomia quanto a sua condução. A consciência de seus preconceitos, o questionamento de valores, a aceitação de seus conflitos e a identificação de que o modelo encontra-se dentro deles, produziram um sentimento por eles traduzido como de ‘estar com o corpo vivo’. O ‘olhar’ e a organicidade do movimento passaram a ser um referencial incorporado independente do caminho que viessem a seguir.” (RODRIGUES, 2005, p.24).
- 1.4.14. “O compromisso com o sagrado situa-se pela necessidade de pertencer a um mundo maior do que o aparente, de conviver com o cosmo, com a grande roda do mundo. Impelido pela devoção ao santo, entidade ou orixá o corpo realiza a

memória afetiva, elaborando representações simbólicas e a dança é a síntese deste percurso interior.” (RODRIGUES, 2005, p.30).

- 1.4.15. “Dentre as várias funções exercidas pelos pés, salientamos algumas encontradas nas giras da Umbanda e também nos ritos de Candomblé. No início dos rituais e durante o seu desenvolvimento os pés exercem a função de sintonizar cada indivíduo consigo próprio e de estabelecer a relação com o espaço ritual.” (RODRIGUES, 2005, p.46).
- 1.4.16. “Dentro de um contexto, independente da manifestação, trata-se do período em que se prepara o corpo e o espaço para sua firmeza (momentos pré-festividade). As ações denotam movimentos expressivos, sem que haja em nenhuma delas o intuito de demonstração. Os gestos são carregados de intensidade, pois é quando a pessoa absorve, através de várias dinâmicas de trabalho, os fundamentos. A ação e o gesto são para realizar a firmeza, que significa receber gradualmente os fundamentos no corpo. Para a dança chegar no dia da festa, o movimento é preparado a partir do contato com o mundo originário, adquirindo uma linguagem cifrada e, então, se expõem num mundo presente, cujo cotidiano é cheio de ameaças.” (RODRIGUES, 2005, p.64).
- 1.4.17. “Os fundamentos imbuídos de segredos são repassados para aquelas pessoas que apresentavam condições tanto de guarda-las como de leva-los adiante. Trata-se de um aprendizado que possibilita à pessoa que o recebeu abrir seu percurso interior. Desta forma, ocorre um elaborado processo a partir do qual imagens que percorrem a mente ganham representações no corpo, delineando as vibrações, as sensações e os sentimentos.” (RODRIGUES, 2005, p.67).
- 1.4.18. “Convergindo em um único ponto, o Congá se fecha e se abre como o interior do devoto. Diante do Congá, o devoto o absorve, retendo-o, tornando-se pequenino no seu ponto interior – o das entranhas – para então se expandir, se alargar do plexo cardíaco às extremidades – do topo da cabeça aos pés. Com frequência os congas são cuidadosamente trabalhados e ornados de muitos significados, do solo ao teto, sendo a sua parte visceral aquela que possui maior volume das forças divinas representadas.” (RODRIGUES, 2005, p.96-97).
- 1.4.19. “Ao bailarino é solicitado o inventário de suas origens, de seus registros culturais, de sua relação com a terra. Na medida em que o bailarino vai se situando – no mundo e em si mesmo – ocorre a integração de vários aspectos que a princípio pareciam segmentados. Um espaço imaginário é construído para que a linguagem da dança brasileira em seu corpo possa desenvolver-se. Neste espaço são trabalhados o medo de errar, os preconceitos, o enfrentamento da

própria impotência, sem o bailarino parar de mover. Questiona-se o que é dança no próprio corpo, há um momento precioso nesta etapa, quando o bailarino começa a destituir-se de sua armadura. Ele não consegue movimentar-se como antes, torna-se frágil, pois é como se não soubesse mais dançar. Em seguida, conduzindo o movimento de dentro para fora, com os sentidos aguçados, ele começa a perceber a unidade de seu corpo, e a sua resposta na dança adquire uma forma mais consciente. O movimento do outro e o seu próprio são vistos sob uma nova ótica: sem rótulos.” (RODRIGUES, 2005, p.147).

- 1.4.20. “Diante da natureza deste processo é fundamental que a pessoa o escolha, para desenvolver-se. [...] Há circunstâncias em que cada etapa necessita estar bem delineada e há outras em que elas se interceptam. Também a duração de tempo no trabalho do bailarino-pesquisador-intérprete é relativa às situações que se lhe apresentam.” (RODRIGUES, 2005, p.150).

1.5. – Corpo Real e Integrado:

- 1.5.1. “Este ponto [...] provoca a reformulação do conceito de transferência e pede que o profissional esteja muito consciente do seu próprio corpo em relação com o outro.” (PENNA *apud* RODRIGUES, 2003, p.83).
- 1.5.2. “O objetivo do trabalho corporal proposto é possibilitar uma geração de movimentos que considere as relações sociais e culturais, onde as sensações e percepções sejam assumidas pela pessoa que o realiza porque são conhecidas como verdades do corpo dela. [...], o sentimento expresso é geralmente o de se sentir vivo.” (RODRIGUES, 2003, p.94).
- 1.5.3. “A intensidade da experiência não justifica que o conteúdo extraído nesta fase do Inventário, fruto das identificações, seja o roteiro para o produto artístico. [...] Muito pelo contrário, pretende-se sim a liberação do corpo da pessoa para que ela realmente se conecte com o mundo e dessa forma possa conscientemente escolher o que quer produzir com o seu corpo, no mundo e para o mundo.” (RODRIGUES, 2003, p.100).
- 1.5.4. “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**, mais ela estará preparada para vivenciar o Co-habitar com a Fonte.” (RODRIGUES, 2003, p.113-114) (grifo da autora).

- 1.5.5. “As condições essenciais para o começo desta fase são 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.” (RODRIGUES, 2003, p.122).
- 1.5.6. “Quem for fundo no Processo pode se centrar, se perceber com mais clareza e saltar para um nível mais elevado enquanto profissional e ser humano.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.146).
- 1.5.7. “[...] crescimento interno e conseqüentemente a recompensa de sentir vivo diante do mundo de hoje tão desconfortante.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.147).
- 1.5.8. “Através dele, o Processo, eu consigo antes de tudo ser eu mesma; expressar uma verdade que está em mim e assim sentir que faço arte. Isso porque não limita meu corpo, meus pensamentos, e nem me limita ao meu mundo apenas e permite a minha relação com o outro.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.147).
- 1.5.9. “Passei também a respeitar minha natureza e meu jeito de ser, e a identificar minhas necessidades, meus sonhos e meus desejos.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.148).
- 1.5.10. “É muito intenso o que senti ao dançar. Existem momentos de descoberta e conquista que são valiosos. O processo desenvolvido nessa metodologia gerou em mim o prazer de dançar e pude contatar com o meu potencial [...] Sinto que carrego em mim o brilho e a vitalidade dessa vivencia.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.149).
- 1.5.11. “Ao se trabalhar um corpo que dança a partir de sua própria identidade não se tem como idealizar o que esse corpo irá produzir. A Dança proposta está vinculada a um corpo real, portanto não está compromissada com a dança representante da cultura oficial sedimentada num corpo ideal. [...], pois no narcisismo há um investimento da libido sobre o Ego e, portanto há um engrandecimento do Ego, enquanto que no desenvolvimento da imagem corporal está ocorrendo uma consciência do corpo e a continência do mesmo, exigindo da pessoa uma elaboração de suas perdas. No caminho do narcisismo há uma desconexão com os próprios sentimentos, a pessoa busca a preservação de uma imagem a todo custo, tornando-se escrava da mesma. No caminho do desenvolvimento da imagem corporal, ao mesmo tempo em que o corpo se apresenta valorizado para a própria pessoa em decorrência do encontro com a

sua individualidade, também mostra o seu limite: é o corpo em sua existência.” (RODRIGUES, 2003, p.158-159).

- 1.5.12. “São atributos do bailarino-intérprete a condição de estar liberto de estilos e técnicas, porém sem destitui-los. A instrumentalização do corpo deve criar condições para que o bailarino seja um ‘organismo vivo’, pronto a responder aos conteúdos emergentes da realidade pessoal e da realidade que o cerca.” (RODRIGUES, 2005, p.21).
- 1.5.13. “A estrutura física encontra-se em harmonia com a própria natureza do homem, ou seja, a busca de superar os limites de seu próprio corpo físico.” (RODRIGUES, 2005, p.44).
- 1.5.14. “O sentimento de devoção (=dedicar-se a alguém ou à entidade) torna-se complexo nesta parte do percurso interno. A devoção aqui apresenta-se como um elemento de grande força, pois permite ao devoto ultrapassar os limites do espaço opressivo e construir outro espaço onde são conquistados os sentimentos de liberdade e igualdade.” (RODRIGUES, 2005, p.66).
- 1.5.15. “No percurso da festividade, o ato de investir-se situa a passagem do ocultamento para a revelação daquilo que cada pessoa assume em seu corpo. O corpo, assim investido, flui em direção ao homem que se constitui como ser criador no tempo e no espaço.” (RODRIGUES, 2005, p.95).
- 1.5.16. “Em nossa abordagem, os espaços estão inseridos nos corpos das pessoas numa interligação costurada em atos rituais. O corpo unido ao espaço é fruto de um caminho que conduz o homem à sua própria inteireza.” (RODRIGUES, 2005, p.96).
- 1.5.17. “Para que haja a excelência do movimento no corpo que dança há que se considerar esta força motriz chamada Exu. É dele que alimenta a plasticidade por coordenar a atuação concomitante de protagonistas e antagonistas que desconstroem as formas cristalizadas e situam o corpo num processo em que é contínua a atenção dos opostos e cuja dinâmica é antes de tudo vanguardista.” (RODRIGUES, 2005, p.131).
- 1.5.18. “O processo inteiro é trabalhado no fio limite da exigência em relação a cada bailarino-pesquisador-intérprete. Porém, a pessoa é mais importante do que o produto artístico, uma vez que a qualidade estética depende de sua integridade.” (RODRIGUES, 2005, p.149).

QUADRO SÍNTESE – RELAÇÃO INTÉRPRETE/CONSIGO MESMO :

INTÉRPRETE/CONSIGO MESMO

Qualidade: INTRAPESSOAL

a) O que define a categoria?

- o mergulho do intérprete em suas histórias e memórias;
- o contato com sensações, sentidos e movimentos que possuem significado singular e valor emocional;
- a sensação de ser o dono do próprio corpo;
- a ampliação da percepção do intérprete e seu conhecimento sobre a própria identidade;
- o enfrentamento e transgressão dos bloqueios e preconceitos;
- a conscientização corporal imbuída do sentido de corpo real e integrado;

b) Qual é o ápice desta relação? VITALIDADE

c) Qual a função/papel? (como influenciam o Processo BPI)?

- viabiliza a busca pela originalidade do intérprete em prol de uma dança genuína e sem predeterminações. Prepara o intérprete para lidar com aspectos desconhecidos de sua identidade, como traumas e bloqueios, bem como, os seus próprios preconceitos.

d) Onde/quando podem ser percebidas?

- presente em todos os três eixos do BPI, embora, tenha o foco voltado para si no eixo Inventário no Corpo.

e) Outras referências bibliográficas:

- Melchert 2007: 2, 4-5, 7, 10, 15-16, 18, 21, 25, 27, 29, 48-49, 52-53, 55-58, 67, 73, 79, 86-87, 95, 103, 117, 128, 131, 139, 145;
- Teixeira 2007: 1, 5, 7, 9, 23, 76, 79, 99, 100, 102, 104;
- Nagai 2008: XVII, 3-4, 6-7, 9-10, 12, 22-23, 26, 30-31, 34;
- Turtelli 2009: 10, 13, 16, 17-18, 19, 20-21, 25, 31, 43, 45, 46, 55, 57, 72, 73, 78, 90, 95, 96, 108-109, 110, 115, 123, 131, 132, 137, 143, 148, 164-165, 173, 178, 189, 199, 200-201, 211, 228, 229, 233;

2. – Relação do intérprete com o diretor:

2.1. – Contrato:

- 2.1.1. “Outro aspecto diz respeito aos requisitos da pessoa para realizar o Processo. [...] Atualmente vê-se, a necessidade de uma avaliação, se a pessoa está em condições para realizar o Processo na íntegra. Além disso, não se deve iniciar o trabalho antes de estabelecer um contrato. A pessoa deve saber do que se trata, ele não pode ser considerado como uma ‘disciplina’ de curso de graduação.” (RODRIGUES, 2003, p.150).
- 2.1.2. “A necessidade de clareza e precisão nas relações entre o diretor e o bailarino remete à imagem do *setting* ou *enquadre*, tão bem conhecido na psicanálise.” (RODRIGUES, 2003, p.151).
- 2.1.3. “Mesmo com o diretor sabendo administrar o tempo para não incorrer numa ação que não seja possível de ser realizada no tempo disponível, ou seja, não desencadear algo no processo da pessoa que não possa ser concluído, mesmo assim ocorrem situações inesperadas. E a pessoa deve ser protegida.” (RODRIGUES, 2003, p.153).
- 2.1.4. “[...] para fazer um processo como este a pessoa escolhe o diretor, e também há um risco nisso. Este risco precisa ficar claro para ambas as partes. O processo vinculado tanto à pessoa que o vivencia como àquela a quem ela procurou para dirigi-la.” (RODRIGUES, 2003, p.155-156).

2.2. – A ‘presença’ do diretor:

- 2.2.1. “[...] pode-se fazer uma relação do momento em que se dá o Inventário no Corpo com o trabalho do analista, pois ambos estão lidando com o corpo sensível da pessoa, com sua memória corporal. O sentido da transferência é oportunizado não só pela figura do diretor, mas também pelos elementos sonoros e outros materiais que fazem parte dessa dinâmica de trabalho.” (RODRIGUES, 2003, p. 82).
- 2.2.2. “[...] as questões são desdobradas a partir da criação de dinâmicas, únicas para cada grupo e para cada momento, não havendo fórmulas prontas. A centração e a interação por parte de quem está dirigindo o processo é fundamental para que o objetivo seja alcançado.” (RODRIGUES, 2003, p.93).

- 2.2.3. “É importante que a direção tenha atenção e respeito, evitando atropelamentos, como, por exemplo, querer vislumbrar uma produção, ou querer dali retirar as chamadas células coreográficas. Isso seria um desastre porque não possibilitaria o devido tempo para um processamento do conteúdo no corpo.” (RODRIGUES, 2003, p.93-94).
- 2.2.4. “Ao se trabalhar com o desenvolvimento da Imagem Corporal lida-se com o próprio corpo e conseqüentemente com a identidade do indivíduo. Dessa forma, requer-se que a pessoa que está dirigindo o processo tenha sutileza, diferenciação e aceitação das limitações de cada indivíduo, acolhendo-o. Só assim é possível propiciar experiências que toquem a unicidade do corpo, relatada como algo que o transcende.” (RODRIGUES, 2003, p.104).
- 2.2.5. “Por mais que o diretor tenha conhecimento dos focos onde são realizadas as pesquisas de campo, ele deve trabalhar com as incertezas, com cautela, com um olhar renovado para enxergar o fato vivo. A direção deve estar sempre atenta à questão da segurança da pessoa no ambiente onde o Co-habitar está se desenvolvendo, uma vez que não se está imerso em dramaturgias e sim no fluxo da vida.” (RODRIGUES, 2003, p.109).
- 2.2.6. “Deve-se ressaltar a sensibilidade que o diretor deve ter para perceber quando a pessoa está preparada para ir a campo. Assim sendo, é necessário estar atento para a importância da flexibilidade do tempo, pois cada pessoa necessita de um tempo específico para estar pronta para ir ao campo coabitar, ou seja, o tempo dela ter alcançado consigo própria a relação de **objeto total**.” (RODRIGUES, 2003, p.115-116) (grifo da autora).
- 2.2.7. “O diretor deve estar atento à pessoa durante todo o percurso da pesquisa de campo, especialmente ao sentido de coesão da pessoa, o que irá mantê-la inteira neste Processo.[...] O diretor mesmo não estando presente na pesquisa de campo, deve estar junto da pessoa que realiza. Quando há dúvidas a respeito do andamento do processo, o diretor deve ir juntamente com a pessoa à campo, pois jamais a pessoa que está em processo sob sua direção pode correr risco.” (RODRIGUES, 2003, p.117).
- 2.2.8. “A partir da identificação [...] de aspectos relacionados ao campo da pesquisa realizada, ela deve aguardar que o corpo da pessoa os confirme em várias situações, antes de reforçar esse conteúdo nela. Isso porque o corpo pode estar processando vários significados. Então, o que a direção decodifica deve acompanhar o que o corpo em processo define, buscando estratégias que possibilitem a sua formação.” (RODRIGUES, 2003, p.133).

- 2.2.9. “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 enfrentamento dessa situação por parte de quem está dirigindo envolve o reconhecimento do seu próprio sentimento de impotência. Neste momento, é de importância vital que a direção assumia tanto o seu sentimento como o corpo que momentaneamente está bloqueado em sua expressão e que ele assumiu dirigi-lo. Essas atitudes irão possibilitar a fluência do trabalho.” (RODRIGUES, 2003, p.133).
- 2.2.10. “A direção vê que existe um espaço vazio. A sensação de impotência não significa incompetência. Qual o papel do diretor numa situação como esta? Primeiro ele deve ter consciência de que ele está com esta sensação. Depois, ele vê o desamparo, vê um espaço vazio e sabe aguardar para não sair preenchendo-o e deixar o espaço para a pessoa em processo.” (RODRIGUES, 2003, p.134).
- 2.2.11. “Aqui é ressaltada a importância de o diretor saber realizar o toque, a palavra, utilizar o som, a música, fazer mudanças de dinâmicas para aquele corpo e nos devidos momentos.” (RODRIGUES, 2003, p.135).
- 2.2.12. “O preparo por parte do diretor é fundamental para que ele e o intérprete possam trabalhar a massa juntos. A direção deve estar percebendo as mudanças de tons e comunicando à pessoa que está em processo, solicitando-lhe que ela entre em contato e permita que a parte do corpo sentida modele. Muitas vezes, quando o gesto vem brotando no corpo do intérprete, é o momento da direção traze-lo para o seu corpo, sentindo-o e entendendo-o, para em seguida devolvê-lo a pessoa. Trata-se de uma sintonia indispensável da direção com o intérprete. São muitas as situações em que é preciso ajudar a pessoa a receber o que ela própria concebe.” (RODRIGUES, 2003, p.137).
- 2.2.13. “A capacidade do diretor de ver a dimensão de um trabalho que lida com o inesperado, com a expressão do artista sem classificações, é fundamental. O diretor deve ter a competência para não limitar, nem castrar vivências que são necessárias.” (RODRIGUES, 2003, p.142).
- 2.2.14. “Durante cada um dos processos que dirigi, até o presente momento, me coloquei de forma irrestrita quanto a estar inteiramente com a pessoa em processo. O estar inteiramente, significou ficar à disposição da pessoa inclusive em fins de semana e feriados, independente do dia e da hora. Esta foi a forma que encontrei para zelar pela integridade da pessoa e do Processo. Assim,

procurei cuidar das lacunas que hoje vê-se com clareza não se tratar do conteúdo proposto pelo BPI e sim das condições necessárias para seu desenvolvimento.” (RODRIGUES, 2003, p.151).

2.2.15. “Mesmo com o diretor sabendo administrar o tempo para não incorrer numa ação que não seja possível de ser realizada no tempo disponível, ou seja, não desencadear algo no processo da pessoa que não possa ser concluído, mesmo assim ocorrem situações inesperadas. E a pessoa deve ser protegida.” (RODRIGUES, 2003, p.153).

2.2.16. “[...] o diretor participa, vivencia a criação e tem que estar no ritmo do processo específico para validar os movimentos criativos. Ele aponta para a pessoa aquilo que está ali, ampliando assim a consciência a partir do reconhecimento dos movimentos genuínos.” (RODRIGUES, 2003, p.155).

2.2.17. “O trabalho é conduzido de maneira que as paisagens possam se fundir e sofrer transformações. Naturalmente, algumas paisagens começam a se repetir, entrelaçadas a ‘alguém’ que circula ou habita nelas. Continuamente é solicitado ao bailarino que faça a projeção das imagens internas nas paisagens-cenários e que elas retornem modelando algumas partes do corpo em movimento”. (RODRIGUES, 2005, p.149).

2.2.18. “A direção começa a estabelecer limites conduzindo os conteúdos que foram abertos para serem elaborados e sintetizados. Os esboços de algumas cenas vão sendo compostos na prática do desenvolvimento da personagem, até o estágio indicativo da criação de uma estrutura: o roteiro.” (RODRIGUES, 2005, p.149).

2.2.19. “Cabe à direção mover-se dentro das fontes de pesquisa, individualizando o processo. Não existem formas de repetição quanto às dinâmicas utilizadas nas várias fases, pois cada grupo, cada pessoa, apresenta características que mobilizam formas distintas de condução.” (RODRIGUES, 2005, p. 150).

2.3. – Coautoria:

2.3.1. “É importante que a direção tenha atenção e respeito, evitando atropelamentos, como, por exemplo, querer vislumbrar uma produção, ou querer dali retirar as chamadas células coreográficas. Isso seria um desastre porque não possibilitaria o devido tempo para um processamento do conteúdo no corpo.” (RODRIGUES, 2003, p.93-94).

- 2.3.2. “Por mais que o diretor tenha conhecimento dos focos onde são realizadas as pesquisas de campo, ele deve trabalhar com as incertezas, com cautela, com um olhar renovado para enxergar o fato vivo. A direção deve estar sempre atenta à questão da segurança da pessoa no ambiente onde o Co-habitar está se desenvolvendo, uma vez que não se está imerso em dramaturgias e sim no fluxo da vida.” (RODRIGUES, 2003, p.109).
- 2.3.3. “Deve-se ressaltar a sensibilidade que o diretor deve ter para perceber quando a pessoa está preparada para ir a campo. Assim sendo, é necessário estar atento para a importância da flexibilidade do tempo, pois cada pessoa necessita de um tempo específico para estar pronta para ir ao campo coabitar, ou seja, o tempo dela ter alcançado consigo própria a relação de **objeto total**.” (RODRIGUES, 2003, p.115-116) (grifo da autora).
- 2.3.4. “O diretor deve estar atento à pessoa durante todo o percurso da pesquisa de campo, especialmente ao sentido de coesão da pessoa, o que irá mantê-la inteira neste Processo. [...] O diretor mesmo não estando presente na pesquisa de campo, deve estar junto da pessoa que realiza. Quando há dúvidas a respeito do andamento do processo, o diretor deve ir juntamente com a pessoa à campo, pois jamais a pessoa que está em processo sob sua direção pode correr risco.” (RODRIGUES, 2003, p.117).
- 2.3.5. “A direção deve organizar o espaço de laboratório tendo como referencia o espaço onde se deu a pesquisa de campo, com o intuito de dar contenção ao material a ser exposto pela pessoa em processo.” (RODRIGUES, 2003, p.124).
- 2.3.6. “A direção nesta fase, como nas demais, deve zelar pela integridade do Processo. [...] [...] deve ter a percepção dos pequenos movimentos que ocorrem no corpo da pessoa em Processo, gerando condições favoráveis para que esse corpo expresse, no seu tempo, aquilo que é seu e não o que a direção supõe que seja. [...] deve saber decodificar o que é expresso, buscando a relação com a pesquisa de campo realizada. Entretanto, ela deve estar consciente de sua limitação, pronta para reconhecer o inesperado. A sua atuação é facilitar a fluência dos movimentos da pessoa, portanto, uma atitude fenomenológica, durante o processo, é fundamental.” (RODRIGUES, 2003, p.132-133).
- 2.3.7. “A partir da identificação [...] de aspectos relacionados ao campo da pesquisa realizada, ela deve aguardar que o corpo da pessoa os confirme em várias situações, antes de reforçar esse conteúdo nela. Isso porque o corpo pode estar processando vários significados. Então, o que a direção decodifica deve

acompanhar o que o corpo em processo define, buscando estratégias que possibilitem a sua formação.” (RODRIGUES, 2003, p.133).

- 2.3.8. “Num corpo a corpo, diretora e intérprete, tiveram que amassar o barro literalmente. O trabalho com a argila tem favorecido não apenas para ajudar na percepção do tônus muscular, mas, também, para fazer significar o que é preciso a cada momento do trabalho corporal, seja através de diferentes formas de manipulação ou de modelagem com a argila. Antes de manipular a massa é importante que o corpo já tenha passado por uma abertura e ampliação de seus espaços articulares e enraizamento de suas bases.” (RODRIGUES, 2003, p.135).
- 2.3.9. “O preparo por parte do diretor é fundamental para que ele e o intérprete possam trabalhar a massa juntos. A direção deve estar percebendo as mudanças de tônus e comunicando à pessoa que está em processo, solicitando-lhe que ela entre em contato e permita que a parte do corpo sentida modele. Muitas vezes, quando o gesto vem brotando no corpo do intérprete, é o momento da direção traze-lo para o seu corpo, sentindo-o e entendendo-o, para em seguida devolvê-lo a pessoa. Trata-se de uma sintonia indispensável da direção com o intérprete. São muitas as situações em que é preciso ajudar a pessoa a receber o que ela própria concebe.” (RODRIGUES, 2003, p.137).
- 2.3.10. “[...] o diretor participa, vivencia a criação e tem que estar no ritmo do processo específico para validar os movimentos criativos. Ele aponta para a pessoa aquilo que está ali, ampliando assim a consciência a partir do reconhecimento dos movimentos genuínos.” (RODRIGUES, 2003, p.155).
- 2.3.11. “[...] analista e analisando fazem parte da realidade psíquica que está sendo observada e, portanto, ambos são agentes da modificação da realidade exterior à medida que modificam as respectivas realidades interiores.” (ZIMMERMAN *apud* RODRIGUES, 2003, p.155).
- 2.3.12. “O diretor cria, porém ele está delimitado pelo contingente expresso pelo bailarino e ambos estão sintonizados com o conteúdo que é a personagem: representação no corpo real da atitude daquele bailarino específico.” (RODRIGUES, 2003, p.158).
- 2.3.13. “Cabe à direção mover-se dentro das fontes de pesquisa, individualizando o processo. Não existem formas de repetição quanto às dinâmicas utilizadas nas várias fases, pois cada grupo, cada pessoa, apresenta características que mobilizam formas distintas de condução.” (RODRIGUES, 2005, p. 150).

2.4. – Validação das experiências:

- 2.4.1. “[...] a importância da memória do corpo ocorre junto à transferência no processo psicanalítico: ‘Na transferência o surgimento de sensações anteriormente vividas, mas ainda não interpretadas pelo indivíduo, está sempre latente. Um detalhe físico do analista pode, por exemplo, reativar a aparição do que chamamos memória corporal’”. (FONTES *apud* RODRIGUES, 2003, p. 82).
- 2.4.2. “[...] pode-se fazer uma relação do momento em que se dá o Inventário no Corpo com o trabalho do analista, pois ambos estão lidando com o corpo sensível da pessoa, com sua memória corporal. O sentido da transferência é oportunizado não só pela figura do diretor, mas também pelos elementos sonoros e outros materiais que fazem parte dessa dinâmica de trabalho.” (RODRIGUES, 2003, p. 82).
- 2.4.3. “[...] o diretor não irá interpretar, como faz o analista, e sim validar as sensações que se fizerem presentes. No Inventário do Corpo o diretor está validando a originalidade e portanto não lhe cabe interpretar.” (RODRIGUES, 2003, p. 83).
- 2.4.4. “É importante que as pessoas recebam da direção total acolhimento para sentirem o que está registrado nelas, sem censura, sem moralismos. Portanto, a direção deve estar preparada para receber essas dualidades emocionais – corporais – de cada um.” (RODRIGUES, 2003, p.84).
- 2.4.5. “Ressalta-se que a atitude da direção, de estar centrada e em integração com as pessoas que estão vivenciando o Processo é fundamental. Trata-se de uma aceitação desses corpos, não importando como eles se apresentem – sem censurá-los, sem classifica-los – acolhendo-os, para conduzi-los a uma descoberta que é deles. São necessárias também: uma condição de não previsão, um contato interno com o próprio eixo e uma receptividade aos movimentos que estão sendo elaborados pelas pessoas em processo. Verifica-se que essas condutas irão promover a leitura do que está acontecendo e da ação que é preciso ter em cada momento.” (RODRIGUES, 2003, p.93).
- 2.4.6. “É importante chamar a atenção do diretor [...] para que ele não faça uma interpretação de uma memória corporal. Isso seria realizar um construto cognitivo de uma identidade, resultando num falso *Self*. É preciso que o diretor tenha uma atitude fenomenológica, pois valida-se o corpo como ele é, reconhecendo-o como ser existencial. Nessa abordagem se dá continência ao que é sentido pelo outro, acolhendo-o.” (RODRIGUES, 2003, p.99).

- 2.4.7. “[...] a função do diretor não é interpretar, todavia ele deve estar ciente de que a negação é um mecanismo frequente neste tipo de proposta. A função do diretor é de acolher, validando a experiência da pessoa.” (RODRIGUES, 2003, p. 102).
- 2.4.8. “Ao se trabalhar com o desenvolvimento da Imagem Corporal lida-se com o próprio corpo e conseqüentemente com a identidade do indivíduo. Dessa forma, requer-se que a pessoa que está dirigindo o processo tenha sutileza, diferenciação e aceitação das limitações de cada indivíduo, acolhendo-o. Só assim é possível propiciar experiências que toquem a unicidade do corpo, relatada como algo que o transcende.” (RODRIGUES, 2003, p.104).
- 2.4.9. “A direção deve organizar o espaço de laboratório tendo como referencia o espaço onde se deu a pesquisa de campo, com o intuito de dar contenção ao material a ser exposto pela pessoa em processo.” (RODRIGUES, 2003, p.124).
- 2.4.10. “A direção trabalha com a pessoa no sentido de possibilitar-lhe o máximo possível a vivencia de suas paisagens. Sem retenção, sem eleição de nenhuma delas, sem priorizar o cognitivo.” (RODRIGUES, 2003, p.126).
- 2.4.11. “A direção nesta fase, como nas demais, deve zelar pela integridade do Processo. [...] deve ter a percepção dos pequenos movimentos que ocorrem no corpo da pessoa em Processo, gerando condições favoráveis para que esse corpo expresse, no seu tempo, aquilo que é seu e não o que a direção supõe que seja. [...] deve saber decodificar o que é expresso, buscando a relação com a pesquisa de campo realizada. Entretanto, ela deve estar consciente de sua limitação, pronta para reconhecer o inesperado. A sua atuação é facilitar a fluência dos movimentos da pessoa, portanto, uma atitude fenomenológica, durante o processo, é fundamental.” (RODRIGUES, 2003, p.132-133).
- 2.4.12. “Tratando-se do desenvolvimento do corpo do bailarino, integrado ao campo das sensações e percepções do corpo da pesquisa, é necessário estar sempre gerando dinâmicas que possam favorecê-lo e que zelem pelo equilíbrio do mesmo.” (RODRIGUES, 2003, p.134).
- 2.4.13. “O trabalho é conduzido de maneira que as paisagens possam se fundir e sofrer transformações. Naturalmente, algumas paisagens começam a se repetir, entrelaçadas a ‘alguém’ que circula ou habita nelas. Continuamente é solicitado ao bailarino que faça a projeção das imagens internas nas paisagens-cenários e que elas retornem modelando algumas partes do corpo em movimento. Nesta fase vão se desdobrando e se integrando os dados das fontes de pesquisa (do campo e do Intérprete) e a linguagem de movimento é mesclada. O movimento-

síntese irá ocorrer no momento em que uma imagem-chave (somatória de várias imagens), ganhar contorno e lugar.” (RODRIGUES, 2005, p.149).

2.5. – Formação do diretor no BPI:

- 2.5.1. “Para dirigir uma proposta como esta é indispensável que a pessoa tenha feito o seu próprio inventário e encontre-se num momento de abertura para perceber o outro e interagir com ele, colocando-se corporalmente aberto em sintonia com as sensações presentes.” (RODRIGUES, 2003, p. 83).
- 2.5.2. “Este ponto [...] provoca a reformulação do conceito de transferência e pede que o profissional esteja muito consciente do seu próprio corpo em relação com o outro.” (PENNA *apud* RODRIGUES, 2003, p.83).
- 2.5.3. “É importante que as pessoas recebam da direção total acolhimento para sentirem o que está registrado nelas, sem censura, sem moralismos. Portanto, a direção deve estar preparada para receber essas dualidades emocionais – corporais – de cada um.” (RODRIGUES, 2003, p.84).
- 2.5.4. “Ressalta-se que a atitude da direção, de estar centrada e em integração com as pessoas que estão vivenciando o Processo é fundamental. Trata-se de uma aceitação desses corpos, não importando como eles se apresentem – sem censurá-los, sem classifica-los – acolhendo-os, para conduzi-los a uma descoberta que é deles. São necessárias também: uma condição de não previsão, um contato interno com o próprio eixo e uma receptividade aos movimentos que estão sendo elaborados pelas pessoas em processo. Verifica-se que essas condutas irão promover a leitura do que está acontecendo e da ação que é preciso ter em cada momento.” (RODRIGUES, 2003, p.93).
- 2.5.5. “Nos casos em que a pessoa se sentiu ‘menos brasileira’, a direção deve estar em condições de entender neste discurso manifesto algumas realidades possíveis dessa pessoa, por exemplo, ela ter se sentido menos como pessoa e tiver projetado na questão de ser ou não ser menos brasileira.” (Resposta ai questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.102).
- 2.5.6. “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 enfrentamento dessa situação por parte de quem está dirigindo envolve o reconhecimento do seu próprio sentimento de

impotência. Neste momento, é de importância vital que a direção assuma tanto o seu sentimento como o corpo que momentaneamente está bloqueado em sua expressão e que ele assumiu dirigi-lo. Essas atitudes irão possibilitar a fluência do trabalho.” (RODRIGUES, 2003, p.133).

- 2.5.7. “A formação do diretor para este processo deve incluir uma familiaridade com o movimento que diz respeito à conhecimentos sensíveis, amplitude do conceito movimento e sua própria prática vivencial com o movimento. Importante que esse diretor saiba ver a sutileza do movimento que emerge do corpo da outra pessoa após o vazio, pois nele pode estar o cerne da personagem.” (RODRIGUES, 2003, p.134).
- 2.5.8. “Num corpo a corpo, diretora e intérprete, tiveram que amassar o barro literalmente. O trabalho com a argila tem favorecido não apenas para ajudar na percepção do tônus muscular, mas, também, para fazer significar o que é preciso a cada momento do trabalho corporal, seja através de diferentes formas de manipulação ou de modelagem com a argila. Antes de manipular a massa é importante que o corpo já tenha passado por uma abertura e ampliação de seus espaços articulares e enraizamento de suas bases.” (RODRIGUES, 2003, p.135).
- 2.5.9. “O diretor tem que ter uma preparação para dirigir um processo como esse. Saber reconhecer o que é do passado, estar num processo de consciência caminhando para o futuro. Isto é feito através do movimento. É preciso saber mover-se num fluxo constante entre consciente e inconsciente.” (RODRIGUES, 2003, p.155).

2.6. – O pré-verbal:

- 2.6.1. “[...] quando a transferência atinge níveis mais arcaicos, as palavras não são mais possíveis e as sensações tem lugar.” (FONTES *apud* RODRIGUES, 2003, p.82).
- 2.6.2. “O não dito às vezes se faz mais forte que o verbal.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.118).

QUADRO SÍNTESE – RELAÇÃO INTÉRPRETE/DIRETOR:

INTÉRPRETE/DIRETOR

Qualidade: INTERPESSOAL

a) O que define a categoria?

- um contrato anterior ao processo que deixa claro os devidos papéis (contrato);
- a ‘presença’ do diretor;
- a autoria compartilhada;
- a validação das experiências do outro.
- a formação específica e diferenciada do diretor no método BPI;
- o contato pré-verbal;

b) Qual é o ápice desta relação? SINTONIA

c) Qual a função/papel? (como influenciam o Processo BPI)?

- dar segurança para que o intérprete possa ir ao seu mais profundo inconsciente em busca do conteúdo necessário para a plenitude de seu processo, viabilizando que o intérprete dê vazão ao que por vezes pode gerar bloqueios, bem como, auxiliando para que ele tenha consciência de tudo o que surge em seu corpo.

d) Onde/quando podem ser percebidas?

- presente nos três eixos do método BPI de maneira única e indispensável para o seu desenvolvimento.

e) Outras referências bibliográficas:

- Melchert 2007: 15-16, 21, 24, 49, 53, 55-57, 66, 70-71, 82-83, 129;
- Teixeira 2007: 81, 101-102, 104;
- Nagai 2008: 6, 9, 24-26, 33-35;
- Turtelli 2009: 13, 19, 25, 29, 33, 42, 51-53, 96, 110, 115-117, 131, 132, 154, 155, 199, 200-201, 228;

3. – Relação do intérprete com os sujeitos do campo pesquisado:

3.1. – Pesquisa de Campo em Conjuntura alheia ao intérprete:

- 3.1.1. “Este ponto [...] provoca a reformulação do conceito de transferência e pede que o profissional esteja muito consciente do seu próprio corpo em relação com o outro.” (PENNA *apud* RODRIGUES, 2003, p.83).
- 3.1.2. “Nesta fase a saída dos espaços físicos convencionais da dança para se entrar numa realidade circundante à pessoa. O núcleo destas experiências são as pesquisas de campo, quer sejam dentro de uma cultura à margem da sociedade brasileira, porque nelas habitam corpos com outras máscaras sociais que proporcionam outros referenciais, quer sejam outros espaços cujo conteúdo/paisagem mobilizou o corpo da pessoa para investiga-lo.” (RODRIGUES, 2003, p.105).
- 3.1.3. “O que pesquisar e onde pesquisar é determinado por aquilo que motiva o pesquisador a entrar em contato [...] o foco está diretamente relacionado ao próprio conteúdo imanente desse corpo, isto é, o enfoque, Portanto, a proposta do campo de pesquisa está relacionada a aspectos internos do pesquisador, que naquele momento tornam-se vitais para ele vivenciá-los. [...] Outro aspecto que se liga ao foco e ao enfoque diz respeito à perspectiva do que será o espetáculo na fase final, pois não é o campo de pesquisa que trará a resultante do trabalho artístico e sim a relação do pesquisador com o mesmo, que é única para cada pessoa.” (RODRIGUES, 2003, p.106).
- 3.1.4. “O pesquisador deverá registrar em seu Diário de Campo as percepções ocorridas durante a pesquisa.” (RODRIGUES, 2003, p.112).
- 3.1.5. “A participação no cotidiano, num convívio de igualdade humana e de forma natural não é algo que se forja, mas é possível de ser conquistado. Isso porque, há uma escolha afetiva, como algo que faz sentido para a pessoa, ou seja, ela realmente se abre para acolher aquele universo humano nela.” (RODRIGUES, 2003, p.113).
- 3.1.6. “[...] o Co-habitar com a fonte está condicionado ao fato que a pessoa já tenha suportado as suas próprias sensações e assim obtido certa coesão, pois é ela quem escolhe o campo e isto significa que ela está realmente aprofundando no Processo. É preciso ter condições de ir a este tipo de campo.” (RODRIGUES, 2003, p.114).

- 3.1.7. “Após o curso com Graziela fiz uma viagem para o Mato Grosso. A mobilização após as aulas foi intensa e era impossível não ampliar meu olhar para a realidade circundante. Este interesse não foi consciente e ou premeditado, partiu realmente de dentro de mim como uma necessidade.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.116).
- 3.1.8. “O Co-habitar com a Fonte é se abrir para viver, habitar, entrar corporalmente em contato com uma nova realidade, e nesse contato é inevitável o contato consigo mesmo.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.119).
- 3.1.9. “Os espaços das manifestações possuem fronteiras flexíveis. Os Candomblés e outros ritos afro-brasileiros recebem em suas casas os diversos folguedos, antes destes irem para as ruas, como são os Bois em diversas regiões. Outro aspecto diz respeito ao próprio indivíduo. A necessidade de se inserir dentro de um ciclo festivo faz com que a pessoa ou grupo participem de distintas manifestações no percurso do ano. Desta forma, dá-se uma composição de linguagens corporais enriquecidas pela integração dos diferentes elementos. Porém, há a predominância de uma das linguagens, que estará mais fortemente impressa no corpo do indivíduo, independente da manifestação de que esteja no momento participando. O que irá particularizar esta evidência no corpo é muito mais uma escolha de alma do que uma estética escolhida para o corpo.” (RODRIGUES, 2005, p.30) *.
- 3.1.10. “Os guardiões do modelo da cultura popular encontram-se principalmente entre os peões, os boias-frias, os lixeiros, os caminhoneiros, as cozinheiras, os tratoristas – enfim, nos grupos de gente simples e humilde que tem o poder de transformar um cotidiano duro e sofrido numa celebração da vida.” (RODRIGUES, 2005, p.125) *.

3.2. – Contato sincero, singular e com pulsões de vida:

- 3.2.1. “Vejo-me criança assustada e incomodada com a presença de meu pai. É como se essa sensação se repetisse muitas vezes em minha vida, onde o ‘medo’ toma conta, segura, paralisa, e o movimento de dentro está pressurizado. Algo corporalmente conhecido e vivenciado, ao mesmo tempo em que quando ‘toma’ o corpo é algo novo e desconhecido.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.101).

* Essas citações trazem a interpretação da autora sobre determinados campos pesquisados, faço questão de listá-las considerando sua analogia direta com o método BPI e por elucidarem alguns de seus aspectos fundamentais.

- 3.2.2. “O Co-habitar com a Fonte possibilita uma rica interação entre corpos. Paul Schilder (1994) coloca que as relações entre as pessoas são relações entre as imagens corporais. O pesquisador ao estabelecer uma fina sintonia no contato com o outro poderá sintonizar-se consigo mesmo e se conhecer.” (RODRIGUES, 2003, p.105).
- 3.2.3. “No início deve-se respeitar o sentimento de estranhamento de ambos os lados e estabelecer a relação passo a passo. É importante que o pesquisador tenha vontade para estar vivenciando essa situação que exige disciplina, atenção e paciência. Depois que o pesquisador encontra ‘o seu campo’, pois está ligado a sua identidade, tudo fica mais fácil e a motivação é crescente.” (RODRIGUES, 2003, p.106).
- 3.2.4. “No espaço da pesquisa de campo as paisagens – contendo gestos, movimentos, falas, cores, temperaturas [...] – devem ser observadas com acuidade. Há uma comunicação empática entre o pesquisador e o pesquisado.” (RODRIGUES, 2003, p.107).
- 3.2.5. “Quando cada um de nós está buscando sintonizar com outras pessoas, somos também nós mesmos de forma mais plena, presentes e conectados a este outro. A sintonia é um sentir cinestésico e emocional do outro – conhecer seu ritmo e experiências, por estar metaforicamente falando, na sua pele.” (ERSKINE *apud* RODRIGUES, 2003, p.107).
- 3.2.6. “O bailarino, ao estar no corpo a corpo na pesquisa de campo, **sai do seu próprio umbigo**, participa de outros ambientes e exercita enxergar outros corpos além do seu próprio e daqueles que foram instituídos para serem os seus modelos. O Co-habitar com a fonte é um estado de pesquisa em que se ultrapassam os limites de mundos – do pesquisador e do pesquisado – e entra em contato real com a vida estabelecendo uma relação sutil com o outro.” (RODRIGUES, 2003, p.108-109) (grifo da autora).
- 3.2.7. “No cotidiano do Co-habitar com a Fonte as relações de contato do bailarino com o seu próprio corpo são fundamentais. O enraizamento deste contato e sua expansão favorecem a ampliação do olhar com todo o corpo.” (RODRIGUES, 2003, p.111).
- 3.2.8. “A preparação para o Co-habitar envolve o exercício da paciência, da disponibilidade e da centração. Um trabalho rigoroso que coloca o corpo em trânsito por distintos espaços.” (RODRIGUES, 2003, p.112).

- 3.2.9. “Pude vivenciar um contato mais real com as pessoas, destituído de máscaras e de intenções.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.113).
- 3.2.10. “A participação no cotidiano, num convívio de igualdade humana e de forma natural não é algo que se forja, mas é possível de ser conquistado. Isso porque, há uma escolha afetiva, como algo que faz sentido para a pessoa, ou seja, ela realmente se abre para acolher aquele universo humano nela.” (RODRIGUES, 2003, p.113).
- 3.2.11. “[...] o Co-habitar com a fonte está condicionado ao fato que a pessoa já tenha suportado as suas próprias sensações e assim obtido certa coesão, pois é ela quem escolhe o campo e isto significa que ela está realmente aprofundando no Processo. É preciso ter condições de ir a este tipo de campo.” (RODRIGUES, 2003, p.114).
- 3.2.12. “Após o curso com Graziela fiz uma viagem para o Mato Grosso. A mobilização após as aulas foi intensa e era impossível não ampliar meu olhar para a realidade circundante. Este interesse não foi consciente e ou premeditado, partiu realmente de dentro de mim como uma necessidade.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.116).
- 3.2.13. “A cumplicidade com as pessoas se instaurou, as trocas de experiências foram realizadas, o não dito às vezes se fez mais forte do que o verbal. As relações me mostraram a grandiosidade da vida.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.118).
- 3.2.14. “Eu tinha uma relação afetiva com aquele lugar e com as pessoas de lá. Eu tinha uma admiração. Então foi bom me sentir próxima a eles, me senti parte. Fica na lembrança um sentimento de ter sido aceita e acolhida.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.118).
- 3.2.15. “Considero as manifestações populares brasileiras, que contenham o sentido de resistência cultural, a moldura onde irá ocorrer o desenvolvimento do bailarino-intérprete que se encontra na contingência inerente de também ser pesquisador.” (RODRIGUES, 2005, p.21).
- 3.2.16. “Até o último instante do fechamento das sínteses as fontes de pesquisa apresentaram novas circunstâncias, ora reforçando, ora ampliando o que já havia sido apreendido pelo bailarino-pesquisador-intérprete. [...] Nas últimas visitas a estes núcleos, imprimiu-se uma sintonia em nossas relações com os pesquisados, como se juntos estivéssemos escrevendo algumas páginas deste livro.” (RODRIGUES, 2005, p.24).

- 3.2.17. “Os espaços das manifestações possuem fronteiras flexíveis. Os Candomblés e outros ritos afro-brasileiros recebem em suas casas os diversos folguedos, antes destes irem para as ruas, como são os Bois em diversas regiões. Outro aspecto diz respeito ao próprio indivíduo. A necessidade de se inserir dentro de um ciclo festivo faz com que a pessoa ou grupo participem de distintas manifestações no percurso do ano. Desta forma, dá-se uma composição de linguagens corporais enriquecidas pela integração dos diferentes elementos. Porém, há a predominância de uma das linguagens, que estará mais fortemente impressa no corpo do indivíduo, independente da manifestação de que esteja no momento participando. O que irá particularizar esta evidência no corpo é muito mais uma escolha de alma do que uma estética escolhida para o corpo.” (RODRIGUES, 2005, p.30) *.
- 3.2.18. “Os corpos se movem por uma forte lembrança ancestral. A cada momento do presente o passado é resgatado e ao futuro interliga-se, resistindo às dificuldades quando um corpo junto com o ‘outro’ – o da memória afetiva – realiza o movimento que se duplica pela força da manutenção.” (RODRIGUES, 2005, p.30).
- 3.2.19. “A dança exerce a função de revivificar a memória, construindo-se a partir dos próprios sentidos da festividade. Isto porque *A festividade é um período reservado para a expressão plena dos sentimentos, admitindo inclusive o elemento trágico. Uma afirmação da vida e da alegria a despeito dos fracassos e morte. Reconhecimento e superação de realidades negativas.*” (HARVEY COX *apud* RODRIGUES, 2005, p.30).
- 3.2.20. “As lembranças pontuam todos os passos decorrentes que são de uma memória coletiva, cujos valores fundamentam cada festividade. As histórias estão sempre ligadas às relações de parentesco como se fossem intermediações para se alcançar o Divino. Muitas vezes, estas histórias trafegam o espaço do tempo das origens.” (RODRIGUES, 2005, p.65).
- 3.2.21. “A imagem de um ritual, de um jogo de Capoeira ou de um folgado concretiza-se na pessoa antes que ela possa de fato vê-la.” (RODRIGUES, 2005, p.89).
- 3.2.22. “[...] consideramos que as construções coreográficas estão presentes no todo dos trajetos sagrados. No momento de abrir uma porteira, na feitura de um assentamento, nas relações entre as pessoas o rito pede uma disposição social

* Essas citações trazem a interpretação da autora sobre determinados campos pesquisados, faço questão de listá-las considerando sua analogia direta com o método BPI e por elucidarem alguns de seus aspectos fundamentais.

harmônica e uma linguagem específica do movimento. Os espaços estão interligados, pois o recorte coreográfico que os devotos apresentam num dado momento é a consequência dos demais tempos e espaços anteriores, nos quais o corpo foi trabalhado.” (RODRIGUES, 2005, p.100-101).

- 3.2.23. “Tivemos o propósito de perseguir determinados conteúdos que insistiram em perseguir-nos. Além disso, nos deixamos conduzir pelos movimentos que emergiram das pessoas que dominavam um processo do ‘corpo inteiro’, ou seja, um corpo que exprime o cotidiano e a festividade.” (RODRIGUES, 2005, p.125).
- 3.2.24. “Os guardiães do modelo da cultura popular encontram-se principalmente entre os peões, os boias-frias, os lixeiros, os caminhoneiros, as cozinheiras, os tratoristas – enfim, nos grupos de gente simples e humilde que tem o poder de transformar um cotidiano duro e sofrido numa celebração da vida.” (RODRIGUES, 2005, p.125).
- 3.2.25. “O corpo inteiro é fruto do entrelaçamento do cotidiano com a festividade. Nas condições de um cotidiano árduo, pesado e de trabalho mal remunerado acumulam-se as emoções que são revertidas, nos espaços da festividade, em pulsações. Essas pulsações produzem a dança que se conecta com os sentidos da vida. A fruição das emoções possibilita um distencionamento que torna a pessoa apta a penetrar a harmonia do movimento.” (RODRIGUES, 2005, p.125-126).
- 3.2.26. “Tendo o indivíduo ou a festividade como foco da pesquisa observamos que os dados se entrecruzam, resultados num corpo trabalhado, cujo conteúdo podemos chamar de resistência. Esta é uma força que supera o peso da opressão imposta ao corpo e procede de algum tipo de esperança que indica ao ser humano que vale a pena lutar pela vida.” (RODRIGUES, 2005, p.127-128).

3.3. – Inversão dos Papéis, de pesquisador à pesquisado:

- 3.3.1. “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. [...] 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. Trata-se de uma experiência corporal onde procura-se evitar todo tipo de fragmentação.” (RODRIGUES, 2003, p.109).

- 3.3.2. “Na visão de Schilder (1994) a imagem corporal [...] se constrói a partir da história interna do indivíduo e de suas relações com os outros. Ao longo do desenvolvimento as partes dos corpos dos outros vão fazendo parte da imagem corporal da pessoa (incorporação), assim como as atitudes recebidas em relação a seu corpo vão fazendo parte de sua personalidade (identificação). Um mecanismo importante de ser lembrado aqui é a projeção, pois com frequência se projeta a própria imagem corporal no outro.” (RODRIGUES, 2003, p.119).
- 3.3.3. “Tivemos o propósito de perseguir determinados conteúdos que insistiram em perseguir-nos. Além disso, nos deixamos conduzir pelos movimentos que emergiram das pessoas que dominavam um processo do ‘corpo inteiro’, ou seja, um corpo que exprime o cotidiano e a festividade.” (RODRIGUES, 2005, p.125).

3.4. – Identificação Cinestésica:

- 3.4.1. “O que pesquisar e onde pesquisar é determinado por aquilo que motiva o pesquisador a entrar em contato [...] o foco está diretamente relacionado ao próprio conteúdo imanente desse corpo, isto é, o enfoque, Portanto, a proposta do campo de pesquisa está relacionada a aspectos internos do pesquisador, que naquele momento tornam-se vitais para ele vivenciá-los. [...] Outro aspecto que se liga ao foco e ao enfoque diz respeito à perspectiva do que será o espetáculo na fase final, pois não é o campo de pesquisa que trará a resultante do trabalho artístico e sim a relação do pesquisador com o mesmo, que é única para cada pessoa.” (RODRIGUES, 2003, p.106).
- 3.4.2. “[...] aquilo que é feito no trabalho de campo tem ressonância no corpo da pessoa. É exatamente isso que difere esta perspectiva do BPI, pois não se está querendo trazer elementos teóricos do campo e sim buscar a originalidade desse corpo que coabita.” (RODRIGUES, 2003, p.106).
- 3.4.3. “Por um momento o pesquisador vive aquela paisagem da pesquisa de campo como se pertencesse a ele. Isto significa que ele está coabitando com a fonte. Neste patamar ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não verbais,

que o corpo assimila e guarda e que só serão expressos no trabalho de laboratório.” (RODRIGUES, 2003, p.107).

- 3.4.4. “O Co-habitar com a Fonte se concretiza no estágio em que emergem os registros emocionais dos corpos da pesquisa, decorrente de uma inter-relação entre eles.” (RODRIGUES, 2003, p.107).
- 3.4.5. “[...] o corpo do pesquisador vai se modificando. O que mais se observa é um aumento de disponibilidade e abertura que permitem aprofundar o significado das interações do pesquisador com o campo. A linguagem corporal do campo de pesquisa vai se impregnando em seu próprio corpo. Neste momento o seu corpo se expande.” (RODRIGUES, 2003, p.108).
- 3.4.6. “O bailarino, ao estar no corpo a corpo na pesquisa de campo, **sai do seu próprio umbigo**, participa de outros ambientes e exercita enxergar outros corpos além do seu próprio e daqueles que foram instituídos para serem os seus modelos. O Co-habitar com a fonte é um estado de pesquisa em que se ultrapassam os limites de mundos – do pesquisador e do pesquisado – e entra em contato real com a vida estabelecendo uma relação sutil com o outro.” (RODRIGUES, 2003, p.108-109) (grifo da autora).
- 3.4.7. “Quando ocorre a experiência do Co-habitar com a Fonte, a vivência interior é sentida com vitalidade e o tempo não está associado à quantidade, mas à qualidade da relação estabelecida com o outro.” (RODRIGUES, 2003, p.112).
- 3.4.8. “Impressão de plenitude e de contato vital.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.112).
- 3.4.9. “Como se em algum momento deixasse de ser eu mesmo e conseguisse com meu corpo vivenciar sensações daquele outro corpo que eu admirava tanto.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.117).
- 3.4.10. “Tive uma sensação muito diferente, como se por alguns segundos eu me desligasse e ao mesmo tempo tivesse muito junto àquela pessoa.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.117).
- 3.4.11. “No ato de ver o corpo do outro há uma impressão sensorial, um interesse emocional e um julgamento desse mesmo corpo. Segundo Schilder (1994, p.196): ‘É obvio que o interesse por determinadas partes do seu corpo provoca interesse pelas partes correspondentes dos corpos dos outros. Há uma conexão entre o corpo do indivíduo e os corpos das outras pessoas’.” (RODRIGUES, 2003, p.117).

- 3.4.12. “Estendeu a mão para mim eu dei a mão para ela.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.118).
- 3.4.13. “A cumplicidade com as pessoas se instaurou, as trocas de experiências foram realizadas, o não dito às vezes se fez mais forte do que o verbal. As relações me mostraram a grandiosidade da vida.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.118).
- 3.4.14. “Até o último instante do fechamento das sínteses as fontes de pesquisa apresentaram novas circunstâncias, ora reforçando, ora ampliando o que já havia sido apreendido pelo bailarino-pesquisador-intérprete. [...] Nas últimas visitas a estes núcleos, imprimiu-se uma sintonia em nossas relações com os pesquisados, como se juntos estivéssemos escrevendo algumas páginas deste livro.” (RODRIGUES, 2005, p.24).
- 3.4.15. “Uma única manifestação contém várias categorias de danças e cada uma delas apresenta uma linguagem específica de movimentos, que é comum a todos os dançantes. Porém, a força que o movimento coletivo apresenta não está na uniformidade e sim na individualidade através da qual cada dançante recebe o movimento em seu corpo. Podemos dizer que a linguagem coletiva é uma matriz que se mantém viva devido às peculiaridades e aos significados que cada pessoa imprime ao movimento.” (RODRIGUES, 2005, p.31) *.
- 3.4.16. “As invocações são demarcadas pelas ações internas de entregar-se, movidas pela fé e pelo afeto. Este momento é prenunciado pelo canto, pela música e pelo movimento, de acordo com a linguagem de cada manifestação.” (RODRIGUES, 2005, p.65) *.
- 3.4.17. “Há um conteúdo implícito na ginga determinado pela dissimulação. Através dela um jogo de relações deve ser elaborado de tal forma que o outro não perceba o movimento que irá aflorar. Portanto, o sujeito não deixa transparecer a intenção que já está em seu próprio corpo. Ao mesmo tempo, existe uma sagacidade para desvendar uma passagem no movimento do adversário, o que cria condições para penetrá-lo.” (RODRIGUES, 2005, p.79) *.
- 3.4.18. “Concluimos que esta matriz de movimento, provinda de tantos significados e intenções, produz uma dinâmica que fecunda linguagens diversas do movimento. Muito mais do que parte de um repertório coreográfico, a ginga é a possibilidade de construir relações criativas de um corpo com o outro através de

* Essas citações trazem a interpretação da autora sobre determinados campos pesquisados, faço questão de listá-las considerando sua analogia direta com o método BPI e por elucidarem alguns de seus aspectos fundamentais.

uma percepção aguda e refinada. Para apreender a ginga não basta praticá-la, é preciso vivenciá-la.” (RODRIGUES, 2005, p.80) *.

- 3.4.19. “o toque do instrumento, o canto e a linguagem de movimentos que criam danças fundem-se em ações expositoras de um único percurso interno. Muitas vezes nos percebemos em meio às celebrações ouvindo o corpo e vendo o som.” (RODRIGUES, 2005, p.89).
- 3.4.20. “Notadamente, nas longas caminhadas, está a vivência mais marcante daquilo que é difícil registrar na pesquisa de campo: são experiências que ficam guardadas no corpo de cada folião. O corpo pode reatualizar essas experiências quando for acionado por algum motivo que peça a sua própria elucidação. É exatamente na somatória dos vários trajetos que está a composição do Giro. Acompanhar uma folia nos torna participantes dessas experiências inscritas no corpo e um pouco donos de nossos próprios corpos, entendendo através deles o que seja realmente o Giro.” (RODRIGUES, 2005, p.100).
- 3.4.21. “O corpo inteiro é fruto do entrelaçamento do cotidiano com a festividade. Nas condições de um cotidiano árduo, pesado e de trabalho mal remunerado acumulam-se as emoções que são revertidas, nos espaços da festividade, em pulsações. [...] Essas pulsações produzem a dança que se conecta com os sentidos da vida. A fruição das emoções possibilita um distencionamento que torna a pessoa apta a penetrar a harmonia do movimento.” (RODRIGUES, 2005, p.125-126).
- 3.4.22. “Sua essência (Método BPI) reside na inter-relação dos registros emocionais que emergem da vivência na pesquisa de campo com a memória afetiva do próprio intérprete.” (RODRIGUES, 2005, p.147).
- 3.4.23. “O desdobramento das temáticas, provindas das manifestações culturais brasileiras, é realizado a partir da incorporação de seus campos simbólicos, considerando-se as dinâmicas específicas de cada uma delas. Estas fontes brasileiras provocam um conflito no bailarino, levando-o a questionar sua identidade. Estes conflitos são vistos como importantes elementos nas linguagens da dança, já que os seus movimentos são trabalhados. O percurso interior (imagens e registros emocionais) é desenvolvido em interação com o movimento exterior, buscando-se sempre uma qualidade que seja resultante da realidade do sujeito-bailarino.” (RODRIGUES, 2005, p.147).
- 3.4.24. “O pesquisador, integrado ao campo, conquista as suas relações com as pessoas, passo a passo. Um mínimo de perguntas é feito, privilegiando-se os dados não verbais. Os relatos são ouvidos com a atenção voltada para o que eles

podem estar cerceando. No momento em que o bailarino-pesquisador-intérprete ‘perde’ o referencial da razão objetiva de estar ali, ele transpassou o limite de seu mundo e penetrou na moldura do outro. Isto significa que ele está coabitando com a fonte. Neste patamar ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não verbais, que o corpo assimila e guarda no inconsciente, e que serão expressos no trabalho de laboratório. Este conteúdo, recebido e expresso no laboratório, penetra também no trabalho de criação artística.” (RODRIGUES, 2005, p.148).

3.5. – Vendo-se através do outro:

- 3.5.1. “O Co-habitar com a Fonte possibilita uma rica interação entre corpos. Paul Schilder (1994) coloca que as relações entre as pessoas são relações entre as imagens corporais. O pesquisador ao estabelecer uma fina sintonia no contato com o outro poderá sintonizar-se consigo mesmo e se conhecer.” (RODRIGUES, 2003, p.105).
- 3.5.2. “[...] um pré-requisito para esta fase é que o indivíduo queira realizá-la, que sinalize a importância dessa experiência para si. Dentre as condições para se vivenciar esta fase está o conhecimento sensorial do pesquisador [...]. Na etapa do Co-habitar, a sua pesquisa de si mesmo dá mais um passo: **ele tira os panos que cobrem as partes de seu altar oculto**, ou seja, questões mais profundas de sua história vêm à tona.” (RODRIGUES, 2003, p.105) (grifo da autora).
- 3.5.3. “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. [...] 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. Trata-se de uma experiência corporal onde procura-se evitar todo tipo de fragmentação.” (RODRIGUES, 2003, p.109).
- 3.5.4. “Uma jovem aluna [...] relatou entusiasmada que ela havia conseguido derrubar alguns de seus preconceitos que estavam impregnados em seus músculos e assim ela pôde encontrar novas maneiras de se movimentar na sua relação com a pesquisa de campo. É exatamente essa experiência corporal, em que há uma

- relação com o próprio movimento, que tem possibilitado ampliar o Processo dentro de um contexto vivencial de trocas humanas.” (RODRIGUES, 2003, p.110).
- 3.5.5. “[...] observação dos seus próprios sentimentos de estranheza e de proximidade em relação ao que ele vê, procurando não interferir e nem julgar.” (RODRIGUES, 2003, p.111).
- 3.5.6. “Quando ocorre a experiência do Co-habitar com a Fonte, a vivência interior é sentida com vitalidade e o tempo não está associado à quantidade, mas à qualidade da relação estabelecida com o outro.” (RODRIGUES, 2003, p.112).
- 3.5.7. “A paisagem ao redor, me trazia muito da paisagem tão explorada por mim na infância. A casa em construção me trazia uma relação com meu personagem também em construção – estar dando estrutura a algo que na essência já existia, só precisava ser arranjado, organizado.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.116).
- 3.5.8. “No ato de ver o corpo do outro há uma impressão sensorial, um interesse emocional e um julgamento desse mesmo corpo. Segundo Schilder (1994, p.196): ‘É obvio que o interesse por determinadas partes do seu corpo provoca interesse pelas partes correspondentes dos corpos dos outros. Há uma conexão entre o corpo do indivíduo e os corpos das outras pessoas’.” (RODRIGUES, 2003, p.117).
- 3.5.9. “Eu tinha uma relação afetiva com aquele lugar e com as pessoas de lá. Eu tinha uma admiração. Então foi bom me sentir próxima a eles, me senti parte. Fica na lembrança um sentimento de ter sido aceita e acolhida.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.118).
- 3.5.10. “Na visão de Schilder (1994) a imagem corporal [...] se constrói a partir da história interna do indivíduo e de suas relações com os outros. Ao longo do desenvolvimento as partes dos corpos dos outros vão fazendo parte da imagem corporal da pessoa (incorporação), assim como as atitudes recebidas em relação a seu corpo vão fazendo parte de sua personalidade (identificação). Um mecanismo importante de ser lembrado aqui é a projeção, pois com frequência se projeta a própria imagem corporal no outro.” (RODRIGUES, 2003, p.119).
- 3.5.11. “As pesquisas de campo situam-se como fontes, onde o corpo retrata a sua história, entrelaçando festividades e cotidiano, numa integridade de ser de cada um. Ao coabitar com a destituição de máscaras, as relações de identidade do corpo tornam-se inevitáveis.” (RODRIGUES, 2005, p.24).

- 3.5.12. “Há um conteúdo implícito na ginga determinado pela dissimulação. Através dela um jogo de relações deve ser elaborado de tal forma que o outro não perceba o movimento que irá aflorar. Portanto, o sujeito não deixa transparecer a intenção que já está em seu próprio corpo. Ao mesmo tempo, existe uma sagacidade para desvendar uma passagem no movimento do adversário, o que cria condições para penetrá-lo.” (RODRIGUES, 2005, p.79) *.
- 3.5.13. “A natureza coreográfica das festividades a que nos referimos não está condicionada a apreciação de um público. Trata-se de um processo em que as formas dos movimentos com suas qualidades e equilíbrio do espaço são consequências da elaboração de um conteúdo específico, de modo a revelar que corpo e espaço estão intrincados em suas relações.” (RODRIGUES, 2005, p.102) *.
- 3.5.14. “O desdobramento das temáticas, provindas das manifestações culturais brasileiras, é realizado a partir da incorporação de seus campos simbólicos, considerando-se as dinâmicas específicas de cada uma delas. Estas fontes brasileiras provocam um conflito no bailarino, levando-o a questionar sua identidade. Estes conflitos são vistos como importantes elementos nas linguagens da dança, já que os seus movimentos são trabalhados. O percurso interior (imagens e registros emocionais) é desenvolvido em interação com o movimento exterior, buscando-se sempre uma qualidade que seja resultante da realidade do sujeito-bailarino.” (RODRIGUES, 2005, p.147).

* Essas citações trazem a interpretação da autora sobre determinados campos pesquisados, faço questão de listá-las considerando sua analogia direta com o método BPI e por elucidarem alguns de seus aspectos fundamentais.

QUADRO SÍNTESE – RELAÇÃO INTÉRPRETE/SUJEITOS DO CAMPO PESQUISADO

INTÉRPRETE/SUJEITOS DO CAMPO PESQUISADO

Qualidade: INTERPESSOAL

a) O que define a categoria?

- a saída para a realização da pesquisa de campo com o intuito de Co-Habitar;
- o contato estabelecido a partir da clareza quanto ao que se faz no campo pesquisado;
- a conjuntura social em princípio alheia a do intérprete;
- a vivência num tempo único onde o pesquisador se abre para um contato singular;
- a sintonia que diz respeito à força de resistência cultural e de uma valorização das pulsões de vida sobre as de morte;

b) Qual é o ápice desta relação? IDENTIFICAÇÃO CINESTÉSICA

c) Qual a função/papel? (como influenciam o Processo BPI)?

- sair dos próprios referenciais para assim retomá-los a partir de um contato íntimo e minucioso com o outro, este que em princípio lhe parece alheio a sua realidade possibilitará um encontro profundo do intérprete com ele mesmo. Ao se perceber de maneira mais centrada, o intérprete observa o outro ampliando sua noção de identidade e de imagem corporal.

d) Onde/quando podem ser percebidas?

- surge na pesquisa de campo do Co-Habitar com a Fonte e permanece até o fim do processo, embora, a necessidade de pesquisar determinada conjuntura surja no ato de o intérprete se inventariar no Inventário no Corpo.

e) Outras referências bibliográficas:

- Melchert 2007: 3-4, 8, 15, 27, 30-31, 34, 44-46, 48, 55-57, 59, 73, 81, 83, 92-93, 101, 134, 146;
- Teixeira 2007: 7-8, 12-13, 16-18, 20-21, 24, 75, 79, 82, 93-94, 100, 103;
- Nagai 2008: 4-5, 68;
- Turtelli 2009: 10, 19, 25, 30, 48, 55, 57, 58, 59, 63-64, 72, 107, 119, 131-132, 137, 154, 155, 165, 189, 200-201, 228;

4. – Relação do intérprete com a personagem:

4.1. – Movimentos genuínos e gestos vitais:

- 4.1.1. “No momento em que é aberto o espaço para a individualidade de cada pessoa, para o acesso às suas particularidades, é fundamental para quem vivencia o Processo a liberdade de poder se expressar. A singularidade da pessoa reflete o seu espaço existencial, o corpo num contexto de uma cultura.” (RODRIGUES, 2003, p.83).
- 4.1.2. “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.” (RODRIGUES, 2003, p.127).
- 4.1.3. “Esse momento de plenitude – sou tomada por uma força interna a principio desconhecida – e que vai aos poucos, com a convivência, vai se revelando, vai pedindo uma vestimenta, vai esculpindo os músculos, uma energia que explode dentro do corpo e leva a cabeça.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.139).
- 4.1.4. “[...] um momento pleno, onde a sensibilidade está elevada. Não há rigidez, mas sim sutilezas. O movimento se faz presente, não tem como registrar, manter ou segurar. A dinâmica se instaura, como um fluxo de vida, onde é importante viver cada instante como único.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.140).
- 4.1.5. “A intrincada relação do corpo da personagem com a pessoa é permeada por necessidades, que se fazem presentes no próprio corpo [...]” (RODRIGUES, 2003, p.142).
- 4.1.6. “Constata-se que [...] tratam-se de necessidades corporais que a principio são difíceis de serem permitidas e expressas, pois até então estavam, inconscientes. Ao se tornarem conscientes se transformam numa chave para a liberação do corpo. Inicialmente as imagens geradas frequentemente incomodam a pessoa, mas na medida em que vão se tornando conscientes, o corpo passa a ter uma resposta mais prazerosa, porque ele vai se libertando de suas amarras. A pessoa passa a ter um sentimento de devoção por esse conteúdo que se caracteriza como a personagem. Passa a ser um desejo vivenciá-lo em seu corpo.” (RODRIGUES, 2003, p.142-143).

- 4.1.7. “Quando um orixá esta em terra, incorporado em um de seus filhos-de-santo, presenciamos esta força no corpo. Porém, qualquer descrição pormenorizada do movimento não revelaria a dimensão de que o corpo é tomado. O corpo sua, bufa, aumenta de volume e de largura. Expande-se. Há pulsações, dínamos, contensões e impulsos. Todo um corpo-emoção faz com que, ao olharmos, fiquemos antes de qualquer entendimento, arrepiados.” (RODRIGUES, 2005, p.65) *.
- 4.1.8. “As sensações físicas nem sempre são consideradas agradáveis. Quando são represadas, as pessoas se queixam de dor na cabeça, nas costas ou em todo o corpo, o que torna mais satisfatório a opção de vivenciá-las. Dando a passagem dessas energias, quando a pessoa não as reprime, ao final do percurso é conquistada uma sensação de bem-estar.” (RODRIGUES, 2005, p.65) *.
- 4.1.9. “Há momentos em que o corpo penetra um fluxo contínuo de movimentos cheios de impulsos e pontuações. A pulsação é mantida como se auxiliasse a respiração para regular a quantidade de energia liberada em cada movimento. O sentido que encontramos para localizar esse processo assemelha-se a uma conversão de energia mecânica em energia elétrica, pois o corpo potencializa-se. Sucessivamente um movimento gera o seguinte. A rapidez deste processo, em que há o entrelaçamento do movimento interno e externo, ocorre num corpo super estimulado, pois o dínamo instaura-se no indivíduo quando ele atinge o ápice de sua integração com todos os elementos da festividade, encontrando-se também harmonizado com o grupo participante. Geralmente, este processo de fruição se desenvolve [...] no instante em que é necessário a superação de limites. O corpo do folião ou do devoto, com o dínamo, tem folego para mover-se com gosto até o fim de cada jornada.” (RODRIGUES, 2005, p.78) *.
- 4.1.10. “Essa dinâmica nos auxilia a compreender o processo do intérprete na construção da personagem quando a proposta é vive-la em carne e osso a partir de um conteúdo vivencial. Não se trata de fazer viagens nem tampouco mistificações, mas sim aterrissagens. A referencia de campo nos traz a realidade de um trabalho realizado internamente e que é construído de forma gradual com a efetiva participação do corpo-sujeito. Se noventa por cento da Incorporação depende do médium, o mesmo podemos dizer do intérprete na construção da personagem. A outra porção que corresponde à entidade na Umbanda podemos compará-la à interferência do talento inato do intérprete.” (RODRIGUES, 2005, p.84).

* Essas citações trazem a interpretação da autora sobre determinados campos pesquisados, faço questão de listá-las considerando sua analogia direta com o método BPI e por elucidarem alguns de seus aspectos fundamentais.

- 4.1.11. “Através do movimento, o bailarino vê dentro dele algumas características de uma personagem em seu espaço originário. A partir de então ele irá ‘incorporá-la’ e todo o seu trabalho vai se desenvolver por intermédio dessa personagem.” (RODRIGUES, 2005, p.149).

4.2. – Características desconhecidas da Identidade:

- 4.2.1. “[...] 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. [...] Trata-se (a incorporação) de um fechamento de uma *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 mais nitidez. A partir destes dados, conhecidos através de imagens que representam estas *Gestalten*, a personagem será conhecida gradualmente.” (RODRIGUES, 2003, p.124).
- 4.2.2. “A personagem auxilia a pessoa a liberar-se de suas travas corporais e o corpo vai adquirindo um dinamismo. É comum a pessoa se surpreender consigo mesma quando está com a personagem, pois realiza movimento que antes se via incapaz de realiza-los. Portanto, a **Incorporação** significa um importante momento do processo, pois quando a pessoa está **incorporada** pela personagem significa que ela está pronta para mudanças.” (RODRIGUES, 2003, p.127) (grifo da autora).
- 4.2.3. “Durante [...] a Incorporação a pessoa deverá lidar *com muita gente no seu corpo*, até parece que são muitas personagens, porém todas essas imagens fazem parte de um mesmo eixo. Em alguns momentos essas características se misturam, outras vezes uma delas se destaca, tornando-se depois fusionadas. Uma história vai se formando. Na fusão dos corpos resulta uma individualidade que grita o seu próprio nome. Neste momento, a pessoa tem a personagem estruturada. Há uma grande fluidez do movimento, com características bem delineadas e em lugares bem definidos. O que está no corpo ganha um nome. Ela dança um nome.” (RODRIGUES, 2003, p.128).
- 4.2.4. “[...] a personagem, que a partir de então é identificada por um nome, se firma no eixo da pessoa. Seu eixo é flexibilizado e no decorrer desta fase vivencia várias posturas.” (RODRIGUES, 2003, p.130).

- 4.2.5. “A partir do ato de modelar a massa e o corpo, surge a história desse corpo em processo. Ele começa a ganhar forma. A musculatura vai sofrendo uma modelagem, como se fosse a argila, configurando um sentimento ou um acontecimento referente à personagem.” (RODRIGUES, 2003, p.136).
- 4.2.6. “Nesta fase do Processo a pessoa tem condições de reconhecer que aquilo que ela rejeita faz parte de si. Mais do que reconhecer, ela assume corporalmente aquilo que rejeitou.” (RODRIGUES, 2003, p.138).
- 4.2.7. “[...], e nesse dia identifiquei sua origem e sua essência, os conteúdos tomaram corpo e o tempo presente tinha a dimensão de eternidade.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.139).
- 4.2.8. “Eu sempre tive o domínio da situação, ou seja, estive sempre consciente [...] a personagem (incorporada) com seu corpo e sua história de vida ela mesma tinha uma trajetória, uma movimentação, uma dança ‘a dança da personagem’.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.140).
- 4.2.9. “J. é dura, brava, um vulcão prestes a explodir. Mas essa dureza toda é uma defesa dela, uma forma de se proteger, ataca antes de ser atacada.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.142).
- 4.2.10. “A M.C. tinha uma coisa muito forte no pulmão diafragma – uma respiração/resfolegar que levava as ondas de movimento, que trazia cones rodopiando em volta, que fazia brilhar cada junção das vértebras-espelhos nas costas, no lombo, um tilintar. Era um pulso que vinha do chão e explodia nos pulmões como um fole, e ela ia costurando pelo espaço pelo resfolegar, amassando o fole, sentindo o tropel da boiada, o chão pulsando. Às vezes vinha mansa, feito água escorrendo por um sulco no chão e ia preenchendo os vãos, chegando com sua força aos poucos pra então ir construindo uma espiral que envolvia a coluna e se abria no espaço.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.142).
- 4.2.11. “A sensação é de um novo conforto, outro cheiro, outra pele, outro tamanho, cor, etc. [...] nos permite fazer aquilo que não somos capazes de fazer naturalmente. Ele é poderoso, extremamente verdadeiro e nos conduz a um universo de magia.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.143).
- 4.2.12. “É por isso que eu digo que essa experiência foi com amor e carinho, pois o conhecimento de si mesmo dói, nos faz sofrer (em parte) para depois assumirmos quem somos. Me sinto cheia, completa quando vejo T. dentro de

mim, mas quando é só D. falta uma metade que eu ainda não sei explicar.” (Respostas ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.143).

- 4.2.13. “A personagem de certa forma sou eu. Não que eu me confunda com ela, mas sei que eu tenho O. dentro de mim. É uma face minha, ou, várias de minhas faces foram descobertas e vivenciadas através dela.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.143).
- 4.2.14. “[...] apenas pudemos incorporar determinada personagem porque na verdade já fazia parte de nós e precisava de espaço para se manifestar.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.144).
- 4.2.15. “Sinto que a personagem mexeu muito com minha autoimagem. Acho muito bonito como ela foi me conquistando. Eu via nela algo de esquisito e um jeito que me incomoda. Ela não era para mim bonita, mas me mostrou seus encantos [...] Dela me mostrar a possibilidade de transformação e de flexibilizar [...] Tenho na lembrança de minha infância uma imagem e sensação de eu ser atrapalhada e desastrada. E sinto que a personagem trás esse lado meu.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.144).
- 4.2.16. “No entrelaçamento sujeito-personagem o bailarino não interpreta, mas vive no seu corpo a vida dimensionada pelo espetáculo, sem restrições.” (RODRIGUES, 2005, p.19).
- 4.2.17. “Numa aparente forma desorganizada e em desequilíbrio – que traduzimos como uma circunstância que o corpo passa para que ocorram mudanças – todo o corpo age incisivamente sem a perda de sua unidade. Quando a entidade se ajusta ao corpo do ‘cavalo’ quase sempre o dorso das mãos se apoia no sacro, ocorrem brados e outras ações vindas de um único centro, reforçando o ‘eixo-mastro’ para que fique bem fincado na terra. Instaurado o processo da Incorporação, o corpo do ‘cavalo’ está modelado com todos os contornos da identidade assumida, isto é, a entidade está recebida.” (RODRIGUES, 2005, p.83) *.
- 4.2.18. “Muito umbandistas admitem a necessidade de alguns médiuns, num dado momento de seu desenvolvimento, expressarem conteúdos próprios, ainda que estejam incorporados com Exu. Sendo assim, Exu também é chamado de Senhor do Inconsciente, tanto do individual quanto do coletivo. A gira de Exu cria situações oportunas para o desbloqueio do inconsciente, quando então,

* Essas citações trazem a interpretação da autora sobre determinados campos pesquisados, faço questão de listá-las considerando sua analogia direta com o método BPI e por elucidarem alguns de seus aspectos fundamentais.

serão expostas as trevas interiores do indivíduo. Não há censura quanto à forma desta fruição, que possibilita ao sujeito conhecer as partes ocultadas de si mesmo, sem o polimento adquirido com o uso das máscaras sociais. Realizada a limpeza de campo do eu do médium, este terá condições de ser o reflexo daqueles que o procuram, os consulentes. Os consulentes, através da entidade, procura romper as forças negativas que impedem o seu contato com o divino. Na caminhada com o homem, Exu irá até os ‘infernos’ se este for o percurso do indivíduo. Porém, sua tarefa consiste em trazê-lo de volta, da escuridão para a luz. Findo o percurso do consulente, cessa a atuação de Exu.” (RODRIGUES, 2005, p.130-131) *.

- 4.2.19. “Através do movimento, o bailarino vê dentro dele algumas características de uma personagem em seu espaço originário. A partir de então ele irá ‘incorporá-la’ e todo o seu trabalho vai se desenvolver por intermédio dessa personagem.” (RODRIGUES, 2005, p.149).

4.3. – Criação artística desprovida de predeterminações:

- 4.3.1. “À medida que o conteúdo interno amplia-se, o contato externo também é ampliado. Fica evidente que esta fase irá possibilitar a criação de uma Dança que não começa com uma ideia fora do corpo e sim de um manancial de conteúdos que emergem do próprio corpo do pesquisador, acionado pelo seu Co-habitar com a Fonte. Esta experiência tem demonstrado uma vitalidade corporal que até o presente momento não foi encontrada em outras formas de agir.” (RODRIGUES, 2003, p.108).
- 4.3.2. “Muitos dos elementos que vão surgindo, vindos internamente, são solicitados à própria pessoa que os confeccione, e passam a fazer parte do corpo de sua personagem, auxiliando-a na estruturação da mesma. Porém, isto não quer dizer que sejam permanentes, assim como nada é permanente na personagem, não sendo caracterizados como figurinos. Todavia, podemos perfeitamente vir a constituir-lo, numa outra etapa, mas não é uma preocupação neste momento.” (RODRIGUES, 2003, p.130-131).
- 4.3.3. “O que o corpo expressa ou deixa de expressar irá possibilitar a estruturação da personagem e não o desejo, a inspiração, enfim a projeção do diretor no intérprete.” (RODRIGUES, 2003, p.133).
- 4.3.4. “Eu sempre tive o domínio da situação, ou seja, estive sempre consciente [...] a personagem (incorporada) com seu corpo e sua história de vida ela mesma tinha

uma trajetória, uma movimentação, uma dança ‘a dança da personagem’.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.140).

4.3.5. “No entrelaçamento sujeito-personagem o bailarino não interpreta, mas vive no seu corpo a vida dimensionada pelo espetáculo, sem restrições.” (RODRIGUES, 2005, p.19).

4.3.6. “Com a personagem instalada, o corpo vai adquirindo o dínamo. Perde-se o referencial de feio e bonito. As travas do corpo do intérprete vão sendo liberadas com a ajuda da personagem.” (RODRIGUES, 2005, p.149).

4.4. – Integração dos aspectos fisiológicos, sociais, culturais e emocionais:

4.4.1. “No momento em que é aberto o espaço para a individualidade de cada pessoa, para o acesso às suas particularidades, é fundamental para quem vivencia o Processo a liberdade de poder se expressar. A singularidade da pessoa reflete o seu espaço existencial, o corpo num contexto de uma cultura.” (RODRIGUES, 2003, p.83).

4.4.2. “A personagem emerge do Co-habitar com a Fonte e do que essa vivência despertou na própria pessoa. Esse despertar ocorre dentro de um processo de construção e desconstrução da imagem corporal, no sentido abordado por Schilder (1994), como sendo uma tendência de energia vital, criativa. As questões da plasticidade, da mutabilidade e da flexibilidade da imagem corporal são elementos vivenciados nesta fase de uma forma intensa.” (RODRIGUES, 2003, p.121).

4.4.3. “[...] 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. [...] Trata-se (a incorporação) de um fechamento de uma *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 mais nitidez. A partir destes dados, conhecidos através de imagens que representam estas *Gestalten*, a personagem será conhecida gradualmente.” (RODRIGUES, 2003, p.124).

- 4.4.4. “... cada dia de trabalho é decorrente das respostas advindas desse corpo em processo, atuante em suas paisagens. Há um estágio em que algumas paisagens começam a insistir. [...] Neste momento é importante que a direção dê certa ordem ao material insistente. [...] Estes corpos passaram a ser um importante referencial para as pessoas, especificamente nessa pesquisa, ajudando-as na estruturação de suas personagens.” (RODRIGUES, 2003, p.127).
- 4.4.5. “A personagem não se cristaliza no corpo. A sua essência é aquela encontrada durante o movimento-síntese que proporcionou a **Incorporação**. Porém serão necessários vários procedimentos que permitirão a sua estruturação.” (RODRIGUES, 2003, p.127) (grifo da autora).
- 4.4.6. “De forma semelhante com o nascimento é o momento em que ocorre a fusão dos corpos, que pronuncia uma personagem. O nome dá o sentido de uma identidade social e simbólica à imagem enunciada. A personagem realmente passa a existir. O intérprete está pronto para concretizar um espetáculo, dançando a vida que se delineou em seu próprio corpo.” (RODRIGUES, 2003, p.129).
- 4.4.7. “Toda essa dinâmica de materializar as imagens, no corpo e no espaço, vai estruturando o corpo da personagem.” (RODRIGUES, 2003, p.131).
- 4.4.8. “Aquilo que for incisivo no corpo em processo será desenvolvido. Conclui-se então que depois de uma fatura de conteúdos vivenciados e expressos, o que irá fundamentar a personagem é o resíduo de tudo isso.” (RODRIGUES, 2003, p.133).
- 4.4.9. “Este momento fez parte de um processo onde as imagens, as paisagens, os sentidos do corpo foram se fundindo, misturando e se transformando, até que a personagem se instaura e começa a ‘comandar’ as ações, os gestos, a intenção, as relações, os sentidos, as sensações, ela se estabelece, toma corpo, incorpora. Modela o meu corpo para assumir sua forma.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.139).
- 4.4.10. “Tendo visualizado a personagem em imagens/ações que não ‘criava, mas deixava vir’, apenas observava, até ir aos poucos me aproximando – após estabelecer total sintonia – até assumir suas ações, fundir meu corpo e da personagem, ‘vivendo-a’... visualizei... senti... dei espaço... vinha de meu histórico somado às pesquisas de campos e às emoções e sensações atuais.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.140).

- 4.4.11. “Há uma total cumplicidade entre intérprete e personagem, pois esta última possui um sentido profundo de si mesmo: ‘Então ela foi tomando forma no meu corpo e eu não parava de dançar. Não consegui parar mais, meu corpo por dentro pegava fogo e, apesar de estar consciente, era difícil parar. Então, foi pedido para que eu rodasse e rodei até que parei e soltei um choro súbito, que me assustou, pois não reconhecia aquela voz. Me encolhi, meu corpo retorcia e chorava muito. Nas outras vezes, a partir daquele dia, ela vinha sempre’.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.141).
- 4.4.12. “[...] o que está aflorando é um corpo que se estruturou no mundo, numa determinada estrutura social. O corpo extraído, residual (o fundo, o âmago, a raiz), grita o seu nome. A pessoa dança esse nome, uma imagem que faz sentido para si.” (RODRIGUES, 2003, p. 145).
- 4.4.13. “[...] ressaltaria como fase principal a da *Incorporação da personagem*. A personagem é fruto da pesquisa de campo, do Co-habitar com a Fonte e do que esta vivência despertou no próprio intérprete. No trabalho de laboratório, o corpo do bailarino-intérprete passa a assumir um corpo imaginário, ‘como se não fosse o dele’, gerando uma liberdade de expressão e uma permissividade na dança de experimentar a fala e o canto, sem a preocupação de responder a padrões convencionados.” (RODRIGUES, 2005, p.19).
- 4.4.14. “Quando um orixá está em terra, incorporado em um de seus filhos-de-santo, presenciamos esta força no corpo. Porém, qualquer descrição pormenorizada do movimento não revelaria a dimensão de que o corpo é tomado. O corpo sua, bufa, aumenta de volume e de largura. Expande-se. Há pulsações, dínamos, contensões e impulsos. Todo um corpo-emoção faz com que, ao olharmos, fiquemos antes de qualquer entendimento, arrepiados.” (RODRIGUES, 2005, p.65) *.
- 4.4.15. “Essas imagens internas acionam o emocional e a sua liberação provoca sensações físicas. O corpo passa a vibrar todo um processo interior. Aí nos deparamos com o campo sutil do movimento relacionado às energias, ou seja, uma linguagem de sensações pronuncia-se antes das representações das formas. São enfatizadas as sensações de calafrio, queimadura, agulhada, formigamento, dentre outras, em todo o corpo ou em partes específicas. Nas festividades em que há incorporações essas sensações são atribuídas à proximidade das entidades que a pessoa recebe em seu corpo. [...] Nas manifestações em que não há incorporações as sensações são comumente relacionadas a um contato das

* Essas citações trazem a interpretação da autora sobre determinados campos pesquisados, faço questão de listá-las considerando sua analogia direta com o método BPI e por elucidarem alguns de seus aspectos fundamentais.

pessoas com as forças providas dos antepassados e dos santos de devoção.” (RODRIGUES, 2005, p.65) * .

- 4.4.16. “Percebemos neste campo da pesquisa que não se trata de uma ginga montada, coreografada. Ela brota no corpo, no ato da incorporação das entidades como também neste capitão no seu ato de puxar o Congo para fazer a caminhada.” (RODRIGUES, 2005, p.80) * .
- 4.4.17. “A entidade só se fará conhecida, a partir do momento em que for incorporada. A concretude da história personificada na entidade será relatada a partir deste momento, quando sentidos e emoções tomam o corpo. O desenvolvimento da entidade irá ocorrer na medida em que houver sucessivos Incorpora e Desincorpora, o que quer dizer, pôr a entidade em união com o seu ‘cavalo’ para trabalhar.” (RODRIGUES, 2005, p.82) * .
- 4.4.18. “O instante preciso da Incorporação é o *momentum* em que ‘se perde o próprio corpo’ para em seguida adquirir ‘um novo corpo’. Isto demonstra que se desenvolve uma soma do corpo da entidade com o do médium que a recebe. Neste estágio há o perder, o ganhar e o somar. No corpo do médium há uma entrada e uma saída de conteúdos que se misturam, gerando impulsos, fluxos e pontuações.” (RODRIGUES, 2005, p.82) * .
- 4.4.19. “Numa aparente forma desorganizada e em desequilíbrio – que traduzimos como uma circunstância que o corpo passa para que ocorram mudanças – todo o corpo age incisivamente sem a perda de sua unidade. Quando a entidade se ajusta ao corpo do ‘cavalo’ quase sempre o dorso das mãos se apoia no sacro, ocorrem brados e outras ações vindas de um único centro, reforçando o ‘eixomastro’ para que fique bem fincado na terra. Instaurado o processo da Incorporação, o corpo do ‘cavalo’ está modelado com todos os contornos da identidade assumida, isto é, a entidade está recebida.” (RODRIGUES, 2005, p.83) * .
- 4.4.20. “Essa dinâmica nos auxilia a compreender o processo do intérprete na construção da personagem quando a proposta é vive-la em carne e osso a partir de um conteúdo vivencial. Não se trata de fazer viagens nem tampouco mistificações, mas sim aterrissagens. A referencia de campo nos traz a realidade de um trabalho realizado internamente e que é construído de forma gradual com a efetiva participação do corpo-sujeito. Se noventa por cento da Incorporação depende do médium, o mesmo podemos dizer do intérprete na construção da

* Essas citações trazem a interpretação da autora sobre determinados campos pesquisados, faço questão de listá-las considerando sua analogia direta com o método BPI e por elucidarem alguns de seus aspectos fundamentais.

personagem. A outra porção que corresponde à entidade na Umbanda podemos compará-la à interferência do talento inato do intérprete.” (RODRIGUES, 2005, p.84) *.

4.4.21. “Com a personagem instalada, o corpo vai adquirindo o dínamo. Perde-se o referencial de feio e bonito. As travas do corpo do intérprete vão sendo liberadas com a ajuda da personagem. Na personagem estão representados vários aspectos da pesquisa de campo e o seu estofa está associado aos conteúdos já conhecidos do bailarino-pesquisador-intérprete.” (RODRIGUES, 2005, p.149).

4.5. – Libertar-se dos padrões:

4.5.1. “No Processo do BPI, o dar nome é caracterizado por um momento em que o corpo é sentido de maneira muito especial. O corpo é percebido como estando carregado de energia, de movimento e a pessoa assume trazer para fora o conteúdo que até então estava sendo processado.” (RODRIGUES, 2003, p.130).

4.5.2. “À medida que o trabalho ganha profundidade, a personagem ‘ganha corpo’, amadurece [...] parece que somos ossos, músculos, órgãos, pele da personagem. Ela se senta em nós como se sentasse num cavalo. A vida da personagem torna-se algo tão real que tornamos distintas. (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.140).

4.5.3. “Constata-se que [...] tratam-se de necessidades corporais que a princípio são difíceis de serem permitidas e expressas, pois até então estavam, inconscientes. Ao se tornarem conscientes se transformam numa chave para a liberação do corpo. Inicialmente as imagens geradas frequentemente incomodam a pessoa, mas na medida em que vão se tornando conscientes, o corpo passa a ter uma resposta mais prazerosa, porque ele vai se libertando de suas amarras. A pessoa passa a ter um sentimento de devoção por esse conteúdo que se caracteriza como a personagem. Passa a ser um desejo vivenciá-lo em seu corpo.” (RODRIGUES, 2003, p.142-143).

4.5.4. “A sensação é de um novo conforto, outro cheiro, outra pele, outro tamanho, cor, etc. [...] nos permite fazer aquilo que não somos capazes de fazer naturalmente. Ele é poderoso, extremamente verdadeiro e nos conduz a um universo de magia.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.143).

- 4.5.5. “Prosseguimos na construção do bailarino-pesquisador-intérprete, a etapa Incorporação da personagem representa a sua principal chave. A personagem é a provedora dos aspectos encontrados em sua realidade. Seus gestos sofrem elaborações para que resultem numa resposta poética em movimento.” (RODRIGUES, 2005, p.24).
- 4.5.6. “Há momentos em que o corpo penetra um fluxo contínuo de movimentos cheios de impulsos e pontuações. A pulsação é mantida como se auxiliasse a respiração para regular a quantidade de energia liberada em cada movimento. O sentido que encontramos para localizar esse processo assemelha-se a uma conversão de energia mecânica em energia elétrica, pois o corpo potencializa-se. Sucessivamente um movimento gera o seguinte. A rapidez deste processo, em que há o entrelaçamento do movimento interno e externo, ocorre num corpo super estimulado, pois o dínamo instaura-se no indivíduo quando ele atinge o ápice de sua integração com todos os elementos da festividade, encontrando-se também harmonizado com o grupo participante. Geralmente, este processo de fruição se desenvolve [...] no instante em que é necessário a superação de limites. O corpo do folião ou do devoto, com o dínamo, tem folego para mover-se com gosto até o fim de cada jornada.” (RODRIGUES, 2005, p.78) *.
- 4.5.7. “Muito umbandistas admitem a necessidade de alguns médiuns, num dado momento de seu desenvolvimento, expressarem conteúdos próprios, ainda que estejam incorporados com Exu. Sendo assim, Exu também é chamado de Senhor do Inconsciente, tanto do individual quanto do coletivo. A gira de Exu cria situações oportunas para o desbloqueio do inconsciente, quando então, serão expostas as trevas interiores do indivíduo. Não há censura quanto à forma desta fruição, que possibilita ao sujeito conhecer as partes ocultadas de si mesmo, sem o polimento adquirido com o uso das máscaras sociais. Realizada a limpeza de campo do eu do médium, este terá condições de ser o reflexo daqueles que o procuram, os consulentes. Os consulentes, através da entidade, procura romper as forças negativas que impedem o seu contato com o divino. Na caminhada com o homem, Exu irá até os ‘infernos’ se este for o percurso do indivíduo. Porém, sua tarefa consiste em trazê-lo de volta, da escuridão para a luz. Findo o percurso do consulente, cessa a atuação de Exu.” (RODRIGUES, 2005, p.130-131) *.

* Essas citações trazem a interpretação da autora sobre determinados campos pesquisados, faço questão de listá-las considerando sua analogia direta com o método BPI e por elucidarem alguns de seus aspectos fundamentais.

4.6. – Construção e desconstrução das Imagens Corporais:

- 4.6.1. “[...] são trabalhados vários desdobramentos através de sucessivas manobras em que se traz a personagem para o corpo e se retira a personagem do corpo. Tanto os movimentos de trazê-las para o corpo como os movimentos de retirá-la, são fundamentais para a sua estruturação.” (RODRIGUES, 2003, p.124).
- 4.6.2. “A personagem não se cristaliza no corpo. A sua essência é aquela encontrada durante o movimento-síntese que proporcionou a **Incorporação**. Porém serão necessários vários procedimentos que permitirão a sua estruturação.” (RODRIGUES, 2003, p.127) (grifo da autora).
- 4.6.3. “Nas dinâmicas de trazer e retirar a personagem ocorrem novas descobertas [...] 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.” (RODRIGUES, 2003, p.130).
- 4.6.4. “Um aspecto importante de se destacar é que pesquisas de campo complementares podem vir a ser necessárias, dependendo do conteúdo que for caracterizando a personagem.” (RODRIGUES, 2003, p.131).
- 4.6.5. “A personagem preenche os espaços do corpo, amplia-os com seus sentidos, havendo assim espaço para me moldar e me transformar, como um barro que se modela. A pele é sensível à paisagem que penetra, a respiração se altera, a sensibilidade do corpo se amplia, ela ganha corpo e não se cristaliza numa forma, pois cada dia se apresenta de uma maneira. É viva e orgânica.” (Resposta ao questionário *apud* RODRIGUES, 2003, p.139).
- 4.6.6. “A abordagem de Incorporar e Desincorporar refere-se a um corpo que se predispõem a materializar uma gama de conteúdos e sentidos vivenciando uma saída de seu próprio eixo. [...] Observa-se metamorfoses, nas quais a plasticidade é um argumento irrefutável – nossos olhos veem e por isso cremos que ‘uma entidade está chegando à terra’.” (RODRIGUES, 2005, p.81) *.
- 4.6.7. “A entidade só se fará conhecida, a partir do momento em que for incorporada. A concretude da história personificada na entidade será relatada a partir deste momento, quando sentidos e emoções tomam o corpo. O desenvolvimento da entidade irá ocorrer na medida em que houver sucessivos Incorpora e

* Essas citações trazem a interpretação da autora sobre determinados campos pesquisados, faço questão de listá-las considerando sua analogia direta com o método BPI e por elucidarem alguns de seus aspectos fundamentais.

Desincorpora, o que quer dizer, pôr a entidade em união com o seu ‘cavalo’ para trabalhar.” (RODRIGUES, 2005, p.82) *.

- 4.6.8. “O Espirito quando começa a Incorporar, quando ele começa a prestar a caridade dele, ele vem como se fosse uma pedra bruta. O médium é que tem que ir lapidando, lapidando, lapidando. Isto você não tenha dúvida, o médium é a peça fundamental de tudo.” (fala de Carlos Alberto da Costa – umbandista – *apud* RODRIGUES, 2005, p.83) *.

* Essas citações trazem a interpretação da autora sobre determinados campos pesquisados, faço questão de listá-las considerando sua analogia direta com o método BPI e por elucidarem alguns de seus aspectos fundamentais.

QUADRO SÍNTESE – RELAÇÃO INTÉRPRETE/PERSONAGEM:

INTÉRPRETE/PERSONAGEM	
Qualidade: INTRAPESSOAL	
a) O que define a categoria? <ul style="list-style-type: none">• a elaboração dos movimentos genuínos e dos gestos vitais;• o contato com características desconhecidas da própria identidade;• a criação artística desprovida de qualquer definição a priori;• o desenvolvimento do intérprete a partir da integração dos seus aspectos fisiológicos, sociais, culturais e emocionais;• o libertar-se dos padrões predeterminados vigentes nas artes da cena;• construção e desconstrução da imagem corporal;	
b) Qual é o ápice desta relação? PLENITUDE	
c) Qual a função/papel? (como influenciam o Processo BPI)? <ul style="list-style-type: none">• uma abertura maior do intérprete para com o novo e desconhecido, também, possibilita uma elaboração dos percursos e imagens internas ampliando a autodescoberta e principalmente desfazendo os bloqueios internos.	
d) Onde/quando podem ser percebidas? <ul style="list-style-type: none">• essa relação acontece de forma gradativa a partir do ato de incorporação da personagem, nos laboratórios do Co-habitar com a Fonte, após a pesquisa de campo, e perpassa a criação do espetáculo dentro no BPI e vai até a sua última apresentação ao público.	e) Outras referências bibliográficas: <ul style="list-style-type: none">• Melchert 2007: XVIII, 15-18, 21-22, 25, 27, 56, 66-67, 80-81, 83-87, 95-96, 100, 112, 119, 128-130, 134, 141, 145-146;• Teixeira 2007: 1, 5, 76, 81, 103;• Nagai 2008: XV, 5, 10, 12, 16, 22-23, 84-85, 91, 95;• Turtelli 2009: 11, 17-18, 20-21, 25, 31, 43, 45, 46, 73, 78, 81, 90, 96, 108-109, 115, 119, 132, 137, 148, 155, 159, 164-165, 172-173, 178, 200-201, 211, 228, 229;

CAPÍTULO III:

O afeto como anteparo para a criação cênica e o desenvolvimento do intérprete no Processo BPI

Após um longo tempo de organização e categorização dos dados coletados dois pontos foram evidenciados para esta discussão. Um diz respeito à existência de um entrelaçamento das relações afetivas vivenciadas pelo intérprete e que sustentam sua experiência com o método BPI. Este entrelaçamento das relações é o que pode ser denominado como rede de afetos. O outro ponto indica que nestas relações há momentos que podem ser considerados como o seu auge, o ápice do contato de dois ou mais sujeitos. Primeiramente, apresentarei algumas considerações que auxiliaram meu entendimento e elucidaram estes dois pontos relevantes para o desenvolvimento desta reflexão sobre os afetos na vivência do método BPI.

Foram aferidas nas fontes primárias e secundárias deste estudo quatro relações afetivas, sendo duas de caráter interpessoal e as outras duas classificadas como intrapessoais. Ao analisá-las foi possível perceber suas respectivas funções dentro do Processo BPI a partir de um equilíbrio entre o afetar e o ser afetado, ou seja, constatou-se que existe entre elas uma consonância afetiva. Este equilíbrio viabiliza a criação de uma rede que é tecida pelo entrelaçamento dos afetos suscitados pela experiência processual. Esta rede indica situações de caráter crucial para que o Processo BPI se instaure e aponte uma nova perspectiva sobre a criação artística e o seu criador. A rede será desenvolvida a partir da vivência plena dos três eixos e das fases que estruturam o método BPI, juntamente com suas respectivas ferramentas. Considerando, portanto, que a organização essencialmente sistêmica do método BPI é, também, o cerne e a força motriz de seu processo criativo.

Para cada uma das quatro relações vivenciadas pelo intérprete e consideradas por este estudo, foi possível demonstrar a existência de um ponto alto no qual a relação se potencializa.

Os quatro termos aferidos nos dados são: Vitalidade, Plenitude, Sintonia e Identificação Cinestésica. Muito embora, estes quatro termos tratem de aspectos específicos das relações vivenciadas pelo intérprete, eles, também, reafirmam o caráter sistêmico do Método. Isso se dá porque eles são complementares e se retro alimentam durante todo o Processo BPI criando um suporte basilar para que o intérprete libere seu fluxo criativo original durante a experiência proposta.

A seguir apresentarei uma descrição analítica das quatro relações afetivas apresentadas na lista de resultados, seguida, ainda, pela definição de cada uma das terminologias apontadas como ápices destas relações. Ao fim deste capítulo pretendo, ainda, discorrer sobre a estruturação do que denomino rede de afetos, indicando-a como condição essencial para que aconteça a auto revelação do intérprete nesta criação cênica pautada e guiada por aspectos, até então, desconhecidos de sua identidade.

3.1– As relações afetivas do Processo BPI

As relações afetivas podem ser apontadas nas diversas experiências com o método BPI de maneira ampla. Nos relatos destas experiências, é possível encontrar referências importantes sobre as relações, seja em comentários a partir da percepção do diretor sobre determinado detalhe, por vezes, crucial no desenrolar dos processos, seja para relatar sobre os sujeitos da pesquisa de campo e de como pequenos detalhes daquela paisagem modificam o tônus do intérprete nos *Laboratórios Dirigidos*⁷. Não obstante, a incorporação da personagem, também denota outra relação afetiva determinante no que tange a estética e a composição do espetáculo. Em suma, o Bailarino-Pesquisador-Intérprete estabelece a criação de uma rede de afetos indispensável para o seu processo criativo, visando à legitimação do corpo integrado do intérprete como fio condutor da criação artística. Onde a criação está voltada para a quebra dos padrões vigentes nas artes da cena, já que, o BPI além de não separar a emoção da razão, ainda, destitui as relações de poder que transformam os intérpretes em meros executores de movimentos sequenciais e ou falas predefinidas. Desta forma, o Processo BPI propõe que a autoria da obra artística seja compartilhada entre intérprete e diretor. No presente estudo esta coautoria é assistida

⁷ Como já listado anteriormente, esta é uma das cinco ferramentas do Processo BPI. Para maiores informações sobre as Ferramentas do BPI vide Rodrigues 2010b.

como um dos aspectos auxiliares na harmonização dos afetos. Tendo em vista que, o equilíbrio na afetividade é suscitado como norte do desenvolvimento da criação e formação artística neste Método.

3.1.1 – *Relação do intérprete com ele mesmo:*

Tratada pela incidência durante todo o procedimento BPI, esta relação de caráter intrapessoal está diretamente agregada à vontade do sujeito em vivenciar esse Processo. Isso quer dizer que o intérprete sabe tratar-se de um procedimento singular que visa um mergulho nos seus percursos e conteúdos internos, trazendo consciência ao que estava inconsciente e que o transformará em sujeito criador do seu produto artístico.

A relação do intérprete com ele mesmo indica que há uma nova atitude deste sujeito com o processo de criação cênica. No método BPI o intérprete, juntamente com o diretor, busca em seu próprio corpo que vivencia este processo integrativo os elementos norteadores da criação artística. Utilizando-se de uma metodologia que reconhece os próprios referenciais do intérprete como elementos cruciais para a liberação do fluxo criativo, legitimando o corpo em processo. A nova atitude do intérprete está, portanto, pautada no respeito ao seu corpo e ao do outro, percebendo seus limites como características singulares de sua arte. Concomitantemente, o sujeito passa a utilizar uma nova ótica, onde os rótulos e padrões vigentes nos meios artísticos caem por terra e dão lugar a uma perspectiva guiada pela vontade imanente de uma necessidade que é humana.

O intérprete passa em revista sua história de vida, revendo e elaborando sensações, sentimentos e imagens, deixando que se revelem nos *Laboratórios Dirigidos* guiados pelo diretor. Esta é a essência do primeiro eixo do método BPI, denominado Inventário no Corpo, o qual poderia ser colocado como o eixo principal da relação do intérprete com ele mesmo. De acordo com Rodrigues:

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

O presente estudo considera a vitalidade do intérprete como o ápice dessa relação no BPI. Isso quer dizer que, ao entrar em contato consigo mesmo, o intérprete alcança níveis desconhecidos de sua identidade, indicando que há um mergulho em si que atinge sensações profundas, obscuras e esquecidas que o habitam. Assim, ao inventariar-se, o sujeito cria uma tensão entre os aspectos escolhidos (conhecidos) e os ocultados de sua existência, percebendo o lado sublime e, ao mesmo tempo, grotesco de sua realidade, distanciando-se de padrões e preceitos moralizantes. Neste encontro, o intérprete se depara com algumas de suas fantasias, memórias vividas ou inventadas, como os bloqueios, os traumas e os desejos que estruturam sua personalidade.

No método BPI, deparar-se consigo mesmo indica lidar com os próprios fantasmas, com os receios e os preconceitos, colocando em cheque as máscaras sociais que, no momento da auto-revelação, de nada valerá. Parafraseando Rodrigues (2003: p. 105), o intérprete é convidado, portanto, a retirar os véus que ocultam a sua essência, o miolo do seu ser. O contato com a própria essência visa uma ligação forte e, ao mesmo tempo, flexível com a sua identidade, ou seja, com aquilo que há de mais precioso em si. Essa noção de essência também está ligada, no BPI, com a ideia de sagrado, a qual se entende como o cerne do corpo. Ressalto que esta experiência não se refere a uma verdade estagnada/absoluta ou dogma, muito pelo contrário, é algo dinâmico que se movimenta sobrepondo as pulsões de vida contra as de morte. Elucidando, assim, a vitalidade dos movimentos, da expressão e do processo cênico como o ápice da relação do intérprete com ele mesmo.

A saber, o sentido de resistência advém dos estudos preliminares que deram conteúdo à *Estrutura Física e Anatomia Simbólica*. Ambas incluídas na ferramenta *Técnica de Dança* do BPI e muito utilizadas durante todo o Processo. A *Estrutura Física* e a *Anatomia Simbólica* sintetizam parte da pesquisa de Graziela Rodrigues com inúmeras manifestações culturais populares do Brasil que trazem consigo o caráter de resistência perante a sociedade de princípios excludentes e impregnados de etnocentrismo. Por alguns anos, Rodrigues percorreu caminhos e ‘coabitou’⁸ com grupos de manifestações e rituais populares brasileiros. Nestes percursos, a

⁸ A palavra Coabitar será utilizada sempre entre aspas para enfatizar sua ligação com o eixo Co-habitar com a Fonte. No novo acordo ortográfico assinado entre os países de Língua Portuguesa esta palavra perdeu o hífen e a letra ‘H’. Por tratar-se do nome de um dos eixos do BPI, ela continua sendo usada pelo grupo em seu formato antigo. Neste

pesquisadora observou matrizes de movimento (internos e externos) que traziam aos corpos certo dinamismo e potência expressiva imbuída de grande singularidade. Após longos anos de observação intensa foram codificadas algumas matrizes de movimento, as quais corroboram na criação de uma estrutura utilizada para alcançar não o corpo potência, observado nas pesquisas de campo, de modo a representá-los, mas, sim, a originalidade do corpo que se disponibiliza para a criação artística.

Graziela Rodrigues sintetiza, portanto, um método pautado não na repetição de formas inusitadas e mirabolantes, mas na busca de um corpo que se expressa com originalidade e movimentos genuínos, dotados de uma força que se assemelha à luta pela vida, outrora observada nas manifestações populares brasileiras. Por isso, é necessário que o intérprete se perceba enquanto sujeito, se reconecte com seus percursos internos e com suas memórias ancestrais. Deixando, então, que do contato harmonioso com ele mesmo, os aspectos vitais de seu inconsciente venham à tona. Talvez, o fato mais curioso seja que essa aceitação de si só será concretizada quando o intérprete se deixar perpassar por realidades alheias às suas. Na relação com o outro, o intérprete passa a aceitar-se, como num jogo de espelhos donde os conteúdos inconscientes se revelarão. Esta, no entanto, refere-se à próxima relação que será descrita e diz respeito ao contato do intérprete com os sujeitos do campo pesquisado.

Portanto, finalizando a fala sobre a relação do intérprete com ele mesmo, ressalto que se trata de uma investigação do intérprete sobre si mesmo, aonde o intérprete vai se desfazendo de suas armaduras até alcançar o seu âmago, sua essência. Nesse sentido, a referência ao mito de Inana, apresentado por Sylvia B. Perera (1985), representa uma perfeita comparação com o BPI⁹. No mito, segundo Perera, a deusa Inana questiona a dominação falocrática, trazendo à tona sua insatisfação e abrindo mão de sua situação social cômoda. Então ela mergulha no mundo subterrâneo dominado pela deusa dos mortos e, desfazendo-se de suas benesses, morre para ressuscitar mais forte e bela do que antes. Assim, Inana demonstra o quão grande é seu poder enquanto deusa da vida, da fertilidade, da transformação sobre o mundo e sobre si mesma. A

trabalho buscou-se manter o hábito do grupo, mas, para as inflexões da palavra, uso sua nova grafia entre aspas, por exemplo: ‘coabitou’.

⁹ As primeiras menções a este mito, relacionadas ao Processo BPI, foram feitas por Graziela Rodrigues em 1985, em entrevista concedida para a Revista Planeta, depois em Melchert (2007) há uma retomada desta ligação com o processo instaurado no corpo desta autora. O texto de Perera (1985) tem sido utilizado como referência bibliográfica nos cursos ministrados sobre o método BPI.

comparação com o BPI refere-se, então, a sair da inércia instaurada pelo comodismo, se desfazendo de suas cascas e alcançando sua essência através de uma potência única e transformadora. O intérprete, em processo com o BPI, vai até os seus recônditos mais obscuros e inconscientes para transgredir em si uma moral estagnada por definições obsoletas, arraigadas a uma visão patriarcal e retrógrada do mundo. Por fim, ao entrar em contato profundo e sincero consigo mesmo, o intérprete toma mais consciência do que faz parte de si e alcança seus gestos vitais. De acordo com Rodrigues (2003, p. 96), os gestos vitais estão diretamente ligados à realidade gestual do intérprete e levam-no à vitalidade para a fruição no processo criativo, liberando aspectos incrustados no corpo que dizem da história de vida da pessoa. O contato com a história pessoal, impregnada no corpo do intérprete, tem sido observado a partir de uma melhor fluidez na criação cênica, onde “[...] há um maior desprendimento do corpo para articular o movimento que lhe faz sentido, como também, aumentam as condições de elaboração de movimentos com valor artístico” (ibidem) ¹⁰. Este alcance traz plenitude e uma organicidade, capazes de transformar o fazer artístico em algo repleto de sentido e coerência para o intérprete. No método BPI, o produto artístico está diretamente ligado à manutenção da integridade do sujeito e, conseqüentemente, a estética da obra de arte estará em função da autorrealização e da autodescoberta do intérprete.

3.1.2 – *Relação do intérprete com o diretor:*

Ao estabelecer um contato entre diretor e intérprete, o método BPI propõe que o intérprete seja visto, junto ao diretor, como autor da obra de arte. Indicando, assim, uma reestruturação do procedimento criativo onde as escolhas alheias ao intérprete não imperam, bem como, os limites físicos e emocionais são respeitados de acordo com as capacidades e necessidades que surgem do corpo em processo criativo. Embora, graças a grande proximidade e a nova relação de parceria, estabelecida entre o diretor e o intérprete, é que se dará o contato deste último com a sua originalidade. A relação diretor-intérprete será crucial para a fruição do Processo BPI como um todo, uma vez que, na disponibilidade e atenção do diretor estará a segurança para que o intérprete dê vazão aos conteúdos internos que irão emergir do seu contato com ele mesmo. Essa relação traz para o intérprete o respaldo necessário de que nada liberado por seu corpo e com potencial criativo se perca no desenvolvimento processual. Ou seja, nada ligado a seus

¹⁰ Para maiores esclarecimento a respeito dos gestos vitais indico, também, Melchert (2010).

movimentos e expressões genuínas será descartado o que viabilizará a criação de um produto artístico com alto grau de originalidade.

A relação diretor intérprete se faz presente no decorrer dos três eixos que estruturam o Método em questão. A atuação do diretor é relativa ao processo de cada intérprete, por vezes se estende a encontros extras, embora, seja estratégico que ele repasse tarefas (estímulos, questões e leituras complementares) a serem cumpridas dando intervalos para que o intérprete possa refletir sozinho sobre algum conteúdo ou questão surgida. No entanto, em qualquer sinal de dúvida ou bloqueios intransponíveis a sós, o intérprete quebra o intervalo e solicita a presença do diretor em caráter extraordinário. A fala de Turtelli (2009, p. 53) elucida bem essa constatação:

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

Ainda sobre esta relação, retomarei de forma mais aprofundada no próximo capítulo deste estudo. Para título de curiosidade, essa atitude descrita anteriormente, também se repete na orientação do presente estudo e em outros tantos, o que denota uma maneira diferente de lidar com os processos criativos e ou analíticos, pertinente ao modo de trabalho de Graziela Rodrigues.

3.1.3 – *Relação do intérprete com os sujeitos do campo pesquisado:*

Esta relação ocorre plenamente no eixo Co-Habitar com a Fonte e percebo que, enquanto relação interpessoal, o seu ápice está na identificação cinestésica. No método BPI, entende-se como identificação cinestésica o instante em que o intérprete se sente fazendo parte da paisagem encontrada na pesquisa de campo. No campo pesquisado, segundo Rodrigues (2003, p. 118), surge a “[...] necessidade de o corpo ser aceito pelo outro, onde a identidade de cada um ganha força e se desenvolve”. Ainda neste sentido, a autora afirma que “[...] o pesquisador ao estabelecer uma fina sintonia no contato com o outro poderá sintonizar-se consigo mesmo e se conhecer” (*idem*, p. 105). Percebe-se, assim, que o contato do intérprete com outros sujeitos possibilita que haja uma aceitação de si e uma ampliação de seu autoconhecimento. Há uma

indicação clara sobre “sintonia fina” que elucida a existência de uma consonância nas relações que ressoa na afetividade experienciada consequentemente.

Existe, também, um cuidado no contato do intérprete com os sujeitos do campo pesquisado, onde devem ser respeitados e considerados os movimentos de estranhamento tanto dos pesquisados quanto do pesquisador. Para Rodrigues (2003, p. 106) esse contato acontece passo a passo, num constante aproximar e recuar, sem atropelar os tempos necessários para que ambos cheguem à aceitação um do outro. De acordo com Teixeira (2007, p. 101), o ponto de partida para o Co-habitar está na abertura interna do pesquisador, nas palavras dela: “Somente assim se supera a fase inicial de estranhamento e ocorre uma interação profissional e afetiva entre pesquisador e o pesquisado, a formação de uma ‘relação amorosa’ onde existe a confiança, a aceitação e o respeito mútuos”. Rodrigues (*ibidem*) afirma, logo em seguida, que o pesquisador tem o desejo de pesquisar tal campo porque este diz respeito à sua identidade, mesmo que o pesquisador ainda não perceba assim, a motivação interna em pesquisar tal situação se faz crescente para o intérprete. Ela constata, ainda, que há uma ligação, por vezes inconsciente, entre o pesquisador e o campo, iniciada quando da vivência do primeiro eixo do Método. E, assim, indica que ao mergulhar em seus percursos internos o intérprete vai deixando surgir um ‘meio’ para ampliar sua investigação sobre si mesmo.

A relação com os sujeitos do campo pesquisado valida a busca pela originalidade do intérprete, criando, portanto, mais um fio na rede dos afetos que corrobora na revelação do próprio inconsciente para ele mesmo. O intérprete, ao ver o outro, estando atento e apto para lidar com seus preconceitos, passa a se perceber cada vez mais numa perspectiva corporal integrada. A identificação cinestésica, segundo Rodrigues (2003, p. 107), indica que “[..] é o próprio corpo do pesquisador que traduz as qualidades de movimentos observados” e isso cria uma comunicação empática entre as duas partes – pesquisador e pesquisados. Esta comunicabilidade implica numa expressão não verbal e sutil, onde o intérprete vivencia as paisagens do campo como se estas lhe pertencessem: eis o Co-habitar com a Fonte.

Por fim, o intérprete impregnado da pesquisa de campo estabelece, inconscientemente, ligações desta vivência com as do seu Inventário e amplia sua relação com o mundo. Ao expandir o seu contato com o mundo o sujeito ganha potência e vitalidade em sua expressão artística e um manancial de fluxos internos é acessado. A relação com os sujeitos do campo libera sensações,

imagens e movimentos dinâmicos, até então, desconhecidos para o intérprete. É a recorrência desses conteúdos que irá fazer desabrochar outros corpos no corpo do intérprete. Nesse sentido, Melchert (2007, p. 22) apresenta uma similaridade do processo de criação proposto pelo BPI com o trabalho do entalhador, estabelecendo ainda, uma oposição ao trabalho do pintor. Segundo a autora, em citação de Freud sobre a diferença entre psicanálise e psicoterapia, enquanto o pintor aplica a tinta na tela sobrepondo várias pinceladas coloridas, o entalhador retira os excessos do mármore até alcançar a forma de sua escultura que estará no âmago da matéria-prima. O Processo BPI se aproxima do trabalho deste último, pois, busca no âmago do intérprete a essência a ser burilada e expressa através de uma personagem.

O método BPI vislumbra que o intérprete alcance sua potência expressiva através de um contato com seus conteúdos internos. Sendo assim, a transformação do bailarino-pesquisador-intérprete diz respeito a um processo que busca não o que “se sobressai” ao procedimento, mas sim, o que resta: o resíduo processual. Para o BPI é neste resíduo que está a essência do intérprete, sua identidade expressa por gestos vitais, movimento, paisagens e sensações genuínas que revelam sua particularidade, onde é possível identificar vitalidade e originalidade. A pesquisa de campo do Co-habitar com a Fonte simboliza, assim, uma porta desse percurso direcionado às profundezas do inconsciente do intérprete, a partir de então, os conteúdos serão modelados¹¹ em corpos¹² que, por sua vez, nuclear-se-ão, viabilizando a incorporação de uma personagem. Cito, uma vez mais, Teixeira (2007, p. 104) que conclui:

[...] o Co-habitar potencializa a expressividade e a originalidade do bailarino-pesquisador-intérprete, iniciadas no Inventário do corpo [...] e que é um dos principais objetivos deste

¹¹ De acordo com Rodrigues (2003, p. 136), “[...] modelar é despertar uma vivência que está alojada em nossa pele, em nossos músculos, em nossas articulações, em nossas vísceras. É necessário sutileza e uma suave força na ação de esculpir em si mesmo novas posturas que configurarão dinâmicas de uma personagem singular.” Mais adiante, a autora indica dois momentos na utilização da modelagem: “No primeiro momento ela auxilia a exteriorização do conteúdo que estava armazenado, oportunizando a fluência do movimento. [...] Num segundo momento a modelagem é um instrumento de elaboração mais refinada, pois a proposta não é cristalizar [...], e sim dar movimento aos novos conteúdos da personagem, tornando-se um instrumento para a sua elaboração” (*ibidem*). Corroborando nesse sentido, Turtelli (2009, p. 42) indica que “no método BPI são consideradas modelagens, configurações dinâmicas do corpo que estão ligadas a sensações internas, a determinadas qualidades de movimento e a imagens, não são formas cristalizadas”.

¹² Nagai (2008, p. 12) deduz que no BPI um corpo é uma síntese de conteúdos. Segundo a autora, “chamamos de corpo, o resultado de uma modelagem, ou seja, uma postura dinâmica com atributos de emoção, sentido e gestos bem definidos” (*idem*, p. 14). É importante salientar, como indica Turtelli (2009, p. 42-43), a partir da nucleação de vários corpos é que se dará a incorporação da personagem no Processo BPI, que possuirá “atributos mais delineados que os corpos”.

Método, possibilitar que o bailarino-pesquisador-intérprete dance de corpo inteiro a sua verdade, seja ela qual for.

3.1.4 – *Relação do intérprete com a personagem:*

Para descrever essa relação é imprescindível destacar a definição de personagem neste Método. A personagem é definida pela integração dos conteúdos modelados no corpo do intérprete durante a vivência do Processo BPI. Durante os *Laboratórios Dirigidos* muitos corpos surgiram e parecem, por vezes, tão estruturados que instauram, para um leigo neste Método, a dúvida sobre a incorporação da personagem. Rodrigues, ao falar sobre a incorporação da personagem, indica uma definição possível para esta nova identidade estruturada. Para a autora:

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 ou desconectadas. [...] 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 mais nitidez. A partir destes dados, conhecidos através de imagens que representam estas *Gestalten*, a personagem será conhecida (RODRIGUES, 2003, p. 124).

A potência expressiva do corpo em processo, quando se dá a incorporação desses conteúdos, atinge tal dinamismo e se afirma com tanta plenitude e vitalidade que não deixa espaço para dúvidas de tratar-se, ou não, da personagem no método BPI. A personagem ao ser incorporada dá-se um nome e, nesse sentido, auxilia a apresentar sua identidade. Ela surge com um movimento síntese que delinea a presença de uma força emocional, entretanto, essa síntese não se cristaliza e indica o início de um tratamento mais refinado dos conteúdos incorporados. O tratamento dos conteúdos visa o desenvolvimento da personagem que emana do corpo do intérprete aglutinando os sentidos, as paisagens, os movimentos e as emoções presentes no corpo. Segundo Rodrigues (2003, p. 128) a personagem libera no corpo do intérprete um dinamismo de movimentos que, passo a passo, vai apresentando sentidos mais claros para uma nova identidade apresentada.

Para Rodrigues (*idem*, p. 129) a personagem ao dançar e dar-se o próprio nome denota uma autoafirmação da identidade que se corporifica a partir do autoconhecimento do intérprete. A autora cita a psicanalista François Dolto e afirma que o intérprete ao dar nome aos conteúdos

residuais do processo BPI sobrepõe as pulsões de vida às de morte. Isso indica, mais uma vez, que ao emergir de um mergulho no próprio inconsciente, o intérprete se assemelha à deusa Inana retornando revigorada dos subterrâneos.

Outra analogia pertinente ao BPI está na utilização do termo incorporação, que advém dos ritos afro-brasileiros. Não obstante, o BPI integra a esta analogia a perspectiva da psicanálise sobre o ato e o termo em si. Rodrigues (2003, p. 122-123) aponta que na psicanálise a incorporação estaria ligada à introjeção de aspectos ou da totalidade de um determinado corpo alheio ao sujeito. Essa introjeção, seguindo a indicação da autora, é essencial para a constituição do eu. Já nos ritos afro-brasileiros o termo estaria ligado ao ato de o médium receber em seu corpo uma entidade. Contudo, Rodrigues afirma que em suas pesquisas foi possível constatar que, segundo as pessoas pertencentes a estes ritos e que incorporam, 90% deste ato diz respeito ao corpo do sujeito que recebe os “santos” e os 10% restantes apontam para algo alheio a eles (*ibidem*). Assim, é possível concluir que a incorporação nos Terreiros trata-se de uma reorganização da estrutura física e emocional do sujeito que age repleto de vitalidade e plenitude singulares.

No método BPI a incorporação da personagem não se refere à regressão, nem ao recebimento de entidades espirituais, bem como não está atrelada a uma ideologia religiosa. No entanto, conhecer os significados destes termos na psicologia e nos ritos afro-brasileiros colabora para a reflexão sobre o BPI que “[...] tem o intuito de alcançar um corpo que dança no seu mais profundo sentido de existência” (RODRIGUES, 2003, p. 123). O sentido de existência no BPI integra as relações afetivas permitindo que as sensações, emoções e imagens possibilitem ao corpo o revelar de novas características. Estas características, até então desconhecidas, provêm do interior trabalhado do intérprete amparado pelo seu contato afetivo. As novas características ao serem liberadas e agregadas aos seus respectivos afetos trazem ao corpo movimentos vivenciados com prazer, provendo nitidez ao trabalho do intérprete na incorporação de si mesmo.

O ápice da relação intérprete-personagem está na plenitude dos movimentos e da expressão, agregadas e perceptíveis na apresentação do produto cênico. Este último, por sua vez, será criado com o desenvolvimento da personagem que está sendo estruturada a partir do resíduo processual. Este resíduo é a essência do ser, alcançada pela integração dos corpos e das vivências do Inventário no Corpo e do Co-habitar com a Fonte. A personagem incorporada questiona,

instiga e transforma o sujeito que se disponibiliza a vivenciar o Processo BPI integralmente. Outra compreensão importante está no fato de a personagem ser dinâmica, tal qual o intérprete e o Processo BPI. Este ponto traz para a relação intérprete-personagem uma constante transformação e elaboração dos percursos, imagens, sensações, emoções e movimentos. A personagem transforma a imagem corporal e amplia a identidade do intérprete possibilitando que haja um constante inventariar-se. A possibilidade de o intérprete se transformar aproxima-se do processo de construção e desconstrução da imagem corporal, citado por Schilder (1999), como uma tendência repleta de energias de vida. Para o presente trabalho essa tendência é vista como vitalidade e, aliada à plenitude, viabiliza uma criação cênica dotada de potência original e expressiva do intérprete. Para finalizar sobre esta relação cito Melchert (2007, p. 146), que diz:

[...] a personagem não se cristaliza nunca, pois ela possuiu um caráter dinâmico de contínuas transformações. A personagem é um fluxo que, a cada dia, traz dados novos de seu desenvolvimento, sendo uma possibilidade do corpo liberar a sua expressão genuína, num processo de descobertas e modificações.

3.2– O ápice das relações afetivas

3.2.1 – Vitalidade:

O método BPI viabiliza que a criação cênica seja dotada de uma qualidade, até então negada em diversos procedimentos artísticos. Este Método busca liberar a criatividade e a expressividade do intérprete iniciando pelo reconhecimento da própria história impregnada em seu corpo. Ao utilizar esses dados o BPI proporciona que o sujeito integre os seus sentidos, sensações, imagens e movimentos mais íntimos e, assim, amplie a sua noção de imagem corporal e se conecte com seus aspectos expressivos mais genuínos e singulares para criar artisticamente. Esta conexão traz para o fazer cênico mais força, dinamismo, vigor físico-mental e integridade, qualidades relativas a uma boa definição para este termo. A vitalidade é o ápice da relação do intérprete consigo mesmo e denota a integridade alcançada quando da vivência plena do BPI. Ressalto, ainda, que não estou falando de ápice dos eixos ou fases, pois, a partir dos dados coletados considera-se, para esta reflexão, as relações afetivas na vivência do Método como um todo em seu caráter sistêmico e dinâmico.

A vitalidade do intérprete no método BPI é possibilitada por um contato com aspectos essenciais para a existência do sujeito e suas funções orgânicas. No Processo BPI alcançar a vitalidade indica, também, elaborar conteúdos que estagnam a fruição do intérprete. Neste procedimento, busca-se tomar consciência e ir além dos mecanismos de defesa. É essencial que o intérprete não se deixe prender nos seus mecanismos, pois, isso o afastaria cada vez mais dos seus gestos vitais e da sua originalidade. Alcançar a originalidade no BPI é ponto crucial e diz respeito a uma qualidade de movimentos e sensações que ultrapassam qualquer expectativa ou padrão pré-definido para o produto artístico. O resultado, o produto do Processo BPI, estará conectado às funções orgânicas do intérprete, ou seja, à sua vitalidade. Sobre a criação movida pela vitalidade e pelo que é original, o Método aponta, ainda, um lugar novo de onde todos os indícios surgirão do corpo em processo. Assim, torna-se possível compreender melhor o que é dançar em posse do seu próprio corpo, ou ainda, a fala de Graziela Rodrigues (2003, p.160) sobre a legitimação do corpo do intérprete “como eixo da criação”.

Ao lidar com o aspecto da vitalidade do intérprete o método BPI diz de outro tempo cronológico para a realização do processo criativo, no qual não é possível prever quantas semanas e meses serão necessários. Por possibilitar o desenvolvimento do sujeito, no BPI não é plausível estabelecer um período determinado, nem tampouco dizer qual será o tempo de maturação dos conteúdos internos, uma vez que, não é possível prever quais serão os desconhecidos que surgirão do inconsciente de cada um. Como afirma Rodrigues (2003: p. 81) “o tempo tem relação com as histórias e necessidades de cada um. [...] a pessoa está orientada desde o início a inventariar o seu corpo, a estar em processo”. Como, sabiamente, nos fala Graziela Rodrigues sobre o dia a dia no desenvolvimento, tanto do método BPI, quanto dos diversos intérpretes e seus processos: “é preciso matar um leão por dia no decorrer do processo”¹³. Num sentido análogo, parafraseio Dalva, personagem desenvolvida no corpo de Larissa Turtelli, dando-lhe a seguinte fala na cena em que ela sente que o dragão entrou dentro dela: “É preciso matar o dragão, mas às vezes o dragão sou eu mesma”¹⁴. O fato é que tanto o Leão quanto o Dragão, ambos, surgiram de dentro de cada um, ou seja, dos muitos desconhecidos que habitam os recônditos do indivíduo. E, assim, a proposta do BPI é que eles se tornem aspectos conhecidos e

¹³ Referência verbal, coletada em reuniões de orientação e do Grupo de Pesquisa coordenado por Graziela Rodrigues, bem como, em aulas ministradas pela referida professora na graduação em Dança e na Pós-Graduação do Instituto de Artes (IA) da UNICAMP, neste caso em particular, entre os anos de 2009 e 2011.

¹⁴ Sobre a personagem Dalva *vide* ANEXO 3 de TURTELLI, 2009, p. 300-30.

sejam transformados em forças vitais e originais impulsionadoras do processo criativo. Eis, portanto, a compreensão do ponto alto da relação do intérprete com ele mesmo: a vitalidade.

3.2.2 – *Sintonia*:

O que é estar em sintonia com alguém? Essa pergunta aglutina boa parte dos objetivos desse estudo, se sintonia for aceita como qualidade para determinados contatos, ou seja, relações. A definição do termo aponta sua sinonímia com o significado mais amplo de harmonia, para o qual é possível encontrar as seguintes definições: “acordo perfeito, arranjo consistente, agradável concordância, fazer coincidir ou equivalência na percepção de fatos”. (AULETE, 2004)

Segundo o psicoterapeuta Richard Erskine (1997, p. 01), a sintonia é evidenciada como o ato de “[...] perceber o afeto do outro, respondendo com um afeto recíproco. A sintonia começa por valorizar o afeto da outra pessoa como sendo uma forma extremamente importante de comunicação humana, estando disposto a ser efetivamente despertado por esta outra pessoa”.

Erskine (*ibidem*) fala da sintonia na relação que o analista tem com seu cliente, apontando a importância de o psicoterapeuta validar as experiências que o sujeito em análise expõe. O autor segue descrevendo passos ou alternativas específicas a serem aplicadas na busca pela sintonia durante a sessão de análise. Ele diz que a expressão não verbal representa a maior parte do contato estabelecido no atendimento de um paciente/cliente. E afirma que o corpo expressa sua realidade sem pudores, principalmente, se o contato travado entre o psicoterapeuta e o analisando alcançar um nível de sintonia/harmonia dos afetos.

Para o BPI, as palavras de Erskine surgem com grande efeito e impacto, pois, esta sintonia afetiva é o que se busca na relação entre intérprete e diretor durante todo o procedimento proposto. Graziela Rodrigues (2003), considerando não só os estudos deste autor, traça um paralelo entre a relação diretor-intérprete no BPI com a relação do analista e seu paciente/cliente. Segundo a autora (*idem*, p. 155), o diretor com sua disponibilidade, atenção e olhar conhecedor do Método, consegue captar movimentos e gestos sutis que surgem do corpo do intérprete, ampliando, assim, a consciência deste sobre a totalidade de seu próprio corpo. Nas palavras de Rodrigues, “são muitas as situações em que é preciso [por parte da direção] ajudar a pessoa a receber o que ela própria concebe” (*ibidem*, p. 137).

A sintonia proposta pelo método BPI propicia ao intérprete a segurança e o fortalecimento para o desenvolvimento de seu processo criativo a partir do reconhecimento e da validação dos conteúdos internos, modelados e expressos por seu corpo integrado. Além disso, diz respeito à garantia da ampliação de sua identidade e de sua noção de imagem corporal, pois, é preciso destacar, mais uma vez, que nesse procedimento de criação artística o desenvolvimento do intérprete não acontece em separado do seu desenvolvimento como sujeito. No que tange a produção cênica, a sintonia afetiva diz, também, de uma coautoria, de uma partilha onde diretor e intérprete possuem papéis cruciais na germinação e gestação do produto artístico.

Por fim, realço que a sintonia afetiva estabelecida entre diretor e intérprete no BPI destrói aquela estrutura, ainda vigente nas artes da cena, que subjuga o intérprete aos desejos, expectativas e linguagens estéticas do diretor, leia-se também coreógrafo, tratando-o como mero executor de passos e marcas preestabelecidas. Como indica Melchert (2007, p. 21), “[...] a atuação do coreógrafo dirigindo o Processo do BPI é fundamental, caso contrário a originalidade do corpo se deixa escapar. É necessário que o diretor dê continência a cada conteúdo aflorado, até que se chegue a uma síntese”.

3.2.3 – Identificação Cinestésica:

Sobre identificação cinestésica será pertinente apresentar um tensionamento sobre o significado e etimologia do termo, isso se dá devido à existência de outra terminologia que causa certa dubiedade semântica. Os polos dessa dubiedade estão localizados na diferenciação entre *sinestesia* e *cinestesia*; sendo assim, qual seria o termo correto dentro do método BPI, “s” ou “c”? Segundo referência de dicionários, virtuais e impressos, foi possível sintetizar os significados da seguinte maneira: *sinestesia* advém da língua grega onde *syn* significa “com” e *estesia* é sensação, ou seja, ‘com sensação’. E diz da percepção através de um dos sentidos do corpo sendo estimulado por alguma função de outro sentido. É, ainda, uma função de linguagem quando levado em consideração os estudos de linguística, por exemplo: “Hoje eu desenho o cheiro das árvores.” Manoel de Barros (1993); ‘o cheiro doce do amor clareava a vista’; ‘o gosto amargo exalava a escuridão daquela noite’. *Cinestesia* é semelhante à propriocepção e diz da noção que o sujeito tem do próprio corpo e, também do outro, em sua totalidade, bem como, de suas partes em relação às outras, sem utilizar a visão.

De acordo com os estudos de Cretien van Campen (2007), a sinestesia foi tratada por um longo tempo na história da humanidade como uma disfunção neurológica. Segundo o autor (*idem*, p.161), o rótulo dado aos sinestésicos acaba por inibir que estes se assumam ou não procurem uma ajuda especializada que possa dar explicações mais esclarecedoras sobre esta habilidade, característica ou, ainda, percepção sinestésica. Este autor pontua que é bem grande o número de pessoas que veem a sinestesia como uma deficiência mental, bem como, ainda situa que a maioria das pessoas estigmatizam e se assustam diante da confissão de um sinestésico. Campen desfaz esse estigma de desvio neurológico através de uma releitura histórica que retorna à Grécia de Aristóteles, passa por São Tomás de Aquino, na Idade Média, Leonardo da Vinci e, também, pelos pensadores Jean-Jacques Rousseau e Immanuel Kant até chegar, em meados do século passado, onde se depara com as ideias de Maurice Merleau-Ponty. Para Campen, este último autor e pensador apresenta as experiências humanas como provenientes do corpo, o que explicaria a unidade dos sentidos. Ele segue sua leitura sobre Merleau-Ponty dizendo que o corpo integra não só o físico, como também, os sentidos subjetivos de cada indivíduo, de forma que as experiências sensoriais vivenciadas pelo corpo representam uma ínfima parte de um todo inconsciente. Nas palavras de Campen, citando Merleau-Ponty, “a experiência corporal inconsciente é essencialmente sinestésica” (2007, p. 155)¹⁵.

Diante dessas definições, indico para o presente estudo a utilização do termo cinestesia, com “c”, tendo-o uma junção dinâmica do seu significado com a definição apresentada para o termo escrito com “s”. Pois, percebo que no procedimento criativo com o método BPI esses dois termos estão atrelados de maneira indissociável. Desta forma, no método BPI entende-se como identificação cinestésica a apreensão por parte do intérprete dos sentidos, paisagens e movimentos dos sujeitos encontrados no campo de pesquisa do Co-habitar com a Fonte. Essa atitude, que aqui é tratada como ápice da relação do intérprete com os sujeitos encontrados no campo de pesquisa, indica um nível de autoaceitação, onde há a destituição dos preconceitos velados nos indivíduos envolvidos nesta relação: pesquisador e pesquisados.

Esse contato é estabelecido antes mesmo de a pesquisa de campo começar, pois, o corpo do intérprete em situação de inventariar-se aponta pistas de interesses sobre o campo a ser

¹⁵Tradução minha para: “Unconscious body experiences essentially synesthetic, according to Merleau-Ponty.” (Campen, 2007, p. 155)

pesquisado. A pesquisa de campo diz respeito a questões indiciadas pelo corpo em processo que complementam a revelação do intérprete para si mesmo, em suma, representa uma necessidade imanente deste corpo que toca algo do próprio inconsciente tornando consciente. Nesse sentido, o campo pesquisado apresenta-se no início alheio ao sujeito imerso no Processo BPI e aos poucos irá se revelar muito mais próximo, fazendo com que surjam aspectos desconhecidos no corpo deste indivíduo.

A pesquisa de campo do eixo Co-habitar do BPI é bem singular, enquanto ferramenta de investigação, quando comparada a outras áreas, como a antropologia, por exemplo. Segundo Teixeira (2007, p. 08), neste momento da pesquisa de campo não se pretende aprender, copiar e ‘decorar’ os movimentos dos sujeitos no intuito de reproduzi-los. Muito pelo contrário, no BPI o objetivo é captá-los de modo mais sutil e aprofundado, dando fluxo para os sentidos que eles irão liberar no corpo do pesquisador. Para Teixeira, nesta apreensão alcança-se um nível de contato onde inexiste a preocupação com a forma e a relação ganha dimensão incalculável (*idem*). Rodrigues (2003, p. 108) indica que o contato do intérprete com os sujeitos encontrados na pesquisa de campo atinge uma comunicação empática, donde, aos poucos, se revelará a aceitação do pesquisador pelos pesquisados, chegando, então, ao ponto alto dessa fase. O intérprete vive a paisagem do campo como se essa lhe pertencesse e o corpo traduz as qualidades de movimentos observadas por ele durante a pesquisa. É a essa atitude que se dá o nome de identificação cinestésica.

3.2.4 – *Plenitude*:

A plenitude diz respeito ao todo, o inteiro, ao que está repleto e é absoluto, bem como, da satisfação e da força, ao levar em conta a derivação do radical latino *plenus* (FERREIRA, 2004). Para o Processo BPI, a plenitude significa um encontro com a liberdade dos movimentos expressivos, onde a criação está desprovida de qualquer julgamento estético ou de linguagem, valorizando uma atitude ética no trato com os sujeitos envolvidos – intérprete, diretor, indivíduos pesquisados, equipe de apoio técnico e público. Ela está diretamente ligada à vitalidade gerando uma potência criativa no corpo do intérprete, que no BPI é trabalhado a partir da integração dos aspectos fisiológicos, sociais, culturais e emocionais do sujeito em processo.

Neste Processo artístico, a plenitude indica o reconhecimento de tudo aquilo que o corpo do intérprete expressa como fator essencial. Ainda que o intérprete não reconheça determinados conteúdos como seus, é importante dar-lhes vazão, pois, o fluxo criativo depende da fruição do intérprete em seus percursos internos ainda desconhecidos. O percurso interno revela a história do sujeito em questão com suas sensações e paisagens, indicando um emaranhado de afetos, emoções e sentidos que, de forma fluida, serão percebidos, organizados e elaborados – desfazendo-se os nós. Portanto, dando vazão aos conteúdos internos, o intérprete alcança a liberdade de seu corpo que se integra sem qualquer julgamento de valor.

Na atitude de dar vazão aos conteúdos internos, tomo emprestada a analogia utilizada por Nagai (2008) sobre o ato de “bater cascalho” na busca pelo diamante nos garimpos. Para a autora, “bater o cascalho” denota dar vazão, dar fluxo aos conteúdos internos em busca do diamante que, no BPI, preciosamente representa a identidade do intérprete. Então, mantendo e ampliando a metáfora, o cascalho define bem os mecanismos de defesa, os nós ou bloqueios que tendem a direcionar o processo para o caminho oposto ao da originalidade e da plenitude. Entretanto, é preciso liberar estes conteúdos no intuito de desfazer as amarras ou, do contrário, elas retomam a atenção mais adiante bloqueando o fluxo da criação. Ao procedimento de “bater o cascalho” ou desatar os nós nomeia-se por elaboração e, no BPI, trata-se de reconhecer um conteúdo explicitado e dar-lhe novo significado dentro do percurso interno do intérprete. Segundo Rodrigues (2003, p. 154-155), elaborar determinados conteúdos indica um “saber”, um conhecimento que auxilia a saída “dos pontos que aprisionam”, que estancam o fluxo criativo do processo, diz, ainda, de “dar forma ao movimento interno, ganhando qualidade na modelagem da personagem que se apresenta cada vez com maior nitidez, nuances e linguagens de dança”. O trabalho de mestrado de Melchert (2007), clareia bem essa noção de desatar o fluxo, inclusive traz no próprio nome, *Desate criativo*, a importância de dar novo sentido aos conteúdos modelados pelo corpo. Sobre os momentos que estancam o fluxo, Rodrigues afirma:

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

Alcançar a plenitude para o BPI diz de leveza, dinamismo e força corporal do intérprete, considerando o sentido de corpo que se integrou, já citado anteriormente. Ressalto outro aspecto, frisado de maneira enfática por Graziela Rodrigues (2003), sobre a questão da emoção nas artes da cena e da relação que esta mantém com a consciência. Para tanto, Rodrigues apresenta inúmeros estudos sobre essa discussão, os quais podem ser sintetizados pela seguinte afirmação:

[...] a emoção – incluindo também o sentimento – está sempre presente, porém ela ocorre de maneira altamente individualizada dado que cada experiência corporal é única, por mais que algumas situações tendam a provocar uma mesma categoria de emoção. Pois, a emoção se sutiliza ganhando um colorido especial para cada pessoa (*idem*, p. 16).

Neste sentido, para o BPI o trabalho com a emoção e com a plenitude é complementar. O sujeito ao lidar com seus percursos internos e elaborar os próprios conteúdos estará preparado e propício para aceitar a sua realidade corporal singular de forma produtiva.

A plenitude e a vitalidade conferem uma qualidade ao produto artístico que será dotado de potência expressiva.

3.3 – A Rede de Afetos:

Tendo definido os quatro ápices das relações afetivas no BPI, é possível discorrer sobre o que seria a rede de afetos dentro desta experiência processual. Esta rede só pode ser considerada ante a compreensão do que seria harmonia afetiva, tendo como referências as citações tanto de Graziela Rodrigues quanto de Richard Erskine, sobre as relações de transferência e sintonia. Juntam-se, no presente trabalho, a vivência que tive nas aulas de Dança do Brasil, ministradas por Graziela Rodrigues, Larissa Turtelli e Ana Carolina L. Melchert, também, o fato de eu integrar o Grupo de Pesquisa já mencionado anteriormente e, ainda, ter feito parte da equipe de apoio técnico nas apresentações de três espetáculos do Método, todos dirigidos por Rodrigues. Esses momentos de proximidade com o BPI corroboraram, de forma incalculável, no desenvolvimento da minha reflexão. Neles, o cuidado e a atenção com o outro revelava que os vínculos afetivos extrapolavam o processo criativo em si e se transbordava na vida. A impressão que tenho, portanto, é que a rede de afetos se move numa silenciosa dança, além de qualquer domínio da

lógica. A imagem dessa teia, ou rede, pode ser entendida melhor ao considerar-se a existência de uma troca afetiva harmoniosa nas relações vivenciadas pelo intérprete deste processo criativo.

As relações afetivas no método BPI implicam num aprofundamento do intérprete sobre si mesmo. Deste aprofundamento dependerá a criação de um produto cênico dotado de originalidade e potência expressiva. Entretanto, o mergulho do intérprete sobre si mesmo está diretamente ligado e depende das relações interpessoais. Então, é possível dizer que, através da sintonia com o diretor e a partir da identificação cinestésica com os sujeitos do campo, a investigação do intérprete sobre si mesmo se intensifica. No BPI, o outro viabiliza que o intérprete reconheça aspectos desconhecidos de sua identidade. Esta relação possibilita que o sujeito em processo dê vazão a seus conteúdos internos, dando consciência ao inconsciente.

A rede de afetos possibilita que a experiência cênica e de autorrevelação do intérprete sejam plenas e imbuídas de uma harmonia singular. A harmonia, nessa perspectiva, não diz respeito ao belo ou à ideia de perfeição e simetria, pois, no BPI, a estética do produto artístico não se sobrepõe à integridade do intérprete. A criação cênica no BPI advém da lida processual do intérprete com seu corpo real e as idealizações artísticas ficam à mercê de uma proposta inerente à vontade do intérprete em processo criativo. Assim, poderia se pensar numa estética em artes que surge da necessidade do corpo integrado, que deixa revelar-se num processo onde expectativas e preconceções não ocupam o primeiro lugar.

A harmonia afetiva viabiliza a criação de uma obra singular e dotada da originalidade do intérprete. Neste sentido, a relação com o outro auxilia que o intérprete, através de um processo, possa alcançar seu autoconhecimento. Sintonizar-se com o outro requer disponibilidade do intérprete e, acima de tudo, vontade de se conhecer profundamente. A experiência prático-reflexiva, artística e acadêmica mostra que há trinta anos o BPI proporciona a seu intérprete uma potência criativa genuína em sua performance nas artes da cena.

Nestes trinta anos, após longo período de formação, novos diretores vão surgindo no BPI e, ao lado de reflexões publicadas, analisam e comprovam, cada vez mais, a eficácia do Método. Não obstante, indicam que, apesar das particularidades de cada processo desenvolvido com o BPI, há uma linguagem em comum que é sutilmente afinada. Poderia dizer que o lugar do BPI

hoje estaria na sobreposição entre ciência e arte, onde há pesquisa científica e criação artística, uma auxiliando a outra na criação de um mesmo produto: o ser que dança a própria identidade.

A harmonia dos afetos está, portanto, ligada à criação de uma sustentação basilar para que se alcance à potência expressiva que o BPI vislumbra. Esta potência diz da comunicação das emoções, das sensações, dos sentidos e de uma qualidade de movimentos originais. Assim, ao sintonizar-se consigo e com o outro, o bailarino-pesquisador-intérprete alcança primeiro uma linguagem não verbal em sua comunicabilidade. A expressão cênica proposta pelo BPI atinge níveis de contato entre o intérprete e o outro que integram harmoniosamente as suas emoções, movimentos, imagens e percursos internos. Para o BPI, harmonizar-se afetivamente é entrar em comunhão, irrestrita, com o outro e consigo mesmo, com plenitude e vitalidade. Ou ainda, como diz Rodrigues (2011, p. 05) sobre uma fonte onde o BPI bebe plenamente e que carece de ressignificações:

Na aplicação do método BPI se quer alcançar a potência do corpo. Esta pesquisa se dá realmente em outro lugar, dos terreiros também chamados de ‘macumba’. Então, pode-se atribuir a esta palavra ‘macumba’ novos significados, tal como corpo profundo da personagem incorporada. As pesquisas de campo que aqui são realizadas inserem o bailarino numa dramaturgia de vida.

Cito, ainda, para encerrar este tópico, a fala de Turtelli ao fim de sua tese e que, a meu ver, afirma a existência desta rede de afetos:

Desta forma, nas pequenas ‘ilhas’ que se formam a cada processo instaurado no método BPI, seja para a realização de processos criativos na íntegra, seja para a realização de cursos intensivos no método, observamos a constituição de grupos de pessoas e ambientes únicos. Forma-se um campo de relações no qual as pessoas vão destituindo-se de suas armaduras, assumindo seus sonhos, medos, limitações e potencialidades. O BPI, além de significar um processo em arte que possibilita criações artísticas de qualidade aliadas a um desenvolvimento pessoal do intérprete, promove novos parâmetros para as relações humanas, renova as esperanças de outros caminhos possíveis (TURTELLI, 2009, p. 280).

3.4 – Conclusões sobre a Rede de Afetos e a Criação cênica no BPI

A estruturação do método BPI se deu ao longo de anos de pesquisa, onde sua autora revê os códigos e padrões dominantes na criação em artes cênicas e busca observar corpos que carregam uma força de vida singular. Através de inúmeras pesquisas de campo realizadas por ela

em conjunturas à margem da sociedade dominante foi possível encontrar uma realidade que sobrevive a partir da superação. Superação que transforma dor, guerra, perdas, a falta de reconhecimento em festejo, em canto, risos e crenças que apresentam a resistência como guia e norte da existência cultural e social de determinado grupo.

O método BPI é a síntese de experiências e formação aliando-se a descobertas e observação de manifestações onde há a resistência cultural, donde foi possível colher e codificar, cautelosamente, matrizes de movimentos que abriam o corpo do devoto, sujeito dançante, para uma realidade interna, um percurso pulsante onde a energia interior traz alento e conforto ao corpo. A observação de Graziela Rodrigues chegou a um nível elevado, que sua abordagem não pretendia representar os corpos encontrados no campo, mas, sim, possibilitar que o intérprete tornasse capaz de se conectar com seu percurso interno, com a história impregnada no seu corpo e carregada de uma memória ancestral. Enfim, tal qual a dinâmica observada no campo pesquisado.

A partir de inúmeras leituras, principalmente em Rodrigues (2005), foi possível constatar que há uma similaridade entre o processo criativo no método BPI e o percurso percorrido pelos sujeitos pesquisados em suas manifestações, num sentido que integra o sagrado e o profano, o rito de fé com o cotidiano. É como se o Método, em si, houvesse surgido da sua própria pesquisa de campo¹⁶, ou seja, ao perceber que os movimentos dançados pelos pesquisados adivinham de um percurso interno que ao longo do festejo era elaborado, Rodrigues enxerga um procedimento de autotransformação. Um procedimento que pode ser considerado um saber e que ao ser decodificado viabilizaria um processo de transformação da dor em festa, do trauma e dos medos em força para a vida. Ressalto que, aqui, o cuidado com o outro se sobressai uma vez mais, pois, Graziela não retira o saber de um determinado grupo e o leva para a criação artística. Sua atitude, a meu ver, é a de transformar as realidades observadas em ‘escolas’ para o intérprete, onde há um ‘aprendizado’ profundo sobre o ato de se autoconhecer e de elaboração constante de si mesmo. Ao fazê-lo o método BPI reconhece o valor do outro, neste caso, um ‘outro’ que é ainda, de modo geral, visto por olhos etnocêntricos de uma sociedade dominante regida por ideais retrógrados e coloniais.

¹⁶ Embora, neste momento, sua autora já tivesse uma extensa formação em Artes Cênicas.

A criação cênica e o processo instaurado pelo método BPI lida com a superação dos limites do sujeito. Esses limites dizem de aspectos desconhecidos e negados pela história que remontam à construção de uma identidade preocupada com status e valores sociais. Neste sentido, o BPI rompe com este ‘ciclo vicioso’ e desfaz o domínio calçado na manutenção das relações de poder e sua criação artística se dá numa perspectiva que compartilha a autoria, trabalhando com conteúdos repletos de sentido para a pessoa que se transforma em cena.

Reflito, portanto, que o método BPI vislumbra que seu intérprete seja capaz de perceber sutilmente a força do próprio percurso interno e com isso ele será capaz de trilhar um caminho guiado por suas imagens, sensações e emoções originais. Ao alcançar sua originalidade, a fruição do movimento se instaura num fluxo outro, pautado por aspectos que dizem de uma constante transformação de si, trazendo para seu fazer artístico movimentos com qualidades expressivas singulares. O intérprete afeta e é afetado a partir de uma relação onde há sintonia com o outro e, assim, as identidades coexistem em suas diversidades, não só numa abordagem artística, mas, para a vida na qual se insere. O artista se desenvolve e amplia sua consciência sem se distanciar ou se excluir da realidade existencial que o circunda.

A rede de afetos no método BPI revela uma nova forma de vivenciar a criação em arte, numa perspectiva que indica esta experiência como geradora de resultados com um grande significado para os envolvidos. Nos processos analisados e descritos nas fontes verificadas por esta investigação é possível perceber que ao atingir os movimentos genuínos e com grande significado para o intérprete, os resultados cênicos – espetáculos e ou performances – alcançam alto grau de comunicabilidade com os espectadores, tanto na afeição quanto na rejeição. As relações afetivas vivenciadas pelo intérprete e seus respectivos pontos ápices (vitalidade, plenitude, sintonia e identificação cinestésica) criam uma teia que, antes de tudo, diz de um percurso interno próprio de onde surge o fluxo criativo. Esta rede de afetos irá possibilitar que o intérprete reconheça seu percurso, e com isso se reconheça, e que nele possa fruir em sua criação em artes da cena.

CAPÍTULO IV:

Considerações sobre o Processo BPI a partir de uma análise sobre a presença e a atuação do diretor

Quando da elaboração do pré-projeto que culminou neste estudo percebi que o método BPI reestruturava o processo criativo a partir de uma nova leitura, tanto da criação artística, quanto dos papéis e das funções dos seus participantes. Assim, fui impelido a buscar mais informações sobre este Método que lida, por exemplo, com a ideia de coautoria entre diretor e intérprete. Ponto este que, de forma inevitável, criava em mim um enorme desejo de vivenciá-lo em sua plenitude. Contudo, percebi também que eu precisaria compreender melhor essa nova perspectiva que alterava as relações de poder e instaurava uma parceria que ia além da experiência criativa em artes cênicas, dizendo de um desenvolvimento do sujeito, embasado por trocas humanas sinceras e um respeito pelas realidades existenciais de cada envolvido.

O projeto foi focado nas relações afetivas vivenciadas na formação e na criação cênica propostas pelo Processo BPI. Ao longo do desenvolvimento desta investigação constatei que uma das mudanças mais significativas, no que tange a estrutura do processo criativo, diz respeito ao que denomino aqui de ‘a presença’ do diretor. No entanto, ao rever este papel, sua atuação e sua formação tornou-se inevitável falar, também, da estruturação do método BPI como um todo, de seu início até os dias atuais. O diretor é sujeito fundamental para o processo do intérprete nesta criação em artes da cena e, portanto, é incondicional falar, também, do desenvolvimento deste último que, para o Método, indica o conteúdo substancial, o fio condutor da criação artística. Ao fim deste capítulo, pretendo chamar a atenção, não com uma revelação, e sim, para pontos que já haviam sido lançados e que talvez precisem ser reerguidos, ampliando o entendimento sobre esta metodologia para processos em artes da cena.

4.1 – O Contrato:

O começo de um Processo BPI se dá, primeiramente, diante da constatação do intérprete da sua vontade para tal empreitada. Tendo como ponto motivador este desejo o intérprete precisará, antes de qualquer atitude, escolher quem será o diretor do seu processo. Uso a palavra escolha sem limitar seu significado, caberia, ainda, optar ou eleger que denotam o sentido de preferir um entre vários para designar tal função.

De acordo com Graziela Rodrigues, autora do método BPI, trata-se de uma escolha que demanda, principalmente, confiança e respeito pelo trabalho da pessoa eleita para assumir a direção. Nas palavras de Rodrigues (2003, p. 155-156), “para fazer um processo como este a pessoa escolhe o diretor, e também há um risco nisso. Este risco precisa ficar claro para ambas as partes”. Ao apontar esta escolha como um risco, a autora chama a atenção para dois aspectos. Um deles precisa ser entendido como premissa do BPI e diz respeito à autoria que é compartilhada entre diretor e intérprete. E o outro está atrelado ao fato de que a autoria partilhada não possui predeterminações, ou seja, nada está predefinido por temas, personagens da literatura cênica ou textos já escritos. No procedimento criativo proposto pelo BPI o corpo do intérprete será o fio condutor do processo, é dele que vão surgir os elementos que nortearão a dinâmica de trabalho e a criação cênica.

A escolha e o convite para que determinada pessoa assuma a direção do Processo BPI é instituído junto de um acordo que não é só tácito ou, como Rodrigues define, será constituído através de um ‘contrato’. Segundo a autora, “não se deve iniciar o trabalho antes de estabelecer um contrato”, ela, também, faz outro alerta sobre a “necessidade de uma avaliação, se a pessoa está em condições para realizar o Processo na íntegra” (*op. Cit.*, p. 150). A instituição deste ‘contrato’ amplia o compromisso, indicando um procedimento que diz respeito à experiência de ambas as partes.

Por outro lado, o ‘contrato’ estabelece um vínculo que possibilitará ao intérprete se conectar de forma cautelosa com seus conteúdos internos que, até então, eram desconhecidos e ou, muitas vezes, negados. O vínculo diretor-intérprete viabiliza uma dinâmica de dar continência e consciência a um grande fluxo de sensações, imagens, movimentos, enfim, à ‘novos’ aspectos da identidade do sujeito em processo. Por isso, a confiança torna-se crucial, pois, alguns conteúdos

podem ser delicados e difíceis, emocionalmente falando. Contudo, dar vazão a eles significa liberar o fluxo dos sentidos e das emoções incrustadas no corpo. E o desatar desse fluxo é fundamental para que o intérprete alcance sua originalidade, seus gestos vitais e sua potência expressiva.

De acordo com Rodrigues (2003, p. 155):

No processo, o diretor participa, vivencia a criação e tem que estar no ritmo do processo específico para validar os movimentos criativos. Ele aponta para a pessoa aquilo que está ali, ampliando assim a consciência a partir do reconhecimento dos movimentos genuínos.

A autora faz alguns paralelos ao apontar uma relativização do trabalho da direção com a atuação do analista, bem como, indica que as noções de *setting* e de validação das experiências são fundamentais para o entendimento, não só da relação diretor-intérprete, como também, do Processo BPI como um todo. As considerações de Rodrigues sobre *setting* estão ligadas “a necessidade de se ter as condições favoráveis para que o processo aconteça” (2003, p. 151). Neste sentido a autora acentua a questão da vulnerabilidade em que o intérprete se encontra, pois, para que o processo se instaure é pertinente que os conteúdos inconscientes, as memórias esquecidas ou inventadas, tornem-se conscientes, venham à tona. Portanto, a pessoa em processo precisa confiar na direção que irá auxiliar no reconhecimento desses aspectos desconhecidos que se revelam no corpo. Por isso, se fala na ação de validar os conteúdos internos em oposição à ação de dar-lhes uma interpretação ou julgamento. É importante para a pessoa em processo reconhecer estes conteúdos externalizados por seu corpo, pois, só assim o intérprete será capaz de elaborá-los sem empregar-lhes juízo de valor moral.

Para Rodrigues (*idem*, p. 126) “a direção trabalha com a pessoa no sentido de possibilitar-lhe o máximo possível a vivência de suas paisagens. Sem retenção, sem eleição de nenhuma delas, sem priorizar o cognitivo”. A autora classifica esta como uma atitude fenomenológica, onde a direção ao validar o corpo como ele é está “reconhecendo-o como ser existencial. Nessa abordagem dá-se continência ao que é sentido pelo outro, acolhendo-o.” (*ibidem*, p. 99).

O estabelecimento de uma sintonia no ‘contrato’ entre diretor e intérprete no Processo BPI sela uma parceria que, acima de tudo, possibilitará a criação artística. Nesta criação a originalidade do intérprete estará latente na sua expressão potencializada e proveniente de um

processo singular com autoria partilhada. A sintonia entre ambas as partes se dá através da confiança mútua que torna eminente um novo olhar sobre as relações afetivas e sobre a criação cênica. Todavia, é importante reconhecer que o diretor traz consigo uma longa e considerável formação através de sua experiência, também, como intérprete dentro do método BPI. Sobre a formação do diretor no BPI dedicarei o próximo tópico deste capítulo.

Para concluir este tópico é possível apresentar outras falas sobre a instituição deste contrato, como a de Larissa Turtelli sobre a escolha do diretor num de seus processos com o BPI. Mais especificamente, Turtelli diz sobre o convite feito a Graziela Rodrigues para dirigir o processo que culminou no espetáculo ‘A Valsa do Desassossego’, que foi descrito e analisado em seu doutorado defendido em 2009 no Instituto de Artes da UNICAMP. Nas palavras da autora:

[...]além de Graziela Rodrigues ser uma excelente profissional, ser a criadora do método BPI e uma pessoa em quem eu tenho plena confiança, eu também me identifico muito com suas ideias estéticas e artísticas. Isso é importante, pois a partir do ponto em que chamamos um diretor, ele cria conosco e o produto final também é caracterizado por sua concepção estética (TURTELLI, 2009, p. 52).

As palavras de Turtelli, além de confirmarem a importância da confiança mútua, entre diretor e intérprete, também reafirmam a questão da coautoria mencionada anteriormente. Não obstante, Ana Carolina L. Melchert (2007, p. 21) ressalta a existência da autoria compartilhada no Processo BPI, bem como aponta aspectos sobre a atuação do diretor que são fundamentais para que o intérprete alcance sua originalidade na criação artística. Mais adiante, esta autora fala da confiança na direção ao lidar com a impotência criativa. De acordo com Melchert (2007, p. 49): “fez-se necessária uma entrega e uma extrema confiança na direção realizada pela orientadora. Poder contar com uma orientação segura foi fundamental, pois [...] passei por uma impotência criativa”. Já neste caso a atuação da diretora viabilizou a liberação do fluxo que bloqueava a criação no processo da autora. Esta situação abre espaço para falar sobre os mecanismos de defesa que atuam no corpo em processo na tentativa de inviabilizar a revelação do intérprete consigo mesmo e, portanto, serão retomados ainda neste capítulo no tópico sobre a atuação do diretor.

Graziela Rodrigues em entrevista feita por mim quando da escrita deste capítulo, confirma a reflexão desenvolvida acima dizendo o seguinte sobre o contrato:

O contrato, na verdade, é o seguinte: lembrar sempre da pessoa quem escolheu se desenvolver através do Método, e que o diretor não está ali para forçá-la a nada. Ela pode desistir a qualquer momento. Em geral, quando as pessoas entram no processo, elas já conhecem o método, já sabem como é seu desenvolvimento. A importância da disciplina e uma série de questões que são conversadas no decorrer do trabalho. Muitas das vezes a pessoa é avaliada sem saber que está sendo avaliada. Por exemplo: o não cumprimento de tarefas, já tá dizendo alguma coisa. Então, vai ser avaliado se é um problema que a pessoa tem com isso, ou se é uma resistência real. Enfim, sempre é analisado o que está acontecendo, para dar uma direção. É comum vir um processo de vitimização. Então, a pessoa tem de tomar consciência que é um processo dela, mas que, alguns aspectos da vida, às vezes, nos fazem ficar triste ou num estado que ninguém escolheria. Então, ela não pode, por outra via, achar que isso é culpa da pessoa que está dirigindo, ou querer que o diretor atue da maneira que ela gostaria que fosse. A pessoa não consegue sair da idealização. Daí fala: ‘eu num funciono se você age assim comigo’. Ela quer que o diretor passe a mão na cabeça, no momento em que tem de ser um pouco severo. A gente volta na questão da confiança e na questão de o intérprete se perguntar o que está querendo com este trabalho.¹⁷

4.2 – A formação do diretor:

Começo este tópico com as palavras da criadora do método BPI:

A formação do diretor para este processo deve incluir uma familiaridade com o movimento que diz respeito à conhecimentos sensíveis, amplitude do conceito de movimento e sua própria prática vivencial [...] Importante que esse diretor saiba ver a sutileza do movimento que emerge do corpo da outra pessoa após o vazio, pois nele pode estar o cerne da personagem. (RODRIGUES, 2003, p. 134).

Em outro momento a autora é, ainda, mais categórica:

[...] para dirigir uma proposta como esta é indispensável que a pessoa tenha feito o seu próprio inventário e encontre-se num momento de abertura para perceber o outro e interagir com ele, colocando-se corporalmente aberto em sintonia com as sensações presentes (*idem*, p. 83).

As indicações de Rodrigues organizam uma série de pontos cruciais para que o Processo BPI se estruture e aconteça. O fato de o diretor ter vivenciado este procedimento em seu corpo é fundamental para que ele auxilie e valide a experiência do intérprete, pois, ele tem em seu próprio corpo os registros dessas validações. Na concepção de Rodrigues (2003, p. 154), ao ter lidado com seus *scripts*¹⁸, transformando-os, o diretor não se encantará quando o inconsciente do intérprete

¹⁷ Fragmento extraído do meu diário de pesquisa, coletado durante diálogos com a orientadora desta investigação, Dra. Graziela Rodrigues, sobre o diretor no Processo BPI. Conversa datada de 30 de maio de 2012 no Departamento de Artes Corporais da UNICAMP.

¹⁸ A definição de script aqui utilizada segue a indicação apresentada em Rodrigues (2003, p. 10, nota 2), para o que compreendo como as posturas adotadas pelo sujeito de forma inconsciente e que dizem muito de sua personalidade

for revelado e poderá auxiliá-lo, facilitando a sua transformação durante as situações laboratoriais deste processo. Por outro lado, ao pontuar que é necessária uma atitude fenomenológica, a autora declara que não há modelos externos a serem aplicados, pois a experiência processual está diretamente ligada às singularidades de cada intérprete. O método BPI trabalha com as realidades do corpo do intérprete e isso, também, diz respeito a determinadas incertezas que demandam, tanto cuidado quanto sintonia com o outro.

Neste sentido, Rodrigues lança algumas questões que acentuam a importância de uma formação específica para o diretor no método BPI: “Como trabalhar o corpo do outro numa visão integrada quando a pessoa não alcançou a sua própria integração? Como reconhecer o processo no outro se ele é desconhecido para o diretor?” (2003, p. 153). Complementando e, talvez até, respondendo as provocações, indico que faz parte do desenvolvimento do método BPI a formação em Psicologia de sua criadora. Isto trouxe ao Método outras referências que comprovam, ainda mais, a importância desta prática no desenvolvimento do sujeito. Um desenvolvimento que é trilhado no caminho da realidade do corpo e não pautado pelas idealizações do intérprete. Assim, o trabalho com o método BPI possibilita uma transformação do sujeito através da ampliação de sua identidade e, conseqüentemente, de sua imagem corporal. Para exemplificar é possível citar Rodrigues & Tavares (2006, p. 126) que afirmam que:

Ao se trabalhar um corpo que dança a partir de sua própria identidade não se tem como idealizar o que esse corpo irá produzir. A dança proposta está vinculada a um corpo real e, portanto, não está compromissada com a dança representante da cultura oficial que está sedimentada num corpo ideal.

As autoras indicam, ainda, que neste caminho o corpo se apresenta valorizado e, ao mesmo tempo, em que reconhece seus limites, “é o corpo em sua existência” (*ibidem*). Sobre a sua formação em Psicologia, afirmando e aprofundando o trabalho de desenvolvimento do sujeito no Processo BPI, Rodrigues diz:

Vejo procedente pontuar que minha formação em psicologia surgiu da necessidade de compreender melhor as questões do corpo. Representou o ponto de partida para novos estudos, cujo foco é o desenvolvimento da pessoa como ser corporal, original e, desta forma, sujeito da criação. Antes de psicóloga, eu sou artista, apaixonada pela arte e

afetando diretamente sua relação e posicionamento no mundo, considerando as máscaras e os papéis assumidos cultural e socialmente. Cunha e Crivellari (1996) *apud* Rodrigues (*idem*), definem que *script* “é um plano auto protetor que o indivíduo adota, principalmente na infância, pra poder manobrar, pra poder viver com todas as injunções, com as limitações, com as faltas de contato pleno que ele sofreu naquela época”.

sinto-me uma artista ao lidar com as questões como estas relacionadas à imagem corporal (2003, p. 154).

Portanto, a formação necessária para ser um diretor no método BPI, prescreve um longo percurso de constantes atos de autoconhecimento. O diretor vivenciou inúmeras vezes o processo de revelar-se a si mesmo, destruindo e construindo suas autoimagens. Não num procedimento de auto anulação, mas sim, num processo de reconhecimento próprio e de individuação. Estas ações possibilitam ao diretor auxiliar outros sujeitos em seus processos individuais de autorrevelação e de auto aceitação. Em suma, o Processo BPI indica uma ação constante de exercitar em plenitude a alteridade, tanto para o intérprete quanto para o diretor. Neste sentido, cito Melchert (2010, p. 103):

[...] para ser diretor no Método BPI deve-se ter vivido o seu processo dentro do Método BPI, ter aprofundado o seu Inventário no Corpo, conhecer seus processos pessoais para não se projetar no outro, continuar com o seu desenvolvimento pessoal e estar aberto para acolher o outro, seu corpo, suas sensações, percepções, sentimentos e movimentos.

Esta ação de estar aberto ao outro envolve ver o outro com uma atitude fenomenológica, vendo o sujeito em processo como um fenômeno único, não realizando julgamentos, censuras ou classificações. Há que se ter a habilidade de realizar uma boa leitura corporal, acolhendo as sensações e os movimentos do outro e possibilitando a este uma liberdade para se expressar e se colocar como um exemplo único no mundo.

Também, a fala de Turtelli afirma a importância da formação específica e dá passagem para o próximo tópico deste capítulo:

[...] difere muito a atuação do diretor no método BPI, pois ele estará com sua atenção voltada primeiro para a pessoa e segundo para a cena e o produto artístico. Para conseguir realmente olhar para a pessoa, neste nível de aprofundamento do qual estamos falando, o diretor precisa ser alguém que conheça seus próprios processos pessoais de forma a estar atento às suas projeções (TURTELLI, 2009, p. 97).

4.3 – A atuação do diretor:

Para este tópico tentarei manter a escrita dentro da dinâmica sistêmica do método BPI. Por isso, falarei da atuação do diretor considerando os aspectos que saltaram aos meus olhos na coleta de dados feita, não só nas fontes primárias apresentadas na lista de resultados deste estudo, mas também, nas fontes secundárias onde constam análises das vivências pessoais das autoras em seus processos individuais com o BPI. Ressalto que, para um melhor entendimento do método BPI, foi necessário o desenvolvimento de uma análise que considerou, primeiramente, seus três

eixos de modo isolado, compreendendo as ferramentas e características de cada fase. Assim, um aspecto foi levando ao outro, revelando como cada eixo se interligava aos demais de maneira sistemática, numa rede indissociável que estrutura o Processo BPI.

Compreendido isso, foi possível perceber que, tanto o desenvolvimento do intérprete quanto a atuação do diretor, poderiam ser descritos dentro de uma mesma linha, ou curva, ascendente que viabilizava a criação cênica no BPI. Criação que, como já disse, é desprovida de qualquer predeterminação ou idealização estética, onde através do desenvolvimento da identidade e da imagem corporal do intérprete busca-se legitimar o corpo, numa abordagem integrativa, como mote e fio condutor da criação em artes da cena.

Como apresentado anteriormente, a presença e, conseqüentemente, a atuação do diretor são fundamentais no Processo BPI. No entanto, este Método inova e questiona a estrutura dos processos criativos em artes cênicas, sugerindo que se parta de uma nova perspectiva no que tange aos papéis e as relações interpessoais. Vejo como uma necessidade, a princípio, retomar os conteúdos descritos por Graziela Rodrigues nas introduções de sua tese (2003) e seu livro (2005). Nestas passagens, a autora apresenta suas inquietações enquanto situações que contribuíram, de forma decisiva, na sua busca obstinada por novas ferramentas e meios para seu trabalho criativo como artista da cena. Identifico nesta investida de Rodrigues o primeiro ponto inovador de sua trajetória com o desenvolvimento do método BPI. Este ponto vincula-se às discussões sobre emoção na arte e podem ser exemplificados com o primeiro parágrafo da referida tese: “Ao longo de minha trajetória profissional na arte, a emoção foi uma questão que sempre me instigou” (RODRIGUES, 2003, p. 08). Mais adiante, a autora vai colocar em cheque a dicotomia entre arte e indivíduo ao destacar que os padrões vigentes na arte atual parecem valorizar uma técnica que quer domesticar a emoção, tratando-a como uma espécie de acessório externo ao corpo. Nas palavras da autora, “[...] ao mesmo tempo em que a emoção pulula na arte, sobrevive o tabu quanto a torná-la consciente. A emoção está a serviço de uma arte que faz a cisão com o indivíduo” (*ibidem*).

Para Rodrigues, as lacunas existentes na lida com a emoção do intérprete foram os indícios inquietantes que a fizeram buscar o desenvolvimento de um processo criativo próprio. Segundo a autora (*op. Cit.*, p. 13), suas dificuldades e dúvidas durante os experimentos abriram as portas para novas áreas de conhecimento, principalmente, a saúde, onde foi possível encontrar

profissionais sensíveis à arte. Posto isso, quero acentuar o fato de o método BPI ter sido desenvolvido a partir de perturbações afloradas no corpo de sua autora, uma vez que ela foi a primeira intérprete desta abordagem metodológica para a criação cênica.

O método BPI nasce, portanto, a partir da experiência singular de Graziela Rodrigues em seu próprio corpo, onde houve uma integração dos aspectos sociais, emocionais, culturais e fisiológicos do sujeito em processo. Ou ainda, como indica Rodrigues (2005: p. 23), tratava-se de uma vivência cênica inovadora, onde:

situamos a dança como atividade em que vários corpos se integram para gerar conhecimentos no âmbito do sensível, do perceptível e das relações humanas a partir de um contato direto com a realidade circundante. O distanciamento e a fuga de si mesmo empreendidos pelo bailarino são substituídos pelo conflito – o ato de o bailarino encarar-se a si próprio.

O Bailarino-Pesquisador-Intérprete estrutura-se como uma metodologia, pois, sempre foi passível de aplicação a outros intérpretes na criação artística e, como pode ser constatado em Rodrigues (*op. Cit.*), firma-se como um Processo. Em 1986, Graziela Rodrigues abandona a carreira de intérprete para se dedicar à direção de outros sujeitos com o Processo BPI. Como a mesma afirma, “para perseguir e desenvolver esta ideia de um Processo onde o bailarino não se encontra na condição de objeto, mas na condição de sujeito” (*ibidem*, p. 20).

Eis o ponto deste tópico, a direção, ou melhor, a atuação do diretor dentro do Processo BPI. Hoje, além da autora do Método, existem mais duas diretoras formadas e em pleno desenvolvimento de suas funções, não só na direção, mas também, como intérpretes e pesquisadoras doutoras atuantes no Grupo de Pesquisa BPI e Dança do Brasil. São elas Larissa Sato Turtelli e Ana Carolina Lopes Melchert, ambas possuem espetáculos e, também, publicações fundamentais para a compreensão do BPI, bem como, para o desenvolvimento do presente estudo¹⁹.

O Processo BPI, quando vivenciado plenamente, possibilita ao intérprete alcançar um nível de originalidade com grande potencial expressivo. No entanto, para atingir esse lugar será preciso vivenciar um procedimento que requer disciplina, dedicação e confiança, tanto no Método quanto

¹⁹ Estas duas autoras também tiveram grande importância no decorrer deste estudo, pois, além de terem suas publicações apontadas como fontes secundárias, compuseram a banca que aprovou o desenvolvimento deste trabalho no exame de qualificação.

na pessoa que irá dirigir o processo. Graziela Rodrigues pontua que a vontade imanente do intérprete de vivenciar o Processo BPI integralmente é o aspecto fundamental que ativará sua disponibilidade²⁰.

O diretor atua no intuito de possibilitar um aprofundamento do intérprete sobre si mesmo. Nessa dinâmica a direção viabiliza que o intérprete dê vazão aos conteúdos internos presentes no seu corpo. Estes conteúdos estão velados, habitam o inconsciente do sujeito e, para que possam ser revelados, será preciso um procedimento de dar-lhes movimento, liberando-os do corpo sem julgamento. O diretor lida com a situação de não interpretar e sim, atua auxiliando para que o sujeito dê continência e, em seguida, tome consciência dos conteúdos advindos dos percursos internos, visando um novo olhar do intérprete sobre seu próprio corpo. Esses conteúdos, passo a passo, serão elaborados e irão liberar a expressividade do intérprete que alcançará seus gestos vitais e sua originalidade. Rodrigues (2003, p. 93) afirma:

Ressalta-se que a atitude da direção, de estar centrada e em integração com as pessoas que estão vivenciando o Processo é fundamental. Trata-se de uma aceitação desses corpos, não importando como eles se apresentem – sem censurá-los, sem classificá-los – acolhendo-os, para conduzi-los a uma descoberta que é deles. São necessárias também: uma condição de não previsão, um contato interno com o próprio eixo e uma receptividade aos movimentos que estão sendo elaborados pelas pessoas em processo. Verifica-se que essas condutas irão promover a leitura do que está acontecendo e da ação que é preciso ter em cada momento.

Neste sentido, o diretor se vê no lugar de ‘partejante’, auxiliando para que o sujeito em processo criativo, dê vazão, colocando para fora do seu corpo os conteúdos, até então, desconhecidos e que ao mesmo tempo dizem muito de si. Na abordagem do BPI, os conteúdos desconhecidos estão repletos de potência expressiva e criativa do intérprete, eles são dotados do que ousaria nomear como ‘genuinidade’. Advirto que esse procedimento descrito em palavras parece simples, contudo, alcançar o que é original indica um processo que demanda um embate complexo do intérprete com ele mesmo. Um conflito que trilha não o caminho da idealização, mas sim, o da realidade existencial do corpo em processo.

O sentido de realidade no método BPI é considerado a partir da integração dos aspectos sociais, fisiológicos, emocionais e culturais do intérprete. É, sobretudo, uma ampliação da

²⁰ Informação verbal que é muito reforçada por Graziela Rodrigues em suas aulas, nos encontros de orientação e nos encontros com o Grupo de Pesquisa por ela coordenado.

percepção que se tem do próprio corpo, tomando consciência de conteúdos provenientes do inconsciente, num caminho guiado pelo corpo real e não pelas idealizações. O diretor é, portanto, coautor da criação, pois, o medo do desconhecido, do inconsciente, daquilo que é velado, leva o intérprete a se defender e a se escamotear das maneiras mais elaboradas possíveis. Fala-se aqui dos mecanismos de defesa que atuam como controles e tendem a afastar o sujeito do contato com conteúdos desconhecidos, negados, esquecidos e, ou, evitados de sua identidade. Esses conteúdos desconhecidos localizam-se na essência do ser e se vinculam à estruturação da identidade do intérprete, trazendo uma noção de realidade que está muito além da moral que rege os padrões sociais. A essência da pessoa diz de impulsos e dinamismos que não podem ser classificados como bons, maus, certos ou errados. Para o BPI, dar vazão ao fluxo de conteúdos, libera a expressividade aliada aos desejos e as vontades do corpo que está num processo de elaboração das suas emoções, sensações e sentimentos mais íntimos.

Segundo Rodrigues (2003, p. 96):

Nos trabalhos até então desenvolvidos observa-se que a pessoa apresenta uma melhor fluidez de seu potencial criativo quando ela consegue fazer um bom contato com a sua história. No processo criativo com o corpo há momentos em que ele paralisa sem haver aparentemente motivo para isso. Porém, há um conteúdo impedindo a pessoa de se mover. Quando ela entra em contato com o fato relacionado ao conteúdo, juntamente ao registro emocional decorrente, o corpo libera as articulações, firma-se em seu eixo e encontra um tônus favorável retornando à criação do movimento.

Para tanto, o diretor possibilita que o intérprete alcance seu autoconhecimento pela simples atitude de não imprimir uma interpretação premeditada aos conteúdos liberados. Ao contrário, a direção auxilia o intérprete no reconhecimento desses dados internos, indicando os conteúdos modelados ou os indícios presentificados no corpo durante o processo. A atitude de validação é viabilizada pela sintonia afetiva estabelecida na relação sincera entre diretor e intérprete. A validação indica que determinados conteúdos externalizados são importantes por possuírem significados relevantes para o intérprete e, conseqüentemente, são fundamentais para seu processo, pois irão liberar o fluxo criativo.

De acordo com Rodrigues, no Processo BPI “[...] requer-se que a pessoa que está dirigindo tenha sutileza, diferenciação e aceitação das limitações de cada indivíduo, acolhendo-o. Só assim é possível propiciar experiências que toquem a unicidade do corpo, relatado como algo que o transcende” (2003, p. 104). Nesta citação é possível compreender mais a validação e, também, a

atuação fenomenológica como um aspecto fundamental do papel da direção no método BPI. Dado que, aceitar as limitações de cada sujeito não indica que haja um comodismo diante da realidade existencial do intérprete, mas sim, afirma que cada um traz com a instauração do seu processo uma dinâmica imanente da integração dos vários aspectos da sua identidade. Ao lidar com as individualidades, o BPI não se prende a modelos externos, mas, através da auto revelação, busca que cada intérprete, ao se reconhecer, assuma os seus próprios referenciais internos.

A validação praticada pelo diretor cria uma desobstrução dos canais de acesso aos gestos vitais do intérprete. Os gestos vitais, como confirmado por Melchert (2010, p. 197), carregam uma forte potência expressiva repleta de aspectos e conteúdos originais do intérprete. Nas palavras desta autora, “esses gestos são vitais porque deflagram a nossa vitalidade, a nossa originalidade e o nosso potencial criativo. Não são gestos elaborados em ações formais, mas sim gestos escavados e extraídos de nós mesmos, de nossos impulsos corporais” (*idem*, p. 198). Eles são alcançados após o sujeito ter tomado consciência de seus *scripts*, de suas muitas peles ou vestes,²¹ atingindo, assim, movimentos carregados de significados pessoais e “do sentimento de sentir-se vivo” (RODRIGUES, 2003, p. 94). Segundo Rodrigues (*idem*, p. 96), os gestos vitais levam o sujeito à vitalidade e a plenitude através de um contato com a realidade gestual incrustada nas memórias e nos músculos do corpo. O diretor irá atuar tornando possível que esses conteúdos sejam de fato liberados. Ao fazê-lo, direciona o intérprete no caminho da conscientização do seu corpo que se integra a partir dos indícios revelados. Ênfase que esta ação libera o fluxo da criatividade com grande potencialidade expressiva e, por isto, ênfase, para afirmar que não são esses os conteúdos da criação final, o produto cênico ainda está por vir. Esta é uma preparação para o que irá ser nucleado como produto artístico a partir da concepção de inúmeras modelagens corporais.

O paralelo traçado com o trabalho do analista em psicoterapias é muito bem-vindo na elucidação da ‘presença’ do diretor no Processo BPI. Essa aproximação tem sido reforçada no desenvolvimento do método BPI e foi primeiramente apresentada por Graziela Rodrigues em sua tese de doutorado (2003). Neste sentido, a direção irá auxiliar que o intérprete trabalhe sensações

²¹ Aqui, uma vez mais, me referencio na reflexão feita por Perera (1985, p. 90-91) sobre o mito de Inana a respeito do desnudar-se para encontrar o “*si mesmo*”. Segundo a autora, o desnudar “[...] nos permite ser penetrados pela realidade do outro na força total dos afetos, sem nos defendermos com a persona profissional. Só assim é possível orientar o outro honestamente pela realidade interior e de fato experimentada” (*ibidem*).

e movimentos advindos de seu percurso interno, sem que haja priorização ou eleição de qualquer uma delas. As paisagens dizem de um lugar onde se tem experiência de vida (RODRIGUES, 2003, p. 126), elas carregam, por exemplo, sensações e emoções capazes de liberar movimentos no corpo. Neste mover-se há um entrelaçamento dos muitos aspectos da identidade que reiteram o elo da emoção com a razão, por vezes, tolhido nas artes que supervalorizam uma abordagem mais cognitiva. No método BPI não há uma negação quanto à utilização da razão, muito pelo contrário. A ideia é que antes de imprimir uma definição vinda de fora do corpo haja uma valorização da experiência do sujeito. Com isto, o significado de determinado conteúdo ou sensação será elaborado a partir de uma percepção que busca a consciência através do corpo, diante de uma abordagem que o considera integrando seus aspectos sociais, fisiológicos, culturais e emocionais. Então, há um processo que visa à consciência corporal do intérprete a partir da continência daquilo que está incrustado no próprio corpo que se integra.

O Processo BPI proporciona ao intérprete um nível de auto aceitação no desenvolvimento da criação artística. Na análise que aqui se faz foi possível constatar que, na relação do intérprete com o outro, existe a busca por uma aprovação ou, como indica Rodrigues (2003), uma aceitação por parte do outro, seja o diretor e, ou, os sujeitos encontrados na pesquisa de campo. Na realidade esta aprovação é demasiadamente reveladora para o próprio intérprete, pois, diz da aceitação de si mesmo a partir de um exercício pleno de alteridade. Ao estabelecer uma sintonia afetiva com o outro, o intérprete experimenta um espelhamento, ele se vê através do outro. Neste sentido, cito Richard Erskine (1997), que define sintonia como um sentir cinestésico e emocional do outro, uma aproximação afetiva que demanda outro afeto como resposta recíproca. Ao se conectar plenamente com o outro, o intérprete sai dos seus próprios referenciais e se vê numa perspectiva diferenciada. Nesta nova ótica ele toma ciência de seus preconceitos, sentindo-os e percebendo-os. O exercício de enxergar as diferenças e o outro como sujeito faz com que o intérprete perceba como a atitude etnocêntrica está impregnada dos valores sociais e culturais. Recordo-me que em uma das disciplinas ministradas por Graziela Rodrigues foi solicitada a leitura do livro *O que é etnocentrismo?* (ROCHA, 1994), desde então compreendi que a noção deste conceito é essencial para o método BPI.

Segundo Rodrigues (2003, p. 110), quando o intérprete enxerga e toma consciência dos preconceitos impregnados no seu corpo, ele conseguirá fluir numa dinâmica de quebra das

cristalizações, possibilitando que aconteçam trocas humanas no Processo BPI. A autora (*idem*, p. 101) reflete, também, sobre a importância do outro no desenvolvimento da identidade do sujeito numa dinâmica que passa pela percepção corporal, pela rejeição, pelo incômodo até chegar à aceitação do próprio corpo. O diretor atua reforçando os indícios que surgem neste corpo e ao validá-los colabora para que o intérprete não se deixe levar pelas defesas que tendem a esconder os conteúdos com grande carga emocional. São conteúdos difíceis, mas, com capacidade de liberar uma expressividade genuína quando elaborados. A direção contribui para que o intérprete desenvolva sua identidade num procedimento constante de inventariar-se, onde o corpo poderá expressar conteúdos originais e detentores de um grande potencial para a criação artística.

O Processo BPI torna possível a criação de uma obra artística plena de conteúdos com grandes significados para a pessoa do artista, onde a emoção está à flor da pele. Muito embora, não exista por parte do intérprete a vivência de uma catarse ou a perda de consciência que o leva ao descontrole, adentrando numa viagem emotiva. Como é colocado por Graziela Rodrigues, tanto em sala de aula quanto em situações de laboratórios, alcança-se um estado pré-catártico, onde o intérprete tem a posse de suas rédeas e a consciência de cada filigrana expressada pelo seu corpo²². O resultado final, o produto cênico em si, traz a realidade existencial do sujeito e é fruto de um processo que busca em seus resíduos, a essência do intérprete, alcançando, também, grande sentido para quem o recebe: o público.

Avançando para a pesquisa de campo é possível constatar que a sintonia estabelecida entre diretor e intérprete tem, também, como objetivo, um aprofundamento do contato do intérprete com ele mesmo, num sentido de fortalecer sua identidade. Este fortalecimento é muito bem ilustrado pela ação de ‘fincar mastro’²³ que se vincula, de modo análogo, ao trabalho de contato e fortalecimento do eixo corporal do intérprete. Como afirma Rodrigues (2010a, p. 109), “tal qual um congadeiro no momento de hastear um mastro em solo sagrado, [...] o intérprete firma o seu corpo-mastro em um solo que lhe é caro afetivamente, a sua identidade passa a ocupar um espaço

²² Esta é uma reflexão pessoal possibilitada pelo acompanhamento de diversas disciplinas ministradas por Graziela Rodrigues na UNICAMP, tanto na graduação em Dança quanto na Pós-Graduação do Instituto de Artes, bem como, em situações de orientação para o desenvolvimento do presente estudo. Portanto, trata-se de uma informação coletada entre os anos de 2009 e 2012 a partir da experiência pessoal com alguns aspectos do método BPI.

²³ Esta ação de fincar mastro esta inserida na pratica da *Estrutura Física e Anatomia Simbólica* do método BPI, para tanto, indico a leitura complementar de RODRIGUES, 2005, p. 43-55 e, também, as demais publicações desta autora datadas do ano de 2010.

relacionado ao que lhe traz força de vida”. Assim, o intérprete estará apto para ter experiências de alteridade em plenitude, pois, com seu eixo corporal fortalecido, ele será capaz de vivenciar trocas sinceras sem se perder nas diversidades alheias, coabitando com elas e se deixando permear e ser permeado. Uma parte do trabalho do diretor está em possibilitar que o intérprete tenha consciência de aspectos desconhecidos de sua própria identidade, para depois fazê-lo fincar, hastear e dinamizar seu eixo, tornando-o forte e flexível juntamente com sua identidade.

Graziela Rodrigues situa as dinâmicas de reconhecer aspectos desconhecidos da identidade, ‘fincar mastro’, fortalecer e flexibilizar o próprio eixo, como inseridas no ato de o intérprete rever a si próprio. E vinculadas, ainda, à ideia de construção e desconstrução das imagens corporais que é assumida, dentro do método BPI, a partir da aproximação dos estudos de Paul Schilder (1999), sendo uma sobreposição das tendências de vida sobre as de morte. A partir dos escritos de Schilder (*idem*) e somando as reflexões apresentadas por Rodrigues (2003), vê-se que as relações interpessoais e as histórias internas, vividas ou imaginadas, transformam a imagem corporal da pessoa que se disponibiliza para vivenciar o procedimento proposto pelo BPI. Para Rodrigues (*idem*, p. 21), a história de vida é um dos agentes que mantêm a constante transformação e dinamização da imagem corporal e, conseqüentemente, a identidade do intérprete. De acordo com a autora (*ibidem*), esta é uma transformação que nunca cessa, pois, a cristalização paralisaria e estagnaria o fluxo de vida, impossibilitando, assim, a ação de o intérprete se inventariar na criação artística.

No Processo BPI, a *Pesquisa de campo* do eixo Co-habitar com a Fonte, será o local para o intérprete alcançar o ápice de sua auto aceitação. A proposta do método BPI para a realização da pesquisa de campo traz uma característica muito singular se comparada com outras áreas de conhecimento como, por exemplo, a antropologia. A pesquisa de campo deste Método visa, como já citei no capítulo anterior, que o intérprete apreenda os conteúdos do campo pesquisado de modo mais corporal, envolvendo aspectos subjetivos do pesquisador. Neste Processo dizer que o intérprete ‘coabitou’, refere-se ao fato de ele ter alcançado uma importante identificação cinestésica com os sujeitos pesquisados. Isso indica que a experiência cênica proposta pelo BPI está pautada no exercício da alteridade, onde, fundamentalmente, lida-se com a aceitação, por parte dos pesquisados, da pessoa do pesquisador, no caso o intérprete. Rodrigues (2005, p. 148) aponta como um marco o instante em que o intérprete perde os referenciais de estar em

determinado campo e, momentaneamente, há uma inversão dos papéis entre pesquisador e pesquisado. Nas palavras da autora (2003, p. 105), com o Co-habitar o intérprete “retira os panos que cobrem partes do [seu] altar oculto”. Estabelece-se uma sintonia com o outro que possibilita, também, um sintonizar-se do intérprete consigo mesmo e então questões veladas do seu próprio corpo vêm à tona. Rodrigues diz, ainda, sobre o campo pesquisado e sobre a alteridade:

Neste eixo [Co-habitar com a Fonte], um aprofundamento do autoconhecimento do intérprete é oportunizado pelos tipos de relações que aqui se estabelecem. A observação dos próprios sentimentos de estranheza e de identificação, em relação ao que ele vê, sem julgamento, o leva ao exercício de alteridade. Os referenciais do que é a Dança e do que são os valores presentes no movimento são ampliados. Ver o mundo sob uma ótica do movimento é exaustivamente exercitado. Como consequência ele adquire um ‘corpo cheio’ (RODRIGUES, 2010a p. 110).

O diretor durante a pesquisa de campo, quando não se faz presente junto com o intérprete, mantém contato constante, viabilizando a segurança para que o sujeito possa vivenciar plenamente a experiência de ‘coabitar’. Sobre isto Rodrigues indica que:

[...] o diretor deve estar atento à pessoa durante todo o percurso da pesquisa de campo, especialmente ao sentido de coesão da pessoa, o que irá mantê-la inteira neste Processo [...]. O diretor mesmo não estando presente na pesquisa de campo, deve estar junto da pessoa que realiza. Quando há dúvidas a respeito do andamento do processo, o diretor deve ir juntamente com a pessoa à campo, pois, jamais a pessoa que está em processo sob sua direção pode correr risco (2003, p. 117).

A autora, ainda, chama a atenção para o fato de o diretor estar sempre lidando com as incertezas, para ela, no que tange o campo de pesquisa, é preciso “ter cautela e olhar renovado para enxergar o fato vivo” (*ibidem*, p. 109).

Com relação ao campo pesquisado, é preciso compreender que as apreensões das paisagens, dos movimentos, das sensações estarão ligadas a uma impressão ou percepção corporal, elas vão se impregnar e ficarão incrustadas no corpo do intérprete. Essas apreensões se dão num processo que é corporal, pois, trata-se de uma dinâmica que não começa pela racionalização e amplia as faculdades perceptivas do corpo. De acordo com Rodrigues (2003, p. 80-81), a ignição que dá início ao Processo BPI está nos sentidos que já existem no corpo. O intérprete faz um movimento para o seu interior, ativando as memórias de seu corpo e, também, aquelas que são frutos do seu Co-habitar. Assim, o diretor e os sujeitos do campo pesquisado possibilitam que haja o desvelar de um “corpo sensível” do intérprete em relação ao mundo (*ibidem*).

É pertinente acentuar que o Processo BPI visa à criação de um produto artístico para que, assim, ele não seja visto como um procedimento experimental que nunca alcança o público. Contudo, reitero que o objeto do presente estudo não considera em sua análise a recepção, pois, creio tratar-se de um enfoque bem específico no que tange a relação do resultado cênico com o público. Para tanto, aponto o trabalho de Turtelli (2009), no qual alguns aspectos são levantados sobre este tema. Embora, afirmativamente possa dizer que o contato com o público seja uma fase muito importante no processo BPI.

A criação de um produto cênico com o método BPI se dá no ápice da experiência de contato do intérprete com ele mesmo. Este contato se faz crescente durante o processo, no entanto, após o retorno da pesquisa de campo ele se aprofunda. É quando, aglutinam-se no corpo do intérprete os conteúdos revelados pelo Inventário com os que foram apreendidos no Co-habitar com a Fonte. A direção atua, viabilizando condições para que nada se perca numa dinâmica singular de evidenciar as reincidências. É preciso cuidado para que o corpo se revele sem atropelos e idealizações, pois, não existe um fechamento indicando a presença de uma personagem e fala-se, portanto, em corpos-sínteses ou modelagens. A personagem no BPI será incorporada a partir da nucleação desses vários corpos e modelagens, trazendo força vital, personalidade, história de vida e gestos próprios, definindo uma nova identidade ou, ainda, criando uma entidade.

No método BPI, utiliza-se análoga e metaforicamente terminologias apreendidas nos campos pesquisados e que auxiliaram na sua estruturação enquanto metodologia. A Umbanda e o Candomblé, os ritos afro-brasileiros de modo mais amplo, foram campos exaustivamente observados por Graziela Rodrigues. Sobre essa apreensão Rodrigues indica a perspectiva do Método evitando, assim, interpretações equivocadas sobre o assunto:

[...] o que nos interessou foi verificar se no corpo da pessoa houve uma mudança significativa, crível pela sua atuação quanto ao desenvolvimento singular de uma linguagem, quando uma entidade ‘montava’ seu corpo. Portanto, não estávamos pesquisando Espíritos, mas a pessoa encarnada (2005, p. 81).

A incorporação da personagem no Método está ancorada num processo de auto reconhecimento, no qual o intérprete lida com conteúdos advindos de seu inconsciente. Todos os conteúdos trabalhados dizem de sensações, sentimentos, paisagens reconhecidas ou apreendidas e elaboradas pelo intérprete num procedimento que irá possibilitar a incorporação de si mesmo.

A composição cênica acontecerá a partir da incidência e repetição de conteúdos no corpo, perceptíveis através da atuação da personagem incorporada que denota uma qualidade expressiva ímpar. Neste sentido, a direção indica os conteúdos que vão surgindo ante a modificação e ampliação da consciência corporal do intérprete. Isso não quer dizer que o intérprete estará fora de si, ao contrário, diz de uma sutileza que pode, por vezes, passar despercebida para o sujeito em processo, dado que há um grande fluxo de vazão dos sentidos e movimentos. De acordo com os dados coletados, a sensação que o corpo do intérprete tem e a expressão alcançada está dotada de prazer e autenticidade, ou seja, daquilo que é a realidade existencial e gestual do intérprete. Portanto, a criação do diretor neste momento está em perceber, indicar e validar as sutilezas e os movimentos que por ventura seriam descartados sem maiores tratamentos²⁴. E, também, não diz de uma composição minimalista, mas sim, de uma expressão que abarca todas as qualidades de movimento pertencentes a aquele momento (realidade) do intérprete. Ainda, não estou falando da dramaturgia propriamente dita, nem tampouco do produto artístico do BPI, pois, esta reflexão se atém às relações vivenciadas dentro do processo criativo proposto pelo Método.

A incorporação da personagem pode ser vista como uma reorganização da estrutura corporal do intérprete, criando tensões e impulsos da identidade que se modela no corpo. A personagem aglutina e nucleia forças até então desconhecidas do intérprete instituindo uma nova dinâmica no corpo em processo. Ela é antes de tudo o ápice do autoconhecimento, o substancial concentrado, o resíduo processual que carrega uma vitalidade latente dotada da verdade do sujeito que se inventariou e exercitou a alteridade. A personagem é a pulsão e o desejo de vida do intérprete que olhou para o interior de si mesmo e ousou adentrar no próprio inconsciente reconhecendo seus limites para buscar sua originalidade expressiva. Esta originalidade impera no corpo e precisa ser lapidada para a construção de um roteiro e ou espetáculo cênico. Momento este que afirma a parceria entre o diretor e o intérprete de maneira crucial.

A direção, em sua atuação, passa a lidar e acolher os conteúdos expressos pela personagem incorporada. O primeiro deles, associado à incorporação da personagem é o nomear-se. A direção pergunta o nome daquilo que está incorporado, este é um procedimento que verifica se há a aceitação do que se incorpora. Rodrigues (2005, p. 84) indica que a realidade existencial, a

²⁴ Ressalto que a atuação do diretor é diferente e se amplia em cada fase do Processo BPI, bem como, está vinculada de modo diferenciado a cada processo que é sempre pessoal, pois, não há modelos pré-formatados e a experiência em si deixa que a dinâmica processual seja imanente ao sujeito que se disponibiliza para tal empreitada.

essência do que se incorpora, é algo imprevisível. Segundo a autora, nunca se sabe o que de fato será modelado e incorporado pelo corpo como síntese, pois, a nucleação não responde às idealizações ou projeções dos criadores. O que se incorpora diz respeito ao percurso interno do intérprete somado às apreensões e percepções experienciadas na pesquisa de campo e durante todo o processo.

A lapidação ou a elaboração da personagem se dá no corpo do intérprete através das inúmeras incorporações e desincorporações. Para Rodrigues (2005), na dinâmica de colocar e retirar do corpo a identidade nucleada, vem à tona outros aspectos e qualidades de movimentos, sensações, sentidos e imagens. E o que, no início, muitas vezes, era desconfortável, desarranjando e desequilibrado vai ganhando uma harmonia própria. A sintonia estabelecida entre o diretor e o intérprete viabiliza uma atuação mais objetiva na percepção e indicação de aspectos reincidentes no corpo. Estes aspectos são vetores que se convergem no que poderia ser considerado como dramaturgia do corpo. No BPI fala-se de partituras de sensação, onde há um contínuo burilar do movimento dentro do contexto da personagem que, conseqüentemente, transforma os sentidos, as imagens e as sensações. Como confirma Rodrigues (2003, p. 158), há uma flexibilidade inserida e amparada pelos conteúdos da personagem, esses, no entanto, possuem um amplo dinamismo, denotando um fluxo infinito que se elabora e se renova sempre. O diretor busca indicar e selecionar tanto as reincidências quanto os aspectos dotados de grande expressividade e significado emocional que resultam em um movimento com qualidade. A experiência e a disponibilidade da direção fazem com que sua cautelosa atenção seja a ferramenta fundamental de sua atuação singular e fenomenológica em cada processo.

A personagem estruturada e lapidada encontra sua forma de atuar e seu modo de ser no mundo, indicando, ainda, que houve uma grande transformação pessoal do intérprete. A relação da personagem com o intérprete e com a direção denota um ato de superação, transcendendo o receio do contato com o desconhecido e a sensação de impotência ante o vazio ou o silêncio vivenciado no decorrer de alguns momentos. A criação cênica no método BPI traz novas possibilidades para a vida do sujeito, pois ele se deixa transformar sem idealizações ou a instituição de modelos externos outorgados, outrora, por padrões vigentes nas artes. Portanto, o autoconhecimento proposto pelo BPI advém da escuta do próprio corpo, da percepção das

necessidades inquietantes que pulsam dentro de cada intérprete e tudo isso será elemento fundamental para uma criação cênica dotada de vitalidade, plenitude e originalidade.

4.4 – Conclusões sobre a relação diretor-intérprete

A presença do diretor no Processo BPI desde a sua escolha/convite, passando pelo contrato, pelo processo até às apresentações públicas do produto artístico, diz de uma conduta ética singular na criação cênica. Esta ética é estabelecida a partir de diretrizes alçadas pela experiência em si que, por sua vez, diz respeito a um Processo norteado pela legitimação do corpo do intérprete. O BPI não indica modelos ou vislumbra determinada estética artística, todos os elementos e dinâmicas processuais provêm de aspectos inconscientes que ganham a luz da consciência. A ética está no simples fato de a hierarquia ser mantida, pela segurança do processo, contudo, sem a existência de relações guiadas pelo poder. Diretor e intérprete são coautores, parceiros num procedimento em que há uma lida com o corpo sensível, mas, nem por isso, fragilizado e fragmentado. O objetivo ao lidar com as fraquezas, com as limitações do corpo, é torná-las o dínamo gerador de uma nova potência corporal. Ambas as partes coautoras da criação se transformam com o reconhecimento e a superação das amarras que travam e estancam o fluxo de vida do intérprete em processo.

A ética do BPI está justamente no cuidado com o sujeito que se disponibiliza para vivenciar um processo artístico que produz autoconhecimento. Todavia, não é possível ver a si próprio e se transformar sozinho, pelo ao menos, não nesta abordagem que enxerga no ato de afetar e ser afetado pelo outro a possibilidade de ‘ser o que se é’, sem máscaras e idealizações. No BPI o sujeito se aceita a partir da percepção de sua realidade existencial, sem os modelos padronizados e uniformizadores que limam as singularidades do indivíduo. Portanto, essa ética indica uma dedicação à *stricto sensu* para com o outro, em que estar disponível é fundamental e diz respeito, por exemplo, a uma atenção que ultrapassa os limites espaciais da sala de laboratório. No entanto, a disciplina torna-se, também, uma atitude que reciprocamente corrobora com o reconhecimento do empenho empregado pelos sujeitos envolvidos no processo. Percebe-se que a ética no Processo BPI integra dedicação, disponibilidade e disciplina, viabilizando que a sintonia entre os

coautores da criação artística, acima de tudo, seja uma declaração de respeito e profissionalismo com o artista e sua arte.

O outro é percebido a partir da importância vital que sua presença tem no desenvolvimento do sujeito. Para André Lapierre, em seus escritos sobre *Falta, Fusionalidade e Identidade* (1984, p. 22), o outro influencia diretamente no desenvolvimento psicomotor de um determinado sujeito pela forma como ele se disponibiliza em função deste. Assim, é importante que, por exemplo, o terapeuta, professor ou, neste caso, o diretor saiba diferenciar seus desejos daqueles do sujeito em foco. Desta forma, ele tomará consciência do jogo ou relação que é estabelecida entre os desejos de ambos os envolvidos. No caso do Processo BPI, o diretor abre mão dos seus desejos para possibilitar que o intérprete dê vazão aos seus impulsos e emoções, vivenciando um procedimento onde esses conteúdos serão elaborados e utilizados numa criação cênica original.

De acordo com Erskine (1997), a sintonia afetiva nas relações interpessoais é viabilizada por atitudes e condutas onde não há a imposição de um sujeito sobre o outro, ou seja, as relações de poder inexistem. Segundo este autor, o terapeuta pode, por vezes, dividir com a pessoa em análise um determinado momento próprio de vulnerabilidade indicando as suas escolhas para solucionar este conflito, criando, assim, uma aproximação que valoriza “a necessidade relacional de confirmação da experiência pessoal”, trazendo uma sensação de companheirismo e de igualdade (*idem*, p. 04). Citando as palavras de Erskine: “A sintonia é provida pelo terapeuta ao valorizar a necessidade de confirmação revelando [...] experiências pessoais selecionadas, partilhando vulnerabilidades ou sentimentos e fantasias semelhantes, tudo isso com sua presença e vitalidade” (*ibidem*).

Erskine finaliza sua fala com a seguinte pontuação sobre a sintonia afetiva nos relacionamentos interpessoais:

Quer estejamos falando sobre o relacionamento entre clientes e terapeutas, crianças e pais, duas pessoas num casal, amigos ou companheiros de trabalho, a sintonia afetiva é essencial. A base do relacionamento eficaz está no reconhecimento, na reafirmação e na capacidade de responder às necessidades em relacionamentos (*op. Cit.*, p. 06).

Rodrigues fala, uma vez mais, durante a entrevista concedida a mim, a respeito da sintonia entre o diretor e o intérprete ao ser questionada sobre o que acontecia no corpo do diretor durante o processo de autoconhecimento viabilizado pelo BPI. Sua resposta foi:

O diretor está em sintonia e tendo uma apreensão cinestésica do intérprete. É possível, inclusive, o diretor ter a percepção daquilo que o intérprete está vendo. É uma coisa que se vai junto. Você vai até o corpo do outro e traz a sensação para o seu corpo. É uma relação cinestésica profunda, até para perceber o momento em que está a mentira, para fazer uma indicação precisa que dê fluxo ao que está processando dentro. E a gente leva o intérprete para casa dentro da gente. Então, é comum ter uma captação de sentimentos e sensações. Às vezes você percebe e eu costumo ligar e perguntar: ‘Você está bem? Está tudo bem?’ Você sente que a pessoa não está bem, que está precisando conversar um pouco, precisando clarear os procedimentos. Você vê que é uma proposta que exige um contrato. Exige uma confiança. É muito complicado, quando não há uma confiança você vai até certo ponto e fecha. Se há uma confiança ajuda a deslanchar. Há uma entrega. Confiança é entrega. Veja, se você está me dirigindo, eu tenho que confiar em você, senão, eu não vou me entregar para você. O entregar para você tem o significado de me entregar para mim mesma. A autoconfiança vem da confiança que eu deposito no outro²⁵.

A partir desses apontamentos, é possível pensar a atitude do diretor, na perspectiva processual do BPI, como doação em prol da autodescoberta do intérprete. Os autores citados anteriormente auxiliam no entendimento da atuação do outro em processos de autotransformação. Para tanto, o papel do diretor estaria mais adiante, na medida em que o objetivo do método BPI é alcançar a autotransformação do intérprete no processo de criação em artes da cena. O diretor no BPI representa, também, a segurança para que este processo criativo aconteça plenamente e, por isso, é ético o reconhecimento da autoria compartilhada.

Ao associar uma conduta ética como proveniente do exercício pleno da alteridade, o método BPI dá ao intérprete a possibilidade de se rever no mundo. Neste sentido, é possível citar o trabalho de José Geraldo Estevam (2008) que analisa e aproxima as noções de alteridade para Joel Birman e Emmanuel Lévinas na construção de um novo paradigma cultural no ocidente. Nas palavras do autor:

[...] a abertura para a alteridade significa uma nova e diferente maneira de ser, numa postura ética que está para além de qualquer conceituação lógica. A primazia do *ser*, personificada nos egoísmos que causam e justificam a violência contra o *outro*, perde, assim, sua razão de ser. ‘A ética coloca o eu na esfera da responsabilidade, isto é, desperta-o’ (FABRI, 1997, p. 98) de seu sono egocêntrico (ESTEVAM, 2008, p. 177).

Ainda cito Estevam, em seu parágrafo conclusivo:

Em suma, pela leitura de Birman sobre o eu narcísico na pós-modernidade, e pela crítica de Lévinas ao egocentrismo presente na história ocidental, representado pela ontologia, o reconhecimento da alteridade do outro constitui a grande possibilidade de construção de uma sociedade mais humana. Em outras palavras, a possibilidade de se construir uma

²⁵ Fragmento extraído do meu diário de pesquisa, coletado durante diálogos com a orientadora desta investigação, Dra. Graziela Rodrigues, sobre o diretor no Processo BPI. Conversa datada de 30 de maio de 2012 no Departamento de Artes Corporais da UNICAMP.

sociedade mais ética, em que os direitos e deveres de todas as pessoas sejam respeitados. Pois, como diz Márcio Costa (2000, p. 214), “a ética para Lévinas, mais do que ética da alteridade, é uma ética da subjetividade sensível voltada para a alteridade”. Isto é, o que se espera do eu é apenas um pouco mais de sensibilidade para que o outro seja reconhecido em sua alteridade, numa inversão paradigmática difícil, mas possível (*idem*, p. 177-178).

A leitura de Estevam sobre a alteridade como a construção de uma nova ética nas relações humanas, a meu ver, corrobora com a experiência proposta pelo BPI no sentido de uma valorização do ser em sua realidade existencial. Isso porque o intérprete, através de uma abertura, da disponibilização e da aceitação do outro, sem o pré-julgamento de suas diversidades, alcançará uma noção ampliada e reformulada de autoconhecimento. Construindo, portando, como afirma Rodrigues (2003, p. 94), uma nova ótica para ver-perceber a si mesmo, sua arte e o mundo.

O intérprete vivencia um processo de criação cênica que visa à integração dos seus aspectos corporais, outrora norteados pela ideia de corpo fragmentado, haja vista, que esta abordagem integrativa proporciona uma experiência de trocas humanas éticas, pautadas no respeito às diversidades de cada identidade envolvida na criação, instituindo o exercício pleno da alteridade. Esta experiência processual tem viabilizado a criação de resultados cênicos dotados de uma qualidade expressiva singular e de uma potência criativa genuína. O intérprete alcança sua originalidade criativa e amplia sua identidade a partir do reconhecimento de seus aspectos internos, produzindo um desempenho que vincula o sublime a sua atuação artística. A direção, portanto, torna viável que o Processo BPI tenha como resultante uma criação artística que pode ser classificada a partir da boa performance de seu intérprete. O diretor por já ter vivenciado esta transformação em seu corpo, quando ainda era intérprete, traz a autotransformação como marca da experiência de outrora e, por isso, pode agora se doar e dedicar-se ao processo de transformação de outros sujeitos. O diretor faz um investimento em prol do desenvolvimento de outros intérpretes que se aventuram e se disponibilizam para um processo de criação cênica que visa, também, o autoconhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste estudo propiciou o meu aprendizado sobre o método BPI e trouxe à tona uma maior compreensão sobre a experiência no processo de criação cênica. A ideia de experiência no BPI explicita a vivência de um procedimento criativo e acentua o vínculo entre teoria e prática. Neste sentido, percebo que o BPI produz um conhecimento verticalizado do artista a respeito de si mesmo e de sua arte, na condição em que a integridade daquele torna-se elemento fundamental a ser mantido com a produção deste último. A teoria surge como uma necessidade imanente da prática, no qual o intérprete é, a todo tempo, impelido a buscar meios necessários para alcançar seu autoconhecimento. Este, por sua vez, integra os aspectos fisiológicos, emocionais, culturais e sociais do sujeito em processo constante de “elaborar-se”. Sendo assim, a criação artística produzida carrega consigo os “louros” de um embate travado pelo intérprete com ele mesmo. Neste Processo o sujeito cria um produto cênico dotado de suas características originais afloradas a partir do seu autoconhecimento.

O método BPI, ao longo de mais de trinta anos, possibilitou e continua viabilizando que em seus resultados haja qualidade de movimentos singulares, plasticidade genuína e trocas humanas. O intérprete alcança plenitude, vitalidade e prazer ao desenvolver o que pode ser indicado e visto como uma “boa performance”, através da reintegração de seu corpo numa sensação pulsante de vida.

Este estudo, ainda, diz muito sobre o meu desenvolvimento pessoal. Isso porque, corroborando com a afirmação anterior sobre o aspecto teórico-prático do método BPI, ao longo do desenrolar desta investigação tive a oportunidade de acompanhar as aulas da disciplina Dança do Brasil no curso de Dança da UNICAMP. Esta vivência não estava incluída a priori nos procedimentos deste projeto, no entanto, foi de extrema importância para que eu alcançasse a reflexão apresentada neste trabalho. As aulas me trouxeram a possibilidade de acompanhar de perto alguns aspectos do BPI encontrados nas diversas publicações analisadas. Nestas aulas observava que a relação estabelecida no âmbito professor-aluno, e para mais adiante, artista-artista, aproximavam-se dos dados coletados sobre as relações afetivas no Processo BPI. Os

“feedbacks”, os apontamentos, as dúvidas e as questões levantadas, também por mim, colaboravam sempre com as análises e interpretações dos indícios aferidos nas fontes, tanto primárias, quanto secundárias desta investigação. Acentuando, cada vez mais, o fator dinâmico do método BPI como um saber vivo e em constante transformação.

Os afetos, mais especificamente as relações afetivas no Processo BPI, refletem e instauram um processo de criação sustentado pelo respeito incondicional ao sujeito e, conseqüentemente, à sua identidade e realidade existencial. Os trabalhos cênicos, resultados de diversos procedimentos, indicam uma estética diretamente ligada à integridade do intérprete. Nada que diz respeito à cena, propriamente dita, “fere os brios” do indivíduo/artista, no entanto, é preciso compreender que há uma revisão e uma elaboração do seu *script* de vida. O intérprete se aceita depois de se reconhecer e, com isso, se desfaz de suas muitas peles ou cascas, para retomar aqui o mito da deusa Inana. O intérprete, como Inana (a deusa da fertilidade), rompe com os padrões, abandona os comodismos e se lança num mergulho profundo em direção a seu âmago ou essência, e simbolicamente se desconstrói para se construir novamente. Como a própria autora do Método afirma: “o processo [...] é trabalhoso e exige, por parte do intérprete, disciplina, coragem e vontade de abrir mão de seus idealismos para se defrontar com suas realidades e com o mundo do qual ele é parte” (RODRIGUES, 2010a, p. 115). A autora diz, ainda, que as práticas vivenciais, embasadas pelo BPI, têm criado oportunidades para pesquisas aprofundadas em criação cênica e que acentuam um percurso no qual há o desenvolvimento humano do intérprete (*ibidem*).

A Rede de Afetos torna-se um anteparo, no qual a criação artística encontra suporte para acontecer plenamente na proposta do BPI. Isto porque, há um constante exercício da alteridade que promove essencialmente o autoconhecimento do intérprete. O reconhecimento do outro e de suas diferenças, enfim, aceitar a diversidade da identidade do outro implica na aceitação, por parte do intérprete, de aspectos inconscientes da própria identidade. Desta forma, o sujeito só se reconhece a partir de uma conduta ética em relação ao outro. Esta conduta ética revela não só a essência do método BPI, mas também, os conteúdos e as condições necessárias para que o seu processo criativo aconteça. Não é a primeira vez que se fala de ética e das condições necessárias, Rodrigues (2003, p. 146), pontua a este respeito no tópico “Reconhecendo e Assumindo os Espaços do BPI”. Entretanto, vejo que é de grande importância para o Método, aprofundar e

escrever, ainda mais, sobre a sua conduta ética. Esta, ao menos, foi minha tentativa e agora percebo, claramente, que possibilitou o questionamento do real valor da conduta ética na criação em artes da cena.

Por fim, gostaria de apontar que ter a autora do método BPI como minha orientadora neste estudo foi fundamental, uma vez que, nos encontros de orientação tornava-se possível sanar dúvidas que ultrapassavam as referências bibliográficas. Percebi que a conduta ética indicada no processo, diz ainda, de uma generosidade com a pessoa em foco, seja no processo de criação cênica, seja na reflexão pessoal, ou na escrita acadêmica, enfim, revelou-me que antes de tudo é preciso reconhecer o momento em que o ser se encontra. Daí em diante, tendo um norte, um objetivo, uma determinação, a fruição acontece no tempo em que for necessário. Ao pensar em linguagens ou estéticas artísticas, depara-se, no método BPI, com aquilo que é necessário àquele sujeito em processo. Terminei essa escrita constatando, como intérprete, que existe em mim uma pulsão, uma inquietação ampliada por esta investigação e percebo, ainda, que abandonei a idealização transformando meu desejo de vivenciar o método BPI plenamente numa possibilidade real de experimentá-lo processualmente.

REFERÊNCIAS ²⁶

- AULETE, C. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. 896p.
- AZEVEDO, S. M. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 326 p.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdos**. Lisboa: Edições 70, 1977. 223 p.
- BARROS, M. **O livro das ignoranças**. 16. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2009. 103 p.
- BERTHERAT, T. **O Corpo tem suas Razões: Antiginástica e Consciência de si**. São Paulo: Martins Fontes, 1985. 223 p.
- CAMPEN, C. van. **The hidden sense: Synesthesia in Art and Science**. Cambridge, MA, U.S.A: MIT Press, 2007. 165 p.
- CAMPOS, F. 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 ABRACE**. UNESP: São Paulo, 2010a. <http://portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/FI%e1vio%20Campos%20Braga%20-%20Harmonia%20dos%20afetos%20na%20experi%eancia%20com%20o%20m%e9todo%20BPI.pdf>
- CAMPOS, 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. 2010b.
- CYPRIANO, F. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 176 p.
- ESTEVAM, J. G. O reconhecimento da alteridade como possibilidade de construção de um novo paradigma na cultura ocidental em Joel Birman e Emmanuel Lévinas. In: **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p.169-179, jun. 2008. http://www.pucminas.br/documentos/horizonte_12_artigo_09.pdf (visitado em 24/02/2012).
- ERSKINE, R.G. **Ser e Pertencer**. Trabalho Apresentado no XVI – CONBRAT: Tema: “Ser e Pertencer”, Belo Horizonte, MG. 1997.
- FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007. 195 p.
- FERREIRA, A. B. H.; FERREIRA, M. B.; ANJOS, M. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba, PR: Positivo, 2010. 2222 p.

²⁶ Organizada a partir das Normas da ABNT e ISO apresentadas em *Percurso Científico: guia prático para elaboração da normalização científica e orientação metodológica* (SANTOS, 2012).

GIBBS, G. **Análise de Dados Qualitativos**. Porto Alegre: Artmed, 2009. (Coleção Pesquisa Qualitativa / coordenada por Uwe Flick). 198 p.

LAPIERRE, A. & AUCOUTURIER, B. A Falta – Fusionalidade e Identidade. In: **Fantasmas Corporais e Práticas Psicomotoras**. Barueri: Manole, 1984. p. 9-42.

LIMONGI, J.A.P. **Fazer um múltiplo brasileiro**: José Celso Martinez Correa, Uzyrna Uzona e a Montagem de *Os Sertões*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de Brasília – UNB, Brasília, 2008.

MELCHERT, A.C.L. **A descoberta da cultura velada e dos gestos vitais**: Um aprofundamento no eixo Inventário no Corpo do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). 2010. 371p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MELCHERT, A.C.L. **O desate criativo**: estruturação da personagem a partir do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). 2007. 158p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

NAGAI, A.M. **O Dojo do BPI**: Lugar onde se desbrava um caminho. 2008. 123p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PERERA, S. B. **Caminho para a iniciação feminina**. São Paulo: Paulus, 1985. Coleção amor e psique. 145 p.

PIRES, E. **Zé Celso e o Oficina-Uzyrna de Corpos**. São Paulo: Annablume, 2005. 165 p.

PRADO, D. A. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008. 149 p.

ROCHA, E. **O que é etnocentrismo?** 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Coleções Primeiros Passos. 95 p.

RODRIGUES, G. E. F. Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a Dança do Brasil. In: NAVAS, C & ISAACSON, M & FERNANDES, S. (org.) **Ensaio na Cena**. Salvador: ABRACE, 2010a. 237 p.

RODRIGUES, G. E. F. **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. 2010b. <http://www.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal2010/cd/anais/trabalhos/portugues/Area3/IC3-28.pdf>

RODRIGUES, G. E. F. **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. 2010c.

RODRIGUES, G.E.F. Dança dos Brasis III - Junto aos Xavante. In: **Anais do VI Congresso ABRACE**. UNESP: São Paulo, 2010d. <http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Graziela%20Rodrigues%20-%20Dan%e7a%20dos%20Brasis%20III%20-%20Junto%20aos%20Xavante.pdf>

RODRIGUES, G.E.F. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005. 182 p.

RODRIGUES, G.E.F. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

RODRIGUES, G.E.F.; TAVARES, M.C.G.C.F. Imagem Corporal, Narcisismo e a Dança. In: Tavares, M.C.G.C.F. (org.). **O dinamismo da Imagem Corporal**. ISBN 978-85-7655-119-5. São Paulo: Phorte, 2007. 245 p.

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

SANTOS, G.C. **Percursos científicos**: guia prático para elaboração da normalização científica e orientação metodológica. Campinas, SP: Arte Escrita, 2012. 155 p.

SCHILDER, P. **A Imagem do Corpo: Energias Construtivas da Psique**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 405 p.

SILVA, A.S. **Oficina**: do teatro ao Te-Ato. São Paulo: Perspectiva, 1981. 255 p.

TAVARES, M.C.G.C.F. **Imagem Corporal**: conceito e desenvolvimento. Barueri-SP: Manole, 2003. 147 p.

TEIXEIRA, P.C. **O Santo que dança**: uma vivência corporal a partir do eixo co-habitar com a fonte do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). 2007. 195p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

TURTELLI, L.S.; **O espetáculo cênico no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)**: um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança Valsa do Desassossego. 2009. 309 p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, A. **Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 173 p.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Obras Escolhidas, Volume I. 253 p.

CÁLIPO, N.M. O Co-habitar com as mulheres quebradeiras de coco babaçu e o Terecô. In: **Anais da VI Reunião Científica da ABRACE**. UFRGS: Porto Alegre, 2011. <http://www.portalabrace.org/vireuniaio/pesquisadanca/CALIPO,%20Nara%20de%20Moraes.pdf>

CALIPO, N.M. Dança dos Brasis V: junto às mulheres do Jalapão. In: **Anais do VI Congresso ABRACE**. UNESP: São Paulo, 2010. <http://portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Nara%20de%20Moraes%20C%e1lipo%20-%20Dan%e7a%20dos%20Brasis%20V-%20junto%20%e0s%20mulheres%20do%20Jalap%e3o.pdf>

CALÍPO, N.M.; RODRIGUES, G.E.F. **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.

CAMPELO, C. R. **Cal(e)idoscorpos**: um estudo semiótico do corpo e seus códigos. São Paulo, SP: Annablume, 1997. 138 p.

CAMPOS, F. O método BPI e a Harmonia dos afetos: olhando as relações intrapessoais do intérprete. In: **Anais da VI Reunião Científica da ABRACE**. UFRGS: Porto Alegre, 2011. <http://www.portalabrace.org/vireuniaio/pesquisadanca/CAMPOS,%20Flavio.pdf>

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.E.F. Diálogos acerca do Retorno ao Campo. In: **Anais da VI Reunião Científica da ABRACE**. UFRGS: Porto Alegre, 2011. <http://www.portalabrace.org/vireuniaio/pesquisadanca/2.%20COSTA,%20Elisa%20Massariolli;%20RODRIGUES,%20Graziela%20Estela%20Fonseca.pdf>

COSTA, E. M. Dança dos Brasis IV: O Retorno ao Campo. In: **Anais do VI Congresso ABRACE**. UNESP: São Paulo, 2010. <http://portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Elisa%20Costa%20-%20Dan%e7a%20dos%20Brasis%20IV-%20O%20Retorno%20ao%20Campo.pdf>

COSTA, E.M.; RODRIGUES, G.E.F. **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.

COSTA, E. M.; RODRIGUES, G.E.F. **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.

COSTA, J. Irrupções do real no teatro contemporâneo. In: **SUBTEXTO. Revista de Teatro do Galpão Cine Horto.** Ano VI. dez. de 2009. Número 06. Edições CPMT: Belo Horizonte, 2009.

COSTA LIMA, J. C. Contribuições de Michael Balint para uma reflexão sobre a alteridade. **Revista Psyché**, Vol. XI, Núm. 21, pp. 175-182. Universidade São Marcos, Brasil, 2007. <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=30711302012> (visitado em 24/02/2012).

DAMÁSIO, A. R. **O erro de Descartes:** emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007. 330 p.

DANTAS, M. F. Escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. In: **Anais V Congresso ABRACE.** UFMG: Belo Horizonte, 2008. <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Monica%20Fagundes%20Dantas%20-%20Escolhas%20metodologicas%20no%20ambito%20da%20pesquisa%20em%20danca.pdf> (visitado em 29/03/2012)

DANTAS, M. F. **Dança: O enigma do movimento.** Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1999. 126 p.

DEWEY, J. **El arte como experiência.** Barcelona: Paidós, 2008. Col. Paidós Estética.

ELIACHEFF, C. **Corpos que gritam:** A psicanálise com bebês. São Paulo: Atica, 1995.

FERNANDES, C. Danço, Logo (D)Existo: Resistência, Resiliência e Re-existência. In: **Cadernos do LINCC:** linguagens da cena contemporânea, v. 1, n. 1 (jul./dez. 2008) – Natal, RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2007.

FERNANDES, S. Teatralidades do Real. In: **SUBTEXTO. Revista de Teatro do Galpão Cine Horto.** Ano VI. dez. de 2009. Número 06. Edições CPMT: Belo Horizonte, 2009.

FLORIANO, M.; RODRIGUES, G.E.F. **A Polpa da Fruta.** : Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal (ISBN: 9788599688120). UNICAMP. Campinas, SP. 2010.

FORQUIN, L.A.B.; MELCHERT, A.C.L.; RODRIGUES, G.E.F. **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.

GIL, J. **Movimento Total**: O Corpo e a Dança. São Paulo: Iluminuras, 2004. 223 p.

GROTOWSKI, J. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 208 p.

GRUMANR, M. “(In) diferença” por excesso? O lugar das identidades na contemporaneidade. In: Revista Espaço Acadêmico – N° 79 – Mensal, Dezembro de 2007 – Ano VII (ISSN:1519.6186). Visitado em 03/12/2010, no site: <http://www.espacoacademico.com.br/079/79gruman.htm>

ICLE, G. Estudos da Presença: Itinerários Interdisciplinares para a pesquisa nas Artes do Espetáculo. In: **TRAMA INTERDISCIPLINAR** - Ano 1 - Volume 1 - 2010 (<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=trama%20interdisciplinar%20-%20ano%201%20-%20volume%201%20-%202010&source=web&cd=3&ved=0CDEQFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww3.mackenzie.br%2Feditora%2Findex.php%2Ftint%2Farticle%2Fdownload%2F2135%2F1486&ei=IDODT5W9FoKS9QTe3cDtBw&usg=AFQjCNHxkYr8Z3-WNcaezT2dtwmuMJ-JUg>) Visitado em 09/04/2012.

KATZ, H. Uma proposta evolucionista para o entendimento de projeto. In: NAVAS, C; ISAACSSON, M & FERNANDES, S. (org.). **Ensaio em cena**. Salvador: ABRACE, 2010. 237p.

KLEIN, M. *et al.* **Os Progressos da Psicanálise**. 3ª ed. Rio de Janeiro: LTC S.A., 1982. 365 p.

LABAN, R. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978. 268 p.

L'ARCHE & Pina Bausch Stiftung. **Café Müller**: A piece by Pina Bausch Tanztheater Wuppertal. Paris: L'arche, 2010. 95 p.

LEHMANN, H-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 437 p.

LIMA, C. A. S. Processos de criação em dança-teatro: reflexões sobre a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal. In: **Anais do V Congresso ABRACE**. UFMG: Belo Horizonte, 2008. <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Carla%20Andrea%20S%20L%20Carla%20Normagna%20-%20Processos%20de%20criacao%20em%20danca%20teatro%20reflexoes%20sobre%20a%20tessitura%20dos%20afetos%20nos%20espetaculos%20do%20Wuppertal%20Tanztheater.pdf> (visitado em 29/03/2012)

MEICHES, M. e FERNANDES, S. **Sobre o trabalho do ator**. Perspectiva: São Paulo, 2007. Col. Estudos 103. 177 p.

MELCHERT, A.C.L.; RODRIGUES, G.E.F. Os Corpos na Argila e o desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo do Método BPI. In: **Anais da VI Reunião Científica da ABRACE**.

UFRGS: Porto Alegre, 2011.
<http://www.portalabrace.org/vireuniao/pesquisadanca/5.%20MELCHERT,%20Ana%20Carolina%20Lopes.pdf>

MELCHERT, A.C.L. Aprofundamento do eixo inventário no corpo do método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete). In: **Anais do VI Congresso ABRACE**. UNESP: São Paulo, 2010.
<http://portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Ana%20Carolina%20L.%20Melchert%20-%20APROFUNDAMENTO%20DO%20EIXO%20INVENT%20RIO%20NO%20CORPO%20DO%20M%20C3%89TODO%20BPI.pdf> .

MELCHERT, A.C.L.; RODRIGUES, G.E.F. **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.

MELCHERT, A.C.L.; RODRIGUES, G. E. F. **O desate criativo**: estruturação da personagem a partir do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). Texto cedido pelo autor. 2009 (No prelo).

MELCHERT, A. C. L. **O nó das águas**. Anais do V Congresso ABRACE. ISSN 21769516. UFMG, Belo Horizonte, 2008.
<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Ana%20Carolina%20Lopes%20Melchert%20-%20O%20no%20das%20aguas.pdf> (visitado em 29/03/2012)

MELCHERT, A.C.L.; RODRIGUES, G.E.F. O Nó das Águas: A demanda no corpo do Jongo. In: In: Tavares, M.C.G.C.F. (org.). **O dinamismo da Imagem Corporal**. ISBN 978-85-7655-119-5. São Paulo: Phorte, 2007. 245 p.

MORAES, R. **Análise de conteúdo**. Revista Educação, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999. Visitado em 20/06/2011 no site:
http://cliente.argo.com.br/~mgos/analise_de_conteudo_moraes.html.

MOTTA-LIMA, T. Atenção, Porosidade e Vetorização: Por onde anda o ator contemporâneo? In: **SUBTEXTO. Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**. Ano VI. dez. de 2009. Número 06. Edições CPMT: Belo Horizonte, 2009.

MUSIC, G. **Afetos e Emoções**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, São Paulo: Ediouro, 2005. Coleção Conceitos da Psicanálise; 20. 80 p.

NAGAI, A.M.; RODRIGUES, G.E.F. Quem dança em mim: A Personagem no método BPI. In: **Anais da VI Reunião Científica da ABRACE**. UFRGS: Porto Alegre, 2011.
<http://www.portalabrace.org/vireuniao/pesquisadanca/7.%20NAGAI,%20Angela%20Mayumi.%20RODRIGUES,%20Graziela%20Estela%20Fonseca.pdf>

NAGAI, 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.

NAGAI, A.M.; RODRIGUES, G.E.F. **O Dojo do BPI**: Lugar onde se desbrava um caminho. Texto cedido pelo autor. 2009 (No prelo).

NAGAI, A. M. O corpo diamante. In: **Anais do V Congresso ABRACE**. UFMG: Belo Horizonte, 2009.
<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Angela%20Mayumi%20Nagai%20-%20O%20corpo%20diamante.pdf> (visitado em 29/03/2012).

PEREIRA, J.C.R. **Análise de dados Qualitativos**: Estratégias Metodológicas para as Ciências da Saúde, Humanas e Sociais. 3.ed. São Paulo: Ed. USP, 2004. 156 p.

RODRIGUES, G.E.F. Da Gira das Pombas Giras à Emissão de Personagens Através do Método BPI. In: **Anais da VI Reunião Científica da ABRACE**. UFRGS: Porto Alegre, 2011.
<http://www.portalabrace.org/vireuniao/pesquisadanca/6.%20RODRIGUES,%20GRAZIELA.pdf>

RODRIGUES, G.E.F.; MÜLLER, R. Dança dos Brasis: as mulheres das cócoras. **Cadernos da Pós-Graduação**, Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, SP, v.8, n.1, 129-136, 2006a.

RODRIGUES, G.E.F.; TAVARES, M.C.G.C.F. Mudanças na imagem corporal de bailarinas que vivenciaram o método BPI. In: **Repertório: teatro & dança** / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Ano 13, n. 14 (2010.1). Salvador: UFBA/PPGAC, 2010.

ROMANO, L. **O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico**. São Paulo: Perspectiva, 2005. 250p.

ROUBINE, J. J. **A Arte do Ator**. Jorge Zahar Ed: Rio de Janeiro, 2002. 98 p.

ROUBINE, J. J. As metamorfoses do ator. In: **Linguagem da Encenação Teatral**. Jorge Zahar Ed: Rio de Janeiro, 1998. 237 p.

SANCHEZ, L.M.M. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2010. 178 p.

SIQUEIRA, D.C.O. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006. 235 p.

TAVARES, M.C.G.C.F. **Abordagem de pesquisa em atividade física adaptada**. Campinas, SP: CODESP, 2000.

TELLES, N. A experiência como atitude metodológica na pesquisa em teatro. In: **Anais da IV Reunião Científica ABRACE**, 2007.
<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Pedagogia/A%20experiencia%20como%20atitude%20metodologica%20na%20pesquisa%20em%20teatro%20-%20Narciso%20Telles.pdf>

TEIXEIRA. P. C; RODRIGUES, G.E.F. **O Santo que dança**: uma vivência corporal a partir do eixo co-habitar com a fonte do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Texto cedido pelo autor. 2009 (No prelo).

TEIXEIRA, P. C., RODRIGUES, G.E.F. **A travessia de Zica**: As danças populares do Sul de Minas. ISBN 978-85-908291-0-2 Pouso Alegre, MG. 2008. 76 p.

TERRA, A. Klaus Vianna e a Expressividade como Devir Dramatúrgico da Dança. In: **Anais do V Congresso da ABRACE**. UFMG: Belo Horizonte, 2008. <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Ana%20MRC%20-%20ANA%20TERRA%20-%20KLAUSS%20VIANNA%20E%20A%20EXPRESSIVIDADE%20COMO%20DEVIR%20DRAMATURGICO%20DA%20DANCA.pdf> (visitado em 29/03/2012).

TURTELLI, 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.

TURTELLI, L.S.; RODRIGUES, G.E.F. Emoções à baila: a coreografia no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). In: **Anais do VI Congresso ABRACE**. UNESP: São Paulo, 2010. <http://portalabrace.org/vcongresso/pesquisadanca/Larissa%20Sato%20Turtelli%20-%20Emoes%20a%20baila%20-%20a%20coreografia%20no%20metodo%20BPI.pdf>

TURTELLI, 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. Texto cedido pelo autor. 2009 (No prelo).

TURTELLI, L. S. Reflexões preliminares sobre as relações com o público no espetáculo de dança Valsa do Desassossego. In: **Anais do V Congresso da ABRACE**. UFMG: Belo Horizonte, 2008. <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Larissa%20Sato%20Turtelli%20-%20Reflexoes%20preliminares%20sobre%20as%20relacoes%20com%20o%20publico%20no%20espetaculo%20de%20danca%20Valsa%20do%20Desassossego.pdf> (visitado em 29/03/2012).

VIANA, A. C. A. A dança Contemporânea e a Fenomenologia de Merlau-Ponty: Possibilidades de diálogos entre ambas. In: **Cadernos do LINCC**: linguagens da cena contemporânea, v. 1, n. 1 (jul./dez. 2008) – Natal, RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2007.

VIANNA, K. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990. 141 p.