

Elisa Massariolli da Costa

**DANÇAR PARA A *FONTE* XAVANTE:
UMA EXPERIÊNCIA DO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE DE
RETORNO À TERRA INDÍGENA DE PIMENTEL BARBOSA**

*Dancing to the Xavante Source: a return experience of the dancer-researcher-
performer to the Pimentel Barbosa Indigenous Territory.*

Campinas, agosto de 2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Elisa Massariolli da Costa

DANÇAR PARA A *FONTE* XAVANTE:

**UMA EXPERIÊNCIA DO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE DE
RETORNO À TERRA INDÍGENA DE PIMENTEL BARBOSA**

*Dancing to the Xavante Source: a return experience of the dancer-researcher-performer to
the Pimentel Barbosa Indigenous Territory.*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena.

*Dissertation submitted to the Art Institute of Universidade de Campinas (University of Campinas) to obtain
the Master grade in Scenic Arts.*

Graziela Estela Fonseca Rodrigues

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna, e orientada pela
profa. dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues.

*This copy is the final version of the dissertation by the student and supervised by professor Dr. Graziela
Estela Fonseca Rodrigues.*

Campinas, Agosto de 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

C823d	Costa, Elisa Massariolli da. Dançar para a Fonte Xavante: uma experiência do bailarino-pesquisador-intérprete de retorno à Terra Indígena de Pimentel Barbosa / Elisa Massariolli da Costa. – Campinas, SP: [s.n.], 2012. Orientador: Graziela Estela Fonseca Rodrigues. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Terra Indígena Pimentel Barbosa (MT) 2. Bailarino-Pesquisador-Intérprete. 3. Índios Xavante. 4. Dança. I. Rodrigues, Graziela Estela Fonseca. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Dancing to the Xavante Source: a return experience of the dancer-researcher-performer to the Pimentel Barbosa Indigenous Territory.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Terra Indígena Pimentel Barbosa (Brazil)

Method BPI (Dancer-Researcher-Performer)

Xavante Indians

Dance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Graziela Estela Fonseca Rodrigues [Orientador]

Regina Aparecida Polo Muller

Lúcia Fernandes Lobato

Data da Defesa: 29-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela
Mestranda Elisa Massariolli da Costa - RA 23640 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues
Presidente



Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Muller
Titular



Profa. Dra. Lúcia Fernandes Lobato
Titular

Dedico este trabalho às mulheres xavante, sua força e suas danças.

AGRADECIMENTOS

À profa. dra. Graziela Rodrigues, pela parceria, dedicação, pelos ensinamentos, generosidade e por proporcionar meu desenvolvimento como pessoa e como intérprete. Por ser uma orientadora presente, minuciosa e amorosa.

Ao Paulo *Supretaprã*, pela receptividade, por acreditar no trabalho, aceitá-lo em sua aldeia e apoiá-lo.

Aos Xavante da Terra Indígena de Sangradouro e da Terra Indígena de Pimentel Barbosa, pela abertura, por contagiarem e impulsionarem a dança no meu corpo, por proporcionarem uma expansão de referenciais, pelas trocas humanas sinceras e afetivas.

Às professoras dra. Ana Carolina Melchert e dra. Larissa Turtelli, por todos os compartilhamentos, ensinamentos e por todo o apoio à pesquisa e ao meu aprendizado dentro do Método BPI.

À profa. dra. Regina Müller, pelas contribuições e pelo apoio à pesquisa.

Aos meus colegas de mestrado Nara Cálipo e Flávio Campos pelas trocas, amizade e pelas ajudas mútuas.

Ao grupo de pesquisa da CNPq “Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a dança do Brasil”, no qual as trocas muito me enriqueceram, profissional e pessoalmente.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa concedida a esta pesquisa, possibilitando, assim, minha dedicação integral a este trabalho.

Aos meus pais, pelo apoio irrestrito nas minhas escolhas, e por todo o amor.

Às amigas Camila Midori Moreira e Olívia Gonçalves Janequine, que me acompanharam e apoiaram durante todo este processo.

Por fim, a Rodrigo Iamarino Caravita, meu companheiro, por toda a força, compreensão e acolhimento durante o último ano desta pesquisa.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa consistiu em aprofundar-se na fase do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) que denominamos de *Retorno ao Campo*. Essa fase consiste em levar o espetáculo, resultante do processo ocorrido dentro do BPI, ao campo onde foi realizado o *Co-habitar com a Fonte* para a criação cênica, eixo do Método no qual o bailarino faz uma pesquisa de campo em alguma manifestação cultural ou nicho social brasileiro. A fase do *Retorno ao Campo*, neste projeto, deu-se por meio da realização de quatro apresentações do espetáculo “Nascedouro” em três diferentes aldeias da Terra Indígena de Pimentel Barbosa, de etnia Xavante, no Norte do Estado do Mato Grosso. “Nascedouro” é resultado de pesquisas de Iniciação Científica no Método BPI, enfocando a etnia Xavante, com a direção da profa. dra. Graziela Rodrigues e interpretação de Elisa Costa. Para a experiência de retornar “Nascedouro” à sua *Fonte*, intérprete e diretora estiveram nas terras xavante. Fazia parte dos objetivos buscar, por meio do *Retorno ao Campo*, abertura, comunicação e troca suficientes para proporcionar a intervenção dos pesquisados, gerando um processo de interação, o que, de fato, aconteceu. Após ocorrida a fase do *Retorno ao Campo*, houve novos laboratório dirigidos, para elaborar cenicamente as reverberações resultantes dessa interação, que resultou em uma performance e também em novas apresentações de “Nascedouro”, incorporando os novos sentidos apurados do diálogo entre os Xavante e o espetáculo. Concluímos, após todo esse percurso, que o *Retorno ao Campo*, no Método BPI, gera identificação e espelhamento com os pesquisados, promove o desenvolvimento do intérprete e também o desenvolvimento do espetáculo, proporcionando inclusive a criação de novos produtos cênicos. Concluímos, também, que uma relação de sintonia e confiança entre diretor e intérprete é essencial para que os processos no Método BPI sejam bem sucedidos.

Palavras-chave: Terra Indígena Pimentel Barbosa, Bailarino-Pesquisador-Intérprete, Índios Xavante, Dança.

ABSTRACT

The aim of this research has been to plunge into the stage of the Bailarino-Pesquisador-Intérprete Method (BPI, that means, in english, Dance-Research-Performer) which we have named *Return to the Field*. This very stage consists of taking the performance, which is the result of the process that occurred inside the BPI Method, back to the field where the *Cohabiting with the Source* for the scenic creation took place. This is a Method in which the performer's object of research is their focus on either a given cultural manifestation or on a certain stratum of the brazilian culture. The stage of the *Return to the Field*, in this very project, was based upon four presentations of the performance “Nascedouro”, which took place in three different indigenous villages in the so-called “Terra Indígena de Pimentel Barbosa” belonging to the ethnic group of the Xavante and situated in the north of Mato Grosso State. “Nascedouro” is the result of the research of the undergraduate on the DRP Method and focus on the ethnic group of the Xavante. With the direction of the Professor Graziela Rodrigues and the performance of Elisa Costa. As for the experience of returning “Nascedouro” to its *Source*, both performer and director have been to the land of the Xavante people. It was part of the objectives to seek through the *Return to the Field*, openness, communication and exchange enough to generate a situation in which the objects of the research would interact with the spectacle and which happened in fact. After the *Return to the Field* stage, there were other directed creation labs that aimed at better elaborating the scenic results of this project, which resulted in a performance as well as in new presentations of “Nascedouro”. Therefore, we have concluded that the *Return to the Field*, in the BPI Method generates identification together with the objects of the research, thus promoting the performer's development as well as the performance's development. It can also provide the creation of new scenic products. We have also concluded that being in tune and trusting one another are the essential elements to the director-performer relationship, so that the processes of the BPI Method's successful.

Keywords: Terra Indígena Pimentel Barbosa (Brazil), Method BPI (Dancer-Researcher-Performer), Xavante Indians, Dance.

SUMÁRIO

CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO. SOBRE O BPI, NASCEDOURO E O <i>RETORNO AO CAMPO</i>	1
1. Sobre o Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI).....	1
2. Histórico da Pesquisa e a criação de “Nascedouro”	4
3. O Retorno ao Campo no Método BPI.....	11
4. Objetivo.....	14
 CAPÍTULO II: DIÁLOGOS E PARTICULARIDADES DA PESQUISA EM ARTES CÊNICAS E DO MÉTODO BPI.....	15
1. O esforço para sair de uma postura etnocêntrica.....	23
2. Ter uma experiência.....	31
 CAPÍTULO III: PREPARAÇÃO E METODOLOGIA PARA O <i>RETORNO AO CAMPO</i> COM OS XAVANTE.....	41
 CAPÍTULO IV: UM NOVO COABITAR: A TURNÊ NAS ALDEIAS.....	51
1. “Mas essa dança que você vai fazer... é uma dança sua ou uma dança nossa?”	51
2. Conflitos e dificuldades.....	57
3. Preparações para o “Nascedouro”	59
3-a. Laboratório de personagem.....	61
3-b. Delimitar e preparar o espaço.....	62
3-c. Pinturas, cabelos e enfeites na preparação do corpo.....	64
3-d. Preparação do corpo e dos sentidos.....	67
4. A apresentação.....	69
5. Os dias posteriores: cotidiano das mulheres e as relações de Coabitar.....	78
5-a. Na roça, o corpo forte. No artesanato, a delicadeza.....	81

5-b. Os Rituais.....	87
5-c. O desenvolvimento da intérprete e da personagem, decorrentes da estada em campo.....	89
5-d. A ideia da segunda apresentação, gerada pelo coabitar.....	92
6. Ao pôr do sol, debaixo do pé de pequi.....	94
6-a. Dançar com as <i>A'uwé</i>	96
7. A abertura do campo.....	98
8. A diretora em campo.....	104
9. Apresentação na aldeia Belém.....	108
10. Apresentação na aldeia Caçula.....	114
11. Encerramento da pesquisa.....	120
 CAPÍTULO V: APÓS O RETORNO AO CAMPO.....	 123
1. A personagem em metamorfose e seus novos sentidos: “ela é feita de lama, de raízes, de planta, de fogo, de fios de algodão, de bicho e de gente”	128
2. A origem do corpo: raízes, profundidade, útero da terra, fertilidade.....	129
3. Corpo de fios, corpo que fia, fios que expandem o corpo.....	130
4. As modelagens da personagem, suas diferentes paisagens e ações.....	131
5. Novas paisagens e as reverberações na configuração do espaço.....	135
6. Conexões dos conteúdos da personagem com o <i>Inventário no Corpo</i> : os eixos do Método interagem entre si.....	140
7. Conexão do corpo em movimento com a realidade atual.....	141
8. Elaboração de performance, novas apresentações de “Nascedouro” e novos retornos advindos dos Xavante.....	145
 CAPÍTULO VI: CONCLUSÃO.....	 157
 REFERÊNCIAS.....	 161

ANEXOS.....	167
ANEXO 1: Sobre o espetáculo “Nascedouro”: a história da personagem e o roteiro.....	167
ANEXO 2: Transcrição do depoimento do cacique de <i>Etenhiritipá</i> no fechamento da pesquisa.....	173
ANEXO 3: DVD.....	179

CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO

SOBRE O BPI, “NASCEDOURO” E O *RETORNO AO CAMPO*

1. Sobre o Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)

O Método BPI encontra-se, nesta pesquisa, visto de duas perspectivas: ao mesmo tempo em que é a metodologia para o processo proposto, faz também parte dos objetivos de pesquisa, uma vez que as atividades propostas neste projeto visam a um aprofundamento nos estudos e na vivência dele. Este Método visa à pesquisa e à criação em dança. Foi criado a partir de 1980, pela profa dra. em Artes Graziela Rodrigues. O BPI propõe um processo criativo pautado na originalidade do artista em que o foco é a identidade do corpo que dança. Sua perspectiva é sistêmica, integrando dinamicamente os aspectos culturais, sociais, fisiológicos e afetivos do intérprete em processo. Para maior esclarecimento e detalhamento do BPI, temos como fonte principal Rodrigues (1997 e 2003).

Três eixos formam a base deste Método, que estão constantemente interagindo entre si: O *Inventário no Corpo*, o *Co-habitar¹ com a Fonte* e a *Estruturação da Personagem*. Para uma melhor compreensão do Método em questão, segue-se uma breve descrição de cada um dos eixos:

O *Inventário no Corpo* é o eixo no qual o bailarino entra em contato com sua história, pesquisa suas origens e adentra na sua memória corporal, reconhecendo suas raízes, e também seu corpo, seus impulsos e questionamentos. Isso é feito tanto por meio de laboratórios corporais² quanto de uma pesquisa de campo que o intérprete faz em seu

¹ Embora, de acordo com a nova ortografia, não há hifenização para a palavra “co-habitar”, usaremos o hífen sempre que essa palavra aparecer como nome do eixo do Método BPI (*Co-habitar com a Fonte*). Os nomes de eixos, fases e de algumas ferramentas referentes ao Método serão grafados em itálico (Ex: *Estruturação da Personagem*, *Retorno ao Campo*, *Anatomia Simbólica*, etc.).

² “São espaços individualizados, a princípio circunscritos em torno da pessoa, configurando um espaço próprio do corpo, denominado de Dojo, que depois, à medida que o corpo vai ganhando projeções no espaço, amplia-se para dar acolhimento cada vez mais à representação das imagens internas. Nos laboratórios há um diálogo que se firma entre Diretor e Intérprete no sentido da palavra auxiliar as

ambiente familiar. Para mais informações sobre o *Inventário no Corpo* e os detalhes que compõem esse processo, ver Rodrigues (1997 e 2003), Nagai (2008) e Melchert (2010).

Após desvendar aspectos importantes de si mesmo, o bailarino está preparado para entrar em contato com o outro. Esse contato proporcionará uma abertura de referências para o intérprete. O eixo *Co-habitar com a Fonte* propõe ao artista realizar uma pesquisa de campo, imergindo em realidades distintas da sua, em que ele irá lidar com a quebra de máscaras e preconceitos. O intuito é adentrar na paisagem do outro, estando aberto a receber cinesteticamente impressões, gestos e afetos que compõem o campo pesquisado. O BPI propõe que esse contato seja em alguma manifestação popular ou nicho cultural brasileiro à margem da sociedade, pois a luta diária pela existência e a resistência contida nesses corpos os dotam de qualidades peculiares, que ficam evidentes nos seus rituais e festividades. Além disso, no BPI, estamos lidando com identidade corporal, e consideramos que a cultura à qual pertencemos faz parte dessa identidade. Portanto, um contato mais próximo com a cultura do próprio país é essencial ao intérprete, pois gera questionamentos ímpares a respeito de si mesmo e do mundo que o circunda. Para maior conhecimento desse eixo ver Rodrigues (1997 e 2003) e Teixeira (2007).

O eixo *Estruturação da Personagem* vem com o intuito de integrar no corpo todo esse processo. Essa integração dá-se por meio da *Incorporação da Personagem*, momento em que o intérprete “nucleia” em si um corpo com identidade própria, que agrega as múltiplas imagens corporais³ vividas até então. Importante aqui que se faça uma explicitação do significado que é dado ao termo *Incorporação* dentro do Método BPI, já que este termo é utilizado também para designar fenômenos em diferentes contextos como, por exemplo, dentro da psicanálise ou dentro de rituais em diversas culturas. Segundo Rodrigues (2003, p.123-124)⁴:

novas organizações corporais que se apresentam.” (RODRIGUES, 2010a)

³ Segundo RODRIGUES (2003, p.19), “Imagem Corporal são as representações mentais do eu corporal, abrangendo todas as entradas sensoriais e as experiências vividas, que são processadas e representadas dentro de um aparato de maturação psíquica”. O método BPI, por focar-se na identidade do artista, está constantemente lidando com as suas imagens corporais. Para estudos de imagem corporal, dentro do método BPI, utilizamos principalmente Schilder (1999) e Tavares (2003).

⁴ Para maiores detalhes ainda acerca do termo Incorporação e suas definições ver Rodrigues (2003, p.122-

No momento em que se pretende clarear o significado do termo **Incorporação** utilizado no Método BPI deve-se antes de tudo deixar evidente que não se está correlacionando-o nem com a regressão nem tampouco ao recebimento de espíritos. Porém, o conhecimento de ambos traz dados fundamentais para entender o corpo em profundidade, principalmente se o intuito é alcançar um corpo que dança no seu mais profundo sentido de existência.

O sentido atribuído à Incorporação é o momento – dentro do Processo – em que a pessoa alcança uma integração das suas sensações, das suas emoções e das suas imagens, vindas até então soltas e desconectadas. (...). 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 gradualmente.

A nucleação proporcionada pela *Incorporação da Personagem* se dá depois de realizados muitos laboratórios corporais, e a partir dos conteúdos que insistem em aparecer na movimentação. É como se o intérprete ganhasse um novo corpo para dançar. Esse corpo vai aos poucos se revelando, seu nome, sua história, sua força e expressão. A personagem tem relação direta com a individualidade e originalidade do artista, e ao mesmo tempo traz importantes aspectos da realidade coabitada. Para maior profundidade acerca do eixo *Estruturação da Personagem*, ver Rodrigues (1997 e 2003), Melchert (2007) e Turtelli (2009).

O percurso de cada bailarino-pesquisador-intérprete é único e esse processo de criação vem em autoria conjunta com a direção, que, nos três eixos do Método, torna possível trazer à tona as sutilezas da individualidade do intérprete. É o diretor quem acolhe a expressividade genuína do bailarino em processo, ao mesmo tempo em que o auxilia a “puxar para fora” movimentos de um corpo mais profundo. Muitas vezes, o intérprete não está consciente dos conteúdos emergentes no seu corpo, e daí o diretor tem a função

124) e Rodrigues (1997, p. 81-84).

análoga à de uma parteira: auxiliar o nascimento da dança que já está sendo gerada no corpo em processo. A presença e atuação da direção, portanto, é imprescindível, propiciando ao bailarino depurar os conteúdos presentes no seu corpo.

2. Histórico da Pesquisa e a criação de “Nascedouro”

No decorrer desta pesquisa de Mestrado, houve um aprofundamento meu no Método BPI, dando continuidade a uma trajetória que teve seu início em 2006. Quando ainda cursava a graduação de Dança, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), durante a disciplina Danças do Brasil IV ministrada pela profa. dra. Graziela Rodrigues, as possibilidades de “dançar com tudo” e de trazer à tona minha originalidade, apresentadas pelo Método, faziam despertar cada vez mais o meu interesse por ele. Decidi então, em 2007, realizar uma pesquisa que tinha como propósito vivenciar mais profundamente o BPI. Sendo orientada pela profa. dra. Graziela Rodrigues, tive um projeto de Iniciação Científica financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), no qual pude ter a experiência do BPI na sua íntegra, passando na prática pelas diversas etapas que o Método propõe para o processo criativo.

O campo pelo qual eu sentia motivação, para a realização do eixo *Co-habitar com a Fonte*, eram aldeias indígenas. O impulso e a vontade do intérprete-pesquisador são os principais fatores para determinar sua escolha do campo. Sem um motivo logicamente claro, senti-me impelida a entrar em contato com os Xavante. Sobre esse assunto, esclarece Rodrigues (2003, p.106):

O que pesquisar e onde pesquisar é determinado por aquilo que motiva o pesquisador a entrar em contato. Para onde o corpo se dirige, ou seja, o foco, está diretamente relacionado ao próprio conteúdo imanente desse corpo, isto é, o enfoque. Portanto, a proposta do campo de pesquisa está relacionada a aspectos internos do pesquisador, que naquele momento tornam-se vitais para ele vivenciá-los. Esse enfoque só se tornará claro no decorrer do Processo, pois essa apreensão envolve o desenvolvimento das fases seguintes.

Portanto, em outubro de 2007, estive na Terra Indígena de Sangradouro, MT, onde realizei o *Co-habitar com a Fonte*. Seguindo os procedimentos do Método BPI, houve uma cuidadosa preparação para este campo, que incluiu:

- Laboratórios corporais no intuito de trabalhar o centramento do intérprete (através de exercícios técnicos direcionados à percepção do eixo e dos pés, principalmente), e a abertura da sensibilidade do corpo, pelo apuramento do “olhar”, considerando-se que é possível “olhar” com todo o corpo. O intérprete é preparado não apenas para ver o outro, mas também para “captá-lo” em seu corpo. Essa captação envolve não só os movimentos, mas também o campo sensorial, emocional e psíquico. Os laboratórios preparatórios para o campo trabalham, por meio de ferramentas do Método BPI (Técnica de Dança e Técnica dos Sentidos⁵), o corpo do intérprete como um todo, para que ele possa vivenciar o eixo *Co-habitar com a Fonte* com integridade. Ainda sobre a preparação corporal para a pesquisa de campo, Rodrigues (2003, p.106) esclarece:

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

⁵ A Técnica de Dança, no BPI, é composta pelo que chamamos de *Estrutura Física e Anatomia Simbólica*. Na *Estrutura Física* do BPI, utiliza-se matrizes de movimentos de manifestações culturais brasileiras. Essas matrizes trazem uma *Anatomia Simbólica*, que possibilita, além de qualidade técnica, uma abertura do corpo para vivenciar os sentidos contidos em cada movimento, bem como uma maior consciência do circuito interno de energia do corpo. Para detalhamentos acerca da *Estrutura Física* e a *Anatomia Simbólica*, ver Rodrigues (1997, p.43-55).

A Técnica de Dança está integrada e acaba por dar suporte à *Técnica dos Sentidos*, que consiste no seguinte:

“São circuitos de imagens/sensações/emoções/movimentos, não importando a ordem com a qual eles se apresentem. É um referencial para o Intérprete trafegar em seu corpo um conteúdo que se tornará consciente. Ele estará, ao longo do desenvolvimento dos eixos, em exercício corporal com as imagens, sensações, emoções e movimentos advindos em cada fase, descobrindo o repertório de suas imagens corporais, reconhecendo-as para alcançar ao longo do trabalho a sua integração” (RODRIGUES, 2010a).

- Contato prévio com a aldeia de Sangradouro, obtendo autorização do cacique da aldeia e dos demais pesquisados para que a pesquisa fosse realizada. Houve também a organização da minha chegada junto a funcionários da Fundação Nacional de Saúde (FUNASA), em que pude encontrar maior apoio e estrutura. Nessa pesquisa de campo, por ser um primeiro contato, fiquei hospedada no posto da FUNASA, que ficava a oitocentos metros da aldeia. Como eu não sabia ao certo o que iria encontrar, esse apoio e o fato de entrar cuidadosamente em campo foi fundamental.

Essa pesquisa teve a duração de 11 dias, ocorrida entre 29 de outubro e 8 de novembro, na principal aldeia da Terra Indígena de Sangradouro, no Mato Grosso, localizada no município de General Carneiro. Importante destacar aqui que, no Método BPI, o *Co-habitar com a Fonte* não depende tanto da quantidade de tempo que ficamos em campo, mas sim da qualidade das experiências vividas. Em Sangradouro, foi possível uma vivência permeada de experiências significativas e relações empáticas, conforme apontado no seguinte trecho de artigo (escrito por mim e pela professora Graziela Rodrigues):

Os acontecimentos que ocorreram durante a minha permanência em Sangradouro possibilitaram perceber a vida xavante a partir de diferentes situações. Houve experiências de nascimento e também de cortejo fúnebre; minha ida coincidiu com a ocorrência de rituais; pude vivenciar um pouco das brincadeiras das crianças no rio; aprendi a trançar os baktés⁶, bem como fui com as mulheres buscar a matéria prima para confeccioná-los; no posto de saúde revelaram-se momentos de dificuldades e fragilidade; a língua nativa permeava todas as experiências, e eu era instigada a tentar falar, ganhando deles gramáticas e dicionários; pude também visitar outras aldeias desta mesma reserva, menores, algumas mais pobres, outras mais conservadas, em lugares de natureza mais presente. (COSTA; RODRIGUES, 2010a, p.27)

Dentro da diversidade de acontecimentos apontados acima, destaca-se nessa

⁶ “Cesto feito com as folhas do broto de buriti, em forma de barco, com alça que se apoia na cabeça, utilizado para carregar recém-nascidos e também diferentes objetos”. (COSTA; RODRIGUES, 2010, p.27). Em Sangradouro, os Xavante chamavam o cesto de Bakté. Já na Terra Indígena de Pimentel Barbosa, visitada por ocasião desta pesquisa de Mestrado, chamavam-no de Si'ono.

experiência a convivência com as mulheres xavante, com as quais ocorreu maior troca de afetos. “O que o corpo apreendeu delas foi um misto de força e resistência com uma extrema fragilidade, expressa em timidez, nos olhares que desviam, nas posturas de acuamento”. (*ibid.* p.27)

A partir dessa experiência de campo, iniciaram-se os laboratórios corporais do eixo *Co-habitar com a Fonte* para a compreensão, pelo corpo, do que havia sido apreendido na aldeia. Por causa da riqueza e da complexidade do que foi experienciado em Sangradouro, houve a necessidade de pedir prorrogação da bolsa FAPESP por mais seis meses, que foi concedida. Pude então vivenciar um processo criativo bastante consistente e profundo.

Durante o processo incorporou-se, em mim, a personagem Mulher-gavião, trazendo, por meio de sua história, a mitologia xavante. As características do mito manifestaram-se antes que eu tivesse conhecimento dele. Nessa etapa do processo, a diretora apontou que quando o *Co-habitar* é vivenciado profundamente, é possível que o corpo adentre na mitologia e em arquétipos relacionados ao campo pesquisado sem ter conhecimento prévio deles. Isso acontece recorrentemente nos processos criativos do Método BPI. Na dissertação de Melchert⁷ (2007, p.131-137), por exemplo, durante a *Estruturação da Personagem* Juventina, foi percebida uma identificação das características e da história da personagem com o mito de Inana, deusa do céu que desceu às profundezas da terra. Inana, nesse percurso, morre, se decompõe e, por fim, regenera-se e retorna à superfície: “Inana é considerada deusa do céu e da terra; da luz e da sombra; do amor e da guerra; da manhã e do entardecer; das pequenas chuvas e das enchentes; além de ser uma deusa celestial é uma deusa das prostitutas e cortesãs” (MELCHERT, 2007, p.135). Tal aspecto de Inana que envolve morte e regeneração, descida e retorno, segundo Melchert (*ibid.*, p.133) estavam contidos também em Juventina e nas dinâmicas do jongo⁸, em que autora realizou o campo para o seu *Co-habitar com a Fonte*:

Este mito e suas análises trazem fortes ligações ao desenvolvimento da personagem e ao meu processo pessoal. (...) a demanda do

⁷ “O desate criativo: Estruturação da Personagem a partir do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)”.

⁸ Existem duas principais dinâmicas no jongo, que são conhecidas como demanda e visaria.

jongo tem o sentido de desintegração e de morte. Já a visaria tem o sentido oposto de integração e vida. São as dinâmicas complementares de morte-vida que conferem ao jongo seu caráter transformador.

Assim como o mito de Inana, o jongo caracteriza-se por este ciclo de vida-morte-vida, onde podemos nos desfazer de velhos padrões para que novos surjam. (...).

A dinâmica do jongo está no interior da personagem. Ela faz uma imersão nas profundezas da terra e de lá ressurge fazendo a ação de desatar sua vida, (...). Assim ela encontra um novo caminho.

No processo de *Estruturação* da Mulher-gavião, a incorporação da mitologia xavante deu-se da seguinte forma: durante os laboratórios do *Co-habitar com a Fonte*, e já adentrando em aspectos da *Estruturação da Personagem*, um dos elementos mais fortes, que insistia nos *dojos*⁹, era que eu sentia meu corpo como sendo o de uma mulher xavante que, a partir de um campo emocional de desespero, transformava-se em gavião. A partir desse “corpo-bicho”, a mulher adquiria força, pulsão de vida, resistência e tinha o ímpeto de “continuar o seu caminho”. Ao notar esse corpo metamorfoseante, a diretora indicou que eu pesquisasse a mitologia Xavante, pois humanos que se transformam em animais, e vice-versa, é um conteúdo recorrente nos mitos indígenas. Para a minha surpresa, encontrei a seguinte história, em Giaccaria e Heide (1975, p.121), autores que fizeram um levantamento detalhado da mitologia xavante:

As meninas voltaram da roça, e na beira do caminho, encontraram um Xavante que começou a chamá-las. Elas iam passando direto, porque o achavam feio e fedido. Mas a última, ao passar, achou-o bonito e foi deitar-se com ele.

Quando as outras chegaram em casa e disseram que uma havia deitado com o lobo, as irmãs desta, ficaram com raiva, pois isso ela não deveria ter feito.

Quando ela chegou em casa, as irmãs começaram a chorar, porque ela ia ficar grávida e o filho dela não iria nascer como gente.

⁹ No Método BPI, o *dojo* constitui-se em uma importante dinâmica na qual o bailarino adentra em um espaço simbolicamente delimitado, para dar vazão aos conteúdos do corpo, sem julgá-los ou censurá-los, de forma a integrá-los conscientemente, respeitando o ritmo de elaboração do próprio corpo. O *dojo* é a forma como desenvolvem-se os laboratórios corporais. Uma das traduções para a palavra *dojo*, originária da língua japonesa, é “lugar onde se desenvolve um caminho”. Para mais informações a respeito desta ferramenta do Método BPI, ver Rodrigues (2010a, 1997 e 2003) e Nagai (2008).

Quando nasceu a criança, as irmãs a jogaram no rio. Pintaram a irmã com urucum e atiraram-na no fogo, porém antes que ela chegasse a queimar, transformou-se em um gavião de cauda branca e voou para longe.

Assim os Xavante contam a origem do gavião de cauda branca que sobrevoa as queimadas, até os dias de hoje.

Encontrar esse mito foi algo que deu força ao meu corpo e ao processo, uma vez que evidenciava a profundidade dele. Entretanto não havia, nesse caso, tratando-se do Método BPI, o objetivo de montar um roteiro que reproduzisse literalmente o mito. Este corpo mitológico e metamorfoseante era algo que certamente viria a compor as características da personagem e o roteiro do espetáculo. Mas havia muitos outros sentidos brotando nos laboratórios e pedindo para serem elaborados. A Mulher-gavião também trouxe consigo impressões advindas do meu coabitar com as mulheres xavante, trazendo tanto a fragilidade quanto a força de vida e superação presente nelas. O campo emocional que brotava no meu corpo tinha relação, principalmente, com o cotidiano difícil que essas mulheres levam e com a relação delas com seus filhos, principalmente os bebês.

A personagem, então, foi constituindo-se da seguinte forma: um corpo formado de lama, de raízes, de troncos, de ossos, de vísceras e de um útero forte. Ela tem uma profunda ligação com a terra e arranca raízes do solo, raízes que servem de alimento. Sua modelagem foi trazendo a imagem de uma mulher xavante de cabelos raspados o que, na cultura xavante, significa luto. Entre paisagens de chão fértil de mata cheirosa ou de chão cinza de tudo seco e queimado, a Mulher-gavião percorre caminhos afirmando sua vontade de viver. Ela tem um bebê, e seu impulso de vida torna-se ainda maior na luta para proteger o filho. Esse bebê é representado por um boneco de papel machê, que foi elaborado por mim, com a orientação da professora Heloísa Cardoso¹⁰, durante o processo criativo.

A partir dos laboratórios dessa personagem mitológica e da história que ela contava, foi elaborado o espetáculo “Nascidouro”. Durante o roteiro dele (descrito no ANEXO 1, p.141), ela vive o drama de ter o filho doente, de sentir-se ameaçada, de ser perseguida e ter

¹⁰ Professora do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP, responsável pelas disciplinas de cenografia, confecção de máscaras, figurinos e adereços cênicos.

de correr, fugir, ganhar mundo. Faz parte do mito e do seu corpo a metamorfose, que traz à tona a força do bicho, para sobreviver aos percalços da sorte e às dificuldades inerentes às paisagens que ela percorre.

“Nascedouro” foi apresentado como resultado da pesquisa de Iniciação Científica e teve sua primeira temporada em novembro de 2008, no Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim, em Campinas – SP, onde foram realizadas oito apresentações. No mesmo ano, na UNICAMP foi apresentado como Trabalho de Graduação Integrado (TGI). Em 2009, foi convidado a compor a programação do “I Festival de Teatro e Dança de Cunha” (SP) e, em 2010, foi apresentado na “3ª Mostra Lugar Nômade de Dança” (São Paulo – SP).

Após todo esse percurso criativo, restaram inquietações. O trabalho realizado havia sido minucioso e cuidadoso quanto ao enfoque da cultura xavante e merecia ser aproveitado da melhor forma. Havia uma necessidade, da minha parte, de continuar a trajetória dentro do Método BPI, para me desenvolver mais como intérprete. Para mim “Nascedouro” apresentou-se, naquele momento, como um caminho a ser percorrido. Percebia que havia muito a aprender ainda com esse espetáculo e deixá-lo seria desperdiçar uma trajetória de desenvolvimento no Método BPI. Em conversas com a orientadora Graziela Rodrigues, nós pensamos em qual seria o melhor encaminhamento a todo esse processo vivido. A conclusão, após bastante refletir, resultou na proposta desta pesquisa: levar à *Fonte* coabitada, ou seja, aos Xavante, o resultado obtido a partir da pesquisa de campo realizada com eles, completando assim o ciclo de “Nascedouro”.

Houve a necessidade de levá-lo aos Xavante para observar quais seriam as reverberações desse contato. Saber se de fato o trabalho coreográfico havia atingido a devida profundidade quanto ao campo pesquisado, qual o nível de diálogo que poderia ocorrer com os Xavante a partir dele e quais seriam as reverberações no espetáculo após o *Retorno ao Campo*. Tínhamos a intenção de que, ao apresentar “Nascedouro” nas aldeias, houvesse uma postura de abertura da minha parte, permitindo aos Xavante influenciar o espetáculo e interferir nele. Desse modo, poderíamos criar um ambiente propício a uma interação do trabalho com os pesquisados.

3. O Retorno ao Campo no Método BPI

A prática de levar ao campo coabitado o espetáculo de dança, dentro do BPI, é comum, e deve ser realizada sempre que possível. O *Retorno ao Campo* constitui uma importante fase do Método, pois propõe um espelhamento no qual o interlocutor tem a possibilidade de encontrar, no bailarino, aspectos de sua identidade. Essa nova troca proporciona uma expansão dos sentidos no corpo do intérprete: os conteúdos ganham força ao entrar em uma comunicação direta com a *Fonte* que deu origem ao seu trabalho. Na visão da criadora do Método, Graziela Rodrigues, o *Retorno ao Campo* é também uma atitude ética: colocar-se disponível para o outro para suscitar a reflexão dele¹¹. Diversos outros espetáculos desenvolvidos pelo Método também foram apresentados à sua *Fonte*. Entretanto, a peculiaridade deste projeto encontra-se em dedicar-se exclusivamente ao estudo do que surge do encontro do espetáculo com a própria *Fonte*, em que agora quem se expõe para ser observado é o bailarino-pesquisador-intérprete.

A vontade de que fosse realizado um *Retorno ao Campo* no processo criativo de “Nascidouro” era baseada tanto na experiência vivida do processo criativo quanto na coerência presente no Método utilizado. Sabíamos que esses elementos possibilitariam uma pesquisa de qualidade. É muito raro encontrar pessoas que lidem com linguagem corporal indígena e, quando as encontramos, na maior parte das vezes, há mais equívocos que acertos, com a possibilidade de se cair em estereótipos, visões superficiais e etnocêntricas sobre “o corpo do índio”. A densidade e complexidade do BPI, tanto teórica quanto prática, com a orientação de Graziela Rodrigues, permitiriam, certamente, que um projeto dessa natureza fosse desenvolvido de maneira a considerar “o outro” no corpo do bailarino, afastando-se de visões etnocêntricas.

O BPI lida, em pesquisas de campo, com distintas realidades brasileiras desde sua criação, em 1980. Ano após ano, ininterruptamente, sempre houve alguém em campo, fosse sua criadora, Graziela Rodrigues, ou algum integrante do grupo de pesquisa do Conselho

¹¹ Informação transmitida oralmente em reunião do grupo de pesquisa do CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa) “Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a dança do Brasil” (agosto de 2010).

Nacional de Pesquisa (CNPq) “Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a Dança do Brasil”. As pesquisas foram (e vêm sendo) feitas em doze diferentes Estados brasileiros, abrangendo mais de 46 manifestações culturais, incluindo-se aí festividades, comunidades e segmentos sociais diversos. A partir desses dados é que afirmamos a densidade e complexidade inerentes a esse Método na lida com realidades distintas.

Para iniciar o projeto, também entrei em contato com algumas pessoas da etnia Xavante, bem como com pesquisadores e indigenistas, e descobri que era bem vindo um retorno de pesquisa às aldeias. Grande parte dos pesquisadores que realizam seus trabalhos com índios desaparecem após a estada no campo, e os pesquisados lamentam que não possam ter acesso ao que foi produzido no contato com eles. Por meio de diálogos com algumas lideranças Xavante, obtive deles uma resposta afirmativa quanto a levar “Nascedouro” nas suas aldeias: a eles interessava compartilhar com este trabalho.

Dentro do Método BPI, como já foi mencionado, levar ao campo o que foi produzido a partir dele é uma prática recomendada, pois se completa um processo de comunicação e troca. Desde a criação do Método essa prática acontece, como, por exemplo, no espetáculo “Graça, bailarina de Jesus” (1980), que foi dançado por Graziela Rodrigues em terreiros de Umbanda, onde ela havia realizado o *Co-habitar com a Fonte*. Esse espetáculo foi tema de diversas manchetes de jornais e críticas de dança, pelo seu caráter inovador:

Um novo espetáculo da Ensaio Teatro e Dança estréia no Distrito Federal, cercado de uma rara dose de novidade, insolitude e ineditismo.

Pela primeira vez no Brasil (e creio que é a primeira vez no mundo) um trabalho é encenado em uma tenda de umbanda, tendo sido elaborado todo ele a partir dos repertórios e símbolos afro-brasileiros, sincretizados no ritual mais autóctone de nossa cultura – Umbanda e Candomblé. (FARIAS, 1980, p.19)

E ainda sobre Graça, personagem fundadora do espetáculo, Raul de Xangô, Pai de Santo da tenda de Candomblé onde ocorreu uma apresentação, declarou em reportagem do Correio Braziliense: “Não duvido que daqui a alguns anos a Pomba-Gira de Graça esteja descendo nos terreiros da Ceilândia. Esta peça está criando uma entidade a partir da energia

dos espectadores” (FRANCISCO; ARAÚJO, 1980, p.5). A partir dessa declaração, vislumbra-se o grau de profundidade atingido pela intérprete em relação ao seu campo de pesquisa.

O trabalho de Mestrado de Teixeira (2007), também orientado pela profa. dra. Graziela Rodrigues, teve, em sua conclusão, uma apresentação em campo. Embora o objetivo de sua pesquisa não se centrasse nesse retorno, foi sugerido à autora, pela orientadora, que ela mostrasse aos pesquisados o roteiro de imagens, movimentos e sentidos apurados nos laboratórios do *Co-habitar com a Fonte*. Por meio dessa apresentação artística, Teixeira (2007, p.101) pôde constatar a consistência da pesquisa realizada: “Na apresentação do roteiro, no qual interagia com eles, os pesquisados se comoveram ao reverem as suas histórias expressas no meu corpo”. Nesse trabalho, a autora discorre mais detalhadamente sobre a identificação dos pesquisados com o conteúdo apresentado por ela, bem como sobre a potencialização dos sentidos no seu corpo ao apresentar-se no campo coabitado.

O espetáculo “Valsa do Desassossego”, com a bailarina-pesquisadora-intérprete Larissa Turtelli e sob a direção de Graziela Rodrigues, tinha como principais lugares de apresentações as praças públicas, lugar onde também foi realizado o *Co-habitar com a Fonte*.

O espetáculo “A flor do café”, com a interpretação de Nara Cálipo e direção de Graziela Rodrigues, retornou ao campo em outubro de 2011, no V Encontro da Mulher, em Cabo Verde-MG. Esse evento homenageia as mulheres da cidade, principalmente aquelas que trabalham com a terra. Nara Cálipo, para a criação de “A flor do café”, realizou pesquisa de campo nos cafezais da região de Cabo Verde, e algumas das colhedoras de café com as quais ela coabitou estavam presentes no referido evento. Além delas, toda a população da cidade tem ligação com o cultivo do café, principal atividade econômica da região.

Existiram também outros casos, no Método BPI, de trabalhos retornados ao campo. Entretanto, a proposta aqui apresentada difere das outras pelo fato de ter como principal foco de pesquisa esse retorno. Tivemos, neste projeto, a oportunidade de debruçar-nos

cuidadosamente sobre um aspecto do Método ainda não estudado em maior profundidade.

Além do *Retorno ao Campo* em si, esta pesquisa inclui também o processamento no corpo da intérprete daquilo que foi vivenciado no contato de “Nascedouro” com os Xavante. A necessidade de realizar laboratórios corporais após o *Retorno ao Campo* veio no sentido de depurar, com maior profundidade, as influências que os Xavante e que a experiência como um todo tiveram no espetáculo. Ter uma abertura em relação a essas influências e permitir que elas alterassem o espetáculo proporcionou um processo peculiar de interação e troca com os pesquisados. O contato de “Nascedouro” com sua *Fonte* certamente gerou um aprofundamento da personagem, do trabalho criativo e da intérprete.

4. Objetivo

Esta pesquisa tem como principal objetivo evidenciar as trocas e interferências entre os Xavante e “Nascedouro”, por meio do que surgiu no corpo da intérprete a partir desse retorno à aldeia. Trazer, através da dança, a interação dos Xavante com “Nascedouro”.

Assumiu-se, portanto, o objetivo de estudar exclusivamente um *Co-habitar com a Fonte* no qual o artista retornou ao campo com o resultado de sua pesquisa (o espetáculo), e o que aconteceu com o espetáculo e com o desenvolvimento da intérprete após essa nova troca de linguagens corporais.

Tem-se como objetivo deste projeto, também, o aprofundamento no Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete e, por meio dele, o desenvolvimento da intérprete. O encontro desta com sua *Fonte*, por meio do espetáculo, visava também a que fosse alcançada uma integridade em seu corpo, e na qualidade de sua performance. Acreditávamos que, quanto mais inteira e mais imbuída da personagem estivesse a intérprete, maior seria o nível de comunicação e interação com os Xavante. Podemos dizer também, então, no que concerne ao desenvolvimento da intérprete, que havia o objetivo de “dançar com tudo”, ou seja, de atingir o melhor nível performático possível e de estar inteira nos momentos das apresentações para os Xavante.

CAPÍTULO II

DIÁLOGOS E PARTICULARIDADES DA PESQUISA EM ARTES CÊNICAS E DO MÉTODO BPI

Este capítulo e a discussão que se segue surgiu pelo fato de que o Método BPI, ainda que tenha desenvolvido base teórica suficiente para explicitar seus processos práticos, tem sido bastante cobrado, a partir do momento em que se insere no ambiente acadêmico, de utilizar-se e assemelhar-se a outras teorias, métodos e processos. A ideia aqui não é limitar o Método “apenas” à esfera do próprio Método (que já é ampla e complexa), mas afirmar o grande equívoco que pode acontecer quando forçamos diálogos, comparações e semelhanças que na prática, de fato, não se dão. Se não há, neste trabalho, uma bibliografia muito extensa acerca de outros temas que não o Método em questão, é porque consideramos que exceder-nos na teoria poderia desviar-nos do tema central do trabalho, que consiste no *Retorno ao Campo* e suas reverberações no processo criativo e no desenvolvimento do intérprete, analisado a partir de uma experiência prática.

O Método BPI tem alcançado cada vez mais, em suas publicações, o desenvolvimento de uma teoria intrínseca à sua práxis que, na maior parte dos casos, é o que proporciona o esclarecimento dos seus processos. Na medida em que há necessidade, certamente, o Método se expande para o diálogo com outros autores, artistas e disciplinas do conhecimento (como por exemplo a antropologia, psicologia, sociologia, filosofia, entre outros), que muito contribuem para o seu aprofundamento e desenvolvimento. No entanto, notamos uma tendência, dentro das pesquisas acadêmicas em artes da cena, de uma conexão forçosa dos processos cênicos com as mais diversas teorias¹², talvez com o intuito

¹² Tem-se notado ultimamente, em grande parte dos trabalhos acadêmicos em Artes da Cena, uma tendência ao uso abusivo de autores como Deleuze, Gattari, Foucault, Spinoza, Artaud, Nietzsche, entre outros. Conceitos como “devir”, “imanência”, “corpo-sem-órgãos”, “rizoma”, “desterritorialização” (trazidos principalmente por Deleuze e Gattari) tem-se tornados clichês das pesquisas em artes cênicas. Não há, da minha parte, nenhuma oposição a esses autores em particular, mas sim ao uso superficial da teoria deles, que tem feito, nas Artes da Cena, com que seus conceitos tornem-se jargões mal-compreendidos. Acredito que seja arriscado utilizarmos-nos, sem conhecer a fundo, de teorias e autores tão complexos, em vez de mergulharmos no nosso próprio processo e descobrir o que é intrínseco a ele. Pode ser que, em alguns casos, nas pesquisas em artes da cena, tais conceitos sejam realmente pertinentes. Mas, em grande parte

de validação do desenvolvimento artístico perante o ambiente acadêmico. Esse assunto, entre outros, será desenvolvido neste capítulo, com um pouco mais de profundidade. Consideramos importante que, cada vez mais, no ambiente acadêmico, sejam validadas reflexões teóricas que são intrínsecas aos processos criativos, e que os produtos cênicos (sejam eles espetáculos, performances, vídeos, etc.) tenham valor equivalente às publicações. Esse é um dos motivos pelos quais há, junto desta dissertação, uma edição de vídeo acerca do processo vivido. Integrar teoria e prática, por mais que pareça condição elementar da pesquisa em artes da cena, ainda não é algo que ocorra com facilidade e naturalidade dentro das pesquisas acadêmicas.

O que se segue, neste capítulo, é um pequeno texto no qual buscou-se o diálogo entre referências do Método e de fora dele, no intuito de clarear as escolhas e caminhos deste projeto, e de afirmar a descrição da experiência prática (ver Capítulo IV, p.51) como o ponto forte deste trabalho.

Diante de várias áreas do conhecimento e conceitos que podem dialogar com a proposta desta pesquisa (e que tanto a enriquecem quanto a questionam), escolhemos alguns autores e disciplinas (principalmente a etnocenologia e a antropologia) a serem discutidos quanto aos temas envolvidos nesta pesquisa e às semelhanças e diferenças em relação ao Método BPI. Achamos justo

desenvolver aqui este diálogo também para esclarecer alguns equívocos no que concerne ao BPI, e assim contribuir para o aprofundamento na compreensão do mesmo.

Primeiramente, queremos ressaltar a importância de apontar a dança como área de conhecimento, destacando suas especificidades. Para isso, inicio um diálogo com o que vem sendo produzido na área da etnocenologia¹³, por meio das palavras de Bião (2007,

dos textos que tenho visto a respeito, o uso dessas teorias tem servido como um atalho diante da dificuldade de explicitar, com maior profundidade, como se dão os processos criativos, artísticos e de interpretação.

¹³ Cito a seguir uma das definições dadas a respeito da etnocenologia, por Bião (1998, p.15): “Aproximada, e não apenas etimologicamente, da perspectiva clássica e matricial da reflexão sobre a variabilidade humana no espaço e no tempo, denominada em 1787 de etnologia, a etnocenologia se inscreve na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados, que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extracotidianas”. Entretanto destaco que, por tratar-se de uma disciplina nova dentro das etnociências, existe uma profusão de explicações para a etnocenologia,

p.37), que sustentam um importante argumento no que diz respeito às peculiaridades de uma pesquisa em arte:

(...) o pesquisador artista, proveniente do campo das artes do espetáculo, só muito dificilmente e excepcionalmente poderá se equiparar aos profissionais da antropologia, das perspectivas teóricas e teórico-metodológicas de referência, posto que esses praticam por mais tempo – e também recebem maior preparação teórica, prática e pragmática específica – técnicas como as descrições etnológicas densas por exemplo. Já o pesquisador das artes cênicas, para quem essas técnicas são apenas complementares às específicas de sua própria área de conhecimento e atuação, compensa seu menor tempo de prática e de formação específicas, com sua “competência única” (voltando a usar um jargão da etnometodologia), identificada por diversos examinadores de suas teses e dissertações, de observar detalhes relativos à expressão corporal e vocal, movimentação e caracterização dos integrantes de seu objeto de estudo, invisíveis para pesquisadores com experiência restrita às ciências humanas.

Além do que foi expresso na argumentação de Bião, consideramos importante ressaltar também que os objetivos das pesquisas realizadas dentro da área de artes cênicas não são os mesmos das ciências humanas. A primeira envolve principalmente processos de criação e diz respeito à expressividade, produzindo trabalhos direcionados ao campo emocional e sensível do ser humano. Já a segunda cuida de analisar e compreender fenômenos humanos em diversos âmbitos (social, político, histórico, filosófico, antropológico, etc.) a partir de um processo intelectual, direcionado ao pensamento. Certamente ambas podem e devem colaborar-se entre si, mas são áreas que constituem-se de propósitos e metodologias distintas.

Quanto às especificidades e à “competência única”, conforme apontou Bião, da área das artes cênicas, gostaríamos de afirmar que o indivíduo dotado de uma formação corporal que possibilite uma consciência fina do próprio corpo e a abertura da sensibilidade (e muitos bailarinos e atores possuem esse arsenal técnico e sensível), quando vai a campo, possui habilidades particulares com relação às questões corporais e emocionais, o que

inclusive divergentes entre si.

possibilita certa qualidade de apreensão do movimento e da expressividade, diferenciada em relação a pesquisadores de áreas unicamente teóricas. Atentamos aqui para a importância desse fato na produção do conhecimento como um todo, pois sabemos que as questões expressivas reveladas pelo corpo em movimento estão também imbuídas de significados e dados do ambiente pesquisado em todos os seus aspectos: natural, histórico, social e cultural. Um aprofundamento nas questões corporais a partir de sua leitura e apreensão feita por um profissional de artes do corpo pode somar-se aos conteúdos já destrinchados pelas ciências humanas, enriquecendo tais conhecimentos, ou até mesmo revelando dados desconhecidos do objeto de pesquisa. As disciplinas das ciências humanas e as das artes são, portanto, áreas que podem se complementar, por meio de um diálogo claro e livre de preconceitos. Dizemos isto pois sabemos que as linguagens que se dão pelo corpo e os saberes produzidos de forma não verbal (não escrita) têm pouco valor nos meios formais de produção de conhecimento. Toda essa questão que envolve uma hierarquização do conhecimento e a dificuldade de reconhecer as pesquisas produzidas no meio das artes é um tema bastante complexo, que exige reflexão histórica, política e filosófica. Aqui fica apenas um apontamento de possíveis discussões a respeito, pois o objetivo desta pesquisa não é aprofundar-se nesse tema, mas é importante contextualizar o meio em que ela está sendo desenvolvida, e as dificuldades inerentes à pesquisa em artes na academia. Para isso, faço referência ao texto de Santos (2007), que localiza historicamente os lugares que foram ocupados pelas diversas áreas do conhecimento humano (a saber: a religião, a filosofia, a arte e a ciência), e como hoje, com a hegemonia da ciência e de seus métodos epistemológicos¹⁴, a arte tem de se munir de teorias e discursos científicos para ter o direito de ocupar um lugar de valor no mundo atual, sem ter de oscilar entre a polaridade de estar ora em prol do poder, e ora marginalizada, ao lado do povo:

Em nossa época, só dentro da academia universitária pública [a arte] pôde ter segurança. E, uma vez dissolvidos os grandes

¹⁴ “Tudo isso implica que o produtor de conhecimento precisa engendrar caminhos delimitados por modelos previamente aceitos por alguma comunidade de cientistas; posturas e condutas que não contradigam as linhas de orientação tangidas antes pelas especulações teóricas; e o uso de categorias tais que não extrapolem as formas de concepção da realidade daquilo que se contempla”. (SANTOS, 2007, p.66)

modelos hierárquicos¹⁵, surgiu a oportunidade que a fez estrelar num papel dentro da academia científica. Ao ser plenamente aceita, depois de cercar-se de uma aura instrumental de ciência, luta hoje, travestida de episteme no grande bojo retórico das ciências humanas, pela sua permanência, e autonomia, como um saber acadêmico entre outros saberes acadêmicos; uma vez que seu prestígio social não mudou muito, matizado apenas em suas ligações com os altos poderes públicos, ou particulares, pelas reações de consumo de massa, servindo sempre de base e modelo para erigir novas mídias, quase todas comprometidas com o consumo atual. (SANTOS, 2007, p.65)

Santos (*ibid*, p. 68) ainda identifica o surgimento da disciplina da etnocenologia como importante advento na busca do artista por criar um contexto favorável não só à produção da arte em si, mas também à produção de pensamentos sobre a arte, elaborada pelos próprios artistas, que cortejam “suas irmãs, filosofias e ciências, dialogando com ambas em seus respectivos domínios, pelo direito de um discurso sobre si mesma, feito por aqueles que a contemplam desde a sua natureza mais íntima, e por dentro, tanto na teoria quanto na prática”.

Utilizamos-nos de alguns pontos levantados pela etnocenologia para enriquecer este debate, pois encontramos nessa disciplina questões importantes no que se refere à pesquisa em artes cênicas. O objeto de pesquisa da etnocenologia são as ações espetaculares e, por ser uma área (relativamente) ainda nova¹⁶ e abrangente, traz à tona uma profusão de ideias, conceitos e metodologias a partir do contato de pesquisadores com manifestações de diferentes contextos culturais. Pelo fato de o BPI estar em contato com os nichos culturais e as manifestações populares brasileiros que estão à margem da sociedade – e que, portanto, não se encaixam nos esquemas dominantes de classificação e leitura corporal – compartilhamos com a etnocenologia algumas ideias na lida com essas diferentes culturas. Dentre elas, destacamos:

- A valoração das pesquisas em artes cênicas na produção de conhecimento e a

¹⁵ Aqui o autor está se referindo à decadência primeiramente dos valores postos pela religião, e depois pela filosofia, resultando posteriormente na hegemonia da ciência.

¹⁶ As primeiras reuniões realizadas sobre a etnocenologia, o seu Manifesto e suas primeiras publicações datam de 1995.

natureza diferenciada dessas pesquisas no que diz respeito à sua metodologia e às suas linguagens (conforme já foi argumentado nos parágrafos anteriores);

- A atenção às especificidades nas manifestações de cada cultura, procurando não olhá-las a partir de modelos cênicos e/ou corporais pré-estabelecidos, buscando-se assim sair de uma postura etnocêntrica. Estamos lidando com manifestações culturais diversas e essa diversidade precisa ser assumida e valorizada, e não encaixada nos padrões vigentes impostos por culturas “dominantes” (europeia e americana, principalmente);
- E a consideração do sujeito pesquisador, no sentido em que ele se assume como parte da pesquisa e revela sua subjetividade (afinal de contas, estamos lidando com o âmbito do criativo, em que a explicitação da parcialidade do sujeito é fundamental).

Reforçamos que são algumas, e não todas as ideias difundidas pela etnocenologia que vão ao encontro do que é desenvolvido no Método BPI, mesmo porque, conforme aponta Khaznadar (1998, p.57), um dos fundadores dessa disciplina, etnocenologia é um termo que fornece assuntos para “elucubrações semiológicas”, o que gerou as “mais variadas interpretações” que se desviaram do objetivo inicial proposto pelo grupo de pesquisadores¹⁷ que criou o Manifesto originário da disciplina. Pela variedade de temas envolvidos na etnocenologia¹⁸, não há, por parte desta disciplina, um foco definido de pesquisa. Ora ele está nas práticas espetaculares, ora no cotidiano dos pesquisados, ora nas interdisciplinariedades proporcionadas pelo tema, entre outros. Já no Método BPI, o foco de pesquisa é bem definido: trata-se de processos criativos que proporcionam o desenvolvimento do intérprete, e não de “manifestações espetaculares”, tema que originou a disciplina da etnocenologia, embora depois ela tenha tomado também outros rumos.

No BPI, para o desenvolvimento do intérprete, é de vital importância o contato com realidades distintas da sua, no sentido de criar tanto uma abertura do corpo (necessária no

¹⁷ Dentre eles, destacam-se principalmente: Armino Bião, Jean-Marie Pradier, Jean Duvignaud e Chérif Khaznadar.

¹⁸ Ver, especialmente, Bião (2007, p.29-32) e outros textos em Bião (org.) (2007).

exercício da criação) quanto uma relação com o mundo ao redor, estabelecendo-se, assim, uma conexão entre arte e vida. Nesse contato, o foco do bailarino-pesquisador-intérprete não está necessariamente direcionado às “formas espetaculares”, mas sim à relação do seu corpo com os corpos do campo, que é instaurada a partir da identificação do intérprete com a qualidade expressiva e de movimento presente nas pessoas pesquisadas. Consideramos que essa qualidade expressiva e de movimento não se encontra apenas nas situações espetaculares, mas cerceia todo o cotidiano do pesquisado, e muitas vezes são evidenciadas em momentos inesperados. Outro ponto importante a destacar sobre a pesquisa dos atos espetaculares, é o risco de que muita atenção caia sobre o ato em si, perdendo-se assim a significância (igual ou maior) contida nas atividades que precedem e procedem o “espetáculo”. Isso fica claro no discurso da etnógrafa Favret-Saada (2005, p.155), pela seguinte constatação em sua pesquisa acerca da feitiçaria em Bocage (França):

(...) o ritual é um elemento (o mais espetacular, não o único) graças ao qual o desenfeitiçador demonstra a existência de 'forças anormais', as implicações mortais da crise que seus clientes sofrem e a possibilidade de vitória. Mas essa vitória (...) supõe que se coloque em prática um dispositivo terapêutico muito complexo antes e muito tempo depois da efetuação do ritual. (FAVRET-SAADA, 2005. p.161)

Desde as primeiras pesquisas realizadas dentro do BPI, o fator da complexidade de elaboração (inclusive psíquica) intrínseca aos períodos de pré e pós-ritual (e a conexão ritual-cotidiano), ficou bastante evidente para a criadora do Método, Rodrigues (1997, p.31):

Para adentrarmos neste Corpo Festivo é necessário considerarmos as épocas de preparativos que antecedem as festividades e também o cotidiano das pessoas envolvidas nas celebrações. No período que circunda os dias especiais, o corpo encontra-se num estado de prontidão, portanto, perspicaz e alerta. Ocorrem pequenos movimentos, sutis, que estão ligados às funções e à linguagem da festividade ou ritual ao qual pertence o indivíduo. José Artur carrega o gado e carrega a bandeira do Congo, a devoção que seu corpo expressa é construída nos dois espaços temporais, o do cotidiano e o da festividade (...).

Em todas as pesquisas realizadas dentro do Método, este fator é ressaltado: o bailarino-pesquisador-intérprete é orientado a fazer o campo não apenas nos períodos rituais, e a permanecer em estado de atenção o tempo todo, pois é sabido que as pérolas mais preciosas podem ser colhidas nos momentos mais despretentiosos.

Por meio do texto de Bião (2007, p.36), voltando aos paralelos com a etnocenologia, nota-se que essa se propõe a descobrir, levantar e sistematizar ferramentas metodológicas para as pesquisas em arte. Nesse ponto, o BPI também não se encaixa, pois trata-se de um Método elaborado, com suas ferramentas¹⁹ já levantadas e sistematizadas. Aachamos importante destacar isso diante do diálogo estabelecido com a etnocenologia, no sentido de levar em consideração que o BPI é um Método estruturado que busca, por meio de seus processos e pesquisas, proporcionar a criação em artes cênicas e o desenvolvimento do intérprete. A etnocenologia é uma disciplina que está buscando estruturar, agrupar e lidar com variadas metodologias de pesquisa e criação nas artes da cena. O BPI não está buscando ferramentas metodológicas, já as tem estruturadas. Talvez esse seja, inclusive, um ponto de diálogo e contribuição com a etnocenologia.

Esclarecemos, então, que a etnocenologia é uma disciplina ainda em construção, e apesar de ter apresentado um crescimento significativo nos últimos anos e de ter levantado uma série de questões importantes para o meio artístico, também traz à tona bastante confusão no que diz respeito aos objetos de pesquisa e aos aspectos metodológicos, por causa da complexidade e variedade de temas que pretende abordar. Já o BPI é um método de pesquisa e criação em artes cênicas que, ao longo de seu desenvolvimento, foi posto à prova (inclusive pela sua criadora) e pesquisado por diferentes pessoas e em diversos contextos, tendo, por isso, consolidado seus princípios com uma profunda coerência, que se evidencia a cada processo realizado dentro do Método. Não queremos dizer aqui que o BPI está finalizado e fechado, afinal de contas, enquanto houver pesquisas (sejam elas práticas e/ou teóricas) acontecendo dentro do Método, ele estará sim em desenvolvimento, podendo expandir-se ou até mesmo modificar-se. Entretanto, é importante considerar que a coerência construída e evidenciada ao longo desses anos é notável, e merece ser zelada por cada

¹⁹ Ver “As Ferramentas do BPI” (RODRIGUES, 2010a).

pesquisador/artista que se aventure a desenvolver um processo nesse Método.

1. O esforço para sair de uma postura etnocêntrica

A tolerância não é uma posição contemplativa, dispensando as indulgências ao que foi ou ao que é. É uma atitude dinâmica, que consiste em prever, compreender e promover o que quer ser. A diversidade das culturas está atrás de nós, à nossa volta e à nossa frente. A única reivindicação que podemos fazer a este respeito (exigência que cria para cada indivíduo deveres correspondentes), é que ela se realize de modo que cada forma seja uma contribuição para a maior generosidade das outras. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.366)

Enxergar seres, manifestações e modos de vida de outras culturas pelos referenciais de nossa própria cultura: eis em que consiste a postura etnocêntrica. A questão não é simples, pois implica muito mais fatores (históricos, geográficos, sociais, culturais, psíquicos, entre outros) do que conseguimos conceber num primeiro contato com tal conceito. Portanto, sair do viés etnocêntrico (e ter uma postura tolerante, como aponta Lévi-Strauss na citação anterior), não é algo simples de ser feito, pois exige um esforço do sujeito que se propõe a isso. Entretanto, é um esforço essencial quando a prioridade é proporcionar relações humanas genuínas, nas quais as partes envolvidas promovam uma abertura de referenciais em relação aos que tinham antes de entrarem em contato. Mesmo que haja conflitos, essas relações inevitavelmente enriquecerão todos os envolvidos, se houver neles a disponibilidade de (ao menos tentar) entender o mundo por um outro prisma (mesmo que isso seja possível apenas em alguns momentos).

O tema do etnocentrismo é bastante tratado na antropologia, inclusive de forma auto-reflexiva, já que, no decorrer do desenvolvimento dessa ciência (que busca estudar o homem em seus diversos modos de viver), os antropólogos perceberam a complexidade do conceito e a necessidade de lidar com sua própria postura etnocêntrica. Em algumas ocasiões, parece-nos impossível descolar-nos das “verdades” estabelecidas pelo meio

cultural em que crescemos (e que estão intrincadas na nossa personalidade com tal profundidade que, às vezes, nem mesmo percebemos que estamos sendo etnocêntricos).

“Existem nas sociedades humanas, simultaneamente em elaboração, forças trabalhando em direções opostas: umas tendem à manutenção, e mesmo à acentuação dos particularismos; as outras agem no sentido da convergência e da afinidade”, nos diz Lévi-Strauss (1989, p.331). Ambas as direções dessas forças são importantes, pois as duas garantem a diversidade cultural: a primeira no sentido de que determinada cultura conserve e proteja seus costumes, seus patrimônios, seus conhecimentos; e a segunda no sentido de que, pelas trocas, os modos de vida não se cristalizem, proporcionando novas descobertas, ampliando referenciais, e gerando contribuições de um meio cultural para outro. O etnocentrismo constitui-se em uma das tendências à manutenção, e dependendo do seu grau pode ser pouco ou nada nocivo, mas pode também chegar a posições extremas de preconceito que levam a ideologias excludentes e a manifestações violentas. De qualquer forma, sendo nocivo para o outro ou não, é limitante para a própria pessoa etnocêntrica, pois o grau de sua compreensão do ser humano será estreito.

Um dos principais fatores que indicam a complexidade intrínseca à atitude etnocêntrica é que esta se constitui em uma tendência bastante recorrente no comportamento humano (nas mais diversas culturas), e talvez, por isso, seja tão difícil percebê-la e romper com ela:

A atitude mais antiga, e que se baseia indiscutivelmente em fundamentos psicológicos sólidos (já que tende a reaparecer em cada um de nós quando nos situamos numa situação inesperada), consiste em repudiar pura e simplesmente as formas culturais: morais, religiosas, sociais, estéticas, que são as mais afastadas daquelas com as quais nos identificamos. “Hábitos de selvagens”, “na minha terra é diferente”, “não se deveria permitir isso” etc, tantas reações grosseiras que traduzem esse mesmo calafrio, essa mesma repulsa diante de maneiras de viver, crer ou pensar que nos são estranhas. (LEVI-STRAUSS, 1989, p.333).

Para ampliarmos ainda mais a noção da complexidade inerente a este tema, menciono novamente Lévi-Strauss (*ibid*, p. 334), quando ele esclarece que:

Esta atitude de pensamento, em nome da qual os 'selvagens' (ou todos aqueles que se convencionou considerar como tais) são excluídos da humanidade, é justamente a atitude mais marcante e distintiva destes próprios selvagens.

Nota-se por aí, mais uma vez, que a questão não é simples de ser tratada. Inclusive, talvez, um dos passos para sair da própria postura etnocêntrica consista em considerar e saber lidar com o etnocentrismo do outro. Entretanto, diante dessas palavras de Lévi-Strauss, temos a seguinte ressalva: no caso dos indígenas, ainda que exista o etnocentrismo, o que vemos também entre eles, principalmente, é uma postura de resistência cultural. Isso, ao nosso ver, não é o mesmo que ser etnocêntrico. Resistir, nesse caso, não significa rechaçar a cultura do “branco”, e nem julgá-la, mas sim reafirmar a própria cultura diante de ameaças, inclusive bastante etnocêntricas, que venham do “branco”. Temos de considerar, portanto, que uma atitude aparentemente “etnocêntrica” do “selvagem” pode ser, na verdade, uma reação de defesa ao etnocentrismo nocivo manifestado pelos “brancos”. Como já foi mencionado anteriormente, citando Lévi-Strauss (1989, p.331), existem duas tendências opostas nas sociedades humanas, sendo a primeira delas a conservação e proteção dos próprios costumes, e a outra, o diálogo, as trocas e a apreensão de outras culturas. A resistência cultural, da qual falo aqui, pode ser vista como a tendência da conservação mencionada por Lévi-Strauss que, no caso dos indígenas brasileiros, torna-se vital por causa das ameaças sob as quais eles vêm sendo submetidos ao longo dos últimos cinco séculos.

No Método BPI, consideramos de fundamental importância que o bailarino-pesquisador realize este movimento em direção a uma postura não etnocêntrica, o que significa uma tentativa de vivenciar, ao menos em alguns momentos, o mundo dado a partir do ponto de vista do “outro”. Isso vai possibilitar tanto uma maleabilidade do pesquisador-intérprete e um aumento de suas possibilidades criativas e expressivas, quanto a produção de um conhecimento e de produtos artísticos que se afastem de preconceitos e estereótipos em relação às realidades pesquisadas. Queremos trazer, então, um olhar mais apurado sobre as diferenças culturais e sociais que compõem a vida humana. Isso nos proporciona

adentrar e vivenciar uma riqueza de possibilidades muitas vezes não contemplada. A busca de uma postura não etnocêntrica não significa abrir mão dos próprios referenciais e querer se transformar no “outro”, mas sim ter uma flexibilidade em relação aos próprios padrões, considerando referenciais diferentes como possíveis, sem julgá-los ou classificá-los a partir do nosso.

Encontramos também nos textos de etnocenologia a busca por uma postura não etnocêntrica. Por meio da reflexão acerca da criação da disciplina, expressa por Khaznadar (1998, p.54), fica clara tal intenção:

E se estudássemos e documentássemos estas formas espetaculares²⁰ não mais como referência a uma forma estabelecida e desenvolvida, como a do teatro ocidental, mas simplesmente a partir dos conceitos das culturas e das civilizações que produziram tais formas?

Khaznadar (*ibid*, p. 57) afirma ainda que houve desvios nos objetivos da etnocenologia, surgidos “de pessoas que não possuem as chaves para ascender a esta nova disciplina, na medida em que ela escapa aos padrões europeus e americanos centristas que dominam os meios universitários”. Se Khaznadar está certo, esses desvios, portanto, são gerados por conta de uma postura etnocêntrica dessas pessoas, que não conseguem perder a referência dos tais “padrões centristas”. Fica claro, então, o quão delicadas são as posturas acerca dessa temática: mesmo dentro de uma disciplina na qual um dos principais propósitos é lidar com a diversidade e resistir à uniformização²¹, surgem tendências no sentido de conservar as abordagens europeias e norte-americanas.

O próprio nome etnocenologia demonstra essa necessidade de validar a diversidade pois, como esclarece Pradier (1998, p.23), o prefixo *etno* sugere “ser, pelo menos legítimo, considerar como culturais certos aspectos do objeto científico”. Tratar a diversidade das manifestações “espetaculares” como culturais pode diminuir o preconceito e o etnocentrismo, se as diferenças forem assumidas, as referências forem descentralizadas dos padrões ocidentais eruditos (europeu e norte-americano principalmente), e se ficar claro que

²⁰ Aqui Khaznadar (1998, p.54) refere-se a “certas manifestações espetaculares originárias de culturas e de civilizações não-ocidentais”.

²¹ Khaznadar (1998, p. 57)

não há nenhuma linguagem (artística ou não) que seja universal e/ou superior a outras.

Entretanto, Camargo (2007), autora que também discorre sobre a etnocenologia, mostra que há de se ter cuidado quanto ao uso do termo “étnico”, pois esse pode ser (e já foi), muitas vezes, usado de forma pejorativa:

Nos anos 30, época em que o termo “étnico” passou a ser largamente utilizado, surgiu o problema de designar formas de dança vindas de culturas ditas “superiores”, tais como a Índia e o Japão. Assim, para diferenciar-se das danças “inferiores”, cunhou-se o termo “etnológica”. O problema é que, a partir daí, alguns especialistas ocidentais deixaram de usar a palavra “étnico”, no seu sentido objetivo, mas sim como um eufemismo para os termos “bárbaro”, “pagão”, “selvagem”, “primitivo” ou “exótico”, que é mais recente. (*ibid.*, p.79)

Camargo (2007, p.79) então coloca a seguinte questão: “Por que uma dança tradicional africana, por exemplo, seria mais étnica do que o *ballet* clássico ocidental?”. A partir desse ponto, faz a seguinte reflexão:

A etnicidade da dança clássica se revela tanto através das numerosas atividades econômicas representadas pelos personagens quanto pela flora e fauna que compõem o cenário das grandes peças. A questão não é saber se o *ballet* clássico é o reflexo do seu próprio patrimônio. A questão é saber por que a maioria das pessoas está tão atrelada à idéia de que a dança clássica seja qualquer coisa de não-cultural, ou sobrecultural, no seu sentido mais discriminatório e elitista. (*ibid.*, p. 80)

Em Camargo (*ibid.*) e em outros autores da etnocenologia²² notamos, portanto, uma necessidade nessa disciplina de vislumbrar diferentes manifestações culturais a partir dos referenciais internos das próprias manifestações. Nesse ponto, também há uma semelhança com o Método BPI, no que diz respeito ao esforço para romper com a tendência etnocêntrica. Nos estudos e aulas que temos dentro do Método, para lidarmos com os corpos com os quais entramos em contato nas pesquisas de campo, fica claro que não é possível adotar nenhum padrão corporal provindo das técnicas europeias ou americanas (sejam elas de dança clássica, moderna e/ou contemporânea). Para entender esses “corpos

²² Ver principalmente Bião (1998 e 2007), Pradier (1998) e Khaznadar (1998).

brasileiros”, é sempre necessário exercitarmos outros referenciais, do contrário, seria impossível aproximar-se da potência e expressividade trazidas por eles.

No eixo *Co-habitar com a Fonte* do Método BPI há uma proposta de alteridade e de interação entre corpos. Tornar-se-ia inviável realizá-lo, se o bailarino não se despojasse de seus preconceitos e dos padrões e visões de corpo predominantes no seu contexto social.

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. (RODRIGUES, 2003, p.108).

A pesquisa de campo feita a partir da perspectiva do *Co-habitar com a Fonte* tem características muito peculiares: trata-se de uma pesquisa essencialmente corporal, em que há uma atenção especial sobre as relações estabelecidas entre pesquisador e pesquisado, e sobre as transformações pessoais que acontecem com o intérprete (e que vão posteriormente reverberar na sua expressividade e no seu processo criativo). Sobre a singularidade do *Co-habitar com a Fonte*, Teixeira (2007, p.7) nos esclarece:

A pesquisa de campo que ocorre no co-habitar é singular, nela o bailarino-pesquisador-intérprete não busca elementos teóricos do campo e, sim, a apreensão sinestésica do corpo do outro. Ele co-habita quando apreende o corpo do outro no seu; quando, por algum momento, se sente parte da paisagem investigada, como se fosse o outro, sem perder a sua identidade de pesquisador.

Ainda em Teixeira (2007), encontramos também informações sobre como a pesquisa de campo, no viés do eixo *Co-habitar com a Fonte*, diferencia-se de algumas vertentes da antropologia:

É importante salientar que a preparação do bailarino-pesquisador-intérprete para a investigação e a sua apreensão em campo o diferencia de outros estudiosos que se utilizam da pesquisa de campo.

Por exemplo, na Antropologia existem vertentes que, para a análise da cultura de um grupo investigado em campo, considera-se a questão do corpo em movimento, da dança no ritual, dos aspectos mais subjetivos das manifestações estéticas dessa cultura. Durante suas investigações em campo, os antropólogos dessas vertentes

entram em movimento com os pesquisados e apreendem os seus passos através da sua mimese.

Já o bailarino-pesquisador-intérprete coloca o seu corpo em campo para perceber o corpo do outro enquanto tónus, sentido, em que o aprendizado do passo através da mimese é apenas uma estratégia dentro de todo o processo de apreensão do corpo do outro. Porque, no co-habitar com a fonte, não há a busca de fazer a mimese, de trazer o gesto do outro como reprodução. O contato corporal ocorre de maneira mais profunda, através de uma relação sinestésica do bailarino-pesquisador-intérprete com o outro em campo.

Quando o pesquisador se encontra no mesmo movimento ou gesto do pesquisado, isso acontece como consequência dessa interação em campo e é inconsciente. Tanto que, muitas vezes, o bailarino-pesquisador-intérprete só terá consciência disso quando se vir nos registros áudio-visuais de campo. (*ibid.*, p.7-8)

Entretanto, sabemos que, embora várias vertentes da antropologia usem procedimentos como os descritos anteriormente, há também antropólogos que questionam isso e propõem outras posturas para estar em campo. O referencial mais próximo do BPI que encontramos foi o da etnógrafa Favret-Saada (2005), que assume a questão do afeto nas suas pesquisas, no sentido da importância de “ser afetada” pelos referenciais, crenças e modos de vida dos pesquisados. Segundo essa autora (*ibid.*, p.159), quando ela aceita ser afetada pelo campo, “abre-se uma comunicação específica com os nativos: uma comunicação sempre involuntária e desprovida de intencionalidade, e que pode ser verbal ou não”. A autora afirma que, diante dessa abertura na comunicação, são-lhe reveladas “coisas às quais jamais é dado a um etnógrafo assistir, fala-se de coisas que os etnógrafos não falam, ou então as pessoas se calam, mas trata-se também de comunicação” (*ibid.*, p.160). Consideramos aqui, nessa postura de sofrer os afetos, um grande passo em direção a uma compreensão não etnocêntrica do campo, pois há uma disponibilidade da pesquisadora em adentrar no mundo do outro. Favret-Saada (*ibid.*, p.156), por meio de sua pesquisa sobre a feitiçaria em Bocage, afirma que são muitas as compreensões equivocadas dos antropólogos a respeito dos nativos. Pois, uma vez que o antropólogo apenas observe o que os nativos falam e fazem, sem ter uma noção da experiência pela qual eles passam, ele fica suscetível de julgar a situação a partir do seu modo de entender, e, muitas vezes, acaba por

desvalorizar a palavra do nativo em prol da sua própria, colocando-se como se soubesse alguma “verdade” sobre o campo pesquisado. Na sua pesquisa sobre a feitiçaria, Favret-Saada (2005) afirma que muitos antropólogos ficam restritos apenas àquilo que pode ser “empiricamente verificável”, perdendo-se, assim, de questões essenciais ao meio onde a feitiçaria acontece.

Interessante também que Favret-Saada (*ibid.*), ao assumir a questão dos afetos, percebeu a importância de não descuidar-se de si, do trabalho, e de sua posição de pesquisadora. Ela afirma o seguinte: “por mais que vivesse uma aventura pessoal fascinante, em nenhum momento resignei-me a não compreender” (*ibid.*, p. 158), e ainda:

Como se vê, quando um etnógrafo aceita ser afetado, isso não implica identificar-se com o ponto de vista nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível. (*ibid.*, p. 160)

Obviamente que, por tratarem-se de áreas distintas (antropologia e artes corporais), a metodologia específica de lidar com os afetos dessa etnografia e do BPI devem ser diferentes (e por não termos conhecimentos específicos da área da antropologia, não nos cabe aqui entrar nessa comparação detalhada). Entretanto notamos, nos pontos levantados anteriormente, questões importantes que são consideradas em ambos os casos: a primeira delas seria disponibilizar-se para viver uma experiência na qual se é afetado pelo outro, e isso consequentemente levará o pesquisador a afastar-se de uma postura etnocêntrica, pois ao deixar-se afetar, ele se aproxima mais (vivencialmente) dos referenciais do pesquisado; a segunda importante questão a ser considerada é que em nenhum momento o pesquisador pode confundir a experiência dos afetos com uma aventura pessoal, ou seja, não se pode perder de vista que é um pesquisador, pois isso levaria a pesquisa por água abaixo, e poderia gerar confusões prejudiciais, inclusive, para os pesquisados. O percurso de afastar-se do próprio etnocentrismo até chegar a um contato mais profundo (e afetivo) com o outro, sem perder-se da perspectiva da pesquisa, é bastante trabalhado no eixo do *Co-habitar com*

a *Fonte*, como aponta Rodrigues (2003, p.109):

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

2. Ter uma experiência

A partir das reflexões anteriores, tem-se uma melhor noção do fio tênue em que consiste a pesquisa de campo no viés do *Co-habitar com a Fonte*. Implica, acima de tudo, **viver de fato uma experiência**, onde os referenciais do bailarino serão postos em cheque e, justamente por estar em uma situação de conflito (interno e externo), ele tem de manter firme seu eixo e sua perspectiva de pesquisador. Ele está de fato afetado, e ainda assim tem de dar conta de si mesmo na situação (muitas vezes delicada) do campo, e das relações ali estabelecidas (e de até que ponto se pode mergulhar nelas ou não).

Acerca da palavra experiência e de seus significados, achamos diversas descrições. Por meio delas, podemos ter mais clareza do que significa um processo criativo dentro do Método BPI, pois não se trata de uma experiência qualquer, mas sim de uma experiência *singular*, como diria Dewey (2010, p.109):

As coisas são experimentadas, mas não de modo a se comporem em uma experiência *singular*.

(...) temos uma experiência *singular* quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução. Então, e só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências.

Sobre a etimologia dessa palavra, aponta Turner (2005, p.178):

(...) ensaiei uma etimologia da palavra inglesa “experiência”, derivando-a da base indo-européia **per-*, “tentar, aventurar-se, arriscar” _ podemos ver como seu duplo, “drama”, do grego *dran*, “fazer”, espelha culturalmente o “perigo”, etimologicamente implicado na palavra “experiência”. O cognato germânico de *per* relaciona experiência com “passagem”, “medo” e “transporte” (...). O grego *peraō* relaciona experiência a “passar através”, com implicações em ritos de passagem. Em grego e latim, experiência associa-se a perigo, pirata e ex-peri-mento.

Bondía (2002, p.25), também dá a essa palavra explicações similares, na busca de encontrar os sentidos mais profundos envolvidos no que seria uma genuína experiência:

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, e secundariamente a idéia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirō*, atravessar; *pera*, mais além; *peraō*, passar através, *perainō*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. (...) Em alemão, a experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefärden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão da travessia e perigo.

Portanto, vemos que a palavra experiência significa não só passar por algo, mas também que tal passagem oferece riscos, perigos, pois constitui-se em uma trajetória pelo desconhecido. Explorar aspectos desconhecidos de nós mesmos e do mundo certamente gera medos, desconfortos e conflitos.

Há (...) um componente de sujeição, de sofrimento lato, em toda experiência. Caso contrário, não haveria uma incorporação do que veio antes. É que “incorporar”, em qualquer experiência vital, é mais do que pôr algo no alto da consciência, acima do que era sabido antes. Envolve uma reconstrução que pode ser dolorosa. Se a fase necessária do submeter-se a alguma coisa é prazerosa ou

dolorosa, depende de condições específicas. (...) Decerto elas não devem ser caracterizadas como divertidas e, ao incidirem sobre nós, envolvem um sofrimento que ainda assim é coerente com a percepção completa desfrutada – ou a rigor, é parte dela. (DEWEY, 2010, p. 118)

Esse aspecto de sofrer²³ o mundo em que vivemos, deixar-se afetar por ele, e os conflitos resultantes desse afeto estão muito presentes no que seria um genuíno processo criativo conforme o concebemos no Método BPI. Como vemos na perspectiva de Dewey (2010), uma experiência *singular* constitui-se de um processo completo e coerente, no qual, apesar de fazerem parte situações de dor e conflito, os resultados são altamente compensatórios para o sujeito que vive o processo: “(...) a experiência em si tem um caráter emocional satisfatório, porque possui integração interna e um desfecho atingido por meio de um movimento ordeiro e organizado” (*ibid.*, p.114).

Já que o presente texto, por constituir-se a partir de uma pesquisa em artes, tem a proposta de assumir os aspectos subjetivos do percurso vivenciado, impossível passar pela citação anterior sem mencionar o quanto foi presente esse “caráter emocional satisfatório” na minha trajetória dentro do Método BPI. Por isso, neste trabalho, fazemos questão de deixar claro tanto os conflitos quanto a superação deles (ver Capítulo IV, p.51, especialmente itens 2 e 4), para evidenciar a transformação vivenciada no decorrer deste processo, que resultou, por fim, no desenvolvimento da intérprete e do trabalho criativo (ver Capítulo V, p.123). Quanto ao movimento “ordeiro e organizado”, também apontado na citação anterior, posso afirmar, a partir da minha trajetória, que ele permeia toda a experiência vivenciada no BPI. Além disso, atribuiria ao Método como um todo (tanto ao processo criativo quanto ao produto artístico em si) o que Dewey (2010, p.115) chama de “qualidade estética”, uma vez que “qualquer atividade prática, desde que seja integrada e se mova por seu próprio impulso para a consumação” possui tal qualidade. A qualidade

²³ Aqui, as palavras *sofrer* e *sofrimento* não têm necessariamente o sentido de dor, mas estão conectadas à premissa de “estar sujeito a”. Isso significa que o sofredor é um ser sensível, e está aberto a ser atingido pelos diversos fatos e relações que o cercam, sejam eles de dor ou prazer. Ao tratar do tema “experiência”, encontramos esse sentido para a palavra *sofrimento* em diversos autores como, por exemplo: Bondía (2002); Dewey (2010) e Benjamin (1993).

estética e o caráter satisfatório gerado por ela são características inerentes a uma experiência *singular*. Por meio da seguinte expressão de Dewey (*ibid.*, p.84), concluímos que não há arte e qualidade estética se não houver, verdadeiramente, experiência:

Por ser a realização de um organismo em suas lutas e conquistas em um mundo de coisas, a experiência é a arte em estado germinal. Mesmo em suas formas rudimentares, contém a promessa da percepção prazerosa que é a experiência estética.

Acreditamos que o movimento próprio, ordeiro e organizado (embora não linear) que possui o processo criativo dentro do BPI deve-se, principalmente, à ênfase dada no conhecimento que é emanado pelo corpo, em que buscamos não interferir com um processo de racionalização, pois este pode manifestar-se como mecanismo de defesa. Quando conseguimos ter uma escuta com relação ao corpo, e ao seu movimento interno, os passos a serem percorridos na pesquisa se apresentam de forma orgânica, coerente, em que nada é forçado, imposto ou fabricado. No processo criativo de “Nascedouro”, isso ficou bastante claro para mim, conforme apontado no seguinte trecho de artigo, escrito em parceria com a professora Graziela:

O trabalho interno, além de manter sempre vivos os sentidos de “Nascedouro”, também me permitiu entrar em contato com minha potencialidade, com superação de dificuldades, e deixar brotar algo original, único, que para além das minhas expectativas, compôs um trabalho artístico imbuído de significados, onde nenhum gesto, elemento ou cor é posto aleatoriamente: tudo provém do corpo que, se conduzido adequadamente, vai revelando, através de sua dança, a complexidade dos conteúdos abordados no decorrer do Processo. (COSTA; RODRIGUES, 2010a, p.33)

Essa escuta e sensibilidade que o bailarino-pesquisador-intérprete cria em relação ao próprio corpo acabam por se expandir nas relações com o outro, seja na pesquisa de campo ou nas apresentações públicas do espetáculo. A transformação pessoal, gerada pelo processo criativo, é o que proporciona o aprimoramento do artista e da obra de arte produzida. Talvez seja possível dizer aqui que, tendo o artista passado, no seu processo criativo, por uma experiência *singular* – e portanto estética – as chances de que o público, ao apreciar a sua obra, tenha também uma experiência estética (e transformadora), são

maiores. Isso se houver, por parte dos espectadores, uma abertura e disponibilidade similar à do artista para que se *sujeitem* a viver uma experiência *singular*, no sentido de que o público também é formado de *sujeitos* e, portanto, ativo em relação à obra de arte:

Para perceber, o espectador ou observador tem de *criar* sua experiência. (...). Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista. Quem é por demais preguiçoso, inativo ou embotado por convenções para executar esse trabalho não vê nem ouve. Sua “apreciação” é uma mescla de retalhos de saber com a conformidade às normas da admiração convencional e com uma empolgação afetiva confusa, mesmo que genuína. (DEWEY, 2010, p.137).

Notamos também que, para sermos *sujeitos* de uma experiência, é preciso que haja equilíbrio entre atividade e passividade. É necessário abertura, disponibilidade, no sentido de que a experiência possa permear o ser, mas conseguir gerar esse estado de permeabilidade exige também uma postura ativa, um “querer abrir-se”, no sentido de que não é comum, no mundo em que vivemos, estarmos disponíveis a passar por genuínas experiências. Bondía (2002, p.26), ao definir a experiência como uma paixão, afirma:

Primeiro, há um sofrimento ou um padecimento. No padecer não se é ativo, porém, tampouco se é simplesmente passivo. O sujeito passional não é agente, mas paciente, mas há na paixão um assumir os padecimentos, como um viver ou experimentar, ou suportar, ou aceitar, ou assumir o padecer que não tem nada a ver com mera passividade, como se o sujeito passional fizesse algo ao assumir sua paixão.

Sobre o mesmo tema, encontramos também em Dewey (2010, p.123):

A experiência é limitada por todas as causas que interferem na percepção das relações entre o estar sujeito e o fazer. Pode haver interferência pelo excesso do fazer ou pelo excesso da receptividade daquilo a que se é submetido. O desequilíbrio em qualquer desses lados embota a percepção das relações e torna a experiência parcial e distorcida, com um significado escasso ou falso.

Dewey (2010) ainda aprofunda o tema, esclarecendo que a ânsia por fazer, característica dos tempos em que vivemos, produz apenas experiências superficiais, pobres em significado e profundidade, uma vez que o objetivo torna-se fazer o máximo de coisas

no mínimo de tempo. Desse modo, não sobra espaço para a reflexão sobre as dificuldades e nem para a assimilação do que foi vivenciado. E quanto ao excesso de receptividade, o autor afirma que não passa de um acúmulo de impressões e sensações, em que os significados e aprendizados não são incorporados conscientemente e, portanto, a experiência não se integra ao ser, “não cria raízes na mente”. A experiência, nesse segundo caso, é tão superficial quanto no primeiro.

Procurar essa medida delicada entre fazer e esperar, dar e receber, ser ativo ou passivo, foi um dos pontos fortes desta pesquisa (ver Capítulo IV, p.51). Creio que só seja possível encontrar tal medida, de fato, ao vivenciar a experiência. E ainda, a partir da minha trajetória no Método BPI, poderia dizer que viver uma experiência requer um aprendizado que se dá por meio dela: só sabemos se conseguiremos desenvolver e integrar uma experiência ou não quando estamos no cerne da experimentação. É necessário um grande esforço no sentido de estar aberto, sensível, equilibrando nosso nível de atividade.

Esse equilíbrio é constantemente trabalhado no BPI, nas suas várias fases, e talvez seja essa busca que proporcione ao Método constituir-se em um processo tão integrativo. Em qualquer um dos eixos, existe sempre o esforço no sentido de um estado de atenção, que proporcione uma escuta para receber e manifestar o que está aflorando no corpo. Ao mesmo tempo, o esforço é necessário também na tentativa de assimilar, de forma consciente, o conteúdo corporal aflorado. Na escuta e receptividade do que emana do corpo, por exemplo, há um princípio passivo, e na intenção da tomada da consciência, há um princípio ativo. E, no entanto, o lugar de cada polaridade não é tão delimitado: elas se misturam, uma leva a outra, e todo esse movimento torna-se bastante complexo, difícil, exigindo uma qualidade peculiar de dedicação e sensibilidade.

Para viver uma genuína experiência criativa, dentro do Método, é essencial a presença do diretor. Pela delicadeza inerente a esse processo, é necessária a condução de uma pessoa experiente. Do contrário, seria fácil que o intérprete se perdesse no meio do caminho, polarizando para o lado ativo ou o passivo, encobrindo e disfarçando suas dificuldades, ou fabricando resultados para abreviar a trajetória, sem ter adentrado a fundo nos conflitos inerentes a ela. A fim de dirigir um processo como esse e criar as condições

necessárias para que o intérprete possa viver uma experiência *singular*, o diretor também precisa já ter “feito um reconhecimento das suas impressões corporais, aberto mão delas e buscado uma transformação, saindo do seu *script* em termos corporais. Sem isso, ele não poderá suportar e nem facilitar o processo de transformação que ocorre em laboratório (...)” (RODRIGUES, 2003, p.154). Isso significa que só pode dirigir um processo dessa natureza quem já tenha passado, também, por experiências significativas de transformação e compreensão de si próprio, pois para lidar com os empecilhos do outro, o diretor também terá de lidar com os seus. Ele também está imerso na experiência, de forma diferente da imersão do intérprete, mas não em menor intensidade. Há, então, por parte do diretor, dedicação e disponibilidade, para que ele tenha compreensão profunda e o suficiente acerca do processo experimentado pelo intérprete, e possa ajudá-lo na travessia para os possíveis desfechos do processo.

Há uma sutileza e delicadeza nesta ação de se estar junto, pois muitas vezes o diretor deverá suportar a angústia sua e a da outra pessoa, o susto seu e o da outra. Ele está junto e ao mesmo tempo respeita o espaço da pessoa. (...) A formação do diretor para este processo deve incluir uma familiaridade com o movimento no que diz respeito a conhecimentos sensíveis, amplitude do conceito de movimento e sua própria prática vivencial com o movimento. (RODRIGUES, 2003, p.134)

Outro fator essencial próprio da experiência com a Arte é a afetividade e as emoções: “Para que a habilidade seja artística, no sentido final, ela precisa ser 'amorosa'; precisa importar-se profundamente com o tema sobre o qual a habilidade é exercida”, nos diz Dewey (2010, p.127). Ainda no texto desse autor, encontramos afirmações a respeito de como a integridade da experiência é vivenciada, principalmente, pelas emoções:

A emoção é a força motriz consolidante. Seleciona o que é congruente e pinta com suas cores o que é escolhido, com isso conferindo uma unidade qualitativa a materiais externamente díspares e dessemelhantes. Com isso, proporciona unidade nas e entre as partes variadas de uma experiência. (*ibid.*, p. 120)

Não se sabe muito bem por que, nos padrões formais da dança ocidental, o aspecto emocional vem sendo negligenciado. Ele geralmente não se integra conscientemente ao

trabalho artístico de dança. Um dos principais aspectos que acompanhou a criação do BPI foi a inquietação de sua autora, Graziela Rodrigues, na busca de um processo que “desse conta dessa questão” (RODRIGUES, 2003, p.9). Ora, tendo em vista que o aspecto afetivo/emocional é um dos principais componentes de uma experiência estética, e que uma das funções da arte é proporcionar tal qualidade estética, é muito contraditório que não haja, na dança, suficiente espaço para o conhecimento e aprofundamento das emoções humanas. Infelizmente, em nenhum outro processo de criação ou execução de dança que vivi anteriormente ao BPI (nos 18 anos que dancei em variadas linguagens antes de vivenciar o Método), era dada qualquer atenção ao aspecto emocional. A questão emocional estava relacionada a talento, dom ou vocação, e as discussões a respeito dela paravam por aí. Na área da dança, por tratar assumidamente desse ponto, o BPI é um método inovador. Tanto é que, nos processos criativos que realizamos, notamos, muitas vezes, um estranhamento por parte de outros profissionais da área com relação ao trabalho das emoções.

Observei com frequência no meio artístico um certo tabu em se falar sobre a emoção. A emoção sendo tratada como algo que se retira do corpo ou se coloca no corpo à revelia, como se a técnica tudo resolvesse sem a emoção. A técnica sendo tratada como um tributo de racionalidade que domestica a emoção, deixando-a de fora.

Ao mesmo tempo em que a emoção pulula na arte, sobrevive o tabu quanto a não torná-la consciente. A emoção está a serviço de uma arte que faz a cisão com o indivíduo. (RODRIGUES, 2003, p. 8)

Gostaríamos ainda de dizer que o contexto social e político no qual estamos inseridos tem nos afastado cada vez mais de viver experiências genuínas (e isso se expandiu inclusive para as artes, território humano que deveria ser direcionado aos acontecimentos significativos e à transformação do ser). “(...) as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo”, nos diz Benjamin (1993, p.198). No seu texto é evidenciada a perda do valor da experiência, vivida pela sociedade moderna²⁴.

²⁴ Benjamin (1993) trata particularmente da extinção da arte da narrativa, cujo acontecimento depende da

Foi gerada em nós a necessidade de consumir informações, fatos comprovados, que nos são contados de forma mastigada, que tomam nosso tempo e nossa preocupação, tirando-nos da dimensão da experiência: “Cada manhã recebemos notícias do mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes” (*ibid.*, p. 203).

Bondía (2002, p.21-24) aponta quatro aspectos que justificam a escassez da experiência no mundo atual: excesso de informação, necessidade de emitir opinião, falta de tempo e excesso de trabalho.

Nós somos sujeitos ultra-informados, transbordantes de opiniões e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece. (*ibid.*, p. 24)

Talvez daí também venham os equívocos acerca de um Método que lida com o desenvolvimento da pessoa: todos têm muitas informações a respeito dos mais variados tipos de experiências, mas são poucos os que têm a chance, a disponibilidade e a coragem de vivê-las. Em um mundo que é caracterizado pela falta de tempo, e onde a moeda corrente são as informações, é fácil que as pessoas se nutram de ideias a respeito de arte e processo criativo, e muito difícil que encontrem tempo, espaço e disponibilidade interna para constituírem genuínas experiências. Isso gera uma série de produções “artísticas” superficiais, com seus discursos descolados da prática, e artifícios (teorias, figurinos, trilha sonora, tecnologias, cenários, etc.) mascarando o que o corpo (não) vive. Afinal de contas, como nos diz ainda Bondía (2002, p. 25), para termos uma genuína experiência é necessária uma ex-posição, “com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco”. “O sujeito da experiência é um sujeito ex-posto” (*ibid.*, p. 24). E, convenhamos: expôr-se ao mundo, da forma como ele se apresenta hoje, não é algo simples de ser feito.

A partir do *Retorno ao Campo*, realizado nesta pesquisa, tive a chance de vivenciar intensamente o que seria uma “ex-posição”. Após passar por isso, fica claro para mim que só mesmo estando no “embate” (seja ele nos laboratórios, em campo ou nas apresentações

experiência.

públicas) para se saber como é. E como é difícil fazer de verdade, e não fingir que está fazendo. Como é difícil se expor de verdade, e não “pensar” que está se expondo. Não fingir que se está ali. É difícil não se defender do diferente, do desconhecido. Mas é primordial, para quem quer vivenciar o âmbito do criativo, retirar um pouco os escudos, beirar a própria insegurança, e permitir que algo lhe aconteça.

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, 1997, p. 150)

Tentei, neste trecho, utilizando-me do diálogo das fontes do Método BPI (principalmente RODRIGUES, 1997 e 2003) com teóricos da área da filosofia e antropologia, aprofundar os significados do que seria viver uma experiência singular e da importância disso dentro de um processo criativo. Dentro do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, vivi um processo único no que diz respeito ao meu desenvolvimento como artista e pessoa e acho importante comunicá-lo, pois noto a raridade de processos como esse no meio artístico em que me encontro. Mas escrever sobre a profundidade vivenciada é bastante difícil, uma vez que o processo está pautado na prática. O texto acaba sendo, portanto, uma reflexão complementar à prática. “Observamos que, apesar de pormenorizada, uma descrição do processo sempre poderá suscitar equívocos nas interpretações, uma vez que todas as suas etapas estão relacionadas à nossa própria vivência” (RODRIGUES, 1997, p.150). Justamente por conta dos “equívocos nas interpretações”, que já ouvi a respeito do Método, é que tentei trazer um pouco à tona esse suporte filosófico, para explicitar o que seria uma genuína experiência e o quanto isso é relevante na área das artes.

Após essa reflexão, podemos então adentrar mais a fundo na experiência cerne desta pesquisa e de como ela se deu na prática. Nos próximos capítulos, serão detalhados os procedimentos metodológicos, o percurso e as reverberações do *Retorno ao Campo* com os Xavante.

CAPÍTULO III

PREPARAÇÃO E METODOLOGIA PARA O *RETORNO AO CAMPO* COM OS XAVANTE

Foi aproximadamente um ano de contato à distância (por telefone e e-mail) com o cacique Paulo *Supretaprã*²⁵, da aldeia *Etenhiritipá*, até marcar a data da pesquisa de campo e conseguir a autorização da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) para a entrada na Terra Indígena de Pimentel Barbosa²⁶. A intenção do *Retorno ao Campo* e minha movimentação em relação a fazer os contatos necessários para que isto acontecesse deu-se ainda antes que eu fosse aprovada no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, da UNICAMP, para iniciar o Mestrado, em março de 2010. Do contrário, talvez não fosse possível realizar esta pesquisa na profundidade e no tempo propostos. Nos meses de junho e julho de 2010 deu-se, portanto, a ida a campo, com o propósito de realizar as apresentações de “Nascedouro” à *Fonte* coabitada.

Dentro do Método BPI, é recorrente e recomendável que o espetáculo retorne à *Fonte* pesquisada. A fase do *Retorno ao Campo* proporciona o fechamento de um ciclo de comunicação e troca. Como já foi exposto anteriormente (no Capítulo I, item 3, p.11), desde a criação do Método, com a maioria de seus espetáculos, essa prática ocorreu. Essa fase está dentro do *Co-habitar com a Fonte*, eixo no qual intenta-se que o pesquisador saia de uma postura etnocêntrica (ver Capítulo II, item 1, p.23), para entrar em um contato mais próximo com o outro, em que possam ocorrer trocas verdadeiras, com atenção aos jogos de

²⁵ Paulo *Supretaprã* foi cacique em *Etenhiritipá* desde a inauguração da aldeia (2006) até o fim do ano de 2010. Como seu mandato ainda estava em vigência à época da minha ida a Pimentel Barbosa, ele será tratado, neste texto, por cacique.

²⁶ Destacamos que esta pesquisa deu-se na Terra Indígena de Pimentel Barbosa, e não na de Sangradouro (local onde foi realizado o *Co-habitar com a Fonte* para o processo criativo), pois esta encontrava-se em situação política conflituosa e delicada. Essas informações me foram dadas por funcionários da FUNAI, que me aconselharam a não entrar em Sangradouro àquela época, embora eu houvesse conseguido a autorização para tal. Em reuniões realizadas com a orientadora deste projeto, chegamos à conclusão de que era melhor não arriscar uma ida a Sangradouro nessas condições. A profa. dra. Graziela Rodrigues apontou que o *Retorno ao Campo* seria viável se realizado em aldeias da mesma etnia, mesmo não sendo o lugar originalmente pesquisado para a criação do espetáculo.

poder e às máscaras sociais. As relações humanas aqui são importantes, e cuida-se delas com maior atenção do que em outros espaços.

O *Retorno ao Campo* deste projeto consistiu em realizar uma turnê por três aldeias xavante, onde o conteúdo do espetáculo faz referência à etnia para a qual foi apresentado. “(...) um corpo xavante é vivido no corpo de uma branca e é dançado para as pessoas de etnia Xavante em seus lócus” (RODRIGUES, 2010b). Além disso, o espetáculo foi aberto à intervenção da *Fonte* pesquisada no sentido de criar uma interação. Isso significou uma abertura constante por parte da intérprete às críticas, sugestões e identificações dos Xavante com o espetáculo, no qual o público era sempre instigado a participar do processo criativo. Fosse na preparação da intérprete (pinturas e enfeites corporais, escolha e preparação do espaço de apresentação, escolha do dia e do horário, etc.), durante o espetáculo (por meio da interação com a personagem), ou após as apresentações (pela troca de ideias, opiniões e de trocas não verbais), houve diversas oportunidades de que os Xavante interagissem com “Nascedouro” e influenciassem neste produto artístico, como algo que pertencia também a eles.

Arriscamos falar nesta experiência como inédita pois não temos conhecimento de nenhum acontecimento similar. Certamente já ocorreram ocasiões em que bailarinos apresentaram-se em etnias indígenas como, por exemplo, o Ballet Stagium, como descreve Otero (2001, p.116-123), sobre uma experiência em que ele e Marika Gidali apresentaram-se no Xingu. Mas nessa ocasião a Companhia levou coreografias próprias, que não tinham ligação direta com as etnias para as quais se apresentou:

Dançamos o *Adagietto* na terra batida, um *pas-de-deux* do coreógrafo argentino Oscar Araiz, tendo por componente de cenário garças e araras coloridas que nos sobrevoavam ao som da música de Gustav Mahler. O espetáculo emocionou a platéia de quatrocentos índios, lindamente pintados de preto e vermelho com plumagens multicores. (OTERO, 2001, p.121)

Seguem abaixo descritas as orientações dadas pela profa. dra. Graziela Rodrigues e os procedimentos metodológicos adotados na preparação do *Retorno ao Campo*, para que este pudesse proporcionar o desenvolvimento da intérprete, o aprofundamento no Método e

uma comunicação mais profunda com os Xavante, que se deu pelo viés do corpo e da arte. A preparação proporcionada pela orientadora, para além dos procedimentos descritos abaixo, incluiu também minuciosas conversas sobre como eu deveria me colocar em campo, as dificuldades que eu poderia encontrar, como lidar com essas dificuldades, como e com que frequência eu deveria me comunicar com ela, etc. A professora Graziela colocou-se, desde o início, totalmente disponível para auxiliar-me a lidar com as dúvidas, conflitos e dificuldades relacionados a este projeto. A metodologia aqui proposta contém tanto os procedimentos e ferramentas que concernem ao Método BPI, quanto outras medidas peculiares, necessárias à experiência de *Retorno ao Campo* em particular.

O primeiro ponto, que é característico do BPI em qualquer pesquisa de campo que se faça nesse Método, foi a necessidade de uma abertura e receptividade por parte da intérprete. Isso deveria acontecer não somente no momento das apresentações, mas também na convivência diária com os Xavante. Uma entrada cuidadosa em campo e as trocas ocorridas no cotidiano propiciariam uma melhor comunicação no momento do espetáculo.

A entrada no campo de pesquisa deve ser cautelosa, evitando-se a pressa. No início deve-se respeitar o sentimento de estranhamento de ambos os lados e estabelecer a relação passo a passo. É importante que o pesquisador tenha vontade para estar vivenciando essa situação que exige disciplina, atenção e paciência. (RODRIGUES, 2003, p.106)

Antes de ir às aldeias, houve um período de trabalho corporal de preparação para o campo, que envolveu tanto a prática da *Estrutura Física* (ver nota 5, p.5) do Método BPI, quanto ensaios e laboratórios referentes ao espetáculo “Nascedouro”. A preparação corporal para o *Co-habitar com a Fonte* é uma etapa realizada em todos os processos do BPI, uma vez que as pesquisas de campo feitas nesse Método têm um enfoque na apreensão cinestésica, e é necessário um “treinamento” corporal que possibilite a abertura da sensibilidade para que seja feita essa apreensão.

Para esta experiência específica, definiu-se que o período de estada dependeria da disponibilidade e abertura dos Xavante. Foi realizado um acordo com o cacique de permanecer 15 dias na aldeia *Etenhiritipá*, com a possibilidade desse período estender-se

caso houvesse a oportunidade de apresentar-se em outras aldeias da Terra Indígena, ou encurtar-se, caso houvesse alguma intempérie dos Xavante com relação ao espetáculo ou à minha presença. Os dias anteriores às apresentações seriam essenciais para a ambientação e preparação do corpo, e os posteriores no aprofundamento e percepção das relações então estabelecidas entre os Xavante e o espetáculo. Além disso, manter-se-ia a disponibilidade de apresentar mais de uma vez caso essa fosse uma vontade que partisse dos *A'uwé*²⁷.

No intuito de gerar situações que propiciassem interação e troca junto aos pesquisados, ao chegar e preparar-se para cada apresentação, teria de estar aberta e atenta a possíveis sugestões e interferências dos Xavante, no que diz respeito à escolha do espaço, pintura do corpo, utilização de adereços cênicos e corporais, horários de apresentação, etc. Seria importante também deixar que os ensaios, realizados antes de cada apresentação, fossem abertos, pois poderiam surgir, da parte deles, intervenções no que diz respeito às danças xavante realizadas no espetáculo, bem como às palavras na língua deles pronunciadas pela personagem Mulher-gavião (sobre a personagem ver Capítulo I, item 2, p.4). Seria necessário deixar claro para eles que qualquer sugestão ou até mesmo interferências diretas seriam muito bem-vindas. No entanto, haveria o cuidado para não forçar nenhuma situação, de forma que, caso houvesse alguma intervenção, isso fosse espontâneo e surgisse a partir de uma interação real com os Xavante.

Ao final de cada apresentação, seria pedido a eles que dessem opiniões a respeito do que viram, destacando-se os seguintes pontos:

- o que eles perceberam quanto ao que foi apresentado;
- se gostaram ou não;
- se deveria mudar algo;
- qual a importância do conteúdo apresentado para eles;
- se o espetáculo deveria ou não continuar sendo levado a público.

Da minha parte, como intérprete, havia também diversas questões a serem

²⁷ Os Xavante, na realidade, auto-denominam-se como *A'uwé Uptabi*, cujo significado, traduzido por eles nesta pesquisa de campo, é de “povo verdadeiro”.

respondidas: como eles me receberiam para esta proposta? Como interfeririam na apresentação e no trabalho coreográfico? O que eles demonstrariam após cada apresentação? Como a intérprete se adaptaria ao novo ambiente? Como a personagem dançaria e falaria diante dos Xavante? Como ficaria o trabalho artístico e a intérprete após apresentar-se aos índios?

Outras questões e interações também poderiam surgir, dependendo das trocas acontecidas (ou não) entre a personagem e os Xavante. Nos dias subsequentes à apresentação, deveria manter-se uma abertura por parte da intérprete, para estar com as pessoas e perceber se havia outras impressões decorrentes do espetáculo. Tais impressões poderiam ser captadas tanto pelas falas dos Xavante, diretas ou indiretas, sobre o espetáculo, quanto corporalmente, o que exigiria uma constante postura de abertura e sensibilidade da intérprete, para poder apreender também, pelo corpo, os conteúdos expressos pelo público acerca do contato com o espetáculo.

A especificidade no processo de interação e troca desta pesquisa consistiria, portanto, em estabelecer um convívio com a comunidade xavante e ali oferecer uma apresentação do trabalho, para, em seguida, tentar buscar um diálogo de maneira a poder escutar ou apreender corporalmente as reações das pessoas diante do que viram, sendo considerado o verbal e o não verbal. Haveria a proposta de abrir discussões com o cacique e com outros membros da comunidade que se mostrassem abertos à análise do trabalho, e que tivessem vontade de dar suas sugestões. Haveria um cuidado para o contato não ser invasivo e para que não se forçasse nenhuma resposta. No entanto, sempre buscar-se-ia estar aberta à influência deles sobre o espetáculo. Intervenções seriam sempre bem-vindas desde que partisse deles. Caberia à pesquisadora demonstrar seu interesse pela interação com os Xavante, instigá-los e manter-se disponível para o que viesse. Importante não forçar as interferências, nem insistir nelas. Esperar-se-ia qualquer tipo de reação e houve uma preparação, feita pela orientadora, para lidar com qualquer uma, fosse de aprovação, reprovação ou indiferença. Qualquer resposta seria bem-vinda, de acolhimento ou rejeição. Dar-se-ia prioridade para a comunicação entre a personagem e o público xavante, havendo espaço para que qualquer interação interferisse no roteiro do espetáculo e nas ações da

personagem.

O campo sensível trabalhado constantemente no Método BPI é o que possibilita esse tipo de interação. Mesmo depois do roteiro do espetáculo pronto e ensaiado, o que define o andamento dele não é uma estrutura fechada, e sim o pulsar de vida inerente à personagem, sendo ela resultante da genuína expressividade do intérprete.

O roteiro emoldura um grande volume de representações, tendo como objetivo primeiro a fluidez do bailarino-pesquisador-intérprete. Neste caso, há uma preocupação quanto à clareza do que se quer expressar, relativizando a interferência do roteiro que, quanto à perspectiva de espetáculo, fica em segundo plano; isto no sentido de que não existem estratégias para encobrir os limites do intérprete nem tampouco uma construção formal que não esteja integrada a ele. (RODRIGUES, 1997, p.149)

Ficou estabelecido, portanto, que além dos ensaios abertos e apresentações do espetáculo para os Xavante, seria importante também a realização de laboratórios de personagem durante minha estada em campo. Isso no sentido de que era necessário dar continuidade ao desenvolvimento da Mulher-gavião, especialmente porque ela estava alocada na sua *Fonte* coabitada, em uma situação na qual cada impressão e vivência acontecida tinha relação com suas paisagens, sensações, sentimentos e história de vida. Os laboratórios, nesse caso, poderiam ocorrer em momentos e lugares onde eu tivesse maior privacidade, pois assim poderia trazer a Mulher-gavião “com tudo” em meu corpo, para dar vazão aos conteúdos, bem como explorá-los (tanto os já conhecidos quanto novos, que poderiam surgir) com maior liberdade. Mas seria importante também que, durante a maior parte do tempo, eu estivesse conectada ao corpo e aos sentidos da personagem, podendo deixar, inclusive, que suas ações viessem à tona em momentos de convívio cotidiano com os Xavante. A personagem, em relação ao corpo da intérprete, poderia estar mais ou menos “incorporada”, dependendo das possibilidades de cada momento. Há diversos trabalhos que se pode fazer com a personagem sem trazê-la totalmente para o corpo, como se ela estivesse “encostada”²⁸, ou trazendo-a parcialmente. A conexão com ela pode ser também

²⁸ “Dizemos que a personagem está 'encostada' quando ela não modela o corpo do intérprete nem guia seus movimentos, mas o intérprete a sente em si, ele consegue perceber como ela está vendo as situações e o que ela está sentindo e pensando. Nestas condições se o intérprete quiser pode deixá-la comandar os seus

mais sutil, focando-se em seus sentidos internos: sentimentos, sensações e imagens.

Os laboratórios de personagem proporcionam, por fim, maior versatilidade do bailarino-pesquisador-intérprete durante as apresentações públicas. Quanto maior o contato do intérprete com a personagem e quanto mais ele tiver dado desenvolvimento aos conteúdos dela, maior também a abertura para vivenciar cada apresentação pública de forma peculiar, em que a personagem interage com o ambiente, com o público e com os demais fatores que estiverem compondo esse momento único. Sobre esse assunto, Turtelli (2009, p.273) afirma:

O corpo está todo o tempo em um movimento de apreender o espaço e as pessoas e devolver novamente para fora. As sensações, emoções e imagens que a personagem tem neste contato, mediadas pelos conteúdos do roteiro, vêm para fora expressas em movimentos, os quais geram outras percepções para o público prosseguindo em um processo contínuo. A personagem segue se recriando, integrando em seu corpo e exteriorizando sucessivamente estes diversos conteúdos que ganham vida em si a partir das interações com o público.

Portanto, houve uma cuidadosa preparação, antes do campo e durante a experiência, com o objetivo de que a intérprete tivesse disponibilidade e entrega suficientes para permitir que as reações dos Xavante chegassem até a personagem e a influenciassem, e que esta estivesse livre para interagir com o público, podendo mudar o roteiro. Mais do que para o espetáculo em si, a preparação da intérprete aconteceu de modo que as apresentações nas aldeias pudessem ser encaradas também como laboratórios. Aos poucos, poder-se-ia despojar da relação (muitas vezes) vertical entre artista e público, para então adentrar em uma esfera mais horizontal com os Xavante, buscando-se uma relação que proporcionasse intervenção, interação e trocas.

A comunicação constante da intérprete com a orientadora e diretora de “Nascledouro”, a profa. dra. Graziela Rodrigues, também foi ponto fundamental para que a

movimentos, mesmo sem que ela esteja modelando seu corpo. A expressão 'encostada' é usada no BPI em analogia ao que ocorre na Umbanda. Os médiuns da Umbanda dizem que uma entidade está 'encostada' quando um médium não está incorporado, mas sente determinada entidade 'perto' de si.” (TURTELLI, 2009, p.164).

pesquisa fosse bem sucedida, pois possibilitou a devida profundidade e um melhor aproveitamento da estada em campo. Uma relação de sintonia entre diretor e intérprete e uma boa comunicação entre ambos é um elemento essencial dentro do Método BPI, e um dos principais fatores na viabilização de um bom desenvolvimento no que diz respeito à criação e ao intérprete. Esse ponto, na realidade, foi de suma importância para que a pesquisa se desse satisfatoriamente, pois possibilitou a conclusão da importância da ida da professora Graziela ao campo, para a realização das últimas apresentações. A presença da diretora em campo redimensionou a pesquisa, proporcionou maior entrega e aprendizado da intérprete, maior confiança e participação do cacique nas apresentações, entre outros fatores, gerando um salto qualitativo na pesquisa como um todo (ver Capítulo IV, item 8, p.104).

Durante o período de coabitar, seriam feitos diários de campo, e haveria documentação de vídeo e foto das experiências, pois esses registros haviam sido autorizados. Os registros também constituem-se em ferramentas do BPI nos vários eixos que compõem o Método:

O Intérprete nas Pesquisas de Campo estará realizando os diários de campo e nos Laboratórios o diário pessoal.

Registros áudio-visuais são feitos quando oportunos, porém eles não são feitos em muitas das experiências em Pesquisa de Campo a fim de priorizar a relação do pesquisador com o pesquisado.

Os registros irão possibilitar uma reflexão essencial para o Intérprete, auxiliando-o a montar o mapa de consciência de seu processo. (RODRIGUES, 2010a)

Inicialmente, para esta experiência, definimos que eu seria acompanhada de uma assistente de pesquisa, Mariana Floriano, integrante do grupo de pesquisa da CNPq “O Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a Dança do Brasil”, para que os registros audiovisuais fossem realizados da melhor forma possível. Era função da assistente de pesquisa também auxiliar nas funções de preparar o espaço, na comunicação e esclarecimento do trabalho para as pessoas, bem como chamar e organizar o público, que consistem em tarefas essenciais de produção. A necessidade de um apoio que criasse um anteparo para que a intérprete pudesse viver o espetáculo no máximo de sua potencialidade seria de

fundamental importância nesta pesquisa. Posteriormente, como já foi mencionado, percebemos a importância da presença da diretora em campo, pois o anteparo e as preparações necessárias para a realização das apresentações nas aldeias exigiram a presença de alguém que tivesse maior experiência com o Método.

É recorrente, no Método BPI, que todos os registros retornem aos pesquisados, bem como os relatórios escritos. Nenhuma imagem seria divulgada sem autorização prévia das lideranças indígenas envolvidas neste projeto.

Foi por meio dos procedimentos metodológicos mencionados anteriormente que se deu o *Retorno ao Campo*, que será descrito no próximo capítulo.

CAPÍTULO IV

UM NOVO CO-HABITAR: A TURNÊ NAS ALDEIAS

1. “Mas essa dança que você vai fazer... é uma dança sua ou uma dança nossa?”

Com a metodologia previamente estabelecida para a ida à Terra Indígena, deu-se, então, o *Retorno ao Campo*, que durou 21 dias.

Depois de uma hora e meia de voo até Goiânia (GO) e 10 horas de ônibus até Canarana (MT), lá estavam o cacique Paulo *Supretaprã* e mais alguns homens xavante, esperando-nos (eu e a assistente de pesquisa). Desde Canarana foram aproximadamente 3 horas de viagem até a aldeia, sendo mais da metade do percurso em estrada de chão. Atravessando a poeira e o calor imensos do cerrado, chegamos à Terra Indígena de Pimentel Barbosa, aldeia de *Etenhiritipá* (ver figura 1), aproximadamente às 12 horas do dia 15 de junho de 2010.

Essa aldeia é nova na reserva e tinha, à época da minha ida a campo, aproximadamente 4 anos. Mas a história dos *A'uwé* de Pimentel Barbosa é antiga e notável: são famosos pela sua resistência, que antes era expressa pela belicosidade, e hoje manifesta-se nas suas estratégias políticas. Os Xavante, em geral, resistiram bastante ao contato com o branco, até meados da década de 1950. Em Pimentel Barbosa, desde essa época, eles buscavam maneiras desse contato não prejudicar seu modo de vida. A princípio, os Xavante tratavam com a guerra qualquer tentativa de contato. Depois, ao perceberem que não poderiam resistir à “marcha para o oeste”²⁹, iniciada no governo Getúlio Vargas, passaram a elaborar estratégias³⁰ políticas de contato, no intuito de conhecer melhor a cultura dos brancos para que pudessem lidar com ela sem se saírem prejudicados.

²⁹ Colonização da região do Mato Grosso, incentivando “a ocupação dos espaços 'vazios' do sertão”, que iniciou-se na década de 1930. (SEREBURÃ *et. al.*, 1998, p.169-171)

³⁰ Ver filme: “Estratégia Xavante”. Direção: Belisário Franca. 2007.

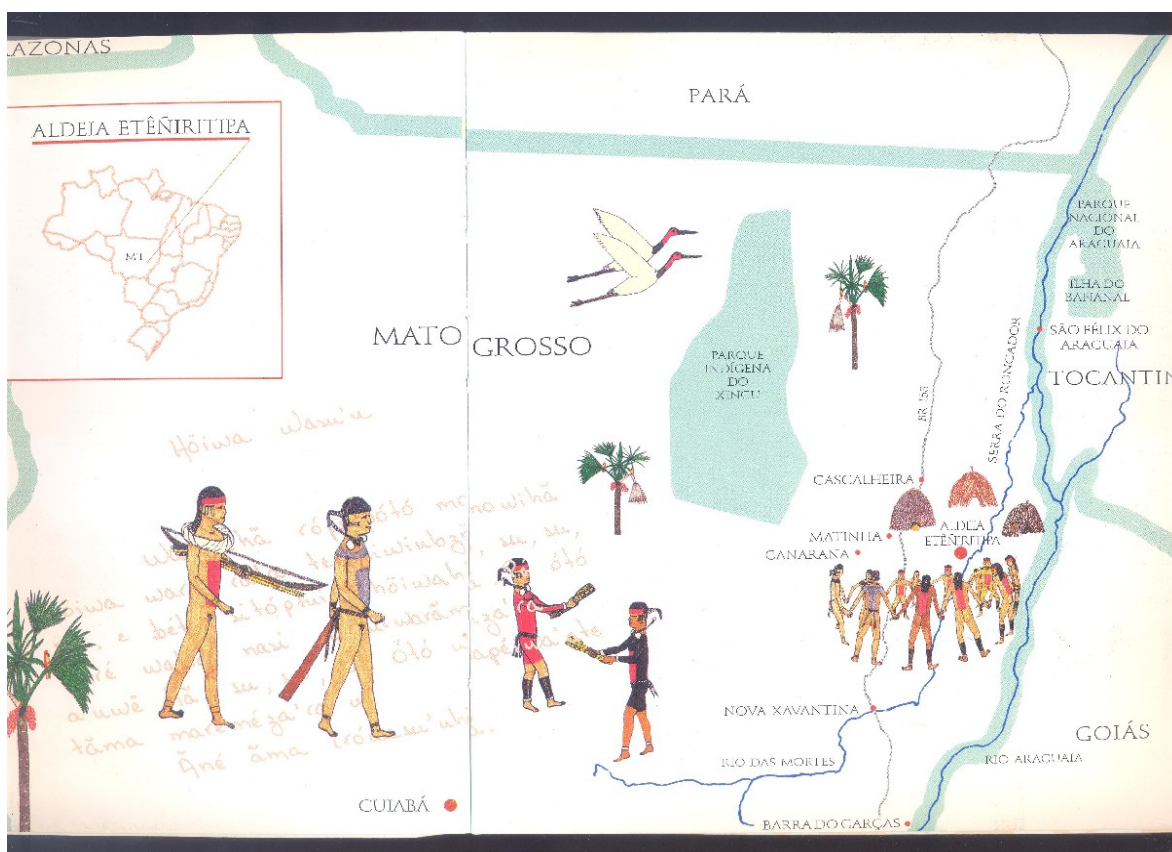


Figura 1 – Mapa
 Fonte: Sereburã *et. al.* (1998, p.16)

Pimentel Barbosa é uma das poucas reservas xavante que não aceitaram em seu território nenhuma missão religiosa. Enquanto estive em campo, pude ouvir de diferentes pessoas a seguinte afirmação: “nós já temos nossa própria religião”. As aldeias dessa Terra Indígena não possuem a tutela do branco e, decorrente desse fator, conseguem manter, mesmo diante das dificuldades, uma vida relativamente equilibrada no que diz respeito à manutenção de seus costumes e rituais. Além disso, as lideranças buscam cada vez mais manter certa autonomia em relação a órgãos governamentais direcionados aos povos indígenas – antigamente o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), e hoje a FUNAI – de maneira que seja possível usar os recursos disponibilizados da forma que melhor convém ao povo Xavante. Nesse intuito da busca por autonomia, criaram, na década de 1980, uma

organização própria para lutarem pelos seus direitos: a “Associação dos Xavante de Pimentel Barbosa”³¹, com sede em Nova Xavantina, MT.

A etnia Xavante, hoje, talvez seja a mais populosa entre os povos indígenas, contando com aproximadamente 15.315 pessoas³², e sua população vem crescendo. Apesar das adversidades enfrentadas no contato com os brancos, da escassez de alimentos por causa da limitação de seus territórios, das doenças, do preconceito, entre outros fatores, eles vêm resistindo com força na luta para serem ouvidos quanto às suas necessidades, para manterem seus modos de vida e afirmarem sua identidade.

Segue-se agora uma descrição da minha experiência de *Retorno ao Campo* realizada na Terra Indígena de Pimentel Barbosa. Para a escrita que se segue, foi feita cuidadosa análise dos registros escritos e audiovisuais do campo, com a orientadora Graziela Rodrigues. Enfatizamos aqui os pontos fundamentais ocorridos na comunicação entre intérprete/personagem e os índios Xavante. Importante destacar que esta narrativa leva em consideração tanto os pontos objetivos averiguados nos registros de campo, quanto os pontos subjetivos vivenciados pela intérprete, já que o Método BPI tem como cerne de pesquisa e criação o corpo que dança, considerando seus aspectos fisiológicos, sociais, afetivos e psíquicos.

A paisagem de *Etenhiritipá* é composta de aproximadamente 21 casas dispostas em formato de ferradura, ao pé da Serra do Roncador, norte do Mato Grosso, próxima à cidade de Canarana. Cercada pelo cerrado por todos os lados: troncos retorcidos, mato denso, fechado, terra vermelha e muita poeira. Nos arredores, as veredas: lama cheia de buritis, e também as roças: mandioca, inhame, banana, feijão, batata, mamão, arroz, urucum, algodão, milho e tantas outras coisas de comer, de fazer artesanato, de curar e de enfeitar. Os córregos correndo, água limpa e fresca, pra beber, tomar banho, lavar roupa. Sol forte durante o dia, frio estrelado à noite. A morada de palha, dormir na rede e acordar com alguém fazendo fogo, no centro da casa, pra esquentar a manhã ainda gelada. Fumaça quase o tempo todo, das fogueiras feitas dentro e fora das casas, da poeira do chão que sobe com

³¹ Sereburã *et. Al* (1998, p.173)

³² Censo realizado em 2007, pelo Distrito Sanitário Especial Indígena (DSEI) e Fundação Nacional de Saúde (Funasa). Fonte: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/xavante/1161>>.

o vento, com o corre-corre das crianças, ou com os eventuais carros e motos que passam por ali. Os *A'uwé*, verdadeiros em sua força, nos cuidados com seus muitos filhos e na conexão com os ciclos naturais, sempre em uma intensa resistência para manter os seus costumes em meio a um mundo que hoje já mistura tantos elementos: comida, doenças, remédios, histórias, religiões, bens materiais e tecnologias, entre outras coisas, que vieram dos *warazu*³³.

Paulo *Supretaprã*, cacique bastante receptivo, anunciou que ficaríamos na casa do homem mais velho da aldeia, D.³⁴, único ancião de *Etenhiritipá* àquela época. Ele (com aproximadamente 90 anos) e sua mulher E. (com aproximadamente 55 anos), receberam-nos de forma bastante acolhedora, juntamente com os seus filhos e netos. Recepção com abraços firmes encostando lado esquerdo com lado esquerdo do peito, mas sem nenhuma palavra em português. Se, por um lado, o fato de eu não falar a língua deles (e vice-versa) dificultaria a comunicação em diversos sentidos, por outro, para uma pesquisa dessa natureza, destacaria as trocas feitas por meio do corpo, nas intenções que se mostram nos gestos, e que muitas vezes são mais fortes do que a comunicação verbal. Essa comunicação é organicamente absorvida, cravada no corpo trabalhado para *Co-habitar com a Fonte* e mais real, porque despojada de artifícios e de dissimulações. Do corpo sai, muitas vezes, aquilo que é expresso sem intencionalidade determinada, que está escondido no nosso inconsciente, e então é revelado um conteúdo até então oculto nas entrelinhas do nosso discurso. Isso fica óbvio posteriormente, nos laboratórios do eixo *Co-habitar*, quando nos damos conta, por meio do que é expresso nos *dojos*, que nosso corpo entrou em contato com o outro e captou muito mais gestos, fatos e sensações do que poderíamos lembrar, contar, ou registrar nos diários de campo. Portanto, podemos dizer que uma comunicação feita “corpo a corpo” é mais genuína, pois nosso corpo tem uma sabedoria própria, trazida pelas suas sensações e movimentos, que não inclui planejamentos ou intenções

³³ Palavra xavante utilizada para designar o homem branco, que significa também “estrangeiro”.

³⁴ Com exceção do Paulo *Supretaprã*, que autorizou ter seu nome divulgado nesta pesquisa, os nomes das pessoas com quem convivemos na aldeia serão abreviados às letras iniciais para preservar a identidade dos pesquisados. Já que não nos foi possível entrar em contato com as outras pessoas após o campo, exceto o Paulo, para perguntar se seus nomes poderiam ser divulgados ou não, optamos por não revelar a identidade dos demais envolvidos nesta pesquisa, abreviando os seus nomes.

premeditadas, mas revela possibilidades que, talvez, não poderíamos conceber com a nossa racionalidade.

Em *Etenhiritipá*, já desde o primeiro dia, houve circunstâncias que me chamaram a atenção, e traziam impressões que se comunicavam com o corpo e os conteúdos intrínsecos à personagem: as crianças apinhadas nas suas mães, o convívio das mulheres entre elas, a força e maleabilidade de seus corpos, impregnados também das paisagens do ambiente ao redor. Essas características se comunicavam com a Mulher-gavião e traziam à tona o seu corpo. Pude perceber, desde então, uma peculiaridade desta pesquisa: além da pesquisadora, estava também, em um nível mais profundo, a personagem em campo, alimentando seus sentidos e desenvolvendo a sua história. No desenvolvimento da pesquisa e no dia a dia com os Xavante, fui percebendo, aos poucos, que muitas vezes o que gerava a comunicação com os pesquisados eram aspectos e características da personagem, que, naquela ocasião, estavam presentes com mais intensidade no meu corpo.

Já no primeiro dia, houve interferências dos Xavante em relação ao espetáculo, quando fomos “convocadas” ao *Warã*³⁵ para falar sobre o trabalho. O sol se pondo, os homens começaram a se reunir no centro da aldeia. *Supretaprã* disse para eu me levantar. Então, contei um pouco da história do trabalho, do que era, e da importância das mulheres no contexto dessa trajetória. Pedi que elas ficassem sabendo de tudo. Pedi para eles me pintarem. Expliquei que desejava a interferência e a avaliação deles e delas, almejava que toda a proposta fosse feita com eles. Paulo *Supretaprã* traduziu o que eu falei. O homem mais velho que estava no *Warã* levantou para falar e Paulo traduziu a fala dele para mim. Ele disse que éramos bem-vindas, que estava preparado para ver meu trabalho, falar sobre ele, e exigiu uma troca: se ele avaliaria a minha dança, que nós também avaliássemos a aldeia dele. Em seguida, Paulo explicou para nós que eu não estava ali de surpresa, pois já há algum tempo ele falava ao seu povo sobre o que eu iria fazer.

³⁵ Reunião diária realizada pelos homens adultos da aldeia, onde eles compartilham suas histórias, tomam decisões importantes, resolvem conflitos, passam adiante conhecimentos, contam os sonhos. Escutam-se uns aos outros e decidem juntos os rumos e estratégias de sua aldeia. As mulheres geralmente não participam do *Warã*. O *Warã* acontece principalmente nos fins de tarde, mas também pelas manhãs, no centro da aldeia. Para mais informações, ver Maybury-Lewis (1984, p.193-198).

Importante destacar aqui o ineditismo deste feito: nunca um trabalho de artes cênicas havia sido apresentado na aldeia, somando-se a esse fato a peculiaridade de tratar-se de um trabalho imbuído da cultura e da mitologia deles. Uma branca mostrando a história dos Xavante para eles mesmos. Isso gerou as mais diversas (e às vezes adversas) reações. Foi enorme o estranhamento, a princípio. Nada parecido havia acontecido ali. Para a maioria eram desconhecidos os sentidos e os significados que “nós”, *warazu*, damos à arte. Em diversos discursos e atitudes do povo Xavante, antes das apresentações e após delas, notava-se a tentativa de compreender o que eu estava fazendo ali: era real? Era uma representação? Fato que se comunicava com a cultura deles, mas eu era branca! Era um corpo xavante (o da Mulher-gavião) vivenciado por uma *warazu*. Era perceptível a surpresa, a desconfiança e uma certa confusão diante do que estava acontecendo. Por isso, já no primeiro dia, de um dos homens do *Warã* surgiu a seguinte questão: “mas esta dança que você vai fazer... é uma dança sua ou uma dança nossa?”. Então ele disse que se eu fizesse a dança deles, ele faria junto comigo, e que se não fosse a dança deles, mesmo não sabendo, ele participaria também. E logo em seguida perguntou se era uma dança que só eu faço ou se eles poderiam participar. Minha resposta foi que a dança era uma mistura da minha com a deles, e que a participação de quem quer que fosse seria muito boa, especial. E que gostaria que as mulheres participassem também. Eles conversaram durante um tempo entre si e *Supretaprã* dirigiu-se a mim dizendo que eles queriam saber que tipo de pintura eu gostaria de usar, e já sugeriram o tema da nomeação das mulheres³⁶, de listras pretas. Eu aceitei. Ele ressaltou que essa pintura gera uma emoção muito grande nos homens e também nas mulheres. Em seguida, respondendo aos meus anseios, ele disse que tudo aquilo que foi conversado seria passado às mulheres, e que elas participariam se tivessem vontade. Definimos juntos a data: dois dias depois, ou seja, no terceiro dia de estada na aldeia, de forma que eu tivesse um breve tempo para me preparar e escolher o local.

Enquanto acontecia no *Warã* um momento de abertura na relação dos Xavante com “Nascedouro”, havia todo um contexto ao redor, na aldeia, que integrava uma forte

³⁶ Motivo utilizado no ritual de Nomeação das Mulheres. Ver figura 2 na página 55.

paisagem: os jovens *waptés*³⁷ cantavam em fila, sentados no chão, e entre um canto e outro mudavam de posição, ora mais próximos, ora mais distantes de nós. Fazia frio. Sob um céu exageradamente estrelado e ao som do canto pulsante, aconteciam os primeiros passos na interação dos Xavante com “Nascedouro”.

2. Conflitos e dificuldades

Na manhã seguinte, um dia antes da data marcada para a primeira apresentação, durante o ensaio/laboratório que fazia no local escolhido para apresentar o trabalho, questionamentos e insegurança vieram à tona. Por um momento, senti-me invasiva: que direito tinha eu de apresentar algo dos Xavante para eles? Com um corpo tão diferente, uma cultura (no mínimo aparentemente) tão distante, quanta ousadia pensar que eu podia contar-lhes uma história que dizia respeito a eles, à sua mitologia, seus costumes, danças, dificuldades e superações. Senti-me pequena diante daquele povo tão forte. A minha proposta pareceu insignificante diante de um contexto cultural tão rico e complexo. Por um momento, parecia que eu havia ido longe demais. O corpo travou.

Foi necessário um certo tempo para encarar a realidade de frente e refletir sobre os medos: a minha pequenez, ali, era real. E também a aparente insignificância da minha proposta, diante de todo o histórico cultural de luta, resistência e sabedoria que cada xavante carrega consigo. Tive que lidar também com a minha ignorância: de fato, tudo o que eu sabia sobre aquele povo, por mais intenso e real que fosse, era tão pouco! Afinal de contas, eu ainda era, e em nenhum momento deixaria de ser, uma *warazu*, “estrangeira”, e estava vulnerável a todo tipo de julgamentos e reações que qualquer estrangeiro está. Da parte deles, se, por um lado, havia um acolhimento e uma predisposição gerados pela curiosidade diante da novidade que eu representava, por outro, havia uma forte resistência e desconfiança, afinal de contas, mal me conheciam, ainda não sabiam muito bem o que eu

³⁷ Jovens do sexo masculino que estão reclusos na *Hö*, casa dos solteiros, local onde permanecem por mais ou menos 5 anos, preparando-se para a iniciação.

iria fazer ali e, além de tudo, eu sou branca. Obviamente isso é bastante relevante diante de todo um histórico de genocídio e preconceito que os povos indígenas sofreram (e ainda sofrem) no contato com o branco. As diferenças culturais, às vezes, geravam um abismo entre mim e eles, e momentos nos quais havia uma boa comunicação e uma real troca de afetos eram sempre alternados com situações onde pessoas desviavam olhares, abaixavam a cabeça, viravam de costas, desconversavam ou me ignoravam. A alternância entre estranhamento/resistência e identificação/acolhimento foi uma constante durante toda esta pesquisa, tanto nas atitudes deles com relação a mim, quanto também nas minhas com relação a eles. Essa oscilação era natural visto que os dois pontos referentes a ela, na verdade, fazem parte de uma mesma linha, da mesma dinâmica.

Diante da necessidade de encarar a dureza de ser “estrangeira” e “pequena”, eu havia sido munida de diversos recursos, afinal de contas, houve uma cuidadosa preparação antes do campo, tanto corporal quanto em reuniões pormenorizadas realizadas com a orientadora Graziela Rodrigues. Desde o início, eu havia sido alertada sobre as dificuldades que poderiam ser encontradas. Óbvio que entre saber que existiriam conflitos e vivenciá-los de fato, existe uma grande diferença. Entretanto havia, sobretudo, uma grande motivação da minha parte em realizar este projeto. Além disso, eu não podia esquecer, naquele instante, de todo o trajeto construído na criação de “Nascledouro”, da realidade xavante presente no meu corpo e do esforço realizado para chegar até ali. Havia em mim uma ânsia por espremer de toda essa experiência um caldo que fosse condizente com o fruto resultante desta trajetória, que estava quase pronto para ser colhido. Pela experiência vivida no BPI até então, e por todas as orientações que já havia recebido, sabia que o tal caldo podia não ser muito doce, mas seria de sabor um tanto complexo, e indubitavelmente bastante nutritivo. Relembrei o pulsar de vida inerente à Mulher-gavião, e de seu corpo imbuído de terra, raízes e da força do mito xavante. Assim passei até o momento da apresentação: alternando dificuldades e inseguranças, de um lado, e, do outro, o corpo pulsante da personagem, e a vontade imensa da imersão nessa peculiar experiência, da qual eu não sabia o que, de fato, iria surgir.

A primeira apresentação deu-se, então, no terceiro dia da estada em campo. Além

dos conflitos internos, estava o corpo ainda cheio de novas impressões, adaptando-se a clima, comida, leito, língua e costumes de uma cultura que, embora proveniente deste múltiplo Brasil, nos é (ou ao menos parece ser) tão distante. As relações ainda estavam preenchidas por um natural estranhamento, embora tivesse havido também um acolhimento por parte da maioria das pessoas com as quais entrei em contato, nesses primeiros dias. Lembrei-me das orientações dadas pela professora Graziela Rodrigues durante a preparação feita para vivenciar esta experiência, em que eu me dispus internamente a aceitar reações de qualquer natureza, fossem elas de aprovação, reprovação ou indiferença. Qualquer retorno seria bem-vindo, de acolhimento ou rejeição, desde que fosse real.

3. Preparações para o “Nascedouro”

Dentro da perspectiva do Método BPI, por haver a necessidade de uma retroalimentação entre os movimentos dançados e o circuito que se dá internamente no corpo (sensações, emoções, imagens), há uma preparação muito cuidadosa e minuciosa na “afinação” do corpo para o espetáculo. O intérprete precisa estar bem preparado fisicamente, para dar suporte aos sentidos internos. É necessária grande disponibilidade para permitir vir à tona o campo sensível da personagem, que proporciona, na verdade, a expressão do cerne do indivíduo dançante, pois em última instância está-se lidando com a originalidade do intérprete. Dançar, nesse Método, torna-se então um ato de generosidade, pois o artista revela, por meio da personagem, aspectos profundos de sua identidade corporal. No Método BPI, o artista, ao incorporar a personagem e dançá-la, desnuda-se. Para investir-se da personagem e revelar a sua história, ele compartilha com o público emoções e sensações de intensidade e significados ímpares, joias preciosas guardadas dentro de si, que são lapidadas e trabalhadas durante o processo. Por meio dessa abertura da sensibilidade busca-se também uma conexão com a realidade do mundo, onde se tem a oportunidade de vivenciar e comunicar aspectos humanos de maior abrangência, e não só relativos à individualidade do intérprete. A intenção é que ele dance com o seu ser total e de

forma consciente, colocando a favor da expressividade todos os recursos internos que tiver disponíveis. Para que tudo isso ocorra no momento do espetáculo, é necessária uma complexa preparação, que proporcione estar o mais próximo possível de um estado íntegro, disponível e generoso. A concentração, o contato do intérprete consigo mesmo, e com os conteúdos da personagem, precisam ser intensa e detalhadamente trabalhados.

É preciso uma preparação minuciosa para produzir o estado corporal necessário para vivenciar o roteiro com esta qualidade, para deixar a personagem “tomar a frente” na vivência do espetáculo e dinamizar suas paisagens internas. Esta preparação envolve procedimentos para promover uma abertura e mobilização da sensibilidade e uma ampliação da percepção e da consciência de si mesmo e do meio ao redor, juntamente com um preparo da musculatura e das articulações. O corpo precisa estar atento e permeável, em um estado de prontidão e de disponibilidade. (TURTELLI, 2009, p.229)

No método BPI, existem diversas ferramentas que proporcionam ao corpo uma preparação tanto dos aspectos físicos quanto emocionais. Normalmente, a preparação dos primeiros não está separada dos segundos, pelo contrário: o trabalho técnico corporal da *Estrutura Física* do BPI, ao mesmo tempo em que prepara a musculatura, o tônus e o alongamento, também proporciona uma abertura da sensibilidade, para que as imagens, paisagens, sensações e emoções da personagem comecem a circular pelo corpo. E não só o trabalho físico mobiliza o circuito interno, mas também a *Técnica dos Sentidos* (ver nota 5, p.5) traz para o corpo alterações no tônus muscular e impulsos que geram movimentos de qualidade ímpar, porque quando o bailarino se move através dos sentidos internos, seu corpo atinge uma expressividade especial.

Levando em consideração esses pontos e tendo sido orientada pela profa. dra. Graziela Rodrigues, tanto anteriormente ao campo quanto durante, em conversas diárias pelo telefone público próximo à aldeia, realizei os seguintes passos para o primeiro dia de apresentação: laboratório de personagem, marcação do roteiro no espaço, organização do espaço e preparação do corpo. As atividades do dia anterior e de todo o dia da apresentação, portanto, ficaram em função de preparar-me para o espetáculo, que seria realizado no fim

da tarde do terceiro dia de campo.

3-a. Laboratório de personagem

No dia da apresentação, em um local próximo ao rio, pude desfrutar de certa privacidade e incorporar a personagem trazendo à tona os seus sentidos, podendo expressá-los na intensidade em que eles afloraram em meu corpo. Nessa ocasião, a Mulher-gavião estava bastante íntegra, já trazendo conteúdos e sentimentos novos em relação ao que me era até então conhecido. No Método BPI, por ser a personagem algo vivo, em constante transformação, já era esperado que isso acontecesse: “A personagem incorporada, mesmo tendo alcançado uma determinada forma, identidade, corpo e linguagem de movimento continuará sofrendo transformações porque ela não pára de dançar” (RODRIGUES, 2003, p.137). Essa transformação constante do corpo é inclusive buscada pelo bailarino em processo, para que o conteúdo da personagem não se cristalice, o que poderia acarretar em um espetáculo rígido, desprovido do pulsar inerente a um corpo vivo, em que os sentidos estão em movimento e trazendo à tona, sempre, configurações únicas. Como aponta Turtelli (2009, p.137):

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

Obviamente, o fato de estar se apresentando “em campo” intensificou a mutabilidade da personagem. No terceiro dia na aldeia, com todas as recém-chegadas impressões recorrentes desse novo *Co-habitar com a Fonte*, eu já sentia a necessidade de entrar em laboratórios e reelaborar conteúdos da personagem e do roteiro do espetáculo. A grande oportunidade que esta pesquisa me proporcionou foi elaborá-los diante do público,

no “locus” da fonte pesquisada, em um laboratório a céu aberto, onde tive minhas capacidades de intérprete testadas e desenvolvidas.

3-b. Delimitar e preparar o espaço

Existe uma íntima relação entre o espaço cênico do espetáculo, os espaços imaginários da personagem e o espaço físico onde ocorrerá a apresentação. **A construção do corpo envolve uma interação com o espaço físico, interação esta mediada pelos conteúdos sensíveis que estão sendo trabalhados através da personagem.** (TURTELLI, 2009, p.175)

Pelo motivo apontado anteriormente por Turtelli, o espaço onde “Nascedouro” seria apresentado foi cuidadosamente preparado. O espetáculo, no momento, seria vivido no lugar de origem da personagem. Para aproveitar tal oportunidade, no dia anterior à apresentação, caminhei por toda a área da aldeia. Pedi a opinião das pessoas (principalmente do cacique) sobre qual seria o melhor lugar para dançar, mas ressaltando a necessidade de uma árvore relativamente grande no local do espetáculo, já que, originalmente, nas primeiras vezes em que “Nascedouro” foi apresentado, a Mulher-gavião vinha do “céu”, do alto de uma árvore³⁸. Havia então, de minha parte, o forte desejo de retomar isso. Na aldeia de *Etenhiritipá* havia apenas uma árvore grande o bastante e com suficiente espaço ao redor para que o espetáculo se realizasse. Era um pé de pequi, localizado logo atrás da escola.

No ensaio realizado nesse local, no dia anterior à apresentação, tive que lidar com diversas dificuldades relacionadas ao espaço. A primeira era que eu nunca havia apresentado tal espetáculo em local aberto, e nem com o público disposto em semicírculo. Pelos costumes xavante e pela forma com que eles mesmos foram interferindo na preparação do espaço, a configuração adotada para a disposição do público no local da apresentação foi o formato de ferradura, o mesmo no qual eles constituem suas aldeias. Eu haveria, portanto, de lidar com esse novo formato.

³⁸ Para mais detalhes acerca do roteiro de “Nascedouro” e da origem da Mulher-gavião, ver o ANEXO 1, p.141, e também a publicação de Costa e Rodrigues (2010a).

Outra dificuldade foi que, nesse local, havia muita terra fofa e extremamente seca, o que me trazia dificuldades tanto com o equilíbrio, quanto com a poeira demasiada, que subia do chão conforme eu me movimentava, entrava nos olhos e também na boca, atrapalhando minha concentração. No dia da apresentação, então, a assistente e eu preparamos o local, retirando o excesso de terra e molhando o chão, para que depois pudesse ser feita uma marcação do roteiro no espaço, com o intuito de adaptar-me ao formato circular estabelecido.

Também na preparação do espaço pude contar com a interferência amigável de alguns Xavante que, diante da minha declarada dificuldade de lidar com a poeira, ofereceram-se, munidos de ferramentas (enxada, vassoura, enxadão), para limpar e molhar o espaço. E., a dona da casa na qual eu estava hospedada, também se prontificou a ajudar, dando orientações aos homens que trabalhavam e também pegando a enxada, e retirando a terra fofa da arena da apresentação. Aproveitávamos a terra que movíamos para traçar um círculo com intenção de demarcar o espaço de “Nascedouro”. Essa delimitação é essencial na função de proporcionar referências para as trajetórias realizadas durante o espetáculo.

Depois do trabalho duro com a enxada, quando o chão estava mais estável e o espaço delimitado, fiz, então, algumas marcações do roteiro no local. Realizei os movimentos de forma simplificada, mas enfatizando pontos de referência no espaço e trabalhando também o circuito interno relativo aos sentidos da personagem. Durante essa marcação, várias pessoas ficaram ali e olhavam com muita curiosidade por cada movimento que eu fazia. Todo o tempo eu era intensamente observada, o que exigia ainda mais concentração para me preparar. Apesar das minhas dificuldades, comecei, desde então, a absorver as pessoas no trabalho, afinal de contas, elas faziam parte do espaço e de toda a paisagem onde a Mulher-gavião agora começava a se inserir.

Para esclarecer ainda mais a relação entre personagem e espaço, dentro do Método BPI, Turtelli (2009, p.176) aponta:

A relação com o ambiente onde ocorrerá a apresentação é o ponto de partida para que o corpo da personagem possa estabelecer-se no novo local. Esta relação inicia-se antes da montagem do espaço cênico e continua em maior ou menor grau durante todo o tempo da

montagem, ensaio e preparações posteriores.

Ao marcar o espetáculo no espaço após esse ter sido devidamente preparado e demarcado, os sentidos da personagem ficaram mais presentes. Houve, então, maior facilidade no contato com o solo, pois o chão de terra batida facilitava o aterramento e, conseqüentemente, um contato mais profundo com o corpo e os conteúdos da Mulher-gavião.

3-c. Pinturas, cabelos e enfeites na preparação do corpo

Esse foi outro aspecto em que houve a interferência e apoio dos Xavante. Desde então tornou-se perceptível o quanto a motivação deles em participar aumentava quando tratava-se de trazer algo que pertencesse aos seus costumes. Nessas atividades, eles ficavam bastante envolvidos.

Logo após o *Warã*, ainda no primeiro dia de campo, quando fui chamada a falar sobre o trabalho, alguns dos homens disseram para mim: “amanhã vai cortar cabelo”. E pegando a minha cabeça, indicavam com a mão como seria o corte. Não me opus. No dia da apresentação perguntei à S., filha de E., quem é que cortaria meu cabelo. Ela mesma pegou a tesoura e indicou que eu molhasse a cabeça. Assim foi. E. me penteou e S. veio, pedindo-me também uma gilete, que seria usada para tirar os fios laterais (costeleta), que normalmente os Xavante arrancam com a mão. Mas, tratando-se de uma branca, ela olhou e disse: “dói. Pra você, gilete”. Abro aqui um pequeno espaço para comentar que esse foi um dos momentos em que constatei uma relação de cuidado, mas que não deixava de ter, também, um certo deboche: sendo branca, era impossível que eu aguentasse a dor (entre muitas outras coisas) que as xavante aguentam. Eu era muito fraca e magra perto delas. Por outro lado, mesmo que muitas vezes esta constatação fosse feita na forma de piada e seguida de muitas risadas, era real: meu corpo não era dotado de tanta resistência quanto o delas, e isso era notável.

Enfim, S. cortou meu cabelo, raspou minhas costeletas, e a partir de então eu tinha uma franja que ia de orelha a orelha, o corte tradicional xavante. Não quis ver como ficou.

Contentei-me em ver o sorriso no rosto das pessoas ao redor, e a afirmação que se repetia em várias bocas: “wědi”, palavra que significa “bom”, ou então “ĩwé”, que traduz-se como “bonito”. Estava feito.

Após um preparo mais cuidadoso do corpo quanto à *Estrutura Física* e aos sentidos, realizado dentro da casa da E., chegou J., homem adulto que havia se colocado de espontânea vontade, desde a manhã, na função de me pintar.

Apesar da abertura e disponibilidade dele, não fiquei à vontade com a decisão de um homem fazer a pintura. Nesse momento, faltou abertura da minha parte, pois preferia que fosse uma mulher, até mesmo pelos sentidos e conteúdos inerentes à personagem. Entretanto, mesmo estando um pouco desconfortável com a situação, mantive-me concentrada nos sentidos internos do meu corpo, já conectado à Mulher-gavião, para poder aproveitar o momento da pintura. Prestava atenção em como eles preparavam o carvão, e em cada gesto e traço feito para desenhar o meu corpo. A personagem, nesse momento, estava como que “encostada” em mim, não totalmente incorporada, mas bastante presente. Eu dialogava o mínimo necessário com J. e com os outros Xavante que ali se encontravam, com a intenção de manter-me conectada aos sentidos internos, deixando que a Mulher-gavião experimentasse ser pintada. O momento era um misto de ansiedade e euforia em oposição ao esforço, no sentido de manter a atenção às sensações e sentimentos que iam nutrindo o corpo mítico da personagem.

A pintura feita foi, de fato, a da nomeação das mulheres, que segue um padrão de listras pretas, verticais e horizontais, nas pernas, braços, tórax e costas, e uma listra horizontal na boca (ver figura 2). A pintura é originalmente feita de carvão e jenipapo, sendo que o primeiro é responsável pela cor e o segundo pela fixação dos traços no corpo. No entanto, nessa ocasião, eles decidiram que usariam apenas o carvão, pois o jenipapo demora muito para sair da pele, e caso eu não gostasse da pintura, não teria como tirá-la imediatamente. Eles acrescentaram também que eu deveria experimentar pinturas diferentes nas próximas apresentações, para testar outros desenhos. Percebi, por meio dessa consideração, que eles já vislumbravam a ideia de que eu me apresentasse mais vezes, ponto muito positivo para a pesquisa.

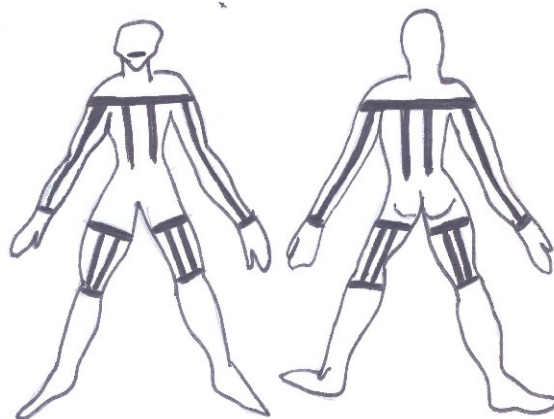


Figura 2: Pintura de nomeação das mulheres

Quanto ao figurino, a Mulher-gavião se apresentava geralmente com um top e um shorts, e neste era preso um rabo de penas, miçangas, sementes e palha, confeccionado a partir das imagens e sensações elaboradas no processo criativo. No entanto, para a primeira apresentação na aldeia e por não saber ainda como as pessoas ali se relacionariam com a exposição do meu corpo, optei por usar uma camiseta preta, além do shorts. Isso gerou discordância, pois J. insistia que eu deveria dançar de sutiã, pois lá todas as mulheres dançavam de sutiã. Por estar ainda recente o meu contato com os *A'uwé* de *Etenhiritipá*, e por eu não saber como funcionava a dinâmica deles quanto aos tabus do corpo³⁹, especialmente na relação com o corpo de uma “estrangeira”, mantive minha posição e fui respeitada. Posteriormente, descobri que estava errada, e que a relação dos Xavante com a nudez, nessa aldeia, é natural. Entretanto, por tratar-se ainda do início da pesquisa, os cuidados e a desconfiança que tive eram plenamente justificáveis. As pesquisas dentro do

³⁹ Isso no sentido de que hoje, em boa parte das aldeias indígenas, já não se lida mais com a nudez com a mesma naturalidade que se lidava antigamente. Isso ficou claro para mim na pesquisa realizada em Sangradouro, onde há uma missão católica e, portanto, uma certa “condenação” e malícia sobre a exposição do corpo.

BPI prezam muito pela segurança do pesquisador e, ainda que se revele um engano depois, toda a cautela é muito bem-vinda, especialmente nos primeiros dias de campo.

Além das pinturas e dos figurinos, fui presenteada também com cordinhas de embira (*dañipsi*⁴⁰), que foram amarradas nos meus pulsos e tornozelos, e por um *sorebju'a*, cordão grosso de algodão com uma pena presa no meio, que é amarrado no pescoço de forma que a pena fique para trás, no meio da nuca⁴¹. Puseram também no meu pescoço *dabutopó*, fitas feitas de casca de árvore (*waterãti*)⁴². E assim foi elaborado o corpo da Mulher-gavião, no que diz respeito às características externas, que não deixam de alimentar também os sentidos internos. Em meio a estranhamentos (meus e deles) e sintonias, os Xavante deixaram-me pronta para apresentar-me para eles.

3-d. Preparação do corpo e dos sentidos

A preparação corporal já havia se iniciado, desde a manhã, com o laboratório de personagem. Os sentidos internos trabalhados durante tal laboratório foram reverberando por todo o dia e, mesmo que eu estivesse em uma atividade corriqueira, como lavar louça ou roupa, por exemplo, buscava manter-me conectada aos sentimentos e impressões da Mulher-gavião.

Antes de ser pintada e enfeitada, fiquei durante longo tempo em um canto da casa de E., entre as redes em que dormíamos, aquecendo e alongando meu corpo. Esse lugar era quase que um “cômodo” da casa, pois era mais reservado. Pude então fazê-lo como uma “camarinha”⁴³. Ainda que ali estivesse um pouco escondida, constantemente havia olhares silenciosos, entremeados de risadas, acompanhando os procedimentos que eu realizava. Eles consistiam principalmente em alongamentos e respirações, com exercícios da

⁴⁰ (MÜLLER, 1976, p.53).

⁴¹ Ou *Danhorebju'a* (MÜLLER, 1976, p.56). Esse enfeite de pescoço também é traduzido pelos Xavante de Pimentel Barbosa como “gravata”.

⁴² (MÜLLER, 1976, p.53).

⁴³ No método BPI, faz-se a seguinte analogia com o Candomblé: “As camarinhas são lugares reservados, onde os iniciados no candomblé ficam durante o processo de iniciação. Nelas, eles recebem os ensinamentos sobre o culto e são preparados física e espiritualmente para tornarem-se filhos-de-santo. (...). Enquanto camarins de teatros são usados principalmente para os intérpretes vestirem seus figurinos e se maquiarem, no caso do método BPI o ideal é ter um local para a preparação onde os intérpretes possam ter esta calma e a privacidade das camarinhas”. (TURTELLI 2009, p.237)

Estrutura Física que proporcionavam maior aterramento, abertura das articulações, peso no quadril, expansão das escápulas e externo, boa percepção do eixo e gradações de tônus⁴⁴, em que se buscava o melhor ponto para a “modelagem”⁴⁵ da personagem. Foram feitos exercícios também que proporcionavam uma conexão maior com o movimento interior do corpo, para que se desse passagem à dança que estava surgindo de dentro.

Durante bom tempo desse aquecimento, E. me observou insistentemente, e impassível: seu rosto não movia uma ruga de expressão. Ela me olhava séria, às vezes, como se estivesse quase que em estado de hipnose. Em alguns momentos, tentei interagir com ela, que permanecia imóvel. Em outros, a Mulher-gavião a olhava fundo nos olhos, sem dizer ou propôr nada, e a impressão era de que as duas se reconheciam, e, em seguida, estranhavam-se, de forma que a interação continuava incógnita. Continuei o trabalho de preparação, concentrando-me para superar a agonia de estar sendo observada por alguém cujas impressões eu não podia fazer ideia do que eram. Ela me parecia um pouco assustada, e sem entender muito o que estava acontecendo. Voltei-me para o trabalho interno, de forma que não percebi quando, finalmente, E. saiu e deixou-me sozinha.

Após a pintura, continuei o trabalho interno de preparação por mais um tempo, para a incorporação da personagem, e esperei que a assistente de pesquisa me desse o sinal

⁴⁴ O trabalho de tônus muscular significa passar por diversas gradações de tensão muscular, proporcionando uma “elasticidade” e uma “plasticidade” do corpo. Sobre esse fator, aponta Rodrigues (1997, p.75): “As pesquisas acentuaram a importância dos graus de tensão da musculatura, que apresenta-se como um fator indivisível da linguagem do movimento (...). Em cada festividade observamos que há um grupo de pessoas que sustenta os fundamentos – como se os retivessem em seu corpo – e um grupo que os dinamiza, articulando os significados através de seus corpos que realizam movimentos de maior extroversão. (...) Vemos que esses aspectos materializam a festividade, bem como através do tônus que cada pessoa os corporifica e materializa. O concretizar do tônus, portanto, é a ação de corporificar os sentidos”. Na lida constante com a *Estrutura Física*, a *Anatomia Simbólica* e nos Laboratórios do Método BPI, o intérprete experimenta e trabalha com diversas gradações de tônus, e é orientado a buscar um grau de tensão muscular que possibilite uma percepção do corpo como um todo. Essa sensação de integridade proporcionada pelo trabalho de tônus muscular faz toda a diferença na qualidade expressiva do movimento.

⁴⁵ “Pode-se dizer que modelar é despertar uma vivência que está alojada em nossa pele, nossos músculos, em nossas articulações, em nossas vísceras. É necessário sutileza e uma suave força na ação de esculpir em si mesmo novas posturas que configurarão dinâmicas de uma personagem singular.” (RODRIGUES, 2003, p.136). Sobre a modelagem da personagem, Rodrigues (*ibid.* p.136) ainda diz que “(...) a modelagem é um instrumento de elaboração mais refinada, pois a proposta não é cristalizar, gerando uma forma que tem de ser repetida, e sim dar movimento aos novos conteúdos da personagem, tornando-se um instrumento para sua elaboração”.

avisando quando deveríamos ir para o lugar onde seria a apresentação. Ela me avisou um pouco antes, e fomos para a mata próxima ao pé de pequi, onde continuei me preparando. Fiquei escondida nas moitas e trilhas próximas, enquanto a assistente chamava o público e preparava sua “acomodação”. Aguardei que ela me desse o sinal para entrar. Embora houvesse, naquele momento, o tempo e o espaço ideais para preparar-me bem, sentia uma grande ansiedade: queria que começasse logo. Tive oportunidade, durante esse trabalho, de lidar exaustivamente com as minhas dificuldades quanto à falta de paciência e à ansiedade, bem como com o meu estranhamento diante de todo aquele ambiente e cultura distintos, em que cada momento eu tinha de abrir mão do meu mecanismo de controle⁴⁶.

4. A apresentação

O espetáculo foi apresentado sem trilha sonora e no chão batido de terra. O fato de abrir mão da trilha para incorporar os sons ambientes foi um desafio, uma vez que, sem os sons que compunham o espetáculo, tornava-se mais difícil trazer à tona os conteúdos do roteiro, e eu ficava ainda mais exposta, pois tudo o que eu tinha para contar a história da Mulher-gavião era, de fato, o meu corpo. No entanto, houve também um componente de liberdade ao realizar o espetáculo sem a trilha sonora, uma vez que ela limitava cada ação da personagem a um determinado tempo previsto pela trilha. Sem os sons, o roteiro ficou mais aberto, e havia a possibilidade de alongar ou encurtar o tempo de cada momento do espetáculo, de acordo com meus sentidos internos e com a comunicação com o público.

O sol ainda por baixar, a luz incomodando os olhos de algumas pessoas. A Mulher-gavião subiu na árvore e logo começaram as reações dos Xavante: “risadas” e comentários

⁴⁶ Na vivência com o Método BPI, por estarmos lidando com a própria originalidade e identidade corporal, acabamos “esbarrando” nos nossos mecanismos de defesa, que criamos por medo de entrar em contato com questões internas com as quais temos dificuldade de lidar. O mecanismo do “controle” foi percebido no meu processo desde o princípio, durante a criação de “Nascidouro”, por medo de entrar no desconhecido, entre outros aspectos. Toda a minha trajetória no BPI proporcionou lidar com este mecanismo e elaborá-lo de forma que ele não criasse mais tantos empecilhos à minha entrega ao processo criativo, à incorporação da personagem, à pesquisa de campo, etc.

constantes, numa língua que eu não entendia uma palavra. Peculiar forma que eles tinham de participar do espetáculo, e que por gerar em mim certa surpresa, tirou minha concentração e colocou-me novamente em uma grande luta a manter, em meu corpo, os sentidos intrínsecos à personagem, e permitir que ela conduzisse a situação.

Embora fosse algo que já deveria estar previsto, a reação deles gerou-me dificuldades de permitir que a personagem se expressasse na sua totalidade. Mesmo sabendo que o “riso”, para os Xavante e a maioria das culturas indígenas, tem um significado ímpar e distinto se comparado ao nosso entendimento, havia uma dificuldade minha em acolher uma reação tão diferente, afinal de contas, a história narrada em “Nascedouro” trata-se praticamente de uma tragédia. Era mais palpável, para mim, até mesmo uma resposta de indiferença, mas não o “riso”. Difícil distanciar-se da conotação que as “risadas” têm na nossa sociedade e contemplar que, para os Xavante, os sentidos são outros. Nesse momento, ficou evidente o quanto havia, em mim, uma prisão com relação aos padrões sociais nos quais estou inserida. O “riso” para eles é uma expressão de fruição estética, e geralmente está relacionado com fatos que os tocam emocionalmente⁴⁷.

Ainda que tudo isso pudesse passar pela minha cabeça (as diferentes conotações entre as “risadas” dadas no meio em que vivo e no meio deles) – e de fato passou – o embate entre intérprete e público, com todas as emoções, forças e fragilidades que estavam em jogo, tornava o acontecimento muito mais complexo. Havia uma luta interna em que tive de lançar mão de todos os recursos que tinha, como intérprete, no intuito de manter a concentração necessária para que a personagem guiasse as ações do corpo. A situação toda testava minhas capacidades de dançar, expor-me e estar inteira em cena. Sentia aquilo tudo de forma confusa. Em vários momentos, eu recebia as reações como um deboche, um fracasso. Mesmo assim, mantive o esforço constante de voltar insistentemente ao corpo da personagem, de forma que oscilava momentos de um profundo desconforto meu, como intérprete, e outros em que as ações vindas da Mulher-gavião de fato aconteciam. Lembrei-me, nesse momento, de uma orientação que recebi da professora Graziela antes de ir a campo: o trabalho deveria ser no sentido de que meu estado de disponibilidade chegasse a

⁴⁷ Sobre o riso nas culturas ameríndias, especialmente na Kaxinawa, ver Lagrou (2006, p.55).

tal ponto em que não houvesse problema nenhum em fazer, de repente, o papel de “bobo da corte” dos Xavante. Apesar de nesse momento eu me sentir bastante longe de tamanha disponibilidade, lembrar-me dessa orientação ajudou-me a não abrir mão do esforço para seguir com o roteiro até o final, fazendo o melhor que me era possível naquela situação.

Conflitos como esse, narrado anteriormente, algumas vezes acontecem na fase das apresentações públicas do Método BPI. Por mais que seja extremamente prazeroso para o intérprete poder vivenciar a integridade que é dançada por meio da personagem, muitas vezes, o estado interno em que nos encontramos dificulta o mergulho interior necessário para trazer o corpo dela à tona. Disponibilidade para entrar em contato com nossa originalidade não é algo exatamente fácil, embora seja extremamente vivificante. Entretanto, são essas situações de conflito que ajudam o intérprete a se desenvolver e criar internamente mais recursos para revelar esse corpo profundo que é a personagem.

Após o término do espetáculo, os homens pronunciaram “*hêpani, pani, pani*”⁴⁸, e as pessoas bateram palmas. Os adultos fizeram sinal para as crianças me cumprimentarem, e elas vieram em bando, ao meu redor, estendendo a mão e dando-me abraços. Em seguida, começaram a vir os adultos, homens e mulheres. Os primeiros mais brincalhões, davam-me um abraço, faziam algum comentário e riam. As segundas, especialmente as mais velhas, com um jeito um tanto particular de me cumprimentar: olhavam firmemente nos meus olhos, algumas sorriam, outras não, e em seguida me abraçavam longamente, e bem forte. Nesse momento, por meio dos olhos nos olhos e do corpo presente no abraço, senti que a história contada pela Mulher-gavião havia chegado até elas, e que minhas impressões de “fracasso” estavam equivocadas. A comunicação de “Nascedouro” com sua *Fonte* havia ocorrido. No entanto, por estar em uma situação de conflito interno, eu não havia conseguido viver aquele momento com total integridade, não havia ainda “dançado com tudo”.

Constatou-se, então, que houve uma disparidade entre os sentimentos da intérprete e as reais impressões dos Xavante, demonstradas tanto durante quanto depois da

⁴⁸ *Hêpani* é uma palavra que representa agradecimento, usada também quando se encerra algum pronunciamento ou discurso, principalmente pelos homens.

apresentação. A conexão deles com as ações da personagem de fato aconteceu. Em momentos-clímax do espetáculo, nos quais os sentimentos da Mulher-gavião eram de impotência e superação em relação à morte, um grande silêncio caía sobre a plateia. Esses eram instantes em que, certamente, eu conseguia mergulhar mais nos sentidos da personagem, pois sentia a comunicação acontecer. Em alguns outros, o conteúdo de solidão da Mulher-gavião e os momentos em que ela se sente desprezada acabaram por ser reforçados pelas “risadas” dos Xavante. Houve ainda uma reação curiosa, que gerou reverberações ímpares: as crianças e algumas mulheres se assustaram e sentiram medo dos momentos em que a personagem estava metamorfoseada em gavião.

A constatação da disparidade entre meus sentimentos e as impressões do público foi reforçada após o término do espetáculo, com os depoimentos do cacique, em que ele expressou sua opinião e traduziu para mim os comentários das outras pessoas.

As primeiras palavras ditas por Paulo *Supretaprã* foram: “Adoraro! Foi muito bom. Eles adoraro! Daqui a pouco vão imitar você”. A partir de então comecei a dar-me conta do quão particular havia sido toda a experiência, e o quão pouco ainda eu a havia compreendido. Expus para ele a minha dificuldade no contato com o “riso”, pois nunca ninguém havia rido de “Nascédouro”. A diferença entre os significados do “riso” em cada cultura foram reafirmadas com os seguintes depoimentos: “dentro da gente, uma coisa que você faize, eles, toda... é uma novidade, né, pra meu povo, eles acha, assim, de engraçado, né. Então não pode ficar sério também”. E ainda: “é porque que tão, tão rindo, de ri, pessoa que não gosta não riem, é, vão, vai saindo... né, mas ele... quando a gente acha uma coisa engraçado, ou acha bom, a alegria é assim mesmo”.

Outro depoimento importante decorrente da primeira apresentação foi a relação estabelecida por eles entre o espetáculo e a mitologia xavante. Além do mito “A moça e o lobo”, (resumo no Cap. I, item I-2, p.6), que encontra-se descrito em Giaccaria e Heide (1975, p.121-127), e que está presente na origem do corpo da personagem, “Nascédouro” foi ainda relacionado a um segundo mito, o qual me era até então desconhecido, chamado o “*Wapté* e a Estrela”⁴⁹:

⁴⁹ Em Xavante: “*Wasi Wasu’u*”.

Certa noite dois irmãos estavam deitados admirando e olhando as estrelas. A beleza de uma delas conquistou um dos rapazes que ficou desejando ardentemente que ela descesse. Adormeceram. Quando despertou notou a presença de uma linda moça a qual disse ser a estrela que ele admirara na noite anterior. O jovem ficou longo tempo confabulando com ela, esquecido até mesmo da própria alimentação e desatento com as insistências do irmão e da mãe que o convidavam para se levantar.

Combinou com a moça para se encontrarem perto de uma palmeira. Levantou-se e saiu com o irmão para a floresta. Lá chegando, encontrou-se com a moça que o levou para o céu com o auxílio da palmeira. O irmãozinho voltou para casa e contou para os pais os quais ficaram com muitas saudades.

O rapaz, gostando de morar nas estrelas, voltando para terra no dia seguinte, pedia ao pai permissão para votar para lá. Obtendo-a, volta onde ficará à espera de todos eles pois quando a gente morre vai para lá. (GIACCARIA e HEIDE, 1975, p.27-34)

A conexão com o segundo mito foi despertada por dois motivos. O primeiro foi ter iniciado o espetáculo em cima de uma árvore, que, no imaginário do público xavante, imediatamente se concretizou como sendo a “ponte” onde a “moça estrela” sobe aos céus e desce à terra (que no mito é representado por uma palmeira). Logo que iniciei o roteiro, reparei que muitas crianças se juntaram ao redor da árvore. Posteriormente, *Supretaprã* explicou-me: “os adultos diziam para elas baterem no tronco, que era pra você descer, porque é assim que se chama a moça do céu”. O segundo motivo de conexão com essa história foi a pintura que eu usava (da nomeação das mulheres), escolhida no *Warã* pelos Xavante: “E essa daqui também é uma pintura da moça do céu. Tá, então eles acertaro isso daí. (...) Então com essa pintura que tava imaginando e... nós tinha acertado isso. Com essas pintura aí, ó”, disse-me o cacique, após contar-me a história da “moça estrela”.

Quanto ao mito que eu já sabia estar no meu corpo, “A moça e o lobo”, também houve uma profunda identificação. Sem que eu comentasse nada anteriormente, o público identificou o grito da personagem como sendo o grito do gavião-fumaça, cujo nome em xavante é *Soĩbare*, palavra usada também para designar o referido mito. Foi-me dito que no início eles sentiram medo, principalmente as mulheres e crianças: “mas o que é que ela está apresentando?”. Mas em seguida, eles entenderam: “ah, este grito é do gavião”. E

Supretaprã disse-me, após o espetáculo: “Já percebero isso, já entendero. Identificaro, o que foi muito bom!”. A comunicação do espetáculo aconteceu, portanto, principalmente pelo mito, por meio da mitologia presente no corpo, que se manifestou com intensidade naquela situação.

O ponto do medo foi bastante destacado, das mulheres e crianças, principalmente. Foi tão forte o susto causado pela personagem investida do gavião que a reação se reverberou para os dias seguintes: contaram-me que as crianças menores tiveram sonhos com *Soĩbare* à noite, e acordaram assustadas, pedindo o colo das mães.

Para explicar essa reação das pessoas à Mulher-gavião temos, na antropologia da performance, diversos estudos afirmando como o corpo, nos rituais de diversas etnias indígenas, traz à tona espíritos que habitam outras realidades de sua cosmologia. A esse respeito, cito Müller (2005, p.16):

A transformação (ou transportação) do artista performático e do xamã é o ponto de convergência entre os dois gêneros de “performance cultural” tal como se designa aqui as artes cênicas (dança e teatro) e o ritual. Outras aproximações em que a presente abordagem se apoia é o processo de se compartilhar coletivamente a experiência individual, como ocorre em ambas manifestações, e a reflexividade constitutiva destes gêneros (...).

No momento ritual, que diante da antropologia da performance é entendido também como performático, não há diferenças entre o mundo “real” e os mundos oníricos ou invisíveis, pois o corpo que canta e dança faz viver, de fato, arquétipos e mitologia, atualizando-os para o momento do ritual. Podemos, a partir de então, comparar o performer ao xamã, destacando a capacidade de ambos na incorporação de realidades extracotidianas, resignificando para si e para os outros conteúdos diversos, sejam eles arquetípicos e/ou individuais. Sobre uma performance/ritual que Graham (1995, p.4) presenciou entre os Xavante, a autora relata: “The past merged with the present and the immortals lived through the actions of the living. Through their singing and dancing, the living brought the immortals into the present, into the realm of the living”⁵⁰.

⁵⁰ “O passado se fundiu com o presente e os imortais se fizeram vivos pelas ações daqueles que estão vivos.

Portanto, é de se entender que tenha havido uma profunda identificação de grande parte do público com a história contada, já que esta incorporava a mitologia dos *A'uwé Uptabi*. E a mitologia, nesse caso, não se trata apenas de uma história que é contada ao longo dos tempos mas, para além disso, está presente no dia a dia e no corpo das pessoas, é algo que se atualiza e se resignifica a partir da necessidade de elaboração psíquica diante das dificuldades e das transformações que a vida apresenta: “Myths are dynamic precisely because they come into existence through tellings. Tellings enable people to change and adapt their myth tellings to new circumstances, to recontextualize them over time, and to attain personal goals through telling”⁵¹ (GRAHAM, 1995, p.8).

Ainda sobre o mito da Mulher-gavião, o cacique apresentou diversas opiniões no que concerne ao figurino e enfeites. Disse que o *dabutopó* que eu usava no pescoço, feito da fibra, e as cordinhas *dañipsi* eram os enfeites colocados na moça antes que ela fosse jogada no fogo e virasse gavião. E destacou: “acertaro isso também”, pois sabia que os adereços haviam sido escolhidos pelos Xavante que me prepararam. Disse também que a pintura de *Soĩbare* era a de *bõ*⁵², com o tronco e os braços todo pintados de vermelho, mas que a pintura da nomeação que eu estava usando já “estava dentro” também. Em seguida, acrescentou: “na próxima você tem que fazer essa, do urucum, para experimentar”.

Outros pontos do espetáculo foram destacados nesse depoimento de Paulo *Supretaprã*, como elementos que os deixaram surpresos. Um deles foi as falas da Mulher-gavião. Ela fala na língua xavante em diversos momentos. Como eu havia sido informada que existem algumas diferenças entre a língua que aprendi em Sangradouro daquela que é falada em Pimentel Barbosa, tratei de, no dia anterior, procurar o cacique para perguntar sobre algumas palavras, corrigir pronúncias e aprender um pouco mais. No dia da apresentação, então, as pessoas ficaram surpresas por eu estar falando “certo”, e acharam isso “engraçado”. *Supretaprã* me contou que, durante a apresentação e diante da admiração

Por meio de seu canto e dança, os que vivem trouxeram os imortais para o presente, para o reino dos vivos”. (Tradução nossa)

⁵¹ “Mitos são dinâmicos justamente porque eles vêm à existência através de narrativas. Por isso as pessoas podem mudar e adaptar suas narrativas míticas às novas circunstâncias, recontextualizando os mitos ao longo do tempo, e alcançando seus objetivos pessoais por meio dessas narrativas”. (Tradução nossa)

⁵² Palavra em xavante para nomear a árvore, a semente e a tinta do urucum.

das pessoas, a filha dele acabou contando que eu havia recebido uma “aula” no dia anterior, e então eles entenderam porque eu conseguia falar certo, e novamente acharam tudo muito “engraçado”.

Também me foi colocado que nem tudo foi só “engraçado”. O cacique disse-me que as pessoas sentiram dó, pena da Mulher-gavião, e de mim também, por estar apresentando algo sobre as dores e as emoções difíceis de uma mulher que é perseguida e que tem o filho doente. *Savire öbödi*, foram as palavras usadas por ele para designar este sentimento de pena.

Outro momento que os deixou surpresos foi o choro da personagem, no momento em que ela não vê saída para a doença do filho. Novamente acharam “engraçado” porque a Mulher-gavião chorou do jeito “certo”, igual Xavante chora.

Além dos pontos positivos apontados, dos elogios e das sintonias, Paulo fez também algumas correções, a respeito do figurino e da dança xavante que a personagem faz na ocasião em que encontra o seu filho. Quanto ao primeiro ponto, ele afirmou que eu deveria ter feito o espetáculo usando um sutiã e não de camiseta. Concordei com ele, expliquei-lhe que eu tinha um sutiã, mas que havia preferido usar a camiseta. Disse-lhe que fiquei receosa, pois ainda não conhecia suficientemente os Xavante de Pimentel. Ele respondeu enfaticamente, dizendo que ali não havia nenhum problema. E ainda acrescentou comentários mais pessoais, afirmando que eu não poderia ter vergonha alguma: “você tem que se concentrar no que que você tá fazendo. Não importa o que que as outra pessoa vão pensar”. Pelo depoimento do cacique podemos constatar uma das diversas maneiras onde o campo ensina o intérprete a superar suas dificuldades. Afinal de contas, a fala de *Supretaprã* diz respeito ao ponto crucial do projeto: estar além da aprovação ou reprovação do outro e encarnar os sentidos internos do corpo, gerando a abertura necessária para viver, de fato, o ofício de intérprete.

Em relação à dança xavante realizada pela personagem, referente à corrida de toras (*Uiwede nhõre*), *Supretaprã* apontou correções bastante técnicas, relativas ao movimento. Disse-me que eu deveria levantar mais o joelho, e fazer uma maior quantidade de passos, pois estava fazendo muito pouco, e assim não ficava tão bonito.

Outro fator que despertou interesse e curiosidade foi o boneco confeccionado para representar o filho da Mulher-gavião. As crianças apinhadas em volta dele, às vezes arriscavam tocá-lo. Paulo *Supretaprã* pegou-o e perguntou do que era feito. Em seguida, comentou que acharam “engraçado” também o boneco ter pintura de xavante e ter um rabo de palha, igual ao de sua mãe.

Assim foram os retornos e comentários relativos ao primeiro dia de apresentação. Além disso, conversamos sobre a possibilidade de apresentar a dança outras vezes e apenas para as mulheres. Paulo disse-me que ficaria atento aos demais comentários e colocações que pudessem surgir nos dias seguintes, para me contar. Eu agradei, e assim encerramos.

Mesmo tendo sido os comentários e retornos bastante positivos para esta pesquisa, o que proporcionou-me um maior ânimo diante dos ocorridos, ainda não me sentia satisfeita. A minha impressão era de que não consegui estar aberta o suficiente para aquela situação. Eu não havia sentido que dancei “com tudo”, pois alternaram-se os momentos em que eu conseguia me entregar e aqueles nos quais houve uma grande luta interna. A minha postura foi mais de enfrentamento do que de acolhimento, e o roteiro foi todo um pouco acelerado, pois, por causa do desconforto, houve uma ansiedade não muito consciente de querer chegar logo ao fim. Foi uma situação difícil para mim, o tanto que me expus. Como é difícil estar além da reprovação ou aprovação do outro e manter-se verdadeiramente conectada aos próprios sentidos internos! A sensação de exposição era enorme. Sentia-me escancarada, e com sentimentos contraditórios em relação a isto: por um lado era bom ter a oportunidade de me revelar tanto. Por outro lado, era assustador.

Já no primeiro dia de espetáculo eu soube que queria apresentar-me de novo, entrar no “embate” novamente. Senti necessidade de aprender a lidar melhor com todas as dificuldades e com os sentimentos que tive, que, naquele momento, pareciam grandes demais. E sabia que a única maneira de adquirir tal aprendizado era dançar de novo, me expor outra vez.

Para lidar com toda essa situação, que muitas vezes parecia forte demais para mim, tinha o constante acompanhamento da profa. dra. Graziela Rodrigues, com quem falava diariamente ao telefone, através de um “orelhão” localizado próximo ao posto de

enfermagem de Pimentel Barbosa. Esses momentos eram essenciais para destrinchar melhor as emoções, olhar a situação toda com um pouco mais de distância, ter clareza sobre aspectos que, em toda aquela imersão, eu não conseguiria enxergar sozinha. Poder receber orientações, estando em campo, e decidir diariamente, conforme o que acontecia de fato, quais eram as melhores atitudes a tomar, foi de suma importância no desenvolvimento desta pesquisa. Na conversa que tive com a professora Graziela no dia seguinte à apresentação, por meio das impressões que narrei para ela, foi-me aconselhado que tentasse fazer uma apresentação apenas para as mulheres, e ver se a qualidade de interação com elas seria diferente na ausência dos homens.

5. Os dias posteriores: cotidiano das mulheres e as relações de coabitar

Nos dias que se seguiram, deu-se continuidade à pesquisa dentro da perspectiva do *Co-habitar com a Fonte*, em que buscou-se um contato mais profundo com as mulheres, adentrando pouco a pouco no seu cotidiano. A postura e a disponibilidade para coabitar, nesse momento, foi de fundamental importância também para captar outras impressões e reverberações dos A'uwé em relação ao espetáculo. Além disso, após a apresentação, sentia-me mais próxima da personagem e das transformações que estavam acontecendo no seu corpo, de forma que podia sentir mais presente onde ela gostaria de estar, quais as atividades, as pessoas e as situações que lhe chamavam a atenção e deixavam-lhe o corpo mais vivo. Como já foi exposto anteriormente, esta pesquisa consistiu em um coabitar com características peculiares, pois a personagem também estava em campo. Os sentidos mais internos que perpassavam o meu corpo no dia a dia com as mulheres Xavante estavam intrinsecamente conectados ao corpo da personagem. Muitas vezes, sentia que minhas vontades de vivenciar uma ou outra coisa, de estar perto dessa ou daquela pessoa, vinham de impulsos da Mulher-gavião, como se ela fosse (e ela é) uma parte de mim, alocada no “miolo” do meu corpo. Esse lugar profundo de onde vem a personagem traz ao corpo uma sensação de integridade e força peculiares, que não é acessada comumente, mas a estada

com os Xavante me possibilitava estar em contato com ela em grande parte do tempo.

Dentre as situações que traziam maior conexão com o corpo da personagem, estava a observação da relação das mães com seus bebês. Eu notava uma mudança na qualidade da minha presença, quando estava próxima a alguma mulher dedicada aos cuidados do filho. Conforme me aproximava das pessoas que circundavam a casa onde eu estava hospedada, comecei a me oferecer para cuidar de algumas crianças, e vivenciei corporalmente um contato carinhoso, de dedicação e cuidado. Pela proximidade com os bebês, a professora Graziela orientou-me a perguntar às mulheres se elas cantavam canções de ninar para os seus filhos. Descobri que havia uma única canção, e acabei por aprendê-la, entre as risadas das xavante que achavam muito “engraçado” eu cantando a tal música.

Os corpos das velhas também foi motivo de minha atenção. Bastante enrugadas e muito firmes no chão, com seus movimentos lentos e suas falas despojadas da timidez característica das jovens. Em tudo isso havia uma expressividade ímpar. Sentia que acontecia uma comunicação profunda com o meu corpo quando estava na presença dessas mulheres: a textura da pele e a qualidade de movimento, a tranquilidade e o enraizamento. O peso. A relação íntima com a terra. A voz rouca. Mover-se o mínimo, apenas o essencial. A impressão que eu tinha é de que elas carregavam histórias no corpo e as transmitiam por palavras e gestos.

Ao lado dessas impressões, que se instauravam pela “simples” presença de algumas pessoas, e que eram também promovidas por determinadas situações, eu ia, pouco a pouco, aproximando-me das atividades cotidianas femininas, buscando cuidadosamente abrir um espaço de convívio em que fosse possível juntar-me a elas. Participei, portanto, dos momentos de confecção de artesanatos, do feitiço da tinta de *bö*, fui à roça com elas e trabalhei com inhame, mandioca, batata, arroz, algodão, *a'é*⁵³, buriti, e outros. Envolvi-me com as atividades como se elas fizessem parte do meu cotidiano. Dessa forma, pude vivenciar momentos importantes nos quais o *Co-habitar com a Fonte*, de fato, se deu: eu entrei naquela paisagem e a paisagem entrou em mim. O que vivenciamos quando

⁵³ Espécie de capim do qual brota uma semente pequena, que após ser colhida, queimada e furada, é usada pelos Xavante como miçanga na confecção de colares e outros enfeites.

chegamos ao ponto de coabitar é descrito por Rodrigues (2003, p.108) da seguinte forma:

No decorrer desta fase 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 seu corpo se expande.

Cada momento em que houve a oportunidade de integrar-me a essas atividades proporcionou aproximação e aprendizado. Entretanto, a todo instante, para coabitar, era como andar em uma corda bamba: havia de se ter muito cuidado para que os vínculos estabelecidos não fossem pautados em relações de poder ou interesse; tinha de se estar disponível a vivenciar profundamente – com corpo, sensações e emoções – relações reais de afeto, mas perceber que há limites nos dois lados dessa troca, afinal de contas, o pesquisador é sempre um estrangeiro, e não pode perder isso de vista. A toda relação que se aprofundava, no coabitar, tinha de se deixar claro quais eram os meus objetivos e ter sempre a consciência de que, em um dado momento, eu teria de deixar o campo. Portanto, existiam limites a serem respeitados nos vínculos estabelecidos. Tal característica do eixo *Co-habitar com a Fonte* foi profundamente elaborada nesta pesquisa, especialmente quando houve a oportunidade de conviver com a professora Graziela em campo, que me ajudou a diferenciar com mais clareza os momentos de aprofundamento e os momentos de colocar ou respeitar um limite (ver item 8 deste Capítulo, p.104). Para essa reflexão, fica a conhecida máxima de Saint-Exupéry (1999. Pág. 72): “Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas”. Isso tem de ser levado em consideração durante toda a pesquisa, para que as trocas de afeto não se confundam com relações de poder ou dependência.

Pela delicadeza das situações que vão se estabelecendo, e pelo cuidado que se tem de tomar na constituição das relações, havia momentos em que parecia que eu avançava uns passos e retrocedia outros. Somando-se os estranhamentos mútuos, as experiências vividas e as trocas que se davam, eu tinha de lidar, constantemente, com um certo desconforto ao constatar que nem sempre uma relação que parecia estabelecida estava, de fato,

estabelecida. As trocas de afeto recomeçavam a cada dia, a cada momento, e era necessário me abrir a cada dia, a cada momento, para aquilo que era diferente de mim. O sentimento de coabitar não era uma constante. Havia os momentos de mergulhar nas situações, mas também os de voltar à tona. Para vivenciar os mergulhos era necessário um esforço no sentido de manter-me aberta, abrir mão do desejo de controlar as situações, e estar disponível para olhar o mundo a partir do ponto de vista do outro. Tinha de investir bastante energia para entender e adentrar em uma dinâmica em que as relações seguem um padrão muito diferente do meu.

A cada dia foi vivenciada uma diferente atividade com as mulheres, e em alguns momentos eu me recolhia, para recuperar-me do esforço constantemente dispendido, e também para refletir sobre tudo o que vinha acontecendo. A impressão, ao analisar os diários de campo, é que a energia empreendida no coabitar durante o dia era sempre “compensada” à noite. Após o sol se pôr, as famílias se reuniam nas portas das casas, sentadas em esteiras ou banquinhos de madeira, para conversar e admirar a noite. Nesses momentos, eu era sempre acolhida, e ali, no escuro, ficava menos perceptível minha presença, enquanto era abraçada pelas crianças, afagada pelas mulheres (mãos pesadas e carinhosas), e tentava comunicar-me aprendendo e ensinando palavras, músicas, gestos. Piadas, brincadeiras e muitas risadas. As noites eram, então, sempre mais afetuosas. Nessas “reuniões de família”, havia mais espaço para a amorosidade e, portanto, para nos aproximarmos uns dos outros. Era um clima de fim de tarde que integrava todo mundo.

5-a. Na roça, o corpo forte. No artesanato, a delicadeza

Dentre as experiências mais marcantes, ficam principalmente algumas idas para o trabalho na roça, onde as atividades desenvolvidas eram diversas e, portanto, foram muitas as qualidades corporais apreendidas.

Eu demonstrava constantemente o interesse de aprender as atividades presentes no cotidiano das mulheres. Sendo assim, surgiu, no sexto dia de campo, um “convite” para acompanhá-las nos afazeres da roça. Aceitei de imediato, sem saber exatamente do que se tratava, e talvez, como pude perceber posteriormente, sem munir-me o suficiente de água,

alimentos e sapatos (na minha inexperiência, fui de chinelos, como elas), pois o “passeio” que se iniciaria naquele momento teria duração de mais ou menos seis horas. Fomos eu, a assistente de pesquisa Mariana e E., apenas. Encontraríamos S., a filha de E., em algum lugar no meio do caminho.

Eles plantam a roça no meio do cerrado. É semelhante a um esquema agroflorestal⁵⁴. Cada núcleo familiar tem seu próprio terreno, sua área. Nós andamos bastante e E. mostrava-nos que terreno era de qual núcleo e dizia o que tinha plantado: banana, *mo'oni* (inhame), batata doce, mandioca, mamão, arroz, cana-de-açúcar e outras coisas. É bonito o lugar onde eles fazem as roças. Tem a mata, as veredas com buritis, as plantações e tem também o rio, bonito e fresco, correndo.

A primeira parada, após uma caminhada não muito longa, foi nos inhames. “Facão *babadi*”⁵⁵, falou E., indicando a falta de ferramentas. Em seguida, começou a cavucar com as mãos. Unhas e dedos intrincados na terra. Força e destreza. Juntei-me a ela e a partir de então era só cavucar, cavucar e arrancar os inhames. Esse momento trouxe à tona um corpo forte. “Arrancar raízes” é um conteúdo que faz parte da Mulher-gavião desde a sua origem, então foi muito bom poder vivenciá-lo e aumentar o contato com a terra.

A segunda parada deu-se depois de andar um bom tanto a mais. Não tinha, no momento, noção de tempo, mas atravessamos diversas paisagens até que chegássemos ao lugar onde encontramos S., acompanhada de duas crianças e mais três moças adolescentes, batendo no arroz. Com um pedaço de pau de aproximadamente quarenta centímetros, eram dadas pancadas fortes num feixe de arroz, composto de tantos ramos quantos era possível segurar com uma das mãos. Uma mão segura, a outra bate, e os grãos de arroz se soltam, deixando os ramos vazios. Todo este processo era feito em cima de uma lona, para que os grãos ficassem ali retidos.

Integrei-me ao trabalho. Imediatamente, lembrei-me de uma expressão que já ouvi

⁵⁴ “Sistemas agroflorestais são formas de uso ou manejo da terra, nos quais se combinam espécies arbóreas (frutíferas e/ou madeiras) com cultivos agrícolas e/ou criação de animais, de forma simultânea ou em sequência temporal e que promovem benefícios econômicos e ecológicos”.

Fonte: <<http://www.ciflorestas.com.br/texto.php?p=sistemas>>

⁵⁵ Palavra xavante que traduz-se como “não tem”.

em diferentes situações: “não é força, é jeito!”. A recordação veio não pelo “jeito” do movimento, que nesse caso não era complicado, mas sim pela força. No caso dos Xavante, o “jeito” é sempre importante, mas não menos que a força, muita força!

Primeiro as risadas habituais diante da minha tentativa de aprender. Depois de um tempo, quando já havia incorporado o movimento, só o trabalho. Seguiam-se uma após a outra as pancadas fortes e certeiras, em que elas levantavam alto o braço e desciam com força, acertando uma área grande do feixe e fazendo os grãos de arroz voarem. Entrei no ritmo de S., constante, rápido e forte. Ela séria, muito séria. Todas sérias, batendo. Só o som das pancadas, nenhuma palavra. Meu corpo foi facilmente envolvido pelo ritmo, a seriedade e a força. Uma qualidade meio bruta e séria que às vezes elas têm, para dar conta de tanto trabalho.

Mudei uma vez de lugar por causa do sol e depois tive de parar, pois mesmo com protetor solar minha pele estava ficando rosa. *Rowaródi*⁵⁶. Fiquei olhando aquela roda de gente batendo com o pau. Grãos e palha de arroz voando. Os grãos soltavam pó, que subia a cada pancada. Fumaça dos grãos e fumaça de uma fogueira próxima, onde se assavam umas mandiocas. Corpo sujo, seco, cansado e com fome.

Elas começaram a juntar os grãos e separá-los da palha. Aí sim era “jeito”, nada de força. Um tanto de delicadeza, apesar da rapidez com que mexiam as mãos. Essas que sabem ser brutas, em seguida sabem ser também sutis, e exatas na sua sutileza.

Depois E. chamou-me para ir a um lugar que, a princípio, eu não sabia onde era. Embrenhamo-nos no mato para colher algodão. Cerrado sem trilha, espinhos e folhas que arranhavam minha pele.

Cansada, com fome, mãos de terra, pés sujos e levemente feridos, os braços queimados de sol. Senti meu corpo mais misturado com a paisagem e senti um pouco na pele porque elas são (e tem que ser) tão brutas. A fome ficou mais forte de um jeito que misturou todas as sensações e senti a Mulher-gavião em mim, e eu mais perto delas. Foi um momento em que senti meu corpo com integridade.

Depois da colheita do algodão, voltamos ao ponto do arroz. Elas já haviam

⁵⁶ Expressão xavante que indica que “o sol está muito forte”, “está muito quente!” ou “muito calor!”.

terminado de ensacar os grãos. Eu não hesitei em pedir uma mandioca, das que estavam assando na fogueira, e comi com vontade, quase sem paciência de tirar a casca.

Arroz ensacado, vagem colhida também, além do inhame. Põe-se tudo nos *si'ono*⁵⁷, o *si'ono* na cabeça, e creio que foi pouco mais de uma hora de caminhada, em ritmo forte, até voltar.

Esse foi o primeiro dia na roça, bem leve em relação ao segundo, que se deu no oitavo dia de campo. A segunda oportunidade de integrar-me a essas atividades surgiu de uma vontade mútua (minha de aprender, e delas de ensinar) de fazer a tinta do *bö*, conhecido por nós como urucum. Para tal, era necessário de novo embrenhar-se no mato, e colher as sementes vermelhas. Organizar uma pequena “expedição” até a roça para realizar apenas uma atividade não faz o menor sentido. Essas idas sempre são aproveitadas para colher o máximo de material possível, bem como agilizar outras plantações também, se for o caso. Nessa ocasião eu já havia entendido isso e preparei-me melhor. Dessa vez, acompanhada de mais mulheres: além de E. e S., estavam também L. e sua irmã, pertencentes a outro núcleo familiar.

Durante o trabalho, houve as seguintes atividades, além de colher *bö*: arrancar mandioca, pegar broto de buriti e colher *a'é*, a miçanga Xavante. O esforço físico exigido nesse dia foi muito, e foi necessário saber os momentos de parar. Dar-me conta de que eu não dava conta, e aceitar a situação. Elas são fortes demais. Veio com força a constatação do quanto meu corpo é frágil em relação ao delas. Apesar da obviedade desse fato, constatá-lo na prática trouxe uma outra dimensão da relação do meu corpo com o campo. Elas têm uma força de se embrenhar no mato, de cavucar a terra, de trabalhar debaixo do sol forte, muito quente, por horas, sem comer, sem tomar água. Não dei conta.

Nesses momentos, fica óbvio que tais corpos, buscados no *Co-habitar com a Fonte*, são dotados de uma qualidade peculiar. É principalmente na constatação prática do corpo a corpo que vem à tona o porquê de pesquisar essas vidas que estão no lugar do “diferente”, que têm um maior contato com a terra e uma postura de resistência diante dos

⁵⁷ Cesto xavante, confeccionado em diferentes tamanhos, e usado para carregar desde utensílios e alimentos até recém-nascidos.

acontecimentos. A força que emana desses corpos e suas qualidades expressivas e de movimento são raras, e contagiam o intérprete, impulsionando-o a dançar o pulsar de vida e a superação inerente a essas realidades.

Além da constatação das dificuldades, houve também momentos muito especiais no convívio. Talvez o principal deles tenha sido entrar no meio do ambiente dos buritis. A lama fértil, na qual crescem essas palmeiras, é a mesma lama de onde nasce e se modela o corpo da Mulher-gavião. Dá vontade de ficar ali. Mas houve um fator adverso: S. acertou, por acidente, uma colmeia de abelhas, e tivemos que sair correndo, com a lama até os joelhos. Depois disso, as mulheres ainda voltaram para colher mais brotos de buriti, mas eu desisti. Nesse momento já estava muito cansada, com as mãos feridas, sentindo-me fraca, quase tonta. Não dava. É muita dureza. Elas têm muita dureza. O contato com a terra e com a vida é intenso.

Sentir minha fragilidade em relação à força bruta delas não foi fácil. Além das dores, dos machucados e da moleza no corpo, não é simples lidar com o sentimento de impotência. Entretanto, senti que elas aceitaram essas diferenças e lidaram com elas. Sabiam o momento de falar pra eu me sentar e ficar quieta, quando percebiam meu corpo arriando. A gama de sentimentos vivenciados nesses momentos era extensa, de forma que fica impossível julgar como sendo bom ou ruim, confortável ou desconfortável, prazeroso ou doloroso, etc. Emoções das mais diversas naturezas coexistiam em um mesmo lugar, e o resultado era extremamente vivificante, pois sentia cada vez mais meu corpo como um todo, bem íntegro.

Houve também outras experiências de trabalho na roça, mas não tão significativas quanto essas duas primeiras. De todas elas, inclusive as posteriores, ficou marcado um sentimento bom que surgia nos momentos de retorno à aldeia, carregando os *si'onos* cheios de alimentos ou matéria para artesanato. Éramos bem recebidas por termos passado o dia trabalhando, e a sensação era de “missão cumprida!”.

A ocasião da “expedição” do *bö* foi bastante compensadora, pois, nos dias seguintes, passamos a maior parte do tempo na confecção da tinta. Retirar as sementes, espremê-las na água, cozinhar essa água por horas e horas, sempre com atenção na função

de manter o fogo na medida certa. Deixar o cozido secar ao sol, durante sete dias, até ter em mãos uma pasta de tinta, que depois era enrolada pelo ancião D. O velho mastigava a castanha do babaçu e a cuspiu na pasta, dando a liga necessária para finalizar o processo.

Além dos trabalhos mais pesados, que consistiam em ir para a roça, pilar o arroz, bater a roupa no rio, buscar água, buscar lenha, etc., como se não bastasse todas as habilidades corporais inerentes a essas atividades, as xavante são ainda dotadas de qualidades de movimento quase que opostas, quando estão imersas na confecção dos artesanatos. As mãos hábeis de punho forte que ora estavam cavucando a terra, ora pilando o arroz, em outro momento, tornam-se garras de movimentos rebuscados e certos, para emaranhar as palhas do buriti e desenhar o trançado exato na confecção do *si'ono*. Não menos dificuldades eu tinha nessas atividades. Se minha força estava distante de alcançar a potência investida nos movimentos feitos pelas xavante, mais longe ainda estavam minhas habilidades manuais de trançar e conter as folhas de buriti, moldando com elas cestos de notável arquitetura. Ainda assim, eu não desanimava: sentava-me com elas, encarava as risadas alheias e o emaranhado de palhas, e tentava trançá-las. Sempre depois de certo tempo de tentativa, alguma delas finalmente se levantava, sentava-se ao meu lado e, segurando minhas mãos, começava a guiá-las pelas folhas. Esses eram bons momentos de coabitar, pois eu podia, dessa forma, sentir no meu corpo o tônus e a textura dessas mãos hábeis e fortes da mulher xavante.

Fiar o algodão foi outra atividade vivenciada e que teve profunda importância nessa experiência. Com todo o algodão colhido, realiza-se o seguinte processo: retirar as sementes e limpar a parte macia, abrir cada “bolinha de algodão” em um círculo achatado, juntar vários círculos achatados e fazer grandes círculos, destrinchar cada um deles em uma espécie de serpente de algodão. Quando esta estava pronta, pegar a (rústica e improvisada) roca, girar, dar a tensão certa, e fazer o emaranhado de algodão virar fio. Os fios depois são usados na confecção de enfeites, como, por exemplo, o *sorebju'a* (gravata).

Prestei-me também a apreender esse afazer. Era mais raro conseguir espaço para vivenciá-lo, pois somente as mulheres mais velhas fiam. E. estava constantemente fiando, e sempre me dizia que os fios eram presentes para os netos. Juntou-se a curiosidade dela em

me ver tentando, com um pouco de insistência da minha parte, e o resultado foi que ela separou uma pequena serpente de algodão e uma roca onde pudesse ensinar-me. De novo no corpo a corpo, com E., muitas vezes, grudada em mim, pude captar aos poucos a tensão necessária para dar a espessura do fio. Conforme aprimorava a habilidade em fazê-lo, percebi que tal atividade exigia-me um centramento, uma postura ativa em relação ao meu eixo e às minhas emoções. A impressão é que se eu não estivesse por inteiro na ação, ou o fio se rompia, ou ficava frouxo e embolava. Traçou-se de imediato um paralelo entre fiar o algodão externamente e “fiar” as emoções internamente, pois a sensação era de que, conforme transformava o amontoado de algodão em fino fio, o emaranhado das minhas emoções também era tensionado e passavam a integrar um eixo dentro de mim, fazendo com que eu sentisse meu corpo por inteiro, com uma qualidade rara de integridade. Em outros momentos do campo, em que passei por situações difíceis ou tinha minhas emoções conturbadas, lembrava-me da experiência do fiar e imediatamente conseguia encontrar um eixo no meu corpo, a partir do qual era possível me firmar e dar solução aos conflitos de uma forma mais tranquila. O contato com o próprio eixo é fortemente trabalhado, no Método BPI, pela *Técnica dos Sentidos*, da *Estrutura Física e Anatomia Simbólica*. A experiência que tive com a ação de fiar, portanto, tem especial relevância, pois por meio dela pude integrar um aspecto já trabalhado anteriormente no meu corpo, através do BPI, com a linguagem do campo.

5-b. Os Rituais

Houve também, nesta pesquisa, a oportunidade de acompanhar alguns processos envolvidos no *Waiá*, ritual exclusivamente masculino e, segundo Müller (1976, p.126) e Maybury-Lewis (1984, p.321), o mais importante ritual xavante. Só podem participar do ritual os homens iniciados, que são, durante a cerimônia, bastante testados, em termos de resistência, força e coragem. Segundo Maybury-Lewis (*ibid.* p.321-336), são muitos os significados do *Waiá* e nem foi possível, a ele, compreendê-los na totalidade. Mas o autor relata uma simbologia ligada à agressividade, ferocidade, criatividade e sexualidade, entre outros. Tudo isso é expresso por meio de diversos procedimentos e do contato com alguns

espíritos específicos (*Tsimihöpãri* e *Pi'u*), que representam perigo e agressividade. As mulheres são proibidas de presenciar a maior parte do ritual, e ameaçadas de punição caso isso aconteça⁵⁸. Sobre o ritual como um todo, o autor (*ibid.* p.336) conclui:

O *wai'á* é, portanto, um complexo cerimonial durante o qual os Xavante invocam certos seres ou espíritos visando à aquisição de poder. De *Tsimihöpãri* adquirem poder criativo e destruidor; dos *pi'u*, belicosidade. A combinação desses poderes é, de acordo com o pensamento Xavante, a essência da masculinidade. É por isso que o exercício dessa qualidade pressupõe e implica em participação no *wai'á*.⁵⁹

Esse ritual aconteceu duas vezes durante minha estada em campo, tendo em cada uma delas atividades e intensidade diferentes. Maybury-Lewis (*ibid.* p.321) afirma que conhece pelo menos três tipos de *Waiá*. A mim foi permitido, em cada uma das vezes, acompanhar o processo ritual de maneiras distintas. Na primeira vez, ao décimo segundo dia de campo, pude assistir à parte dele, realizada no centro da aldeia, que não é permitida às mulheres presenciar. Tive o ímpeto de trancar-me com elas dentro das casas, mas quando o fatídico momento chegou, E. e D. detiveram-me, dizendo: “pode, pode...”. Diante do consentimento, fiquei ali e pude acompanhar as danças e cantos que os homens fazem. A dança, o canto, a aldeia vazia de mulheres e crianças, todas as portas das casas fechadas. Eu, Mariana, E. e D. sentados na frente de uma das casas. Além dos homens que dançavam e cantavam no *warã*, havia também outros posicionados no decorrer da meia lua da aldeia, mais próximos das casas. Com arco e flecha, eles pareciam assumir a posição de guardiões, como se estivessem assegurando que nenhuma mulher assistisse aos seus segredos.

Na segunda vez (décimo oitavo e décimo nono dias de campo) o ritual foi mais intenso, tendo mais tempo de preparação, de duração, e também novos elementos. Nessa ocasião, vivenciei o ritual a partir do ponto de vista das mulheres, trancadas dentro das

⁵⁸ “(...) os Xavante contam histórias estarrecedoras com relação às suas represálias no caso de uma mulher se aventurar a ir até a mata, ao lugar de celebração do *wai'á*. Dizem que uma mulher que assim procedesse seria agarrada pelos homens, violentada e desfigurada”. (MAYLBURY-LEWIS, 1984, p.322)

⁵⁹ As palavras em xavante foram encontradas, nas diversas bibliografias a que tivemos acesso, grafadas de diferentes formas. Maybury-Lewis (1984), por exemplo, usa alguns caracteres e letras que não são usados por Sereburã *et. al* (1998). Para esta dissertação, optamos por utilizar a grafia conforme a utilizada em Sereburã *et. al* (1998.).

casas, às vezes espiando por entre as frestas, elucubrando, comentando e rindo a respeito do que os homens estavam fazendo do lado de fora. Na verdade, estar deste “lado da moeda” foi mais intenso: tanto porque o ritual, dessa vez, foi de fato mais forte, quanto porque o “mistério dos homens” causava grande agitação no interior da casa. As mulheres não ficavam, de forma alguma, passivas ao que estava acontecendo. O rebuliço lá fora, os gritos dos homens e suas corridas ao redor das casas causavam, do lado de dentro, medo, euforia e curiosidade.

Depois da “parte proibida” propriamente dita, o resto da noite foi preenchido por canto e dança, que os homens faziam ora em um lugar, ora em outro, percorrendo toda a área da aldeia. Mesmo passado o momento culminante do ritual, fui aconselhada a não sair de casa em hora alguma e, caso quisesse ir “ao banheiro”, que fosse logo atrás da casa, e não mais longe que isso. Além do momento “proibido”, à noite, houve também pela manhã outra ocasião em que não podíamos sair de casa em hipótese alguma.

Houve duas noites, portanto, que meu sono foi entremeado pelo forte canto dos *A'uwé*, que enfrentaram frio e cansaço no decorrer da madrugada para realizar o *Waiá*. Obviamente, as impressões advindas de escutar/sentir a pulsação durante toda a noite foram fortes, e ficaram impregnadas no corpo.

5-c. O desenvolvimento da intérprete e da personagem, decorrentes da estada em campo

Como descreve Rodrigues (1997, p.148):

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 co-habitando com a fonte.

Pude, durante esta pesquisa de campo, vivenciar o que seria “penetrar na moldura do outro”, e enxergar o mundo a partir de “um outro ponto de vista”, nesse caso, o dos Xavante. Algumas experiências trouxeram isso com bastante intensidade, como, por exemplo, o dia em que fui com eles até a cidade. O corpo retraía diante da velocidade dos carros, do burburinho das pessoas, e ficava bastante perdido diante da miríade de

informações espalhadas nas prateleiras dos supermercados. A vontade era de fazer o que tinha de ser feito e sair depressa dali, como se o corpo estivesse preso, não coubesse naqueles lugares cercados de paredes, cores e barulhos. Faltava espaço. Era um desafio lidar com o mundo cheio de códigos, de contas, de vantagens e desvantagens. A vontade era de terminar tudo logo e sentar-me com as mulheres xavante na calçada, esticar as pernas e relaxar o corpo, até o momento em que a caminhonete partisse de volta para a aldeia.

Nesse mesmo dia (o quinto de campo) foi a primeira vez em que me vi no espelho desde que havia chegado à aldeia. A primeira vez que vi meu cabelo cortado tal qual o corte Xavante. Foi forte a sensação de desidentificação em relação à imagem que fazia de mim mesma, o sentimento de abertura, e de que minha percepção e minha gama de sentimentos se ampliavam à medida em que me dispunha a olhar o mundo do ponto de vista do “outro”. As alterações no corpo não eram apenas externas, com o cabelo cortado ou a pele mais queimada de sol, mas se davam também internamente, pelas sensações e sentimentos que até então não haviam sido vivenciados ou explorados. A disponibilidade então instaurada e trabalhada pelo Método BPI proporcionava tanto um desenvolvimento pessoal – pois estar ali fazia com que eu quebrasse preconceitos e ampliasse minhas referências – quanto o desenvolvimento da personagem – pois naquele meio havia mais espaço para que ela se expressasse.

Ao lado da realização do coabitar, portanto, continuava-se o trabalho de aprofundamento nos conteúdos da personagem. Quase todos os dias, sob constante acompanhamento e orientações da professora Graziela, organizava meu tempo de modo a realizar laboratórios nos quais trouxesse ao campo a Mulher-gavião, externalizando-a ora com mais, ora com menos intensidade. Para trazê-la com mais totalidade, geralmente ia a lugares próximos ao rio, onde podia desfrutar de certa privacidade. Em outros momentos, deixava a personagem mais “encostada” em meu corpo, sem incorporá-la completamente, mas conectada aos seus sentimentos, sensações e reações ao meio. Havia ainda situações em que sua presença instaurava-se independentemente da minha vontade, dependendo do contexto em que eu estava inserida, como aconteceu, por exemplo, nos dias de trabalho na roça, nos processos de confecção de artesanatos, especialmente fiar o algodão, ou ainda em

momentos vividos dentro da casa de E. Eram situações que tinham ressonância na história de vida e nas ações da personagem.

Fui também orientada pela professora Graziela Rodrigues a realizar um outro procedimento de trabalho, que consistia em conectar-me com a Mulher-gavião sem qualquer movimento externo, muitas vezes deitada na rede, e trazer seus conteúdos principalmente pelas de imagens, atentando para as sensações e sentimentos que surgiam e circulavam internamente no meu corpo. Todas essas diferentes qualidades de proximidade e de trabalho com a personagem fazem parte de sua estruturação e desenvolvimento e, no Método BPI, constituem diversos exercícios que aumentam as possibilidades de contato do intérprete com a personagem, proporcionando um aprofundamento dos conteúdos.

Procuramos ao máximo trabalhar integrando os aspectos físicos e sensíveis, mas há momentos nos quais é necessário enfatizarmos um dos pólos. Quando isso acontece, atuamos de forma a haver um balanceamento entre as atividades mais voltadas para a elaboração técnica dos movimentos e aquelas com ênfase na pesquisa e expressão dos sentidos internos. (TURTELLI, 2009, p.139)

Para esclarecer as diversas formas possíveis de aprofundar os conteúdos referentes à personagem, Turtelli (*ibid.*, p.140) descreve ainda diferentes procedimentos realizados quanto à *Técnica dos Sentidos*, que incluem exercícios de visualização, em que se promove “a fluidez dos sentidos, a habilidade de trazer imagens, sensações e emoções, além de estar explorando novos conteúdos sensíveis da personagem”. Mesmo o corpo estando (aparentemente) parado, a personagem o move “por dentro”.

Em um determinado laboratório, que realizei no rio, a Mulher-gavião presentificou-se com muita força. Veio à tona uma relação da personagem com a água do rio, água corrente, que limpa seu corpo das sujeiras, das queimadas, das dificuldades. A água também trouxe uma relação de fertilidade e fez a Mulher-gavião sentir saudades de seu filho. Após o laboratório propriamente dito, as sensações da personagem ainda estavam presentes no corpo. Comecei a lavar roupas e, pela primeira vez, essa tarefa não me ofereceu qualquer dificuldade. Cada mancha das roupas bastante encardidas foram descolando-se a partir do momento em que compreendi o movimento e a força empregada pelas xavante ao lavar

roupa. A compreensão do esforço necessário para essa ação veio a partir do contato com o corpo da Mulher-gavião. A personagem, portanto, trouxe uma compreensão mais profunda da dinâmica corporal dos pesquisados.

Outros conteúdos da Mulher-gavião afloraram em decorrência desta pesquisa, e serão destrinchados posteriormente (ver Capítulo V, p.123), pois são decorrentes das demais apresentações realizadas (descritas nos itens 6, 9 e 10 deste capítulo). O desenvolvimento da personagem vinha conjuntamente com o aprofundamento no eixo do *Co-habitar com a Fonte* e daí, mais uma vez, vemos como dentro do Método BPI os eixos agem conjuntamente, com uma dinâmica própria, conforme cada processo instaurado⁶⁰. Nesse caso, a abertura necessária para vivenciar o campo da perspectiva do *Co-habitar com a Fonte* proporcionava também um maior espaço interno para que a personagem viesse à tona e se expressasse, interagindo com os aprendizados decorrentes da relação com os Xavante.

5-d. A ideia da segunda apresentação, gerada pelo coabitar

Dentre as experiências vividas pelas mulheres nas suas atividades cotidianas, narradas anteriormente, houve diversos momentos de abertura, em que havia um maior diálogo e, entre aprendizados de palavras das diferentes línguas, entrávamos em animadas conversas, que incluíam também a comunicação por gestos e mímicas.

Foi em um desses momentos que uma das mulheres xavante, L., perguntou-me se eu não iria dançar de novo a dança que já havia apresentado. Por sorte R., filha de L., estava por perto e traduziu, pois ela era a única mulher da aldeia que falava e entendia bem o português. Imediatamente, respondi que adoraria, e fomos elaborando, conjuntamente, o planejamento de uma nova apresentação, que fosse feita apenas para as mulheres. A vontade e a intenção de realizar esse feito já havia surgido anteriormente, pois ao narrar a experiência da primeira apresentação para a diretora, foi exatamente essa orientação que a professora Graziela me deu, diante da impressão de que conseguiria comunicar-me melhor

⁶⁰ Sobre a dinâmica dos eixos, afirma Rodrigues (2003, p.78): “Nesta visão sistêmica, não se pode separar o Inventário no Corpo do Co-habitar com a Fonte e da Estruturação da Personagem, assim como também não é possível separar o artista do seu contexto de desenvolvimento como pessoa”.

com as mulheres se elas estivessem sozinhas. Já havia reparado que, quando havia um grupo exclusivamente feminino reunido, elas pareciam mais à vontade para se expressar. A próxima apresentação foi marcada, então, para dois dias depois.

Pelo diálogo que se estabeleceu nesse dia, eu havia entendido que poderia contar com a ajuda delas para a “divulgação” do evento, bem como teria ajuda para a tradução. Entretanto, não havia contado com a instabilidade do campo de pesquisa no qual estava inserida, de modo que, nos dias posteriores, deram-se ocorrências que impediram as xavante de me ajudar, por tarefas diárias que elas tiveram de cumprir, ou por estarem indispostas e cansadas diante de afazeres que haviam realizado.

No dia marcado para a apresentação, apesar da surpresa de repentinamente não poder contar mais com a ajuda de R., que seria a tradutora (já que Paulo *Supretaprã* não participaria do evento, por ser exclusivamente feminino), consegui, com a ajuda da assistente Mariana, comunicar-me com algumas mulheres mais próximas, por meio da mímica, e convencê-las a passar comigo e com Mariana de casa em casa convidando as xavante para comparecer, ao pôr do sol, debaixo do pé de pequi, de onde vem a Mulher-gavião. Foi um processo complicado: ainda que a ideia tivesse surgido com elas, era como se, de repente, elas houvessem esquecido. O envolvimento com as atividades diárias e as necessidades do cotidiano – que são muitas e exigem muito esforço – não as deixava dar prioridade para assistir à “dança da *warazu*”, o que diria ajudar-me na “divulgação”. Entretanto, com certo esforço, consegui fazer-me entender quanto à importância que tinha, para mim, realizar o tal feito. Por causa do laço de cumplicidade criado com as mulheres da casa de E., foi possível conseguir a ajuda necessária para que a apresentação se realizasse.

A partir de então, sem muito esforço, as Xavante já haviam se organizado inclusive para decidir quem iria me pintar e qual seria a pintura. Dessa vez, não foi a da nomeação das mulheres, e sim a *dañañapré*⁶¹ (ver figura 3), com a pintura *date'rá*⁶² nas pernas (ver figura 4). De modo semelhante à primeira apresentação, levei um bom tempo para preparar-me física e internamente, até incorporar a Mulher-gavião.

⁶¹ “retângulo vermelho na altura do estômago; retângulo nas costas, da cintura ao pescoço”. (MÜLLER, 1976, p.46)

⁶² “perna pintada de preto com duas listas verticais sem cor, frente e costa”. (MÜLLER, 1976, p.51)

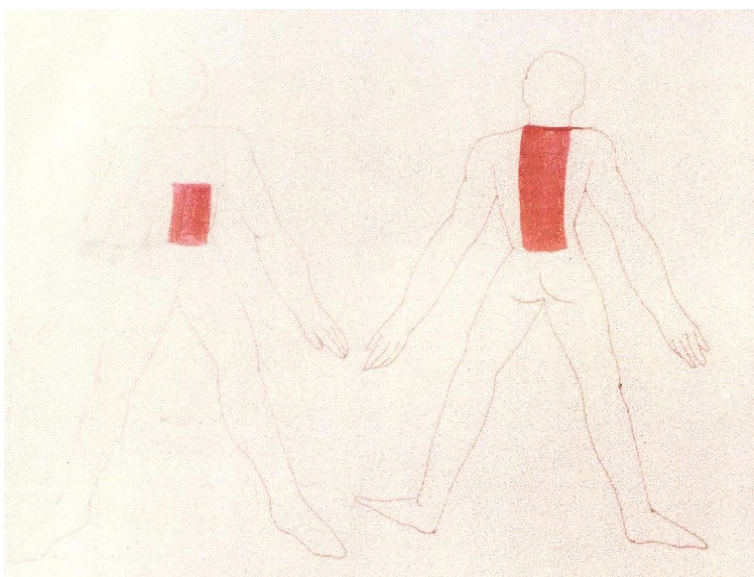


Figura 3 – *Dañañapré*
Fonte: Müller (1976)



Figura 4 – *Date'rã*
Fonte: Müller (1976)

6. Ao pôr do sol, debaixo do pé de pequi

O corpo se colocou na árvore, lugar origem da Mulher-gavião. Ela começa o seu voo, e lança seu grito. Algumas mulheres respondem com risadas, outras com comentários, e outras ainda com indiferença ou estranhamento.

Desde o início, houve a narrativa de E., acompanhando o espetáculo. Creio que toda a participação que ela havia tido no trabalho até então criou um sentimento de pertencimento ao evento e, de fato, ela já pertencia ao espetáculo e vice-versa. Em alguns momentos, E. chegava a antecipar as ações da Mulher-gavião com a sua narrativa, por ter memorizado, da primeira apresentação, alguns momentos do espetáculo. Foi possível constatar isso ao rever os registros de vídeo feitos em campo, pois todas as apresentações realizadas no *Retorno ao Campo* foram filmadas. Em alguns momentos do roteiro como, por exemplo, imediatamente antes da Mulher-gavião colocar seu bebê no cesto xavante (si'ono) e dar início à sua fuga, E. diz: “si'ono, Tó!”, que significa “cesto, vamos!”. Um

pouco antes de terminar o espetáculo, quando o bebê da Mulher-gavião morre, E. novamente antecipou o que iria acontecer, dizendo “tõi bö”, que significa “acabou”. Além disso, durante toda a apresentação, as falas de E. tiveram grande influência tanto sobre a personagem quanto sobre o público. Havia momentos em que as palavras denotavam incentivos à Mulher-gavião, quando ela passava por momentos difíceis, outros em que constituíam puramente uma narrativa, buscando explicitar às demais mulheres as ações da personagem, e outros ainda que enfatizavam os apelos da Mulher-gavião quando ela estava em perigo, reforçando enfaticamente os pedidos de ajuda que a personagem fazia ao público. Após analisar o vídeo desse momento, ficam claras as alterações no tom e na intensidade da voz narrativa da E., conforme mudavam a intensidade e o tônus do corpo nas ações da Mulher-gavião.

Novamente, houve crianças chorando, mas dessa vez as mulheres não se assustaram, pois já sabiam do que se tratava e, além disso, estavam conscientes de que aquele evento era especialmente para elas. Havia também crianças mais tranquilas, e algumas até arriscavam-se a imitar o grito do gavião. Os momentos em que a personagem está com o seu filho no colo geravam maior troca com as crianças: risadas, brincadeiras, e algumas tentavam aproximar-se para tocar no *a'utepré*⁶³ (representado pelo boneco).

Não estavam todas as mulheres presentes. Havia cerca de trinta, cercadas de mais que o dobro desse número de crianças. Muitas das faltantes disseram-me que não foram com receio de que seus filhos se assustassem, e afirmaram que não tinham com quem deixá-los. Outras ainda não foram por desinteresse. No entanto, as que ali compareceram estavam bem presentes, e proporcionaram à personagem momentos ímpares de comunicação e troca, o que gerou, inclusive, pequenas alterações no roteiro, nas nuances emocionais, nas ações e na fala da Mulher-gavião. Ela pronunciou algumas palavras diferentes, em português e em xavante, para ser melhor compreendida. E no momento do nascimento de seu filho, pela primeira vez, sorriu, e mostrava o bebê ao público, orgulhosa de seu rebento. Isso ela nunca havia feito antes. Algumas mulheres, em contrapartida, cantavam a canção de ninar e compunham, assim, a paisagem sonora do espetáculo. A

⁶³ Traduz-se por “bebê”.

professora Graziela havia me orientado a tentar propor interações durante o roteiro, portanto, combinei com a assistente de pesquisa, antes do espetáculo, que me auxiliasse na sugestão de algum canto em determinados momentos. A interação foi correspondida principalmente por E. e algumas mulheres de sua família.

Notou-se, no decorrer dessa apresentação, um crescimento gradativo, tanto no que diz respeito ao envolvimento da intérprete com a personagem, quanto no que diz respeito ao público com o espetáculo. A conexão da Mulher-gavião com as mulheres foi crescendo conforme a personagem contava sua história, e estabeleceu-se uma boa sintonia entre elas. Foi possível perceber isso ao assistir novamente o vídeo de campo, em que pude destrinchar os sentidos das palavras pronunciadas por elas durante o espetáculo e observar mais atentamente suas expressões no contato com a Mulher-gavião.

As interações, nessa segunda vez, aconteceram muito mais pelas expressões não verbais, pela troca de olhares e expressões dos corpos.

6-a. Dançar com as A'uwé

Após a segunda apresentação, eu não tinha muitos recursos para recolher depoimentos sobre o que eu havia apresentado. O português delas e o meu xavante consistiam de pouquíssimas palavras, suficientes apenas para uma comunicação bastante rudimentar. Tive a vontade, então, já que não conseguiríamos nos comunicar verbalmente, que dançássemos juntas, dessa vez a dança delas. Consegui, entre mímicas e as poucas palavras que sabia falar, fazer-me entender e minha proposta foi aceita.

Demorou um pouco para que decidissem entre si quem iria dançar e quem não iria. As mais novas estavam com muita vergonha, especialmente por causa da câmera. Aos poucos, elas se reuniram em círculo. Tiravam a saia e a blusa para dançar. Ficavam de short e sutiã, ou de short com os seios desnudos. Com essa atitude foi possível notar uma relação especial que elas têm com a dança. Não se dança de qualquer jeito, ou com as roupas usadas no cotidiano: é preciso desnudar-se, tirar as vestimentas usadas nas tarefas diárias (cuja origem é dos *waradzu*), e só então é que se pode cantar e dançar.

Demos as mãos e começou o pulsar. O movimento dos homens, que eu já havia tido

a oportunidade de presenciar anteriormente, é diferente do das mulheres. Os primeiros, em um profundo enraizamento, alternam o movimento de abrir e juntar os pés, que estão sempre paralelos, na pulsação do canto. O movimento é todo para a terra e relaciona-se unicamente com o solo. Semelhantemente ao que foi constatado por Rodrigues e Müller (2006, p.132) em sua pesquisa feita com os Assuriní do Xingu, verifica-se, nesses corpos, uma ausência do “eixo-mastro, postura desvelada pelas análises do BPI, presente na *estrutura física e anatomia simbólica*”.

O eixo-mastro encontra-se dentro da *Anatomia Simbólica* como analogia do eixo do corpo, começando nos pés e indo até a cabeça, mas tendo como protagonista a coluna vertebral, que pode assumir diferentes posturas. Geralmente, na maior parte das manifestações, embora flexível e variável, o eixo da coluna mantém uma relação de unir terra e céu, sagrado e profano, por meio da postura vertical (RODRIGUES, 1997, p.51). Entretanto, é necessário considerar aqui que nessas duas etnias indígenas pesquisadas (Assuriní e Xavante) através do Método, foi constatada uma ausência do eixo-mastro, pois esses corpos possuem uma relação muito intensa com a terra, em um “espaço-tempo das origens em que o corpo está totalmente impregnado com a terra. (...), um corpo primeiro, mítico em sua natureza de existir.” (RODRIGUES; MÜLLER; 2006, p.132).

O movimento da dança das mulheres é semelhante ao dos homens no seu envolvimento com a terra, mas varia na forma e no tipo de esforço. Enquanto os homens pulsam, abrindo e juntando os pés, as xavante, com os pés bem juntos e paralelos, pulsam sutilmente para frente e para trás, em um movimento aparentemente pequeno, mas que pela intensidade de aterramento exige grande esforço do ventre, especialmente do útero e da vagina. É esse impulso bastante interno, dado no âmbito das vísceras, que impulsiona os pés a se moverem, empurrando-os com força para dentro do solo. Os joelhos são soltos, flexionam-se bastante, sempre em consequência do impulso que vem do útero e transmitindo o esforço até os pés. A impressão é de que o corpo como um todo quer cavar e entrar na terra. A terra do lugar ocupado pelos pés, durante a dança, é movida a ponto de se fazer ali um buraco. Na primeira vez em que dançamos juntas, eu não consegui entender de fato o movimento. Ao assistir o vídeo desse momento, fica nítida a diferença do meu corpo

em relação ao delas. Não tem a força, a dinâmica, o peso e a relação com a gravidade que elas têm. Fica óbvio, nesse primeiro aprendizado, que eu não havia chegado ao esforço correto para realizar o movimento. É curioso como, aparentemente, aos olhos leigos, a dança pareça simples. Entretanto, não é. Lembro-me de que nesse dia eu não entendi porque elas cansavam-se tanto ao dançar. Só mesmo ao estabelecer a relação corpo a corpo e, depois de várias tentativas, é que pude fazer uma ideia melhor do esforço e da complexidade envolvida na matriz de movimento.

Apesar de cansadas, as mulheres pareciam satisfeitas de ter dançado.

Tentei, ainda, após a dança, perguntar, por meio das poucas palavras que sabia, o que elas tinham achado do espetáculo. Obviamente não havia muitas possibilidades de resposta verbal, de modo que o máximo em termos de depoimentos que obtive na segunda apresentação foi “*wēdi*”, ou “*ĩwé*”, ou ainda “*ĩwé uptabi*”⁶⁴.

7. A abertura do campo

Após a segunda apresentação, deu-se continuidade ao aprofundamento do coabitar, priorizando cada vez mais a percepção das reações dos Xavante quanto ao espetáculo, fossem elas verbais ou não verbais. A diretora, Graziela Rodrigues⁶⁵, orientou-me a fazer um balanço no intuito, inclusive, de ver se a etapa do *Retorno ao Campo* havia terminado, ou se era possível e necessário que o espetáculo fosse apresentado mais vezes, em *Etenhiritipá* ou em outras aldeias.

Embora tivesse escutado o cacique afirmar, algumas vezes, que me levaria às aldeias próximas que eram lideradas por parentes seus, a cada dia aconteciam diferentes interferências e necessidades dos Xavante, que tornavam impossível qualquer certeza. O

⁶⁴ Traduções para *wēdi*: bom, coisa boa; *ĩwé*: bonito; *ĩwé uptabi*: muito bonito.

⁶⁵ A respeito dessa experiência de *Retorno ao Campo* em particular, Rodrigues (2010b) esclarece que “as funções de orientação e direção artística se estreitaram pelo convívio intenso”. Dessa forma, embora eu faça referência à profa. dra. Graziela Rodrigues como diretora, ela esteve, na maior parte do tempo, exercendo as funções de diretora artística e orientadora acadêmica deste projeto.

que eu sabia até então é que havia essa possibilidade, e a cada dia de campo eu procurava por Paulo *Supretaprã* para checar quais as chances reais disso acontecer. Ele me dizia que estava tentando contatar seus primos caciques pelo telefone público da aldeia, mas que não estava conseguindo, e não tinha previsões de quando este contato poderia dar certo.

Conforme compartilhava com a professora Graziela as situações, por telefone, as orientações dela esclareciam que, de fato, o ciclo ainda não havia se fechado. Embora já houvesse material suficiente para destrinchar e analisar a participação e troca dos Xavante, em relação a “Nascedouro”, a diretora colocou uma importante questão: “durante essas duas apresentações você sentiu-se dançando 'com tudo'?”. A segunda apresentação havia sido bastante satisfatória, no que diz respeito à comunicação e troca com as mulheres, mas ainda havia em mim a necessidade de trazer mais fortemente a personagem para o corpo. Embora a tivesse vivido, na segunda vez, com mais integridade do que na primeira apresentação, parecia que ainda faltava um pouco mais de entrega e disponibilidade para que eu me sentisse, enfim, dançando “com tudo”. Apesar de satisfeita com as reverberações resultantes da recente apresentação, queria dançar de novo. Obviamente tínhamos a hipótese de que quanto mais o corpo estivesse imbuído dos conteúdos da personagem, maior seria a interação com os Xavante, e esse era o principal motivo de querer levar a empreitada adiante, pois sabíamos que havia a possibilidade de chegar a um nível mais profundo com esta pesquisa.

Paralelamente à vontade de dançar de novo, fatos interessantes se davam no âmbito do coabitar. Nos dias que se seguiam, via uma inquietação na E. Ela inclusive me fez, certa tarde, acompanhá-la até a casa de um *ai'bö*⁶⁶, J.S., pois gostaria de falar com ele sobre um assunto do qual, a princípio, eu não fazia ideia. Chegando lá, após algum tempo da conversa entre os dois, J.S. traduziu a mensagem dela: ela não estava entendendo muito bem o que eu fazia ali. Qual seria o porquê de eu me submeter a ir à roça com elas, carregar peso, fazer trabalhos pesados e me queimar ao sol? Além disso, estava preocupada, com medo de que eu não aguentasse as dificuldades, me machucasse, ficasse doente. J.S., mais familiarizado com a cultura *warazu* e com a convivência com os pesquisadores, explicou a

⁶⁶ *Ai'bö* é a palavra usada pelos Xavante para designar homem, humano adulto do sexo masculino.

ela o quanto era importante para mim estar ali e ver a vida de um ponto de vista diferente. O quanto eu podia aprender ali, o quanto estava aprendendo. Que ela me deixasse queimar ao sol e ajudar nas atividades diárias, para que eu aprendesse como as xavante vivem e como são fortes.

Depois dessa conversa, comecei a ficar um pouco mais atenta para o fato de que nossa presença (minha e da assistente de pesquisa) pudesse estar incomodando. Paralelamente a essa atenção redobrada, E. começou a nos fazer perguntas, diariamente, querendo saber por mais quanto tempo permaneceríamos ali. Diante disso, tive quase certeza de que estávamos perturbando, e fui falar com o cacique para que fizesse a gentileza de investigar o assunto. Se estivéssemos atrapalhando, resolver-se-ia todo o questionamento sobre permanecer ou não em campo, pois iríamos embora.

No entanto, a resposta que tive de *Supretapã* foi surpreendente: “Ela está perguntando quando você vai embora porque D., o marido dela, está perguntando também quando você vai embora. Ele está querendo saber isso porque tá fazendo pra vocês uma bolsinha, dessas de palha, e já fez uma para você, e agora tá fazendo a outra para a Mariana, e se você vai embora logo, daqui a três dias, daí não vai dar tempo pra você levar. Mas se ficar mais uma semana, uns dez dias pelo menos, daí dá tempo! E então eles tão perguntando por isso, de você ficar mais tempo”. Nesse momento, a tradução de Paulo *Supretapã* foi um grande ponto afirmativo quanto à minha indagação de continuar em campo ou não. Era uma sinalização de que nossa presença era bem-vinda ali: além da confecção de um presente bastante especial para cada uma de nós, eles demonstraram que poderíamos ficar mais tempo.

Aproveitei a situação para dizer a Paulo que gostaria sim de ficar mais tempo e perguntei novamente sobre a ida a outras aldeias. Ele afirmou que continuaria tentando falar com os caciques (seus primos) de dois outros povoados xavante: Aldeia Belém e Aldeia Caçula, localizados na mesma Terra Indígena. Animei-me bastante para continuar em *Etenhiritipá* por mais alguns dias na tentativa de que se agilizasse ao menos mais uma apresentação.

No entanto, apesar de todo o quadro favorável que se instaurava, surgiu um

contratempo: por causa de imprevistos pessoais, a assistente de pesquisa teria de deixar o campo dentro de quatro dias. Pelo caráter instável dos Xavante no que diz respeito à rotina, e da peculiaridade desse campo em sua relação com o tempo, era provável que não seria possível agilizar as próximas apresentações dentro desse período. Havia, então, um impasse a se resolver: era necessário decidir se continuava em campo ou não sabendo que, mesmo havendo a oportunidade de me apresentar em outras aldeias, não tinha certeza se conseguiria dar conta dessa tarefa sozinha. Precisaria de ajuda para realizar uma pequena produção no local, além da importância de ser feita uma documentação em vídeo da apresentação.

Diante do conflito que se instaurava, a diretora pediu que eu refletisse mais profundamente sobre as seguintes questões:

- É necessário eu ficar aqui?
- É útil que eu fique aqui?
- É bom que eu fique aqui?
- Acabou tudo o que eu tinha que fazer aqui?

Além disso, começamos a pensar se seria possível ou não levar a cabo a tarefa de me apresentar sem a presença de uma assistente. Não havia dúvidas de que seria uma missão bastante difícil, mas precisávamos, de qualquer forma, considerar as possibilidades.

Outro ponto interessante dessa situação, e que também confirmou a abertura do campo, foi a solicitude do cacique em relação aos acontecimentos. Ao perceber o conflito que se estabelecia, e minha vontade de apresentar mais vezes, disse-me que havia diversas pessoas na aldeia que poderiam filmar para mim, inclusive o filho dele. Mais uma vez, eu tinha sua interferência apoiando-me. Entretanto, as questões relativas à organização das apresentações não envolviam apenas as filmagens, mas questões mais sutis de produção, que incluíam também gerar um ambiente favorável para que eu pudesse me preparar sem preocupar-me tanto com os aspectos externos. Para isso eu precisaria, realmente, contar com alguém conhecido e de confiança, pois como já foi exposto anteriormente (ver item 3 deste Capítulo, p.59), os processos de preparação do intérprete são um tanto delicados, e carecem de certo cuidado e proteção, que só poderiam ser dados por alguém que conheça

de fato o Método. Eu, como intérprete, necessitava de um amparo que, naquele ambiente dotado de dinâmica tão peculiar, era difícil sentir até mesmo com a ajuda da assistente de pesquisa. Que diria sozinha, como seria? Apesar de parecer instigante levar a empreitada adiante sem uma ajuda “especializada”, sabíamos que era extremamente difícil, para não dizer impossível. Seria uma carga pesada demais para eu carregar. A miríade de nuances envolvida nas relações que se dão em um campo indígena são muitas, e bastante delicadas: os vínculos de afeto não excluem as reações de rejeição, e o campo emocional é quase sempre bastante complexo. Lidar com isso em uma situação em que eu estaria demasiadamente exposta tornava necessária a presença de uma pessoa que tivesse a habilidade de articular com o público, protegendo-me, ao menos momentaneamente, dos conflitos inerentes à proposta de dançar nas aldeias.

Entretanto, como estávamos ainda testando os limites e possibilidades dessa nova situação que se instaurava – tanto da abertura do campo quanto da ausência da assistente – a diretora salientou que seria saudável permanecer por mais alguns dias, sozinha, e averiguar como eu me sentiria sendo a única *warazu* em campo, e como as relações se dariam a partir de então. Ainda que não houvesse certeza de uma nova apresentação, poderia ser revelador encarar de frente minha solidão de estar em um lugar onde apenas eu era “estrangeira”, e ninguém mais. Nessa nova experiência, fui orientada também a continuar investigando as reais possibilidades de apresentar-me em outros lugares, e manter a diretora informada. A professora Graziela dispôs-se a entrar em campo, pois, caso a oportunidade de continuar dançando fosse palpável, não deveríamos perdê-la. Nesse momento, já havíamos chegado à conclusão da impossibilidade de realizar tal feito sem a presença da direção.

Quando Mariana Floriano deixou *Etenhiritipá*, ao décimo-quinto dia, minha postura foi de continuar o aprofundamento no eixo *Co-habitar com a Fonte*, enquanto aguardava uma resposta de Paulo *Supretaprã*. Seguiu vivendo os afazeres das mulheres, a lida com o artesanato, as idas à roça, e inclusive tive a oportunidade de uma caminhada ímpar, com um grupo xavante que me levou ao alto da Serra do Roncador, e me proporcionou ver a aldeia e toda a reserva de longe, e do alto. O céu azul do cerrado preenchido de sol forte se estendeu

no horizonte em 360 graus, enquanto algumas crianças corriam e brincavam pela montanha. Todos nós experimentamos algum sentimento de liberdade diante da amplitude aberta da paisagem.

Nas conversas diárias com o cacique, as possibilidades de dançar nas aldeias Belém e Caçula aumentavam. No mesmo dia em que ele conseguiu marcar com uma das aldeias, a diretora confirmou sua ida a campo, para que fizéssemos o fechamento da pesquisa de modo que as apresentações seguintes fossem aproveitadas ao máximo. A atitude da diretora, num nível mais profundo, estava possibilitando à intérprete vivenciar a experiência do *Retorno ao Campo* no máximo de sua potencialidade. Importante ressaltar que não foram medidos esforços por parte da direção para proporcionar tal oportunidade.

Foram 5 dias os que eu fiquei sozinha em campo, antes da chegada da professora Graziela. Nesse período, além do coabitar com as mulheres, continuava também o trabalho de personagem, com menor intensidade que anteriormente, pois no momento havia novas situações a serem processadas. Ter que lidar com outra cultura, cuja língua eu não dominava, e de repente não ter praticamente ninguém com quem pudesse conversar fluentemente, constituiu um quadro que acabou provocar minha introspecção. Tive de olhar com maior franqueza (e pude fazê-lo com bastante calma) para minhas ansiedades, medos, preconceitos e carências. Especialmente minha dificuldade de ser “estrangeira”. Veio então mais à tona o eixo do *Inventário no Corpo*. Felizmente, decorrente de todo o percurso vivenciado no Método, até então, tinha ferramentas suficientes para processar cada conflito, além de contar com os telefonemas diários à orientadora, de modo que esse período foi bastante nutritivo em termos de aprendizado e de superação de emoções difíceis como medo, ansiedade, insegurança e o impulso imenso de querer ter algum controle sobre os acontecimentos. A cada dia havia diversas situações que me proporcionavam perceber qual a medida certa do agir e do não agir: em quais momentos era oportuna a minha interferência, e em quais deles a melhor coisa a se fazer era esperar, quieta, imperceptível. Esse campo me proporcionou o exercício da paciência, e de abrir mão do (ilusório) controle, tendo em vista que eu estava inserida em um contexto amplamente coletivo onde era necessário captar, a cada dia, uma dinâmica complexa, pois sozinho ali não era possível

fazer praticamente nada.

Tais aprendizados foram fundamentais no dia da chegada da professora Graziela, décimo-nono de campo, pois houve uma série de fatores constituindo uma situação complicada: o carro havia quebrado, de modo que não tínhamos como buscar a diretora na cidade, e estava acontecendo o *Waiá* durante toda a manhã, de modo que eu não podia sair de casa para resolver qualquer situação. Tive de esperar, mesmo sabendo que Graziela já havia chegado à rodoviária de Canarana, e não tinha meios de comunicar-me com ela. Além da paciência, era também um exercício de aceitação: aceitar as situações tais quais elas se dessem, aceitar a momentânea impotência de não ter o que fazer, e esperar. Apenas isso, e, às vezes, parecia tão difícil!

Algumas horas depois, após as mulheres serem liberadas para sair das casas, pude, enfim, pedir emprestado o carro de C., cacique de *Wederã*, aldeia próxima a *Etenhiritipá*. A ajuda de C. foi de fundamental importância, e por causa dela é que pudemos continuar as atividades da pesquisa, pois o carro nos foi emprestado não apenas para buscar diretora, mas também para os transportes até as aldeias de Caçula e Belém, nos dois dias que se seguiram.

8. A diretora em campo

O diretor mesmo não estando presente na pesquisa de campo, ele deve estar junto da pessoa que a realiza. Quando há dúvidas a respeito do andamento do processo, o diretor deve ir juntamente com a pessoa a campo, pois jamais a pessoa que está em Processo sob sua direção pode correr risco. Em minha experiência de direção foram inúmeras as vezes em que estive corpo a corpo com a pessoa em seu co-habitar. (RODRIGUES, 2003, p.117)

Torna-se difícil encontrar palavras para descrever a importância do vínculo entre diretora e intérprete na realização não só desta pesquisa em particular, mas também dentro do Método BPI como um todo. A cumplicidade conquistada foi de nível bastante profundo, envolvendo tanto a grande disponibilidade da diretora em proporcionar as melhores

condições (im)possíveis para a entrega da intérprete, quanto uma grande confiança da intérprete no processo e na diretora.

O anteparo proporcionado por Graziela Rodrigues – e aqui vale destacar que não é qualquer anteparo, tendo em vista sua experiência de mais de trinta anos de pesquisa em diversas manifestações e nichos culturais brasileiros – estabeleceu como que um cerco de segurança para a intérprete. Possibilitou-a, nos momentos das apresentações, um distanciamento das complexas relações intrincadas ao campo, para que fosse possível o mergulho no conteúdo mítico intrínseco à Mulher-gavião, sendo esse o real (e fundamental) ponto de encontro entre a intérprete e os Xavante. Pude vivenciar, nas duas apresentações que se seguiram, uma totalidade peculiar no meu corpo ao viver a personagem, e sei que isso se deve ao ambiente criado pela presença da direção em campo.

Em situações como esta, na qual havia todo o tipo de possibilidades abertas – tanto de que as situações se desenrolassem a contento quanto também riscos de que o trabalho não corresse bem – a diretora é a melhor pessoa para dar um contorno a essas possibilidades: direcioná-las para proporcionar, em meio à complexidade estabelecida, uma experiência singular, geradora de arte e experiência estética. Sem a presença da diretora, a experiência poderia perder-se em meio aos acontecimentos, diluir-se, sem concretizar-se em experiência estética e sem proporcionar as trocas advindas de uma obra de arte. A diretora, diante da miríade de acontecimentos, puxa o fio certo para proporcionar um eixo de desenvolvimento ao intérprete, especialmente em situações delicadas, onde há uma grande exposição do intérprete ou conflitos e dificuldades que ele tem que superar. Através da sintonia desenvolvida entre diretora e intérprete, trabalhada e aprimorada durante todo o processo criativo no Método BPI, há uma troca entre as duas que vai além das funções de um ou de outro, além das palavras, e que possibilita um bom andamento do trabalho. A diretora auxilia a intérprete a elaborar os fatos de uma forma que seria muito difícil e penoso para que esta elaborasse sozinha.

Importante destacar que é necessária uma grande bagagem para estar apto a dirigir um processo dentro do Método BPI. Como aponta Rodrigues (2003, p.156): “O diretor deve ser artista, ter vivido o Processo, ter conhecimentos amplos e experiência em

relacionamento humano, estrutura afetiva e autoconhecimento. Estar num momento de se disponibilizar para o outro”. Esse “*know how*” exigido para dirigir um processo criativo no BPI somente é conquistado ao longo de muitos anos de experiência. Existem poucos diretores habilitados dentro do Método BPI⁶⁷ e, dentre eles, Graziela Rodrigues, criadora do Método, foi a pioneira, tendo muitos anos de experiência tanto como bailarina-intérprete quanto como diretora no BPI.

De fato, a autoria do trabalho vem do elo de confiança, abertura e troca entre intérprete e diretor. Afinal de contas, esse foi quem realizou a função de parteiro, e possibilitou ao bailarino fazer nascer sua dança, ajudando-o a trazer à tona movimentos cuja origem é profunda. Essa experiência é preciosa ao intérprete no sentido em que ele encontra, com o diretor, incentivo e acolhimento para sua expressividade mais genuína. Natural que a presença da direção crie um ambiente de confiança e entrega, bastante propício no momento das apresentações públicas, nas quais uma grande exposição é exigida e almejada pelo intérprete. Obviamente que é também trabalhada uma autonomia do intérprete no sentido de não criar uma dependência em relação ao diretor, mas no caso desta pesquisa em particular, cuja complexidade já foi diversas vezes ressaltada, foi comprovada a necessidade da presença da direção.

A parceria entre diretor e intérprete foi fundamental para que esta experiência fosse bem sucedida.

A diretora, nesta situação, fez a intermediação entre público e intérprete. Funcionando de anteparo para que a intérprete pudesse entregar-se a viver a mulher gavião (personagem mítica) no seu corpo com toda a sua abrangência, em meio a novas descobertas, ou seja, pudesse estar em “um laboratório a céu aberto”, sob os olhares escondidos dos índios por entre as folhagens dos buritis. Coordenar o início e o final das apresentações, tomar a frente nas relações entre os lados e realizar o registro em vídeo também consistiram em tarefas da direção. (RODRIGUES, 2010b).

Além das funções essenciais para as quais Graziela Rodrigues viajou até *Etenhiritipá*, relacionadas às apresentações, a intérprete pôde ainda desfrutar de aprendizados peculiares ao ter a oportunidade de conviver com a diretora em campo. A

⁶⁷ Atualmente, são quatro: Graziela Rodrigues, Ana Carolina Melchert, Larissa Turtelli e Paula Caruso.

maneira de se relacionar, a profundidade e os limites colocados em cada vínculo trouxeram maior clareza quanto às relações humanas dentro do eixo do *Co-habitar com a Fonte*. Apesar de toda a pesquisa realizada anteriormente ter-se dado de forma satisfatória, alguns conflitos relativos aos pontos de avanço e de recuo, nas ações e nos afetos, foram elucidados com a presença da diretora em campo. Percebi lugares onde eu poderia arriscar mais, e outros, especialmente no âmbito afetivo, onde havia de se tomar mais cuidado, para que não fossem criadas relações de dominação ou dependência. A tendência, por eu estar na casa de uma família específica, era de que eu fosse me tornando “propriedade” dessa família. Quanto a isso era necessário colocar mais limites, tanto para que eu pudesse desfrutar de maior liberdade durante a pesquisa, bem como para que não fossem criadas relações insustentáveis, tendo em vista a minha partida do campo, que aconteceria em breve. Para todos esses sutis aspectos, em qualquer pesquisa de campo que se faça na perspectiva do *Co-habitar com a Fonte*, é necessário saber “pisar em ovos”. Nesse caso, tive a oportunidade de conviver com alguém que detém uma grande habilidade em empreitada tão delicada, o que tornou mais claro quais eram meus pontos fortes e fracos na convivência com “o outro”. Estar com a diretora em campo fez-me aprofundar nos questionamentos relativos ao cuidado de não levar as relações afetivas a um lugar em que começam a existir jogos, controle, manipulação, envolvendo nossas carências e mecanismos de defesa.

Outro aspecto curioso que surgiu com a presença da professora Graziela em campo foi o aprofundamento da relação do cacique de *Etenhiritipá* com o trabalho. O fato de ter a diretora em campo, bem como a postura dela diante dos acontecimentos e relações que ela estabeleceu, aumentou consideravelmente a confiança de Paulo *Supretaprã* diante da proposta, e ele, então, envolveu-se ainda mais com a pesquisa.

9. Apresentação na Aldeia Belém

O exercício da paciência e da aceitação teve sequência. Conseguimos sair de *Etenhiritipá* para a aldeia Belém às 8h30 da manhã, com 2 horas de atraso em relação ao “combinado”. Aceitação do que viesse a hora que viesse, pois chegaríamos ao nosso destino com o sol bem forte, e daí era torcer para que houvesse sombra, e pessoas disponíveis para assistir “Nascedouro” no horário em que o calor pesa.

Apesar de sairmos relativamente tarde, tivemos o privilégio, nessas duas últimas apresentações, de ter formada uma equipe de trabalho: Graziela, eu, Paulo *Supretapã* e C., motorista de *Wederã*, e irmão do cacique dessa aldeia, que se dispôs a levar-nos. Os dois membros xavante integrados à nossa “equipe técnica” agiram o tempo todo com profissionalismo. Paulo assumiu, espontaneamente, diversas funções nesses dois dias: produtor, coreógrafo, diretor e até crítico, pois além de agilizar os contatos e as apresentações (produção cultural), em diversos momentos ele corrigia minha movimentação, opinava sobre os meus estados em cena e, diante das outras pessoas, falava do trabalho com uma propriedade que demonstrava, de fato, o seu pertencimento a “Nascedouro” e vice-versa. O outro integrante da equipe, C., motorista de *Wederã*, dirigia impecavelmente bem e cuidava do nosso conforto durante as viagens, bem como das nossas necessidades de parar em um ou outro lugar, etc.

A viagem até Belém foi longa. O lugar é longe, aproximadamente 3 horas de estrada de chão, em outro canto da reserva. O povoado também é constituído de casas de palha, dispostas em formato de ferradura, ao pé da Serra do Roncador. Uma igreja e uma caixa d'água fazem parte da paisagem da aldeia. Quando descemos do carro, por volta do meio-dia, o cacique de Belém ainda não estava presente. Pouca gente por ali. Muitas *pí'õ*⁶⁸ haviam saído para ir ao rio, que nessa aldeia fica mais distante das casas.

Fiquei um pouco apreensiva quanto a não ter muita gente para ver o espetáculo. O *ai'bõ* responsável de avisar as *pí'õ* nada animado. Comecei a me alongar um pouco, ainda preocupada de não aparecer ninguém. Falei com Graziela rapidamente, e a orientação foi

⁶⁸ *Pí'õ* é a palavra usada pelos Xavante para designar mulher, humano adulto do sexo feminino.

“nadar de braçada”, ou seja, aproveitar o momento, a paisagem, e dançar “com tudo”. Eu poderia ficar tranquila, pois ela organizaria tudo e me manteria informada. Depois disso, senti-me segura e consegui entregar-me mais.

Paulo *Supretaprã* tentava falar com as pessoas, que não se mostravam muito dispostas. Fomos então, a diretora e eu, definir o espaço e trabalhar nele, enquanto a notícia da apresentação tinha um pouco mais de tempo para ser divulgada. Encontramos uma bela árvore, alta, com uma copa enorme, frondosa, que gerava bastante sombra. Daí, então, pude demarcar o espaço enquanto Graziela ajustava a câmera para os registros.

Um xavante (o responsável por avisar às pessoas), apesar de desanimado (difícil qualquer ânimo sob aquele Sol), até começou a ajudar na demarcação do espaço. Outro pequeno grupo, sentado à sombra de uma “varanda” na casa mais próxima, só observava, de um jeito curioso, tímido e desconfiado diante da estranheza da nossa presença.

O silêncio, o calor insistente, a aldeia vazia, quase deserta. Alguns cachorros magros perambulando. Um paradeiro.

Algumas crianças começaram a juntar-se atrás da árvore escolhida para o espaço, em um lugar onde eu não podia vê-las, a não ser quando eu as flagrava inclinando levemente o rosto por detrás do tronco, no intuito de nos espiar. Eu não as via, mas estava sendo vista. Pouco a pouco, durante o ensaio e a marcação no espaço, elas foram tomando coragem de se aproximar pois interessaram-se pelo boneco. Começaram a passá-lo de mão em mão, e a brincar com ele.

Não teve pintura. Ninguém mostrou-se aberto ou disponível para tal. Como a ideia consistia em que a intervenção partisse deles, a opção, portanto, foi não forçar nada. A Mulher-gavião foi incorporada sem nenhuma pintura, apenas com o short e o top do figurino, e os enfeites que havia ganhado em *Etenhiritipá*. Sobre esse fato, a diretora fez o seguinte comentário: “É interessante também, neste contexto, que isso aconteça. Se tivesse alguma sintonia nesse sentido bem, mas se não tem, vai sem. O importante é você mostrar o trabalho”. É um dado de pesquisa importante no sentido de que eles não estavam abertos a algo proposto por desconhecidos: o estranhamento era imenso. Havia uma desconfiança a ser transposta, e não sabíamos ainda se essa transposição seria possível. Tínhamos que

aceitá-la e lidar com ela.

Após a marcação do roteiro no espaço, de modo semelhante ao que havia sido feito em *Etenhiritipá*, e o posicionamento da câmera, pudemos iniciar um trabalho de personagem, que já consistia também na preparação do corpo para o espetáculo. Nesse laboratório, a céu aberto e com a direção de Graziela, a personagem veio “com tudo”, como nunca antes ocorrera. O corpo dela estava bem modelado, com um bom fluxo de imagens, sensações e sentimentos, resultando em movimentos que foram sentidos por mim com uma qualidade ímpar. Havia uma sensação peculiar de integridade onde, por meio da incorporação da personagem, podia sentir meu corpo por inteiro, consciente de cada sentido que era expresso. Foi nessa ocasião que começaram a aparecer alguns conteúdos que seriam evidenciados posteriormente, nos *dojos* feitos após o campo, de julho a dezembro de 2010 (ver Capítulo V, p.123). O corpo de cócoras, e as mãos agindo sobre a terra, com o sentido de plantar, colher e fazer brotar foram movimentos que surgiram nesse laboratório⁶⁹, e que posteriormente se desenvolveram, tomaram mais força e clareza. Esse conteúdo tem um sentido essencial para a personagem, pois a evidencia em uma pulsão de vida, de nascimentos, de comida que brota e cresce do chão, a partir do que ela planta e faz crescer. Comida que alimenta a vida e deixa o corpo forte.

Durante o laboratório, chegaram algumas mulheres. Observaram-me por alguns segundos e, em seguida, todas elas sentaram-se atrás da árvore, onde eu não podia vê-las, viradas de costas para mim. Graziela, então, deu-me a indicação de deixar mais interno o movimento, pelas mulheres que já estavam por perto e por outras poucas que se aproximavam. Enquanto isso, a diretora começou um esforço no sentido de convencê-las a assistir o espetáculo, pois além de poucas, elas demonstravam fechamento e grande indisponibilidade para a apresentação. Paulo *Supretaprã* tentava conversar com essas mulheres, para que elas ocupassem lugares de onde pudessem ver o “Nascedouro”. Elas não deram muita atenção a ele. Estavam literalmente de “cara fechada”. O tom de voz delas, ao falar, era ríspido e forte, denotando descontentamento. Graziela tentou conversar

⁶⁹ A constatação quanto à qualidade e os sentidos dos movimentos que vieram nesse momento foi feita durante a análise do material audiovisual registrado em campo.

com uma delas, que foi apontada pelo cacique como a única que sabia português. A diretora perguntou em português e ela respondeu em xavante, com o mesmo tom descontente com que já estava falando antes.

Graziela, então, preveniu-me do fato, para que eu não perdesse a oportunidade de vivenciar a Mulher-gavião diante da rejeição do público: “Não há abertura da parte delas. Aproveite para explorar as nuances da personagem e viver o roteiro com tudo, sem esperar nada”. Esse aviso funcionou como uma preparação quanto ao que eu iria encontrar no público. Foi um “aval” para que eu me entregasse e vivesse o roteiro com totalidade, independentemente da reação das pessoas. Isso acabou por dar ainda mais força à incorporação da Mulher-gavião.

Finalmente, as poucas mulheres que ali estavam saíram de trás da árvore e se posicionaram na varanda de uma casa próxima, onde havia sombra. Os outros poucos xavante que ali se encontravam, além das crianças (cujo número é sempre mais que o dobro que o de adultos), se distribuíram nas sombras mais próximas (produzidas por outra árvore que havia por perto e pela caixa d’água). Pudemos, enfim, começar.

Graziela fez uma breve fala, explicitando do que se tratava a apresentação, para que *Supretapã* traduzisse ao público. Ao final da fala, deu-me o sinal para começar.

A Mulher-gavião veio, mexendo e querendo mexer na terra. No corpo estavam mais misturados o bicho e a mulher. Já não havia mais tanta distinção entre os momentos de gavião e os momentos de *pí’õ*, estava um sempre compondo o outro, com mais integridade. No voo, paisagens longe de céu, do cerrado. Sensação de procura, busca. O gavião assusta um pouco, apesar de as crianças, ao mesmo tempo em que demonstravam medo, também estavam dando bastante risadas. Era um medo um pouco eufórico o delas. As risadas das crianças foram uma constante durante todo o roteiro. Um ou outro homem adulto fazia comentários e narrava, em vários momentos. As mulheres estavam mais caladas, com aquele olhar sério que encara. Quando chegou o bebê, novamente a personagem sentiu alegria e mostrou-o, achando-o bonito! Nesse momento começou a comunicar mais com as *pí’õ*. A partir daí, ouviam-se também algumas risadas de mulheres, e não apenas das crianças e dos homens.

No momento em que a Mulher-gavião fez a dança xavante *uiwede*, o público se animou e fez diversos comentários, em tom entusiasmado, sintonizados com a personagem, demonstrando que reconheciam aquilo que ela estava fazendo. Cada vez mais, por meio dos gestos da Mulher-gavião, o público envolvia-se. As palavras ditas por ela em xavante também criaram uma forte ligação com as pessoas. A personagem foi pouco a pouco levando os Xavante consigo, através de sua história.

Quando a Mulher-gavião pediu ajuda para cuidar do bebê doente, houve uma maior comunicação com a *pí'õ* que antes era a mais fechada. Ela estendeu seus braços numa postura de abertura com o corpo, disposta a ajudar a personagem. Chegou a segurar o boneco. Ela perguntou, em xavante, se o bebê era pesado, se estava difícil: “*piredi?*”⁷⁰. Foi um bom retorno no sentido de que o corpo da personagem estava transmitindo a ideia do peso do bebê, e da dificuldade de carregá-lo e levá-lo adiante com todas as doenças e intempéries.

Durante a apresentação, de fato, elas foram se abrindo. Não havia muitas pessoas, mas houve interação. Tanto mais diretamente com o conteúdo da Mulher-gavião quanto pelas brincadeiras e piadas. Ao longo do roteiro, outras pessoas, que antes estavam fechadas em suas casas, aproximaram-se também. É como se elas tivessem se dado conta de que aquilo possuía uma ligação com elas, estava falando da vida delas, então sentiram-se à vontade para chegar mais perto.

Do meu ponto de vista como intérprete, foi uma experiência muito especial, pois consegui me abrir mais, dar mais espaço para os sentidos, sem me preocupar tanto com a reação deles, mas criando abertura para a comunicação, que aconteceu. Constatei, na prática, que abrir-se para mim mesma e para a personagem é também abrir-se para o público, para o outro. Foi muito bom poder permitir o tempo e a disponibilidade de deixar os sentidos brotarem no meu corpo, mesmo em uma situação em que inicialmente as portas estavam fechadas. Aceitar a situação tal qual ela é. Sei também que isso só foi possível porque havia a retaguarda da diretora, que me possibilitou e me impulsionou para lidar com os entraves e superar os obstáculos, pois ela estava junto, lidando com as dificuldades e

⁷⁰ *Piredi* traduz-se como “pesado”, “difícil”, ou ainda “duro”.

abrindo os caminhos. Novos conteúdos, aos poucos, foram aparecendo. O corpo da Mulher-gavião mais forte na condução dos movimentos e na troca com o público. Foi como se a presença da diretora me houvesse permitido viver algo que, naquele momento, sozinha, eu não conseguiria viver. Foi muito importante tê-la perto pois eu pude ter uma noção de onde e como é este lugar de abertura para, posteriormente, conseguir chegar lá sem a presença física da diretora. Foi uma postura de bastante generosidade da parte dela, que me motivou a ser generosa também com o público. Generosidade que gera e reverbera em generosidade. A direção, no BPI, proporciona apoio e acolhimento que vão possibilitar a entrega do artista para a produção de uma arte verdadeira e original. A partir da ação da diretora com o intérprete, gera-se, então, uma generosidade que se estende para o público.

Após a apresentação, as reverberações e depoimentos feitos pelos Xavante confirmaram a relevância desse dia para a pesquisa:

A primeira pessoa a quem nos dirigimos após o espetáculo foi a (brava) *pí'õ* que interagiu com a Mulher-gavião. Dessa vez em português, ela deu seu depoimento. Primeiramente, falou da estranheza e do susto diante de algo que nunca haviam visto, e que não sabiam o que era: “Porque aqui é complicado quando chega uma pessoa que elas não conhece muito. Demora pra acostumar com ela”. Em seguida, declarou: “Mas eu sei, eu já percebi o que que ela tava fazendo aqui. Eu já percebi. Essa história todo mundo sabe. É a história dos antepassados. Esse aqui agora que estamos vendo a gente já, já ouviu falando dos nossos antepassados. Essa história do gavião”. Ao ouvir o depoimento, a diretora questionou: “Mas ela contou essa história direito?”, e a mulher fez que sim com a cabeça. “Está faltando alguma coisa?”, indagou ainda a diretora. “Não”, respondeu a mulher.

Em seguida, Paulo *Supretaprã* ressaltou a dificuldade de fazer ali algo que nunca havia sido feito. “Essa daqui é a primeira vez (...). Desse tipo elas não tem”. Falou da dificuldade de entender o que estava sendo feito, e perceber que aquilo dialogava com a vida deles. Depois disse que o trabalho, por si só, fez com que eles identificassem o gavião, e percebessem que uma história estava sendo contada. Destacou que algumas aldeias já estavam mais “conscientes” desse “tipo de trabalho que ocê faiz”, e por isso havia sido “mais fácil” na aldeia dele que as pessoas entendessem e fossem assistir. Depois

acrescentou que algumas pessoas – as que estavam com medo antes e só tomaram coragem de se aproximar quando o trabalho já estava em andamento – perguntaram se eu não iria fazer de novo, porque gostaram. Falou também das pessoas que gostam de brincar e rir: “igual aquele meu primo lá que falou: que que ela tá fazendo, eu tô com medo, traz a borduna⁷¹ aí!”.

Paulo terminou seu depoimento da seguinte forma: “mas, só falta entendê. É, é difícil. Tem muita gente que tava em casa. Daí quando quando você começou grito de gavião eles vieram aí... (risos) Foram aparecendo, cê viu?”.

A realização do espetáculo em Belém, até pelas dificuldades que apresentou, talvez tenha sido a que mais deflagrou a potencialidade de “Nascedouro” na comunicação e troca com os Xavante. Mesmo com todo estranhamento causado pela presença das *warazu*, a partir do qual as mulheres xavante demonstraram desconfiança e insegurança por não saberem o que iria acontecer, o espetáculo possibilitou um circuito afetivo genuíno entre intérprete e público. A inteireza e verdade expressas pelo corpo da Mulher-gavião foram mais fortes que as diferenças existentes entre brancos e Xavante.

10. Apresentação na Aldeia Caçula

Ao vigésimo primeiro dia de campo, fomos para Caçula. No mesmo horário em que havíamos saído para Belém, no dia anterior.

Paulo *Supretaprã* estava ainda mais disponível e envolvido. Isso aconteceu, acredito, pela presença de Graziela em campo, o que deu mais credibilidade para o trabalho diante da comunidade.

A viagem foi longa de novo. As mesmas 3 horas de estrada de chão, mas agora em direção a outro ponto, ainda na Terra Indígena de Pimentel Barbosa, onde também se localiza a aldeia Caçula. Por causa de todo o longo percurso percorrido no dia anterior, de ir

⁷¹ Arma xavante usada para defesa: consiste num pedaço de pau, grande e forte, que eles usam para bater no inimigo.

até Belém, dançar e voltar a *Etenhiritipá*, eu estava bastante cansada. Quando chegamos a Caçula, portanto, resolvemos pedir apoio para duas mulheres que trabalhavam lá, uma enfermeira do posto da Fundação Nacional de Saúde (FUNASA), e a outra, professora da escola. Elas ofereceram a casa de madeira em que habitavam para que pudéssemos fazer ali o nosso “camarim”, bem como nos ofereceram café e comida. Importante ressaltar que, nas três aldeias que visitamos, as funcionárias dos postos da FUNASA foram muito atenciosas, e acabaram por dar grande apoio à pesquisa por meio do seu acolhimento.

Enquanto tomávamos um café na casa dessas mulheres, uma delas perguntou a *Supretaprã*. que tipo de dança eu iria fazer. Foi nesse momento que ele deu um depoimento extremamente relevante sobre o que era a apresentação. Antes que pudéssemos falar qualquer coisa, ele tomou a iniciativa de responder, da seguinte forma:

Não é uma dança como as outras que vocês conhecem. É diferente. **É uma dança de sentimento.** Dos sentimento do lado das feminina. Do que as feminina sentem passam. Por exemplo, que sente medo, de quando o filho tá doente, que fica triste, da dificuldade que passam, da luta pra superar isso, pra cuidar dos filho. É isso, que traz as coisas que as mulheres passam. Que conta essa história. **Uma história dos sentimento do lado das feminina.**

Sobre esse comentário do cacique de *Etenhiritipá*, expressou Rodrigues (2010b): “A maneira como ele se expressou era tão cúmplice e tão precisa que nada conseguimos acrescentar”. De fato, “dança de sentimentos” foi uma definição precisa no que diz respeito aos processos criativos realizados dentro do Método BPI.

A comunidade de Caçula estava bastante aberta, e ofereceram-se para me pintar, iniciativa que partiu totalmente deles. A pintura foi diferente. Foi a *dauhã*⁷² (ver figura 5), também com a pintura *date'rá* nas pernas (ver figura 4, p.78). Interessante experimentar o tronco quase todo pintado de preto. Para os Xavante, a pintura de carvão tem um significado bastante especial, pois na corrida de buritis (*uiwede*), eles afirmam que o carvão

⁷² Esse é o motivo de pintura encontrado em Müller (1976, p. 46) que mais se aproxima ao que foi feito no meu corpo: “tronco, braços, metade da coxa, frente e costa, pintados de preto; retângulo vermelho na altura do estômago; retângulo vermelho nas costas, da cintura ao pescoço”. A única diferença, na ocasião em que dancei, é que minhas coxas não foram pintadas, já que eu usava short. Creio que alguns motivos de pinturas devem ter sido alterados desde a pesquisa de Müller (1976) para cá, especialmente pelo acréscimo do uso de shorts e sutiãs como “figurinos” dos rituais.

deixa o corpo mais leve e forte (informação coletada em campo). No caso dessa apresentação em particular, senti que a pintura ajudou a trazer a Mulher-gavião, suas asas. O carvão na pele trouxe mais forte o elemento do fogo, que transforma a mulher em bicho e traz à tona as paisagens queimadas da personagem.

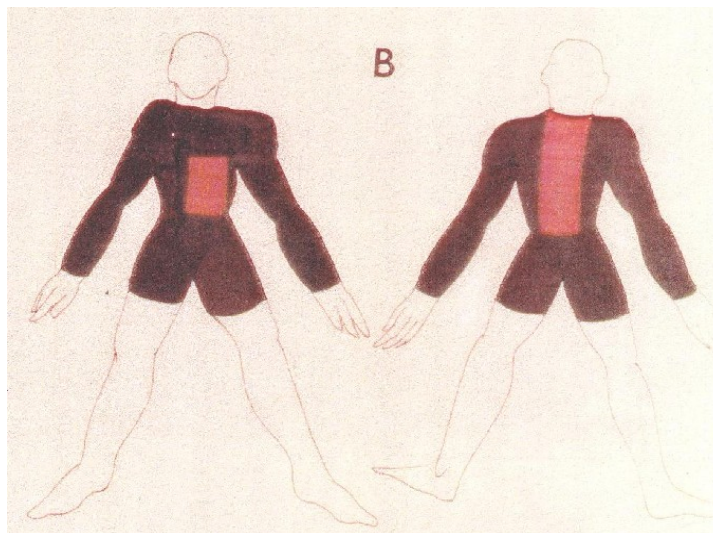


Figura 5 – Dauhã
Fonte: Müller (1976)

Quanto a definir e demarcar o espaço, nessa aldeia foi diferente das demais. O cacique de Caçula, bastante prestativo, tomou a iniciativa de avisar as pessoas e conduzi-las até o local escolhido, mas pediu que só fôssemos para lá quando tudo estivesse pronto. Não nos opusemos. Entretanto, isso geraria uma dificuldade para mim, no sentido de que eu não sabia quanto tempo teria de esperar, se seria muito ou pouco. Não podia exagerar na preparação corporal, para não “passar do ponto”, mas tinha de estar minimamente aquecida para realizar o roteiro. Além disso, não haveria tempo para permanecer longamente no local como havia feito nas apresentações anteriores. Teve de haver uma disponibilidade de realizar o espetáculo da melhor forma possível, lidando tranquilamente com as dificuldades que me eram oferecidas.

Supretaprã queria que fosse uma surpresa para o público os elementos cênicos (esteira, *si'ono* e, principalmente, o boneco), de forma que não me deixou colocá-los no

local da apresentação com antecedência. Diante de sua própria ideia prontificou-se, então, a agilizar a “produção”, e pediu para que eu explicasse a posição correta de cada elemento, que ele deixaria tudo preparado na hora certa. A cada momento, a conexão com *Supretaprá* e o seu envolvimento no trabalho aumentavam.

Quando veio o sinal para me colocar no espaço, já estavam todos lá. Houve tempo apenas para traçar o círculo que o demarcaria. O chão com bastante areia. A árvore diferente. Agilidade de adaptação, e assim foi. Não havia tido muito tempo para a preparação. Ainda assim, os sentidos estavam vivos no meu corpo. O fato de estar apresentando-me para a *Fonte* tornava mais ágil a conexão com as *imagens-chave* da personagem. Meu corpo não estava suficientemente aquecido mas, apesar de menos “preparada”, o público estava bastante aberto. Esse fator compensou as dificuldades que me foram oferecidas e o resultado foi uma apresentação bastante íntegra e rica em significados, e também bastante intensa no que diz respeito à troca com os Xavante. Ficaram mais fortes na Mulher-gavião tanto os conteúdos de desespero e dor pela perda do filho, quanto da disposição e força de luta contra os obstáculos, de enfrentamento, resistência e superação. Sobre a alteração das nuances da personagem construída no Método BPI, quando esta está em contato com o público e com o espaço, Turtelli (2009, p. 196) afirma:

Os conteúdos mais específicos sofrem muitas influências das emoções que a personagem sente chegando do público, da interação com o espaço da apresentação, assim como do estado emocional de fundo da personagem a cada dia em particular.

Nessa apresentação novamente ficou presente o susto e o medo iniciais diante do gavião, principalmente das crianças. Mas ainda assim, em menos intensidade do que havia sido em *Etenhiritipá*.

O contato com o público, dessa vez, também foi diferente de *Etenhiritipá* (ver item 4 deste Capítulo, p.69) em outros sentidos. As pessoas falaram e riram menos, e tinham seus olhares vidrados e surpreendentemente atentos. Houve mais silêncio e mais conexão por meio da troca de olhares. Durante o roteiro e conforme se davam as ações da Mulher-gavião, com mais ou menos intensidade, eram claras as alterações nas expressões e nos

olhares das pessoas do público, especialmente das mulheres⁷³. Foi intensa a troca ocorrida com as *pí'õ* em geral, algumas ainda mais do que outras, que “foram junto” com a Mulher-gavião a cada paisagem e emoção que eram trazidas à tona. Houve uma mulher que nada falou, não riu, mas não tirou os olhos da personagem, em cada pequeno gesto realizado durante o espetáculo. Algumas risadas e comentários do público surgiam nos momentos em que a personagem realizava ações ligadas mais diretamente a eles como, por exemplo, quando ela tira o bebê do cesto, faz a dança xavante *uiwede*, fala em xavante ou chora o choro ritual.

Dessa vez, semelhantemente à E. na segunda apresentação (ver item 6 deste Capítulo, p.94), Paulo *Supretaprã* fez o papel de “narrador”, assumindo ainda mais o seu envolvimento com o trabalho.

No fim da apresentação, os depoimentos dos *A'uwé* deflagraram importantes aspectos da experiência vivida entre personagem e público:

Um deles disse que não havia entendido direito, mas foi interrompido pelo cacique da aldeia Caçula, que falou convictamente: “gavião-fumaça. Eu já ouvi e entendeu o grito do gavião-fumaça”. Em seguida, houve outro depoimento ressaltando a importância de que histórias como essa fossem contadas, para que se fortalecesse o contato com os espíritos. Alguns fizeram ainda brincadeiras, ao dizerem que estavam com medo e que não iriam conseguir dormir à noite.

Depois dos *ai'bõ* se pronunciarem, uma *ĩhiri*⁷⁴ tomou a palavra, e Paulo traduziu-a para nós:

A minha tia A. disse que pra ela foi uma alegria, né, que você tá fazendo, contando esta história, é muito importante, pra ela. É muito importante do lado da feminina, tá sendo muito importante. Ela está muito feliz porque você tá realmente fazendo essa papel muito difícil pra vida das mulheres do lado do bebê, né. Então, eu gostei que cê tá fazendo esse papel, tá sendo muito importante mesmo e você é uma coisa que é verdade mesmo, é real mesmo, que acontece da parte das mulher, das índia, né, então tá sendo isso que você fez foi uma surpresa, que você tá se apresentando pra elas. Ela sabe que

⁷³ Constatação realizada diante da análise do material audiovisual registrado em campo.

⁷⁴ *Ĩhiri* é a palavra usada para designar as mulheres mais velhas, anciãs.

eu ía trazer uma pessoa, né. Elas tão sabendo a pessoa que eu ía trazer pra cá. Estava esperando isso. Mas elas não sabia o que que você ia fazer, né, então por isso mesmo ela ficou muito feliz, elas ficaram muita mesmo, e surpresa, que você se apresentou pras mulheres, da parte da mulher, contou a história que existe mesmo, da dia-a-dia da vida das feminina. Essa daí é verdade mesmo, sobrinho, eu tô falando isso pra ela, é real isso, acontece mesmo, tá sendo muito bom. Estou muito feliz com ela. Foi isso o que minha tia A. disse.

Ela falou também que era muito bonito: “*Ĩwé uptabi!*”.

Após a tia A., o cacique de Caçula novamente se manifestou, dizendo que quando eu havia chegado, ele estava com muita dor de cabeça. No entanto, enquanto eu me apresentava, ele ficou alegre, pois eu brinquei, contei uma história, gritei como o gavião-fumaça, e então sua dor de cabeça foi embora: “Então você curou com isso. Foi embora o emocional, e aí fico feliz”.

Enquanto o cacique terminava seu depoimento, veio andando em nossa direção, de uma sombra um pouco mais distante, uma outra *ĩhiri*. Ela começou a falar, e Paulo disse-nos que gostou do boneco, que queria o boneco pra ela: “Eu vim, eu gostaria esta boneca linda, eu quero criar essa boneca aí”. Depois, a velha elogiou a dança, e disse também que antes não estava bem, estava muito triste, mas que a apresentação limpou as tristezas do corpo dela, e acrescentou: “então você podia ter vindo mais vezes com essa história de gavião que você tava contando, e você aliviou, tá aliviando. Então você aliviou tudo isso. Eu estou muito feliz”.

Quanto ao boneco, fui orientada pela diretora a prometer que mandaria outro, pois aquele poderia ser necessário no caso de apresentações futuras. Assim fiz (os bonecos foram posteriormente enviados, conforme descrito no Capítulo V, item 8, p.145).

As crianças ficaram encantadas com o boneco, e também nessa aldeia pegaram-no, ao final do espetáculo, e brincaram com ele.

Houve mais comentários pedindo para que eu apresentasse mais vezes. Prometi que mandaria um DVD assim que editasse os vídeos.

A riqueza dos depoimentos dados em Caçula proporcionaram um excelente

fechamento para esta pesquisa. Nessa apresentação, por meio dos depoimentos, foi ressaltado um importante aspecto da arte, gerado pela experiência estética: “de levar-nos a um outro tempo, a um outro espaço, onde podemos sair de nossas angústias cotidianas e adentrar nos universos míticos, trazendo algo que vai além de nossa individualidade, e que nos nutre de força para encarar os desafios da vida” (COSTA, RODRIGUES, 2010b). Concretizou-se novamente, nessa apresentação, o sentido de performance como ritual (ver item 4 deste Capítulo, p.69), a partir do momento em que a personagem, ao investir-se de gavião e contar a sua história, promoveu a cura da dor de cabeça do cacique, bem como a “limpeza” e elaboração emocional de pessoas que estavam no público.

11. Encerramento da pesquisa

O dia da ida a Caçula foi o último em campo, pois partiríamos na manhã seguinte. Antes de irmos embora, no entanto, pedimos a Paulo *Supretaprã* que nos desse um depoimento (descrito no ANEXO 2, p.145) em que contasse um pouco de sua trajetória, e também relatasse por que acolheu este projeto, e quais suas opiniões a respeito do acontecido durante esses vinte e um dias da minha estada em campo.

Supretaprã foi eleito cacique de *Etenhiritipá* em 2006, mesmo ano de fundação dessa aldeia. Importante destacar que esse líder faz parte de um grupo de oito xavante que, quando crianças, foram escolhidos para estudar na cultura *warazu* para que tivessem maiores possibilidades de diálogo e política com os brancos, preservando a autonomia *A'uwé* diante das imposições que vêm de fora⁷⁵. A estratégia veio a partir do sonho de um velho líder chamado *Ahopowé*. O propósito foi cumprido e os oito escolhidos voltaram para a Terra Indígena, e, nas aldeias, exercem função de cacique ou desenvolvem importantes projetos relacionados à saúde, educação, alimentação e, no caso específico de Paulo *Supretaprã*, arte. Foi o que ele nos disse no seu depoimento, o quanto considerava importante mostrar sua cultura no mundo dos brancos e fazer-se valorizar. Com tal

⁷⁵ Tal história está no filme “Estratégia Xavante”. Direção: Belisário Franca. 2007.

pensamento empreendedor, característico de um verdadeiro “produtor cultural”, levou os *A’uwé* a se apresentarem em vários lugares do Brasil e do exterior. Para conseguir tais feitos, enfrentou muitos preconceitos e dificuldades.

Supretaprã considera importante o intercâmbio entre as culturas pois “ninguém respeita o que não conhece” (esse foi também o pensamento que guiou a estratégia do visionário *Ahopowé*). Por isso, aceita pesquisadores na sua aldeia e, além disso, tem organizado situações em que abre espaço para que pessoas de outros países possam conhecer *Etenhiritipá*. Tudo isso, ele afirma, com muito cuidado, para que seu povo não se sinta invadido, pois eles não estão acostumados. “Tem que ser com cuidado porque também não pode entrar qualquer pessoa”. Por esse motivo, disse, aceitou esta pesquisa. Porque ele percebeu, já entendeu que o teatro e outras formas de representações artísticas têm um papel importante na conscientização das pessoas. Reconheceu também que o que estávamos fazendo lá não era algo fácil:

Porque você tá querendo levar, não é uma coisa fácil. É uma coisa difícil. É um desafio, com seu povo. Você tá desafiando e você vai desafiar. Mas no começo pode dar problema pra você, mas se a pessoa entendê, eles vão procurá você também. Que é uma coisa certa, que é uma coisa forte mesmo.

Ainda no depoimento ressaltou que havia ficado feliz com a trajetória da pesquisa, com os resultados, e também com a presença da professora Graziela em campo. Agradeceu pelo processo acontecido. Nós retribuímos o agradecimento, e em seguida ele fez um convite: “tem um convite do meu povo pra despedir, eles tão fazendo, tão se reunindo pra poder dançar. Tão convidando”. Foi surpreendente para nós o fato de que a despedida da aldeia aconteceria dançando!

Por meio desse convite é que tivemos ainda a oportunidade de uma das experiências mais fortes durante a estada em campo: dançar com todas as pessoas da aldeia (aproximadamente trezentas) no centro de *Etenhiritipá*, enquanto o sol se punha e até ficar totalmente escuro, em que já não podíamos mais ver ninguém, mas apenas sentir o pulsar dos movimentos e do canto.

A experiência foi intensa no sentido de termos a oportunidade de estar com eles em

um momento em que a dança e o canto trazem à tona a máxima potencialidade de seus corpos. Metade do círculo composto por homens, e a outra metade por mulheres, a impressão era que a conexão com a terra por meio da dança ultrapassava os limites que até então me eram conhecidos. Muita força, não apenas física, mas força de vida, força de afeto. Além de todo esse contexto, pudemos também, enfim, entender melhor essa matriz dançada pelas mulheres, aparentemente simples, mas na prática, bastante profunda: enquanto não nos dispusemos a dançar com nossas entranhas, com nosso útero, não conseguimos entrar na pulsação em que elas estavam. Para entendermos o movimento, foi necessário “grudar” no corpo das Xavante, nossos braços enlaçando as suas cinturas e vice-versa. Nesses momentos é necessário afastarmo-nos de nossos próprios referenciais, para conseguir assimilar o corpo do outro. Ter contato com essa matriz foi precioso para as pesquisas de movimento realizadas no Método BPI. Rodrigues (2010b) descreve com perspicácia a peculiaridade desse momento:

Uma matriz de movimento agora vivida no corpo a corpo com as mulheres quando então podíamos perceber o emprego da força, diferente quando vista e analisada antes. Era inusitada para nós, nada similar havíamos vivido em termos de movimento. Sentíamos de fato, organicamente, o movimento destas mulheres em nós. Vinha do útero, em forma de contração, com impulsos da bacia e dos joelhos junto a uma ação de escavar com os pés o solo deixando marcas profundas. Foi anoitecendo e os sentidos ficaram mais aguçados, até não haver demarcação das individualidades nem de mulher branca nem de mulher Xavante. Este momento foi muito especial.

Na manhã seguinte, deixamos *Etenhiritipá* com destino a Canarana, e de Canarana a Goiânia, para enfim voltarmos a Campinas. Foi clara a percepção de que, enfim, o ciclo da pesquisa havia se fechado e era chegado o momento da retirada. Alongar o tempo de estada em campo sem necessidade pode ser também prejudicial à pesquisa. No caso desta, o tempo foi exato, e proporcionou o necessário para uma resposta da *Fonte* pesquisada ao “Nascledouro”, bem como para o desenvolvimento do espetáculo e da personagem durante tal percurso.

CAPÍTULO V

APÓS O *RETORNO AO CAMPO*

O retorno a Campinas, após a turnê pelas aldeias, deu-se no mês de julho de 2010. As atividades de pesquisa que se seguiram consistiam em analisar os registros de campo (escritos e audiovisuais) e realizar laboratórios corporais para processar no corpo o novo *Co-habitar com a Fonte*.

No mês de agosto de 2010, aconteceu o “I Simpósio Internacional & I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal”⁷⁶, do qual o “Grupo de Pesquisa Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a Dança do Brasil” foi convidado a participar, com apresentações orais e artísticas. “Nascedouro” foi um dos trabalhos que entrou na programação do evento. Portanto, simultaneamente aos laboratórios pós-campo, eram também realizados ensaios mais específicos para a apresentação do espetáculo, sob a direção de Graziela Rodrigues. Dessa forma, alguns dos novos conteúdos que o corpo vinha trazendo, decorrentes da experiência em Pimentel Barbosa, puderam ser incorporados no roteiro do espetáculo. Ajustes foram feitos no roteiro, na trilha, nas pinturas do corpo e no figurino. Importante destacar que essas modificações provinham do corpo da personagem, e possibilitavam que a intérprete vivesse com maior integridade a Mulher-gavião. Havia um cuidado especial da diretora no sentido de criar, nos ensaios, um espaço para que a personagem continuasse se desenvolvendo, e isso exigiu certa maleabilidade diante das estruturas do espetáculo.

Durante esse período de trabalho, então, a personagem de fato incorporou alguns conteúdos advindos do *Retorno ao Campo*, que acabaram por ficar presentes na apresentação de “Nascedouro” realizada no referido Simpósio:

- a Mulher-gavião estava em um contato mais profundo com as raízes que crescem por debaixo do solo e com a fertilidade da terra;
- quando encontrou seu filho, o seu corpo foi inundado por um sentimento de felicidade; brotou um sorriso no rosto dela.

⁷⁶ Realizado pela Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas.
<<http://www.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal2010/>>.

- inserimos na trilha a canção de ninar xavante, ensinada pelas mulheres de *Etenhiritipá*, pois constatamos que o canto intensificava a relação da personagem com o seu bebê;
- a dança xavante ganhou mais força e mais passos, conforme havia sido corrigida pelo cacique Paulo *Supretaprã*;
- o pulsar e a força no útero inerentes à matriz da dança feminina xavante também ficaram bastante presentes, ainda que mais indiretamente, o que redimensionou o corpo da Mulher-gavião. A sensação de um útero forte ganhava cada vez mais espaço e impulsionava a personagem a conteúdos que traziam força de vida, fertilidade. Novos gestos vitais foram descobertos, diminuindo as sensações de desespero e impotência, que antes eram mais presentes. A personagem estava mais feminina, e no seu corpo era cada vez mais forte a resistência encontrada na relação com as mulheres *A'uwê* de Pimentel Barbosa.

Essa apresentação, portanto, foi a primeira situação após o campo a apontar conteúdos que seriam posteriormente aprofundados e elaborados nos processos de laboratórios que se seguiram. Sobre o *Retorno ao Campo*, Rodrigues (2010b) afirma: “Algo desta experiência passa a se alojar no corpo profundo da personagem incorporada, ela avança para um segundo andar de sua construção”.

Ainda em agosto de 2010, cursei a disciplina Laboratório II (AT-006), ministrada pela profa. dra. Graziela Rodrigues. O curso foi dado em um grande salão de um restaurante abandonado, no Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim, em Campinas, de maneira intensiva: eram três aulas por semana, com duração de 3 horas cada uma, durante cinco semanas, além dos horários de atendimento individualizado.

Lá desfrutamos de uma liberdade ímpar quanto ao espaço e ao tempo. Cada aluno pôde montar um *dojo* permanente, pois o lugar estava totalmente disponível para nós e havia, portanto, a possibilidade de trabalhar com elementos e objetos que não poderíamos colocar em um espaço que não nos fosse exclusivo. Dentre esses materiais, foram usados, por exemplo: terra, argila, arroz e pó de café, compondo diferentes solos; barbantes e panos

pendurados no teto; fogo, água, pedaços grandes de pau, arame farpado e folhas, entre muitos outros, que compunham e delimitavam cada espaço, funcionando como representação dos conteúdos internos que emergiam de cada corpo em laboratório. Não havia nenhum tipo de bloqueio ou censura quanto ao uso de diferentes objetos, pois podíamos modificar o espaço conforme nos fosse necessário. A trilha sonora também funcionava como “objetos” que emergiam dos corpos, e a professora Graziela tanto propunha algumas músicas quanto dava abertura para que levássemos aquilo que impulsionasse a integridade do nosso corpo no movimento. Durante os momentos dos laboratórios, a diretora colocava diferentes trilhas para que todos pudessem aproveitar bem o trabalho. Outro fator que proporcionou o aprofundamento nos *dojos* foi a possibilidade de permanecermos lá em horários extras, se quiséssemos dar continuidade e aprofundar os conteúdos desenvolvidos nas aulas. Graziela se disponibilizou para estar com as pessoas em horários além da carga horária da disciplina, dirigindo os laboratórios. As condições que tivemos durante esse curso eram ideais para o desenvolvimento de um trabalho criativo.

O ambiente criado nesse curso, portanto, possibilitou que os laboratórios corporais referentes a este projeto tivessem um grande desenvolvimento. O trabalho realizado durante esse período foi bastante rico e trouxe à tona tantos conteúdos que, no meu caso, houve a necessidade de dar continuidade aos laboratórios mesmo após ser encerrada a disciplina. Conseguimos, então, manter a parceria com o Parque Ecológico, para que não se perdesse a liberdade de expressão que era proporcionada pela privacidade e disponibilidade do local.

Dentre os trabalhos realizados nos laboratórios, havia diversas dinâmicas, que envolviam o trabalho técnico da *Estrutura Física e Anatomia Simbólica*, o circuito interno do corpo (*Técnica dos Sentidos*), o trabalho com objetos e com diferentes trilhas sonoras, tudo isso no intuito de auxiliar o corpo a materializar seus movimentos e sentidos mais profundos. Todo o trabalho de laboratório é feito no sentido de “retirar do corpo”, de ir desgrudando as impressões, imagens, emoções, movimentos e modelagens que estão alojadas na nossa estrutura, para que nos seja revelado o que, de fato, traz uma força expressiva genuína. O trabalho nos *dojos* consiste, portanto, numa escavação rumo ao nosso corpo mais profundo, de onde sairá uma dança única. Não se coloca ou se impõe

nada sobre intérprete, o percurso aqui é o oposto: do corpo vem para o espaço, de dentro para fora, e não de fora para dentro. Dessa forma, colocamo-nos abertos às “surpresas” que o corpo nos traz, nos momentos em que ele nos revela fatos e conteúdos inerentes à nossa relação com o campo pesquisado, dos quais não estávamos conscientes, mas que entraram em nós. Tais aspectos até então inconscientes podem nos revelar forças e significados desconhecidos, que estavam pulsando no nosso cerne, apenas pedindo para serem despertados.

Sob a perspectiva descrita acima é que meu corpo depurou diversos sentidos e significados recorrentes do *Retorno ao Campo*.

Durante esse período, a diretora Graziela Rodrigues ressaltou a importância de que, durante os *dojos*, eu não fixasse as modelagens ou as paisagens já conhecidas da personagem, abrindo espaço para que se modelassem também outros corpos do campo, aumentando a maleabilidade e a abertura no sentido de viver novos conteúdos, que só viriam ampliar a personagem em meu corpo. Graziela ressaltou para mim que havia diversas possibilidades inerentes a esse primeiro momento: a personagem poderia mudar quanto aos seus sentidos, modelagens e paisagens; poderia se incorporar outra personagem; poderíamos dar continuidade aos conteúdos de “Nascidouro”; poderia ser que houvesse, inclusive, novos conteúdos suficientes para a criação de um novo espetáculo. Naquele momento, não havia como prever exatamente o que aconteceria, e era necessário manter a postura investigativa diante das novidades que meu corpo vinha trazendo.

Para a descrição e representação dos conteúdos que afluíam no corpo, havia diversas dinâmicas propostas pela diretora, que incluíam registros escritos, modelagens em argila e desenhos. Para a escrita, havia duas indicações: uma era realizar um relato corrido, “deixar a mão escrever” sem censura, para que a escrita ficasse o mais próximo possível das sensações e sentidos do corpo. A outra indicação era montar uma tabela, seguindo o esquema como mostra o exemplo abaixo:

Sensação	Movimento	Imagem	Sentimento	Modelagem
Algo no rosto, vontade de passar a mão no rosto.	Cobrir o rosto, encolher-se ou jogar o tronco para trás.	Velha bem velha e desdentada, com uma cara de horror, de sofrimento.	Amargura	Velha que cobre o rosto.
Corpo se abrindo por meio dos fios que puxam. Tensão dos fios e muita expansão do corpo. Em alguns momentos, sensação de ser um bicho.	Quadril basculado. Mãos puxando e manipulando, abrindo fios reais e imaginários.	Fios que saem do corpo, muitos, e vão ganhando diferentes desenhos por meio dos movimentos. Fiar o fio. Construir as asas do gavião com fios.	Ainda um abrir-se para os sentimentos, sem chegar a nenhum consciente.	Corpo que se abre com muitos fios.

Esse esquema de descrição em tabela, “separando” cada aspecto que integra a *Técnica dos Sentidos*, auxiliava a apurar os conteúdos vivenciados no corpo. Muitas vezes, alguns sentidos que não eram conscientes durante o *dojo* tornavam-se claros durante o preenchimento da tabela. Poderia haver quantas descrições fossem necessárias para dar contingência às diferentes modelagens ou imagens nas quais o corpo havia entrado.

Foram feitos, de agosto a dezembro de 2010, cerca de 30 laboratórios. Seguem abaixo alguns relatos sobre os principais conteúdos apurados, aqueles que mais se repetiram e que traziam ao corpo maior integridade, expressividade e qualidade de movimento. Importante destacar aqui o sentimento de impotência recorrente de trazer à linguagem verbal os significados corporais vivenciados nesses laboratórios. Por meio das palavras eles não estão inteiros, completos. Daí a necessidade desta dissertação incluir também uma escrita do corpo ao vivo com os elementos aqui relatados. Apenas vividos no corpo da intérprete é que esses conteúdos ganham, de fato, a grafia mais adequada. A escritura do corpo apresentando-se ao vivo é fundamental para compor o mosaico deste trabalho acadêmico.

1. A personagem em metamorfose e seus novos sentidos: “ela é feita de lama, de raízes, de planta, de fogo, de fios de algodão, de bicho e de gente”.

O corpo da personagem se constituía cada vez mais forte, ainda identificado como sendo a Mulher-gavião. Ela começou a trazer novos conteúdos, que vinham indicando um processo de metamorfose da personagem: ela estava se transformando. Com o mito cada vez mais presente em si, ela passou a trazer uma força ancestral para dançar, antes inexistente no seu corpo, que vinha debaixo do chão, do miolo da terra. A personagem era, como antes, formada de lama e de raízes. No entanto, essas sensações se intensificaram e o corpo, por vir da terra, criou uma conexão com tudo que nasce, cresce e morre na terra. Havia momentos em que ela era quase uma planta, explodindo a semente e fazendo força para crescer pelo solo. Depois de nascer e formar-se das profundezas da terra, pouco a pouco, ela incorporava diferentes ações e conteúdos, passando do mito à vida cotidiana e vice-versa. Gestos e aspectos de ações inerentes ao dia a dia xavante começaram a aparecer nas danças da personagem, e isso também foi uma novidade.

Frequentemente, as paisagens do corpo continham pontos com fogo, elemento gerador da sua transformação em gavião, de forma que em diferentes situações a personagem reviveu o mito em si. Ela já quase não vinha mais apenas como mulher, ou apenas como gavião, mas passou a misturar com mais frequência o ser humano e o bicho, e isso me gerava uma melhor percepção do corpo como um todo. Essa maior integração de mito e vida, humano e bicho, fazia com que a personagem ganhasse mais força. Já não havia mais tanta fragilidade e medo, que antes eram emoções bastante presentes na Mulher-gavião. Ela agora estava mais preenchida de impulsos de vida, de resistência, coragem e um certo sentimento de orgulho de ser *pí’õ* xavante.

A personagem não mais aparecia de cabelos raspados e em luto como antes, mas tinha agora seus cabelos compridos, e passou a querer usar uma saia, especialmente nas suas atividades cotidianas, que incluíam a lida com a terra, os trabalhos da roça, as funções de mãe, fiar o algodão e banhar-se. Ela se tornava cada vez mais feminina à medida em que trazia à tona ações e características recorrentes das imagens das mulheres com as quais

coabitei, e que se fundiram em meu corpo como novas imagens. A partir delas, a personagem pedia por novos elementos, que foram incorporados no *dojo* (ver item 5 deste Capítulo, p.135): uma oca feita de fios de barbante e palha, uma saia com um cinturão de fios de barbante, terra, inhames, raízes, troncos e água. Havia também o elemento do fogo, presente nas imagens do corpo, que não chegou a ser materializado nesses laboratórios, mas seria facilmente incorporado aos cenários da personagem. A partir desses novos objetos, o corpo integrou-se mais às suas paisagens e adquiriu um sentido de ser fértil e gerar fertilidade no ambiente ao seu redor.

2. A origem do corpo: raízes, profundidade, útero da terra, fertilidade

Uma das sensações mais fortes vivenciadas no corpo era de uma profunda conexão com a terra, que impulsionava a ações de querer entrar no chão, cavar, arrancar raízes, mexer com as mãos por debaixo da terra. O corpo buscava também no solo sua seiva, e para isso possuía raízes. Mas além disso, era como se fosse possível a esse corpo mexer com todas as raízes que estavam debaixo da terra, conectar-se com elas e influenciar em seu crescimento. A personagem não apenas plantava e colhia, mas também regia o ritmo de crescimento das plantas e alimentos, e esse ritmo acontecia também dentro do corpo dela, trazendo movimentos lentos de retração, expansão, torções, e oposições entre o crescer para baixo por meio das raízes, e crescer para cima, eclodindo da terra. O seu corpo era, portanto, formado da mesma matéria das plantas, seiva, raiz e troncos, e se nutria também do húmus da terra. Ela era feita de tudo isso, era feita também de lama, e ao mesmo tempo era mulher, era gavião, e era xavante.

Tá sempre brotando coisa no espaço dela, nascendo capim, brotinho, moita, planta rasteira, moita grande, buriti, árvore grande, cipó, espinho. A Mulher-gavião sente o crescimento delas no seu corpo e mexe com o crescimento delas. Puxa os capins para cima como se puxasse os fios de algodão. Trança o desenho das plantas igual se trançasse cesto, esteira e toda a palha. E isso tudo acontece bem lá dentro do corpo dela. (trecho do diário de *dojo*)

3. Corpo de fios, corpo que fia, fios que expandem o corpo

Por ter havido, durante o novo *Co-habitar com a Fonte*, uma forte experiência corporal relacionada à ação de fiar (ver Capítulo IV, item 5-a, p.81), esse conteúdo acabou por aparecer nos laboratórios, gerando diferentes nuances, significados e movimentos. Brotavam fios do corpo, ao mesmo tempo em que a personagem os fiava. Eles, então, adquiriam as mais variadas formas, e se entrelaçavam com quase todos os sentidos vivenciados nos *dojos*. Os fios podiam abrir-se em asas de gavião, expandindo o corpo no sentido horizontal, podiam também transformar-se em raízes, expandindo o corpo no sentido vertical ou pedindo uma entrada maior para a terra. O espaço ao redor do corpo, que foi formado no *dojo* como se fosse uma oca, era constituído e delimitado por fios de barbante, sendo esses profundamente conectados ao corpo da personagem. Era ela quem construía sua casa, e era por dentro dela que eram formados esses fios. Houve laboratórios, inclusive, que a modelagem presente no corpo era de um bicho aranha, fiandeira que constrói a própria casa.

Os fios também tinham a “propriedade” de trazer ao corpo uma maior conexão com o próprio eixo. Havia cordões de barbante pendurados no espaço, próximos uns dos outros, de modo que a personagem manipulava-os, formando com eles um feixe mais grosso de cordões. Com frequência, ela conectava esse feixe ao próprio eixo, expandindo sua verticalidade, aumentando seu aterramento e gerando, portanto, uma sensação de maior integridade no corpo. Toda essa gama de significados e dinâmicas com o fio gerava uma *Anatomia Simbólica*, principalmente relacionada ao eixo do corpo, que apesar de ter sido encontrada nas mulheres xavante, já havia sido vivenciada pela *Anatomia Simbólica* trabalhada nas práticas do Método BPI, por meio de outros símbolos e significados, relacionados a outras manifestações brasileiras. Ter encontrado uma representação específica no campo xavante relacionada a um aspecto já vivenciado no Método ajudou a dinamizar e expandir esses sentidos no meu corpo, tornando-os mais vivos, palpáveis e expressivos.

Ela dá internamente a tensão para transformar o algodão embolado

em fio. É um 'meio fio' muito tênue esta tensão, é delicada e forte ao mesmo tempo, e nesta tensão de puxar o fio para cima ela encontrou o próprio eixo. Sentiu seu útero, sua vagina. (trecho do diário de *dojo*)

Manipular esses fios dependurados, e outros que tinha presos à sua saia, continham também a ação de fazer artesanatos e enfeites rituais, que deixavam o corpo grande e bonito. Além disso, às vezes, ela os puxava para cima e para baixo e eles eram então plantas e raízes que cresciam, plantas sobre as quais sua influência era essencial para que brotassem e dessem frutos.

4. As modelagens da personagem, suas diferentes paisagens e ações

Nos diários de *dojo*, há diferentes descrições da modelagem da personagem. Ela nunca estará exatamente da mesma maneira nos diferentes dias de trabalho ou de apresentações do espetáculo. Inclusive, nos laboratórios, pode aparecer em diferentes períodos da sua vida, com diferentes idades, revelando outras partes da sua história. O bailarino-pesquisador-intérprete, ao dançar com o circuito interno de sensações, emoções e imagens, busca que esse circuito seja verdadeiro e não “fabricado”. É natural que a personagem, sendo alimentada e desenvolvida a partir desse circuito, apresente-se de maneiras diferentes cada vez que *incorporada*, afinal de contas, ela é viva e, portanto, revela-se e se descobre a cada dia.

Além das características fundamentais de seu corpo, citadas anteriormente, há muitos outros detalhes de sua aparência, sentimentos e sensações que foram sendo revelados ao longo do semestre. Em uma de suas descrições no diário de *dojo*, ela aparece da seguinte forma:

Mulher de cabelo ralo, comprido, liso, queimado de sol e de sabão. Seios pequenos, o corpo manchado e com perebas. Corpo manchado de micose. Parruda, brava. Dá ordens. Forçada. Faz parte dela a braveza, a raiva e a coragem. Aparece com seios nus e aparece de saia e camiseta também.

Às vezes, ela vinha toda pintada e enfeitada, enfeites de algodão e de penas. Sua barriga vermelha, colorida de urucum. Corpo pronto para o ritual ou até mesmo pronto para a guerra.

Houve momentos em que ela apareceu como mulher mais madura, em outros, mais nova, moça que acabou de casar. Já apareceu grávida e parindo. O conteúdo de gravidez está relacionado também à sua conexão com a terra, pois ao mesmo tempo em que está gerindo, ela também sente-se gerida no miolo da terra, quando está mergulhada lá embaixo:

Ela conhece esse ambiente debaixo da terra, ela pertence a ele. Ela sabe o que é gerir e ser gerida. Ela sabe nutrir e ser nutrida. Ela é antiga das profundezas. Corpo ancestral. Corpo mitológico. Corpo feito da própria terra, dos seus galhos e raízes que crescem. (trecho do diário de *dojo*)

Outra descrição de seu corpo, relacionada também à sua conexão com a terra:

Ela cavuca a terra também pra construir e reconstruir seu corpo, que é feito de terra. Às vezes ela cavuca com fúria, com a fúria do bicho, com os olhos vidrados. Ela é corpo Mito, ela é feita de terra e de matéria de sonhos. Ela é carnuda, pele firme. Ela é bonita. Ela é Xavante e esperta. E forte. (trecho do diário de *dojo*)

Além de suas ações em relação a terra (ver o item 2 deste Capítulo, p.129), ela também tem como linguagem movimentos relacionados às matrizes de dança xavante, especialmente as femininas, que trazem uma força de “sucção” no útero, fortalecendo a região do baixo-ventre do corpo. Essas matrizes apareceram em diversos momentos, adquirindo diferentes sentidos: demarcar território, defender-se do inimigo, fortalecer-se para lutar, nutrir-se e nutrir seu filho com a força da terra, e também com o sentido de mostrar o bebê, trazê-lo ao mundo, apresentá-lo para as pessoas. Embora uma das matrizes xavante (*uiwede*) já fizesse parte dos conteúdos da personagem antes do *Retorno ao Campo*, agora ela trazia essas danças com mais integridade, mais nuances, variações e diferentes significados. Esses movimentos, muitas vezes, não eram óbvios, pois não vinham por meio de uma mera reprodução, já que estavam incorporados às paisagens e experiências de vida da personagem.

A força na região do útero é presente o tempo todo no seu corpo, e está conectada

com todas as suas ações. Além dos sentidos de gerir e parir, os impulsos uterinos são o que a mantém forte para suportar seus trabalhos do dia a dia, lidar com a roça, carregar peso e dançar nos rituais. No seu útero, tem a resistência que as *pí'õ* xavante têm, e tem também a impulsividade e a força do gavião.

Outro importante conteúdo são as ações relacionadas ao bebê. Apesar de, nos últimos laboratórios realizados, o *a'utepré* não estar fazendo parte das paisagens, foram muitos os *dojos* em que ele estava presente, gerando emoções e movimentos significativos na personagem. A ação de ninar foi bastante recorrente e tinha diversas variações: a personagem o fazia com o bebê no cesto e com este pendurado na cabeça, girando a coluna de um lado para o outro; ou então com o bebê no colo, e o gesto de embalar podia vir junto com a canção de ninar ou pela dança xavante. Às vezes, havia uma ondulação no seu tórax, como se ela derramasse, pelo seu peito, o seu afeto sobre o filho. Ela o protege quando tem algum perigo, ela o expõe quando sente-se orgulhosa do seu rebento, ela sente saudades quando ele não está por perto. Há nela um cordão umbilical que a liga ao seu filho, e muitas vezes ela o sente como parte do próprio corpo.

As paisagens com rios e riachos também fazem parte do seu corpo. Na água, a personagem busca alívio, pois quando se lava, sente limpar-se também das suas dificuldades, do seu cansaço, das agressões e pressões sofridas no dia a dia. Após trabalhar na roça, ela lava seu rosto e joga grande quantidade de água nas costas, com vigorosidade. Lavar-se abre espaço no seu corpo. Limpar-se a deixa mais bonita e maior. O gavião também gosta de banhar-se, dando mergulhos com a cabeça na água, molhando o bico, tomando água e sacudindo as penas. Ele também se nutre e fica mais forte no contato com a água.

Do corpo do gavião também fazia parte a paisagem da Serra do Roncador, de um céu azul imenso do cerrado, de um sol forte, muito forte. Para voar nesse céu é necessário esforço, e para voar há sempre uma força de aterramento. A personagem mergulha na lama com o peito para o céu e se sente no céu. Ela voa mergulhando no chão. Outro movimento que também traz a ação de voar são giros rápidos, com o movimento das asas. Esses giros vêm também quando ela entra em contato com o fogo e está metamorfoseando-se em

gavião: ela freme as mãos, gira, e sente do seu corpo em chamas irromper o bicho, a voracidade, o grito do gavião. Giros rápidos com asas abertas quando tem fogo. A força desse elemento, que queima e transforma, é o que faz a mulher trazer à tona o gavião, e a metamorfose não é fácil, pois é dilaceradora e intensa. A força do animal vem com um sentido de superação, e de tornar-se forte diante das dificuldades. É um corpo com fome, que tem que caçar, que bufa, fareja. Ele vem também quando as trilhas estão fechadas, e então escarafuncha a terra e arranca os matos para abrir caminhos. Ele abre as clareiras, expande, demarca e defende territórios. Espanta os inimigos. O gavião também está presente em paisagens queimadas, onde o fogo passou e está tudo morto, cheio de fumaça. Ele é quem tem a força de lidar com a morte e superá-la. A fumaça também fortalece seu corpo e o impulsiona a seguir adiante.

Há uma clareza quanto às ações no sentido de que algumas provêm mais dos instintos do bicho, e outras mais da natureza de mulher. Mas ambas ocorrem no mesmo corpo e estão, o tempo todo, complementando-se. Foi comum, durante o período dos *dojos* referentes ao *Retorno ao Campo*, que o corpo dela se modelasse misturando, inclusive, partes de bicho com partes humanas, como, por exemplo, uma mulher com pernas e asas, ou uma cara com um bico, ou simplesmente o grito do gavião, presente no corpo da mulher, entre outros.

Outras modelagens também compuseram os *dojos*, ajudando a dar passagem para a personagem ou apenas trazendo à tona uma necessidade do corpo naquele momento. Às vezes, é preciso dar fluxo a outros movimentos antes que se consiga chegar nesse corpo mais profundo que é a personagem. Dentre essas outras modelagens presentes, no período de laboratórios, destaca-se aqui a incorporação de corpos velhos, principalmente de mulheres. As características desses corpos envolvem uma maior conexão com a terra, mais peso, movimentos mais lentos, a sensação da pele enrugada, a sensação de carregar histórias no corpo, as ações de fazer remédios num caldeirão e de fiar. Essas velhas normalmente esbravejam e reclamam, pois têm um sentimento de tristeza em decorrência de lugares do seu meio ambiente que são destruídos, da pressão que sofrem do mundo de fora das aldeias, ou do descomprometimento dos mais novos em manter os costumes. São

velhas enlameadas, choronas e bravas, enrugadas e pesadas, e fazem parte também das paisagens da personagem.

5. Novas paisagens e as reverberações na configuração do espaço

Além das modelagens, o corpo constitui também paisagens, “lugares onde se desenvolvem experiências de vida” (RODRIGUES, 1997, p.19). Quanto mais o corpo, por meio de suas sensações e imagens, está imerso em uma paisagem, e mais consciência tem dos detalhes dela, maiores são a qualidade de movimento e as nuances expressivas alcançadas pelo intérprete.

A partir das modelagens anteriormente descritas (itens V-1, V-2, V-3 e V-4), tivemos as seguintes paisagens constituídas, por meio dos conteúdos emanados pelo corpo:

- Oca, cabana, casa, *Ri*⁷⁷, fechada, de palha e com barbantes, onde havia frestas de luz que entravam por entre as palhas. Feixes de luz em um ambiente fechado. Nesse ambiente ela fia, ela cuida do seu corpo, cozinha, prepara remédios, nutre-se e se defende dos inimigos.
- Fogo aceso dentro da casa. Fumaça.
- Fogo aceso entre as pernas, que chega à barriga. Fogo no corpo, que traz o gavião.
- Palha, fogo e fumaça. Como paisagem e como parte do corpo.
- Paisagem queimada e fumaça, onde ela corta lenha. Paisagem queimada do gavião.
- Riacho, poça d'água, lama e laguinho, com capim, muitas plantas, galhos, espinhos e folhas que cortam a pele.
- Paisagem onde nascem os buritis: veredas cheias de lama, brejos. Lamas em que as pernas afundam até o joelho, com muitas outras plantas ao redor também. Ambiente fechado de mato, úmido e com altos buritis. Lama nutritiva, com húmus.
- Roça: trabalho com a terra. Puxar do chão as raízes e puxar os fios também. Plantar

⁷⁷ Palavra xavante que se traduz como *casa*.

e colher inhames.

A partir da constituição, no corpo, das paisagens descritas anteriormente, houve a necessidade de incorporar no *dojo* alguns novos elementos, no intuito de auxiliar a expressão e o desenvolvimento dos conteúdos apontados pela personagem.

O primeiro elemento incorporado foi usado na delimitação do espaço. Eram troncos e galhos secos, de diferentes espessuras e tamanhos. Esses elementos traziam ao corpo a referência da lenha, do fogo, das paisagens secas, e da própria modelagem da personagem, que, às vezes, se retorcia em galhos e raízes que cresciam por dentro do corpo. A textura da madeira se comunicava com o corpo em movimento. Com esses pedaços de lenha, então, o espaço foi demarcado em forma de ferradura, tendo como fundo uma parede, onde havia uma grande janela.

Conforme os conteúdos iam se desenvolvendo e trazendo à tona um corpo que fia e é fiado, comecei a sentir a necessidade de que houvesse fios de algodão no espaço. A princípio, não sabia muito bem como colocá-los, mas gostaria que eles estivessem pendurados. Havia, na estrutura do teto do espaço, grandes vigas de madeira. Resolvi, então, amarrar alguns fios nessas vigas e, conforme os amarrava, sentia a necessidade de dar-lhes mais tensão. Prendi-os, então, nos galhos e troncos que demarcavam meu *dojo* (ver figura 6). Portanto, além da delimitação dos pedaços de madeira, havia agora “paredes” de barbante (com espaçamento de mais ou menos 15 centímetros entre cada fio). Tal formato casava com os conteúdos já presentes, referentes ao interior de uma casa xavante. Ao notar que o espaço estava ganhando o significado de oca, modelei, também com os fios, uma pequena porta (ver figura 7). Sentia ainda a necessidade de fios que estivessem apenas pendurados no espaço, para que eu pudesse manipulá-los. Utilizei, então, a parte superior da janela para colocar alguns pedaços de barbante. O conteúdo referente aos fios era tão presente que havia também a sensação de que eles grudavam e saíam do corpo. Para materializar tal sensação, costurei em uma saia de algodão um cinturão de fios, além de pedaços de barbante pendurados na saia, que acompanhavam o caimento do tecido (ver figura 8).

Bastante próxima ao corpo estava também a sensação de ter palha no espaço, afinal

de contas, nas imagens internas, a casa da personagem aparecia feita desse material. Em alguns lugares das paredes de barbante, portanto, entremeei palha da costa, formando “pedaços” de parede de palha nas laterais do espaço (ver figura 9).

Outro elemento que acabou por compor o *dojo* foi um solo de terra escura, com húmus. Em uma faixa do espaço, próxima à parede do fundo, esparramei três sacos desse material. A necessidade do contato com a terra vinha principalmente das paisagens do trabalho na roça, onde a personagem realizava diversas ações. Além disso, como já foi relatado anteriormente (nos itens V-1, V-2 e V-3), o corpo dela é impregnado de terra, feito desse elemento, e sua origem é o miolo do chão. Por todos esses aspectos, o contato real com a terra proporcionou um maior fluxo dos conteúdos relacionados a esse tema. Aos poucos, para materializar as ações da personagem na roça, alguns inhames foram colocados na parte de terra do *dojo*. Havia fios de palha e de algodão, amarrados nas raízes, que ela puxava para cima e amarrava em outros fios colocados no espaço, o que trazia à tona os sentidos de fazer crescer plantas e alimentos na sua terra.

Por último, entrou no *dojo* uma bacia com água, que concretizava os sentidos de banhar-se, limpar-se, e trazia também as paisagens com rios, poças e lagos. Era frequente, nas ações da personagem, limpar-se na água após trabalhar na roça e mexer na terra. Lavar-se trazia a sensação de alívio.

Todos esses elementos, como já foi destacado anteriormente, foram frutos de imagens internas e necessidades corporais de materializar algumas sensações, no intuito de que isso auxiliasse na qualidade expressiva do movimento. No caso de continuidade do processo criativo, por certo esses elementos (ou ao menos alguns deles) acabariam por compor o cenário e o roteiro do espetáculo. Conforme será descrito no item 8 deste Capítulo (p.145), alguns dos conteúdos aqui relatados fizeram parte do resultado cênico desse processo, que foi apresentado na forma de uma performance. Elaborações estéticas mais refinadas certamente podem (e até devem) ocorrer quando se trata das apresentações públicas do trabalho, mas é importante que não se perca de vista, nessas elaborações, o significado que cada elemento cênico tem na relação com corpo em movimento.

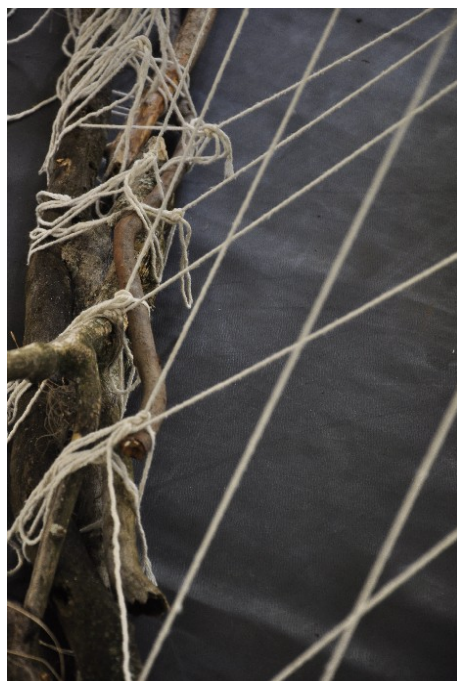


Figura 6: fios presos nos galhos



Figura 7: Paredes de Barbantes Espaçados



Figura 8: Saia com fios



Figura 9: pedaços de parede de palha

6. Conexões dos conteúdos da personagem com o *Inventário no Corpo*: os eixos do Método interagem entre si.

Como já foi mencionado anteriormente (no Capítulo I, p.1), no trabalho com o Método BPI seus eixos funcionam conjuntamente. Entre as várias relações que podem acontecer entre os eixos, é comum que conteúdos trazidos pela personagem, na *Estruturação da Personagem*, dialoguem com conteúdos internos do intérprete, levando-o ao eixo *Inventário no Corpo*. Nesses laboratórios realizados referentes ao *Retorno ao Campo*, que estão relacionados tanto ao *Co-habitar com a Fonte* quanto à *Estruturação da Personagem*, também tive a oportunidade de aprofundar e desenvolver o eixo *Inventário no Corpo*.

Importante destacar que adentrar nos conteúdos pessoais do intérprete, no caso do BPI, é algo que não possui como meta o caráter terapêutico, mas sim criativo. Entretanto, o desenvolvimento do processo contribui de tal forma que a pessoa toma maior consciência de si. Comprovou-se, ao longo dos muitos anos de pesquisas realizadas dentro do Método, que algumas sensações e sentimentos de cunho pessoal limitavam e atrapalhavam o intérprete no aprofundamento criativo e na expressão de sua originalidade, então, foi necessário desenvolver maneiras de lidar com esses conteúdos internos no sentido de superá-los e ir adiante com o processo criativo.

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

No caso deste projeto, isso aconteceu principalmente com relação aos conteúdos, trazidos pela personagem, referentes a gerir, parir e ter uma imensa força no útero (ver item 4 deste Capítulo, p.131). Entrar em contato com as minhas sensações uterinas, para dar passagem aos sentidos da personagem, acabou por me trazer imagens e sentimentos

referentes à minha gestação, revelando a expressão tanto de emoções que me foram passadas pela minha mãe, quanto das dificuldades que fizeram parte do momento do meu parto. Foi importante tomar consciência dessas sensações, pois elas estavam associadas a sentimentos de medo, paralisação e angústia. Investigando-as na minha história pessoal e realizando pesquisas de campo referentes ao eixo *Inventário no Corpo*⁷⁸, pude entender melhor a suas origens e aprender, pouco a pouco, a lidar com elas, superando-as.

Outras dificuldades referentes a sentimentos limitadores também ocorreram durante esse processo, como, por exemplo, medo de abandono, sentimentos de menos valia e também um constrangimento ao expressar esses sentimentos ruins. Em laboratórios dirigidos por Graziela Rodrigues, pudemos trabalhar em profundidade com cada um desses aspectos, e o anteparo proporcionado pela diretora permitiu-me encontrar os recursos necessários para lidar com os meus limites.

7. Conexão do corpo em movimento com a realidade atual

É característico do método BPI que venha à tona de forma incisiva um **conteúdo social** ligado às personagens. Estas personagens trazem uma “identidade social” e ligam-se a toda uma categoria de pessoas que vivem em condições semelhantes às delas, ou que já vivenciaram afetos da mesma natureza. Este aspecto social é reforçado dentro do método, uma vez que em diversos momentos do processo o bailarino-pesquisador-intérprete é orientado a se voltar para a realidade do mundo ao seu redor, através da leitura de notícias de jornais, das reflexões sobre o que ele quer dizer “ao mundo” com a sua dança e, com maior ênfase, através da pesquisa de campo no *Co-habitar com a Fonte*. Deste modo, seria incoerente deixar de fora o conteúdo social ligado à personagem na construção do roteiro do espetáculo. (TURTELLI, 2009, p.119)

Desde o processo criativo de “Nascedouro”, que aconteceu em 2008 (ver Capítulo I, item 2, p.4), havia uma indicação da diretora Graziela Rodrigues para que eu ficasse atenta

⁷⁸ “No eixo Inventário no Corpo a pesquisa será feita nos ambientes que dizem respeito ao Intérprete”. (RODRIGUES, 2010a)

às notícias de jornais, pois poderia haver, nos fatos atuais, algo que se conectasse à construção da personagem. Isso de fato aconteceu, especialmente porque o cenário político que envolve a vida indígena no Brasil é bastante tenso e polêmico. As adversidades que os povos indígenas sofrem e contra as quais têm que lutar são muitas e frequentes. Sentidos relacionados a essas dificuldades e ao enfrentamento delas sempre foram bastante recorrentes no meu corpo, desde o princípio do processo criativo. Atualizar-me sobre os fatos que cerceiam o mundo indígena, durante todo esse período, foi algo que auxiliou muito a trazer à tona esses conteúdos, além de me proporcionar dançar algo que estivesse conectado com minha identidade corporal e também que dialogasse com o mundo, ampliando meus sentidos e a capacidade de comunicação. Importante destacar que a conexão com essas notícias sempre ocorreu pelo corpo, nunca foi algo imposto. O contato com a realidade atual auxilia que sejam trazidos à tona conteúdos que já estão presentes no interior do intérprete, pois uma vez que ele coabitou com a *Fonte*, certamente absorveu aspectos relacionados à esfera social na qual situa-se o campo pesquisado.

Em todos os processos criativos, dentro do Método BPI, há atitudes no sentido de possibilitar ao corpo um aumento de sua potencialidade expressiva por meio da conexão com o seu entorno. Encontramos exemplos do “casamento” do corpo com conteúdos externos (textos, filmes, músicas, notícias) em Melchert (2007, p.73-80) e em Turtelli (2009, p.48; p.54).

Nos laboratórios pós *Retorno ao Campo* houve alguns fatos que tiveram forte reverberação no corpo da personagem. As notícias constantes, relacionadas à construção da Usina Belo Monte, trouxeram mais forte a referência de luta e resistência dos indígenas. Uma das principais fontes que encontrei a respeito desse tema foram vídeos publicados na internet, especialmente o filme “Povos do Xingu contra a construção de Belo Monte” (2009).

Outra fonte de bastante reverberação foi a edição especial da Revista Caros Amigos “Genocídio e resistência dos índios do Brasil” (2010). Entre as matérias da revista, encontram-se temas como:

- o genocídio dos Guarani-kaiowá, que há tempos ocorre no Mato Grosso do Sul, decorrente do conflito pela posse de terras. Além do massacre que tem sido feito pelos fazendeiros, os Guarani têm de enfrentar tensões políticas, uma vez que os governantes do Estado têm interesses no mercado agropecuário e, portanto, dificultam as medidas a favor dos indígenas. A situação é bastante grave: baleamentos, espancamentos, atropelamentos e incêndios provocados em acampamentos indígenas que reivindicavam por suas terras. Há casos de mortes, inclusive, de velhos e crianças. Além disso, a falta de esperança entre os jovens Guarani-kaiowá tem causado o aumento do índice de suicídio entre eles (MONCAU; PIMENTEL, 2010, p.4-7);
- a devastação natural que vem ocorrendo também no Estado do Mato Grosso do Sul, para o plantio de cana-de-açúcar e soja, prejudica a água e a alimentação dos povos indígenas, além de desequilibrar o ecossistema da região (GLASS, 2010, p.8);
- indígenas que vivem em regiões próximas a grandes metrópoles (por exemplo, os Guarani do Pico do Jaraguá) e que tem sido negligenciados pelo poder público (PERES, 2010, p.12);
- os povos que sofreram com a construção da Hidrelétrica de Itaipu, o que incentiva ainda mais a desconfiança sobre a construção de Belo Monte (PYL, 2010, p.14);
- o preconceito racial contra indígenas e mestiços (NAVARRO, 2010, p.22);
- os problemas referentes à Terra Indígena Raposa Serra do Sol, que ainda não foram completamente sanados e, mesmo assim, não têm mais a atenção da mídia. Alguns fazendeiros, que perderam em todas as instâncias nos tribunais, não se retiraram das terras, e essa atitude tem sido estimulada pela impunidade. Há uma negligência dos órgãos públicos para tomar atitudes com relação a isso, fazendo com que continuem os violentos conflitos de fazendeiros com os indígenas (WAPICHANA, 2010, p.27);
- artigos sobre a resistência dos indígenas, escritos por representantes desses povos, Wapichana (2010, p.27) e Siridiwê Xavante (2010, p.11), que demonstram seus sentimentos de inconformidade e sua força de vontade para dar continuidade à luta

por seus direitos.

A construção da personagem não permaneceu incólume a esses fatos. Ela está conectada com a esfera que cerca a vida desses povos e isso a influencia no seu corpo mais profundo. Durante o processo de laboratórios, a personagem diversas vezes manifestou imagens e sentimentos que tinham conexão com o panorama atual da vida indígena no Brasil. O corpo mitológico dela não está desconectado da realidade concreta que pesa sobre os corpos encontrados em campo. Vão abaixo algumas das principais descrições do diário de *dojo* em que a personagem viveu aspectos dos temas mencionados:

Sensação de encurralamento. Sentimentos de ferocidade e medo. Movimentos de cócoras, girando em volta de si, como se guardasse território.

Ela demarca e defende seu território. Demarcação do território batendo o pé no chão.

Seu corpo foi dando passagem para o bicho, gavião. Bicho ritualístico. Ela se veste de gavião e é gavião ao mesmo tempo. Ela ganha forças e ferocidade. Ela expulsa os inimigos com sua raiva e demarca seu território. Às vezes ela fica cercada de armas e máquinas, mas não se intimida, continua lutando.

Ela estava acorada, do lado de fora da casa. Triste, amuada, acuada. Grávida, barrigão. Ela mexe os braços e mexe dentro da barriga dela (...). De repente a sensação da barriga era ao mesmo tempo uma ausência. Um aborto e o roubo do filho dela. Uma falta. Ela sente nos punhos que foi amarrada e o bebê já não está mais lá. Ela se sente fraca, uma desgraçada. Cambaleia e é difícil retomar as forças. Aos poucos vai retomando. Puxa forças do bicho para viver, do gavião, mas continua com o corpo de mulher. Quando retoma as forças, tem uma faca na mão. Fura o espaço, demarca, espanta (...). A faca é pequena, mas ela já está forte de novo.

A mulher apareceu desesperada, nervosa, voraz e cercada de inimigos. Teve um momento em que ela estava encurralada, sua casa sendo destruída e um homem apontava um revólver para sua cabeça. Ela se encolheu, abaixou a cabeça, mas ainda assim batia os pés no chão e fazia uma dança, como se estivesse chamando seus

ancestrais e se conectando com a terra.

Ela apareceu grande, rechonchuda e forte. Girava para espantar o absurdo, os homens maus que ali chegavam. Protegia a sua casa do fogo. Se integrava à casa, às suas paredes, camuflava, virava palhas e fios, fazia força para expulsá-los e se proteger.

Virou bicho. Na hora do revólver apontado para sua cabeça, virar bicho foi o único jeito de se camuflar e escapar. Virou gavião bravo, medonho. Ficou menor do que era quando mulher, mas ganhou asas, bico e mais instinto. Bufou, gritou.

Se meu corpo, ao coabitar, captou a resistência, a força de vida e a beleza das paisagens intrínsecas à vida xavante, ele também não deixou de incorporar as dificuldades inerentes à vida indígena, que fica clara no aparecimento de novas doenças, na diminuição da qualidade da alimentação, no conflito por demarcação de território, no preconceito que sofrem quando vão à cidade, entre muitos outros aspectos. Eles estão constantemente sendo pressionados pelo mundo desenvolvimentista e consumista dos *warazu*. Pelo fato de a personagem estar conectada com o universo coabitado, é natural que ela sinta com mais intensidade as alterações e dificuldades inerentes ao seu ambiente de origem.

8. Elaboração de performance, novas apresentações de “Nascedouro” e novos retornos advindos dos Xavante

Além dos conteúdos apurados nos laboratórios mencionados anteriormente, ocorridos no segundo semestre de 2010, foram também realizadas outras atividades práticas de pesquisa, durante o 2º semestre de 2011.

O andamento dessas atividades deveu-se ao fato de que, na ocasião do meu exame de qualificação, a banca⁷⁹ apontou que havia uma escolha a ser feita por mim, no que concernia ao desenvolvimento do trabalho: na fase em que estava àquela época, eu poderia encerrar as atividades práticas, aprofundar meu texto a partir dos apontamentos dados pela

⁷⁹ O exame de qualificação foi realizado em julho de 2011. A banca foi composta pela profa. dra. Regina Aparecida Pólo Müller, profa. dra. Ana Carolina Lopes Melchert e presidida pela profa. dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues.

banca e deixá-lo pronto para a defesa; ou poderia dar continuidade ao desenvolvimento prático por meio de laboratórios dirigidos, estruturando os novos sentidos em caráter de “performance”, já que não havia, naquele momento, recursos suficientes (de tempo, espaço e financeiros) para a elaboração de um novo espetáculo.

A escolha feita por mim, e com total apoio da orientadora desta pesquisa, foi dar continuidade à prática. A professora Graziela disse-me, nessa ocasião, que a escolha pela prática e pelo desenvolvimento do intérprete tem que partir inteiramente da pessoa em processo. Jamais o diretor pode forçar o intérprete a dar continuidade à prática, pois o percurso no BPI exige bastante esforço, dedicação e disponibilidade, e para se ter êxito nele é necessária bastante vontade da pessoa que adentra nessa trajetória. Importante ressaltar também que a parceria, disponibilidade e envolvimento da orientadora, em quaisquer das opções que eu pudesse escolher, estiveram, todo o tempo, muito presentes.

No segundo semestre de 2011, houve o convite da profa. dra. Regina Müller para fazer uma intervenção de dança no evento “Homenagem a Aracy Lopes”, promovido pelo Departamento de Antropologia e pelo Laboratório de Imagem, Som e Antropologia (LISA) da Universidade de São Paulo (USP), no dia 7 de outubro de 2011. Aracy Lopes foi importante antropóloga brasileira, professora do Departamento de Antropologia da USP e pesquisadora dos Xavante. O evento tratava-se dos dez anos de sua morte e contaria com discursos de importantes antropólogas contemporâneas de Aracy, entre elas: Sylvia Cauibý Novaes, Lux Vidal, Manoela Carneiro da Cunha, Dominique Tilkin Gallois, Laura Graham, entre outros.

O desenvolvimento de “Nascedouro” acerca do *Retorno ao Campo* encontrava-se em um momento de transição, travessia. Havia uma profusão de conteúdos surgidos nos laboratórios (descritos no decorrer deste Capítulo), no entanto, eu estava um pouco distanciada (mas não totalmente) da prática, por causa da escrita do relatório de qualificação e de algumas lesões físicas não muito graves, mas que exigiram algum tempo de recuperação. Portanto, de agosto a outubro de 2011, foi necessária uma dedicação mais intensa à prática, dirigida pela professora Graziela, para recuperar os sentidos corporais aflorados nos laboratórios.

Definimos essa apresentação como “performance” pelo fato do trabalho estar ainda em um processo bastante aberto. Não havia nome para dar a ele. Não havia também uma personagem definida. Estavam presentes sentidos que advinham da Mulher-gavião, mas o corpo trazia novas modelagens e novas ações que não sabíamos exatamente a quem pertencia. Havia sim um eixo a partir do qual emergiam essas modelagens, mas existiam muitos significados ainda por serem desvendados no novo corpo. E não podíamos apressar a descoberta. Os sentidos estavam fortes, com movimentos bastante expressivos, mas revelando-se no seu próprio tempo.

O convite para participar do evento gerou uma nova oportunidade de aprofundamento do trabalho e do desenvolvimento da intérprete. De todos os conteúdos já trabalhados no corpo, alguns persistiram com maior intensidade, e acabaram por compor a performance:

- O gavião ainda estava presente, manifestando sua ferocidade, seu instinto de superação, de abrir caminho, de defender-se, de escarafunchar a terra, de caçar. Em quase todos os laboratórios, o gavião vinha à tona, revivendo seu mito, por meio de um fogo que queimava o corpo por dentro, e que gerava a sua metamorfose.
- O corpo mantinha sua relação com a terra, com as raízes, com fios que saem de si e adentram na terra. Um dos principais conteúdos do corpo era o trabalho na roça e também o ato de fazer crescer as plantas, os alimentos. A partir disso, vinham ações de escarafunchar a terra, arrancar, empurrar, cavar buracos, escutar a terra, bater com as mãos na terra e sentir as raízes.
- As modelagens que vinham no corpo quase sempre traziam uma mulher grávida, que paria sozinha e enterrava sua própria placenta. O corpo estava cheio de nascimento. Fazia nascer plantas, trabalhava a fertilidade da terra, trabalhava a própria fertilidade e paria um filho. Esse sentido vinha com uma forte sensação no útero, como se este fosse potente, vital, e preenchesse de força todo o corpo.
- Estava sempre presente o sentido de proteger o filho. Para isso, o corpo tirava

força da terra e dançava, pulsava, como as xavante. Dançava com o bebê no colo, ninando-o ou trazendo força do miolo da terra para o corpo dele. Muitas vezes, nesses momentos, vinham à tona sentimentos de amor, alegria, prazer e afeto. Havia também, na relação com o bebê, duas ações se contrapondo: uma era encolher-se, escondendo-o, com o sentido de proteção; e a outra era mostrá-lo, revelá-lo, exibi-lo, ora com o intuito de mostrar como ele era bonito, com orgulho, e ora pedindo ajuda, como se ele estivesse doente ou com fome.

- A matriz da dança xavante também era uma constante e trazia diversos sentidos, por meio de seus diferentes ritmos, tons e intensidades. Vinha algumas vezes com a imagem de rituais, de celebração, com pulsar de vida. Outras vezes, era com sentido de luta, guerra, proteção, combate, superação. Havia ainda momentos em que havia um sentido de lamento, tristeza. Mas sempre havia, nessa pulsação, o cultivo de uma esperança, como se este fosse um sentimento de fundo alocado na dança xavante.
- Vinham nas modelagens, também, características dos corpos velhos.
- Havia fortemente um conteúdo de demarcação e defesa do próprio território. Ao mesmo tempo, o corpo sentia-se esmagado como se, mesmo com seu território demarcado, houvesse pressões externas, de homens com armas, máquinas (carros, caminhões, máquinas agrícolas) e devastação. O espaço dela, embora fértil, era pequeno. Seu corpo era expansivo, mas tinha que lidar com um certo encurralamento. Diante desse conteúdo e das condições que teria na ocasião da performance, pois o espaço no LISA era pequeno, a diretora indicou que eu comesse a fazer os laboratórios em um tapete de linóleo cujo tamanho era de 2 x 2 metros. A situação de “espremer” o corpo redimensionou suas modelagens que, embora trouxessem muita força e expansão à tona, tinha de lidar com o “empecilho” de estar cercado, limitado. Isso aumentou o sentido de resistência e superação que já estavam presentes no corpo, bem como possibilitou o desenvolvimento de uma maior versatilidade minha, no intuito de conseguir

expressar em um espaço pequeno todos os fortes sentidos que estavam aflorando no meu corpo.

Entre conteúdos que se mantinham, advindos dos laboratórios anteriores e do “Nascledouro”, e outros novos que emergiam, o corpo foi transformando suas configurações em termos de tónus, qualidades dos movimentos, modelagens, figurinos, elementos cênicos, etc. No dia a dia dos laboratórios dirigidos pela professora Graziela, era possível ter mais clareza do que ficava no corpo, do que saía, do que impulsionava e do que atravancava. A saia que antes tinha fios de barbante presos a ela deu lugar a uma saia feita apenas de fios de barbante. O corpo foi pintado inteiro de vermelho. Uma franja xavante compôs o cabelo. O sutiã saiu e o corpo agora tinha os seios nus. Havia terra no espaço, com raízes, inhames. (ver figuras 10 e 11)



Figura 10: Performance
Homenagem a Aracy Lopes da Silva



Figura 11: Performance
Homenagem a Aracy Lopes da Silva

Houve também, durante esse período, diversas dificuldades da minha parte, enquanto intérprete. Como me apresentar com um corpo que estava em transição? Como lidar com um roteiro aberto? Com o constante apoio e as orientações da professora Graziela, pude clarear essas questões e encontrar internamente os recursos necessários para superar os desafios. A proposta de apresentar uma performance proporcionava uma abertura que, por um lado, possibilitava-me maior liberdade e, por outro, deixava-me mais exposta, pois eram mais “frágeis” as estruturas concretas (roteiro, coreografia, trilha sonora, etc.) que eu tinha para apoiar-me. O cerne da questão era, mais uma vez, viver por inteiro o que estava no meu corpo e entregar-me aos sentimentos, sensações e movimentos que advinham da minha experiência em Pimentel Barbosa. A estrutura para essa performance era essencialmente interna e consistia em uma expressão verdadeira dos conteúdos apurados nos laboratórios.

Não encontramos, para esse trabalho, nenhuma trilha sonora que estivesse realmente de acordo com o corpo. Havia, então, apenas os sons emitidos pela intérprete. A partir dos

conteúdos mencionados anteriormente e de alguns desdobramentos deles, foi traçado um breve roteiro para essa performance, que durava, em média, vinte minutos. O roteiro tinha uma abertura e possibilitava nuances e modificações no seu decorrer.

Durante o evento de Homenagem a Aracy Lopes, a apresentação deu-se de forma satisfatória. Além dos antropólogos participantes, havia também no público dois xavante que puderam estar presentes na ocasião. As reverberações do trabalho foram surpreendentes. Houve bastantes elogios e comentários da parte de antropólogos que pesquisam ou já pesquisaram a etnia Xavante, destacando a coerência do trabalho apresentado. H., um dos xavante presentes, aprovou a performance e pediu-me para fazermos contato, pois ele gostaria de expressar seus comentários com mais calma, posteriormente, e gostaria também de ler meu trabalho escrito. Além disso, H. fez um notável convite: queria que eu dançasse na comemoração de dezesseis anos da Associação *Warã*⁸⁰, associação autônoma composta exclusivamente por índios Xavante, na cidade de Barra do Graças, Estado do Mato Grosso. Infelizmente, por falta de recursos, não pudemos aceitar o convite. Entretanto, consideramos o convite bastante importante em termos dos retornos dados pelos Xavante em relação a este trabalho.

Posteriormente, conversando com mais calma com H., por meios virtuais (e-mail e skype), ele fez várias considerações sobre o trabalho, elogios e críticas. Dentre suas argumentações, destaca-se o seguinte:

Ele considerou que esse trabalho é uma provocação aos “brancos”, pois dá importância e revela ao mundo *warazu* os Xavante, mostrando seu modo de vida, valorizando seus corpos, suas histórias, sua mitologia. Entendo que o termo “provocação”, usado por H., deve-se ao fato de que alguns brancos têm preconceito contra povos indígenas e os desvalorizam. Por isso, um trabalho que valorize o corpo do índio, talvez seja uma “provocação”.

Está intrínseco nesse trabalho que, pelo meu corpo e pela experiência que tive em Pimentel, venha à tona aspectos da realidade xavante. Não apenas a realidade corriqueira, daquilo que se pode ver, mas também os aspectos emocionais, psíquicos, e outros

⁸⁰ Site oficial: <<http://wara.nativeweb.org/>>.

relacionados à vida xavante de um ponto de vista mais profundo. A voz das xavante, portanto, acaba por ser valorizada e ressaltada. Valorizar a voz, o corpo, a sabedoria e a história do “outro” (dos pesquisados) é algo que sempre está presente no Método BPI, por meio do esforço para sair de uma postura etnocêntrica (ver Capítulo II, item 1, p.23). Notamos que, de fato, há públicos que se incomodam com isso, uma vez que os campos pesquisados pelo BPI estão alocados em locais de baixo status social. Valorizar o discurso, o corpo e a vida de pessoas de baixa (ou nenhuma) renda ainda é algo que gera polêmica e incômodo em muitas pessoas.

H. também disse que minha apresentação transmitiu o sentimento das mulheres que pesquisei, e apontou isso como um ponto forte do trabalho. Foi interessante notar que tanto na fala de Paulo *Supretaprã* (ver depoimento na p.95, item IV-10 do Capítulo IV) quanto na de H., havia uma atenção especial para as emoções, os sentimentos das mulheres, identificando no meu corpo sentidos inerentes às mulheres Xavante e valorizando esse aspecto no trabalho.

Além disso, H. fez uma correção quanto aos passos, a maneira de posicionar a perna. Deu mais detalhes sobre a linguagem corporal xavante, e apontou as movimentações da performance que estavam e as que não estavam de acordo com essa linguagem, na opinião dele. Disse que, para todos os passos, eu poderia fechar mais as pernas, porque é assim que as mulheres xavante dançam, com as pernas juntas. Do ponto de vista corporal, tal comentário também fazia sentido e já tinha, inclusive, sido apontado pela orientadora, para que eu comesse a tentar fazer os movimentos com as pernas mais fechadas. Realizando os passos dessa forma, utiliza-se mais ainda a força interna do corpo, provinda do útero, o que acaba resultando em maior integridade do corpo, melhor regulação do tônus e uma melhoria na expressividade.

H. opinou também sobre a relação do corpo com o bebê: comentou que deveria ser mais intensa, e que deveria proteger com mais afinho o bebê. Isso também faz sentido visto que, como meu corpo estava em transição, nem sempre eu conseguia trazer à tona os conteúdos relativos ao bebê com toda a integridade. Era um conteúdo que deveria ser melhor trabalhado por mim.

Por fim, deu opiniões sobre o figurino, apontando os elementos que faziam sentido e os que não faziam. Ele questionou o uso da saia de barbantes afirmando que, dentro da cultura xavante, as mulheres não usavam a saia para dançar, que elas deixavam as pernas à mostra. Foi bastante interessante esse comentário pois, durante os laboratórios de elaboração da performance, a professora Graziela havia me questionado diversas vezes sobre a saia: “a saia faz mesmo parte do corpo? Ela é definitiva ou é uma passagem, um momento pelo qual o corpo tem que passar?”. A diretora questionava apenas no sentido de que eu tomasse consciência de qual a real necessidade ou função daquele elemento no meu corpo. Em nenhum momento foi-me imposto tirar a saia. Naquela situação, fazia sentido para o meu corpo vestir a saia de fios. Quanto a isso, dentro do Método BPI, é sempre ressaltado que nada deve ser forçado ou imposto ao intérprete. Ainda que, posteriormente, eu chegue à conclusão de que deva tirar a saia, isso deve ser algo orgânico, advindo do meu desenvolvimento e das necessidades do meu corpo.

Sobre todos os comentários feitos por H., ele destacou que tratava-se de sua opinião particular, que eu não necessariamente precisava considerá-las, e que ele entendia também que esse trabalho envolvia um processo criativo no qual nem tudo era “literal” quanto aos costumes xavante. Entretanto, dentro do processo de laboratório que vinha acontecendo, a maior parte de suas considerações foi bastante coerente e era pertinente ao conteúdo que estava brotando no meu corpo.

Essa performance foi ainda mais desenvolvida e trabalhada por ocasião de uma apresentação que fizemos exclusivamente à editora da revista *Dance Magazine*⁸¹, Wendy Peron. Ela tinha interesse, durante a sua visita ao Brasil, de ver o máximo de trabalhos possíveis, de diferentes linguagens. Pela temática que permeia as pesquisas e a linguagem corporal no BPI, a profa. dra. Holly Crawell convidou o Grupo de Pesquisa do CNPq Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a Dança do Brasil para apresentar a Wendy três trabalhos, todos sob direção de Graziela Rodrigues: a performance a partir do *Retorno ao Campo* aos Xavante, interpretada por mim; o espetáculo “A Flor do Café”, interpretado por

⁸¹ O artigo de Wendi Peron sobre sua visita ao Brasil encontra-se no seguinte link: <<http://www.dancemagazine.com/blogs/wendy/4060>>

Nara Cálio (produção de 2008); e o espetáculo “Fina Flor, Divino Amor”, interpretado por Larissa Turtelli (produção de 2011).

Nessa apresentação houve algumas mudanças que foram trabalhadas após a intervenção na USP, incorporando também alguns comentários de H., principalmente no que se referia à linguagem corporal xavante, e à intenção de proteger o filho. A diretora também apontou que eu deveria tentar trabalhar com espigas de milho, em vez dos inhames. O milho trouxe outra qualidade corporal, pois sua textura possuía maior sintonia com as mãos, que entraram em uma ação de esmigalhá-lo. As sementes desprendidas traziam o sentido do alimento, da fertilidade da terra, e também de semear. Pela ocasião da apresentação realizada à Wendy Peron, tive novamente a oportunidade de levar adiante o desenvolvimento do trabalho, entregando-me ainda mais como intérprete, e aprofundando mais os conteúdos.

Além das duas ocasiões em que foi apresentada a performance, houve mais dois convites de apresentações, dessa vez, do espetáculo “Nascedouro”: o primeiro foi para o Festival Itajubense de Cultura e Arte (FICA)⁸², realizado na cidade de Itajubá, Minas Gerais, nos dias 28, 29 e 30 de outubro de 2011; e o segundo foi o “Unidança especial danças do Brasil”, que aconteceu na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) nos dias 8 e 9 de novembro de 2011.

Para essas apresentações, houve novamente um trabalho intenso de ensaios dirigidos. Retomar a estrutura do espetáculo nesse momento, em que tantos novos conteúdos já estavam sendo elaborados no corpo, foi um desafio. Continuou-se então o trabalho com a *Técnica dos Sentidos*, de perceber o que havia mudado, recriar os circuitos da personagem, o próprio corpo dela, redescobrir as paisagens e deixar os acontecimentos vivos no corpo. Era necessário sempre sair da tendência de reproduzir as “formas” que faziam parte do “Nascedouro” de “antes” e encontrar, dentro do que havia sido construído nos últimos laboratórios, os sentidos que alimentavam o roteiro do espetáculo e o corpo da personagem. Tal processo foi bastante minucioso. Eram realizados ensaios diários com a diretora para retomar o espetáculo e fazer as devidas adaptações no roteiro, nos

⁸² Site Oficial: <<http://www.ficaitajuba.com.br/>>

movimentos, nos sentidos, proporcionando à intérprete novamente integrar todo o processo em seu corpo. Ainda que fosse difícil retomar o roteiro diante dos novos desdobramentos práticos, ficava cada vez mais evidente como o *Retorno ao Campo* havia influenciado profundamente o desenvolvimento da personagem, tornando-a mais potente no meu corpo. Toda essa trajetória prática promoveu um intenso desenvolvimento da intérprete e do espetáculo, que “subiu mais um degrau” em sua trajetória. Novamente destaca-se que esse desenvolvimento só foi possível em decorrência do forte elo de confiança, troca, entrega e sintonia entre diretora e intérprete. A disponibilidade dessas duas partes envolvidas neste trabalho criou novamente um campo propício e fértil à (re)criação de uma obra profunda e original.

As novas conquistas advindas dessa fase prática foram bastante relevantes a esta pesquisa, pois evidenciaram a potência criativa gerada através do *Retorno ao Campo* dentro do Método BPI. Ficou evidente como as reverberações dos Xavante ao espetáculo “Nascedouro” propiciaram ótimas condições para o desenvolvimento criativo, trazendo à tona novas elaborações cênicas, além de proporcionar à intérprete que chegasse a melhores níveis de sua performance.

Importante destacar que toda a trajetória de pesquisa que ocorreu após o campo, tanto teórica quanto prática, foi compartilhada com Paulo *Supretaprã*. Comunicamo-nos com ele, eu e a professora Graziela, com certa frequência, por e-mail e telefone, para informar-lhe sobre os passos dados na pesquisa, quais caminhos ela estava tomando. Revelei as fotos que tirei em campo e enviei-lhe, pedindo-lhe que entregasse algumas delas para determinadas pessoas com quem convivi lá. Enviei-lhe os vídeos que foram editados com o material que captei em campo, com cópias para serem entregues, também, aos caciques das outras aldeias nas quais me apresentei. Além disso, fiz também dois novos bonecos, semelhantes ao que foi usado em cena, para cumprir as promessas realizadas em campo, pois duas mulheres haviam me pedido o boneco de presente (uma *ĩhiri* na aldeia Caçula, e uma das esposas de Paulo, na aldeia *Etenhiritipá*). Este texto, certamente, chegará às mãos de Paulo, para que ele possa lê-lo e compartilhá-lo com quem tiver interesse, e também às mãos de H. pois, durante as conversas que tivemos, ele pediu que eu o enviasse.

CAPÍTULO VI

CONCLUSÃO

Toda a trajetória ocorrida acerca do *Retorno ao Campo* foi bastante densa, trazendo inúmeras reflexões e aprendizados. Acreditamos que este texto, como qualquer outro que se refira a um processo essencialmente prático, não pode dar conta de todo o percorrido, mas pode elucidar os pontos mais importantes e proporcionar, a partir deles, ricas reflexões. Na presente pesquisa há diversos temas que vêm à tona, dentro do trabalho com o Método BPI, provocando nossa reflexão e gerando questionamentos que podem ser estendidos também para outras linhas de pesquisa e áreas do conhecimento. Dentre eles:

- A relação do pesquisador com o campo.
- O desenvolvimento do intérprete atrelado ao seu desenvolvimento como pessoa.
- A potência criativa e as descobertas advindas de um processo que envolva um retorno ao campo.
- As especificidades contidas nas pesquisas em artes cênicas.
- A importância de, na área das artes, a experiência do artista ser valorizada e ser considerada como o principal objeto de pesquisa.

Além de pontos mais “gerais”, como os colocados anteriormente, destacamos, também, alguns aspectos mais específicos, referentes ao Método BPI:

- A grande potencialidade contida no trabalho desenvolvido dentro do Método BPI, para espelhar a *Fonte* de pesquisa e se comunicar com ela.
- A coerência e conduta ética inerentes às trajetórias dentro do Método, que estão presentes em todo o processo, destacando-se aqui, principalmente, na relação com o campo pesquisado.
- A importância da relação de confiança, sintonia, cumplicidade, abertura e troca entre diretor e intérprete para que a trajetória no Método BPI seja bem sucedida.
- As reverberações geradas pelo *Retorno ao Campo* como potencializadoras do

corpo do intérprete, no desenvolvimento criativo.

- O foco do Método BPI no desenvolvimento do intérprete e a maneira como seus vários eixos, fases e ferramentas proporcionam isso.

O cerne desta pesquisa, de fato, foi a experiência proporcionada pelo *Retorno ao Campo* em Pimentel Barbosa. Ficou nítido, por meio dos 21 dias passados nas aldeias, o quanto a pesquisa de campo ensina o intérprete e proporciona a ele um eixo a partir do qual pode desenvolver-se, crescer como intérprete e como pessoa. O *Co-habitar com a Fonte*, neste projeto, acontecido a partir da fase do *Retorno ao Campo*, gera uma dinâmica de relações que proporciona ao intérprete adentrar em campos emocionais normalmente pouco explorados por ele. Tal experiência possibilita uma abertura de referenciais que vai reverberar nas elaborações cênicas posteriores. Dentro da minha experiência, houve uma grande diversidade de sensações e emoções vivenciadas nas relações com o campo, fato que, com certeza, enriqueceu o trabalho criativo e a pesquisa como um todo.

O percurso me proporcionou percorrer sensações e emoções que vão desde sentir-me pequena, insignificante e ignorada até sentir-me parte daquela paisagem, e poder vivenciar momentos de interação em que os Xavante sentiam-se pertencentes ao espetáculo “Nascedouro” e agiam diretamente sobre ele. Por meio dos estranhamentos e das identificações – que na verdade são duas pontas de uma mesma “corda” – o diálogo com os Xavante, fosse pelo corpo e/ou pela fala, ocorreu em profundidade. Acreditamos que encontrar, internamente, a disponibilidade necessária para sair de uma postura etnocêntrica e aceitar a experiência da forma como ela acontecesse foi o que proporcionou toda a riqueza vivenciada nesta pesquisa.

Outro ponto a destacar foi que a intérprete conseguiu expandir a significância de sua experiência *singular* (ver Capítulo II, item 2, p.31) para o público xavante. Notamos, pelos depoimentos e reações dos Xavante a “Nascedouro”, que o espetáculo conseguiu proporcionar ao público experiência estética e um certo processo ritual. Isso fica evidente na identificação dos Xavante com o mito do gavião, do medo que eles sentiram da

personagem, e também nas transformações que o espetáculo provocou em seus estados, conforme relatado nos depoimentos do Paulo Supretaprã e de algumas pessoas do público das aldeias de Belém e Caçula.

Foi notável também, nesta trajetória, o quanto o corpo da intérprete se transformou após o *Retorno ao Campo*, o quanto sua expressividade se expandiu e atingiu níveis mais elaborados de construção. Percebemos que isso foi possível por causa da abertura e profundidade vivenciada em campo. A relação com o outro, nesse caso, quando ocorrida de forma genuína, em que as máscaras sociais são retiradas, proporciona uma volumosa “massa crítica”, que reverbera em qualidade de movimento, potência corporal e criativa.

A sintonia e cumplicidade entre diretora e intérprete também foi um ponto central nesta pesquisa. O BPI é um método que visa à excelência nas relações humanas, no sentido de proporcionar as condições necessárias para que elas sejam éticas, transparentes e verdadeiras. O intérprete aprende muito sobre essa qualidade nas relações por meio do seu vínculo com o diretor. Tal vínculo, que é ao mesmo tempo profissional e bastante profundo, deve ser sempre trabalhado no sentido de que fique claro o lugar que cada um tem no processo. O intérprete deve ter consciência de suas projeções sobre o diretor, e ter confiança nele. Do contrário, as indicações do diretor podem ser mal compreendidas, pois ele aponta e ajuda o intérprete a ter clareza tanto dos pontos de força quanto de suas dificuldades, e há muita coisa dentro desse processo que é difícil para o intérprete aceitar. Nesta pesquisa, conforme já foi dito, a relação entre diretor e intérprete ocorreu de forma bastante satisfatória, e isso se deve tanto à grande experiência e disponibilidade por parte da diretora, quanto à confiança e disposição por parte da intérprete. Concluiu-se também, durante essa trajetória, que é essencial a presença física da diretora com a intérprete na fase do *Retorno ao Campo*, por causa das nuances e da complexidade inerentes a essa fase do Método.

O percurso de *Retorno ao Campo*, nesta pesquisa, foi bastante denso, complexo e atingiu os objetivos almejados. Perpassando pelos eixos e utilizando ferramentas do Método BPI, foi possível promover a abertura necessária para que a comunicação ocorrida com os Xavante gerasse um processo de interação e trocas. Decorrente da riqueza

vivenciada, houve necessidade, por parte da intérprete, de elaborar esse processo em novos produtos cênicos. Mesmo nessa nova fase de elaboração e desenvolvimento criativo houve interferências diretas dos Xavante, por intermédio do contato estabelecido com o Paulo *Supretapã* e das opiniões de H. sobre a performance apresentada na USP, onde ele fez questão de expressar sua opinião. Todo esse processo fortaleceu ainda mais o vínculo de troca e interação estabelecido com os Xavante.

Outro ponto importante foi o fato da intérprete levar a público a performance gerada após o *Retorno ao Campo*. As apresentações públicas, no Método BPI, significam que o intérprete assumiu de fato o seu processo corporal.

Anexamos a esta dissertação um DVD, de uma edição realizada a partir dos registros do campo e de registros da performance, no sentido de aproximá-la de sua completude, já que se trata de uma reflexão teórica realizada a partir de um percurso prático, em que um dos seus principais elementos constituintes é a performance do corpo ao vivo. Encerra-se aqui este relato, ressaltando, mais uma vez, que para que ele seja completo falta ainda a corporificação da pulsação deste corpo xavante, que é mulher, mãe, bicho, mito, terra e vida, e constitui uma escritura que se aloja no corpo da intérprete. Somente ao vivo para apreciar essa escrita corporal.

REFERÊNCIAS⁸³

LIVROS, ARTIGOS, DISSERTAÇÕES E TESES

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Traduzido por: Luis Otavio Burnier *et. al.* São Paulo; Campinas: HUCITEC: Ed. UNICAMP, 1995.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 5 ed. Traduzido por: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIÃO, A. Um trajeto, muitos projetos. In: BIÃO, A. (org.). **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P & A Editora, 2007. p. 21-42.

BIÃO, A. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, C.; BIÃO, A (org.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume editora, 1998. p. 15-21.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Traduzido por: João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**. n. 19, 1413-2478. Rio de Janeiro: ANPEd, 2002.

CAMARGO, G. G. A. Desconstruindo para construir. In: BIÃO, A. (org.). **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P & A Editora, 2007. p. 77-84.

COSTA, E. M.; RODRIGUES, G. A experiência do Método BPI na criação em dança: o corpo como lugar de encontro. **Revista Moringa: Teatro e Dança**. v. 1, n. 1, 1980-8484. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010a.

COSTA, E. M.; RODRIGUES, G. Dança dos Brasis IV: O Retorno ao Campo. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 6, 2010, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: ABRACE, 2010b. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria1/?p=1224>>. Acesso em: 15 abr. 2011.

DEWEY, J. **A Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FAVRET-SAADA, J. Ser afetado. Traduzido por: Paula Siqueira. **Cadernos de Campo: Revista dos alunos de Pós-graduação em Antropologia Social da USP**. Ano 14, n. 13, 0104-5679. São Paulo: USP, FFLCH, 2005.

⁸³ Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT)

GIACCARIA, B.; HEIDE, A. **Jerônimo Xavante Conta**. Publicação da “Casa da Cultura”. Campo Grande – MT, 1975.

GRAHAM, L. R. **Performing Dreams**: Discourses of immortality among the Xavante of Central Brazil. Austin (EUA): University of Texas Press, 1995.

KHAZNADAR, C. Contribuição para um conceito de etnocenologia. In: GREINER, C.; BIÃO, A. (org.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume editora, 1998. p.55-59.

LEVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural Dois**. 3 ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA., 1989.

LAGROU, E. Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances Kaxinawa. In: **Revista de Antropologia**. v. 49, n. 1, 0034-7701, São Paulo: Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - FFLCH/USP, 2006.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MAYBURY-LEWIS, D. **A Sociedade Xavante**. Traduzido por: Aracy Lopes da Silva. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S/A, 1984.

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.

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.

MÜLLER, R. A. P. **A pintura do corpo e os ornamentos Xavantes** : arte visual e comunicação social. 213p. 1976. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1976.

MÜLLER, R. P. Danças indígenas: arte e cultura, história e performance. In: LIGÉRO, Z; SANTOS, C. A. (Org). **Dança da Terra**. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2005.

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.

OTERO, D. **Marika Gidali, singular e plural**. São Paulo : SENAC, 2001.

PRADIER, J. Etnocenologia. In: GREINER, C.; BIÃO, A. (org.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume editora, 1998. p.23-29.

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

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 da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

RODRIGUES, G.; MÜLLER, R. Dança dos Brasis: As Mulheres de Cócoras. **Cadernos da Pós-Graduação**, Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas – SP, vol. 8, n. 1, p.129-136, 2006.

RODRIGUES, G. As Ferramentas do BPI. In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL & I CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORAL, 1, 2010a. **Anais Eletrônicos...** Campinas: GEIC – FEF – UNICAMP, 2010. Disponível em: <<http://www.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal2010/cd/anais/area3.asp>>. Acesso em: 25 fev. 2011.

RODRIGUES, G. Dança dos Brasis III: Junto aos Xavante. In: VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6, 2010b, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: ABRACE, 2010b. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria1/?p=1224>>. Acesso em: 12 abr. 2011.

SAINT-EXUPÉRY, A. **O Pequeno Príncipe**. Traduzido por: Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

SANTOS, A. O desmascaramento categorial do sujeito. In: BIÃO, A. (org.). **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P & A Editora, 2007. p. 55-76.

SEREBURÃ; HIPRU; RUPANÊ; SEREZABDI; SEREÑIMIRÁMI. **Wareme zára, nossa palavra: mito e história do povo xavante**. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

SHILDER, P. **A imagem do corpo: as energias construtivas da psiquê**. Traduzido por: Rosanne Wertman. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TAVARES, M. C. G. C. F. **Imagem corporal: conceito e desenvolvimento**. Barueri:

Manole, 2003.

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

TURNER, V. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte). Traduzido por: Herbert Rodrigues. **Cadernos de Campo: Revista dos alunos de Pós-graduação em Antropologia Social da USP**. Ano 14, n. 13, 0104-5679. São Paulo: USP, FFLCH, 2005.

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. 309p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

ARTIGOS PUBLICADOS EM JORNAIS

FARIAS, M. O Teatro descobre a Umbanda. **Correio Braziliense**, Brasília, 29 ago. 1980. Caderno Variedades, p.19.

FRANCISCO, S.; ARAÚJO, C. Graça Bailarina Sacerdotisa da Luz. **Correio Braziliense**, Brasília, 26 out. 1980. p.5.

ARTIGOS PUBLICADOS EM REVISTAS

GLASS, V. O gosto amargo da cana no Mato Grosso do Sul. **Especial Caros Amigos**, Editora Casa Amarela, Ano XIV, n. 51, 2010.

MOCAU, J.; PIMENTEL, S. O genocídio surreal dos Guarani-Kaiowá. **Especial Caros Amigos**, Editora Casa Amarela, Ano XIV, n. 51, 2010.

NAVARRO, C. Caboclo, não. Tupinambá! **Especial Caros Amigos**, Editora Casa Amarela, Ano XIV, n. 51, 2010.

PERES, C. Violência silenciosa expropria as terras. **Especial Caros Amigos**, Editora Casa Amarela, Ano XIV, n. 51, 2010.

PYL, B. Vidas Alagadas. **Especial Caros Amigos**, Editora Casa Amarela, Ano XIV, n. 51, 2010.

SIRIDIWÊ XAVANTE, J. Pelo protagonismo indígena. **Especial Caros Amigos**, Editora Casa Amarela, Ano XIV, n. 51, 2010.

WAPICHANA, J. Na Raposa Serra do Sol, a luta contua. **Especial Caros Amigos**, Editora Casa Amarela, Ano XIV, n. 51, 2010.

DOCUMENTOS DISPONÍVEIS EM MEIO ELETRÔNICO

BRAZIL: from samba to ballet to hip hop. Artigo da revista Dance Magazine, por Wendy Peron. <<http://www.dancemagazine.com/blogs/wendy/4060>>. Acesso em 05 jan. 2012.

CI FLORESTAS – Centro de Inteligência em Florestas. Sistemas Agroflorestais. Fonte: <<http://www.ciflorestas.com.br/texto.php?p=sistemas>>. Acesso em 21 dez. 2011.

FICA Festival Itajubense de cultura e arte. <<http://www.ficaitajuba.com.br/>>. Acesso em 05 jan. 2012.

POVOS do Xingu contra a construção de Belo Monte. Direção de Todd Southgate. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZmOozYXozb8>>. Acesso em 22 jun. 2011.

POVOS indígenas no Brasil. Dinâmica demográfica e as terras indígenas Xavante. Fonte: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/xavante/1161>>. Acesso em 01 jun. 2012.

I SIMPÓSIO Internacional de Imagem Corporal e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal. Informações sobre o evento disponíveis em: <<http://www.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal2010/>>. Acesso em 04 jan. 2012.

SITE da Associação Warã. <<http://wara.nativeweb.org/>>. Acesso em 05 jan. 2012.

FILMES CINEMATOGRAFICOS E VÍDEOS

POVOS do Xingu contra a construção de Belo Monte. Direção e edição de Todd Southgate. Produção independente. Terra Indígena Capoto/Jarina, MS, 2009. Vídeo disponível em

meio digital.

ESTRATÉGIA Xavante. Direção: Belisário Franca. Produção: Ministério da Cultura, Associação Brasileira de Produtoras Independentes de Televisão (ABPI-TV), Petrobras e Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Brasil, 2007.

ESPETÁCULOS DE DANÇA

A FLOR do café. Bailarina-Pesquisadora-Intérprete: Nara Cálipo. Direção: Graziela Rodrigues. Assistência de Direção: Larissa Turtelli. Trilha Sonora: Graziela Rodrigues, Larissa Turtelli, Nara Cálipo e Divanir Gattamota. Cenografia, figurino e elementos cênicos: Márcio Tadeu, Graziela Rodrigues, Larissa Turtelli e Nara Cálipo. Vídeo: Graziela Rodrigues, Nara Cálipo, Bruno Dilly e João Maria.

GRAÇA, Bailarina de Jesus ou 7 linhas de Umbanda, salvem o Brasil. Bailarina-Pesquisadora-Intérprete: Graziela Rodrigues. Direção: João Antônio de Lima Esteves. Coreografia: Ademar Dornelles. Cenografia: Luis Galina Neto. Figurinista: Iolanda Silva. Produção: Ensaio Teatro e Dança. Brasília, 1981.

FINA flor, divino amor: Iyabá Legba Hei! Bailarina-Pesquisadora-Intérprete: Larissa Turtelli. Direção: Graziela Rodrigues. Concepção e roteiro: Graziela Rodrigues e Larissa Turtelli. Acessoria de pesquisa: Carlos Alberto da Costa. Figurino e Cenografia: Marcio Tadeu. Trilha Sonora: Divanir Gattamorta. Video Maker/ Fotografia: João Maria. Intérpretes das projeções em vídeo: Danielli Nascimento, Elisa Costa, Larissa Turtelli e Nara Cálipo. Apoio Vocal: Paula Ernandes. Iluminação: Rogério Cândido. Produção: Larissa Turtelli e Mariana Floriano.

NASCEDOURO. Bailarina-Pesquisadora-Intérprete: Elisa Costa. Direção: Graziela Rodrigues. Criação do Roteiro: Elisa Costa e Graziela Rodrigues. Assistência de Direção: Larissa Turtelli. Trilha Sonora: Graziela Rodrigues, Larissa Turtelli, Elisa Costa e Divanir Gattamota. Cenografia e elementos cênicos: Márcio Tadeu e Helô Cardoso.

VALSA do desassossego. Bailarina-Pesquisadora-Intérprete: Larissa Turtelli. Direção: Graziela Rodrigues. Criação do Roteiro: Larissa Turtelli e Graziela Rodrigues. Trabalhos Corporais e Coreográficos: Graziela Rodrigues. Concepção da Trilha Sonora: Larissa Turtelli e Graziela Rodrigues. Criação de Cenário e Figurinos: Larissa Turtelli e Graziela Rodrigues. Cenógrafo e Figurinista: Márcio Tadeu. Confecção das Saias e Objetos de Cena: Larissa Turtelli. Desenho de Luz: Amauri A. Antunes. Campinas, produção independente, 2004.

ANEXO 1

SOBRE O ESPETÁCULO “NASCEDOURO”: A HISTÓRIA DA PERSONAGEM E O ROTEIRO

Durante o processo criativo de “Nascedouro”, alguns laboratórios foram feitos onde a indicação era escrever “qual a história o corpo contou hoje”. O roteiro de “Nascedouro” surgiu, portanto, a partir da seguinte história, contada pelo corpo da Mulher-gavião:

“Logo o corpo se fez bicho, gavião, e começou daquele jeito que ele nasce, a partir da lama, se formando de raízes e lama e virando bicho com penas, asas, garras e bico. E conforme vai se descobrindo e experimentando a si mesmo, descobre asas, bico e descobre a fome, a fome. É voraz porque acabou de nascer e nasceu já grande de um jeito que seu estômago faz rebuliço e explode lá no bico, que procura feito louco qualquer pedaço de coisa pulsante. Essa procura vai forte até ficar tão grande que encontra, mata e devora. Devora, e cresce mais, com asas maiores que agora são de verdade e que levam pra voar longe, alto no céu, além do cerrado e de tudo, onde lá de cima essa gavião enxerga tudo. Até enxerga o filho que quase mataram e está esperando ela no cesto até hoje, desde quando antes de ser bicho ela era mulher.

Assim que se lembrou do *a'utepré* desceu rápido, e desceu tanto que foi passando com suas asas enormes por bem perto do chão, junto com as raízes que foram levando a mulher até o recém-nascido dormindo no *bakté*. Na hora de pegar o bebê ela nem conseguiu ter mão e pegou com o bico mesmo, de um jeito que ela sabia de não machucar a criança. Quando pegou e viu, sentiu seu filho ainda vivo, lembrou de quando era xavante mulher e tinha pernas e braços e cara de gente. Lembrou tão bem que sem esforço foi virando mulher igual como era antes, quando teve um filho. Ficou feliz de ver o filho, *ñwé uptabi*, apesar de ele estar magrinho e fraquinho de tanto tempo que ficou ali escondido dos homens que queriam matá-lo. E a mulher, *adabá* que saiu e fugiu do mundo, de medo e raiva de alguns parentes, foi lembrando de ser mulher e de continuar fugindo, antes que fosse pega e morta de novo, tivesse que ver seu filho jogado no canto de novo, e tivesse que virar gavião para

viver, de novo.

Ela pegou o *a'utepré* e dançou do jeito que aprendeu com seu povo, com os mais velhos. Ela já estava pintada, porque a própria pena do gavião tem listra preta igual o jeito como seu povo se pinta. Ela dançou para ficar forte, para pegar toda a força da terra. Ficou forte e saiu correndo. Andou para todo lado, onde ninguém podia encontrar. De vez em quando ela parava para achar bonito o seu filho e cantar para ele, balançar o *bakté* do jeito que todo *a'utepré* gosta. Mas daí logo se aprumava e saía mato adentro, mato afora, por entre os galhos retorcidos, seguindo também as raízes, andando na lama, depois na terra seca, na terra queimada, na floresta que está verde e cheia de bichos. Sem nunca achar gente para ajudar, comida para comer, lugar para fazer casa. De vez em quando parava, cansada e triste, às vezes com medo, e sabendo só de ter que andar mais e mais e mais.

Então aparece gente para buscá-la, da família. O neném quase morrendo, a família não quer o neném porque ele também é meio bicho e meio gente. E a mãe, o pai, os avós, os irmãos, os cunhados, o sogro, a sogra e até o marido acham ela estranha e ficam com medo porque ela apareceu com asa e bico de gavião. Eles não querem ficar perto dela e não dão comida para o seu filho, que começa a morrer, a morrer... ela fica muito triste, e começa a chorar, chorar até ficar muito, muito triste. Nesta tristeza se misturam mulher e gavião, cada vez mais. Então ela pega o neném quase morto e dança com ele nos braços, para ver se ele fica mais forte, mesmo quando já está quase morrendo”.

A partir dos sentidos contidos nessa história, contada através do corpo, é que foi elaborado, pouco a pouco, o seguinte roteiro:

Cena 1: Árvore

De seu lugar de origem, no céu (representado pela árvore), a Mulher-gavião solta o seu grito e vem descendo para a terra.

Cena 2: Nascimento e fome

O gavião renasce da lama, acordando seu corpo e seus sentidos. Há desconforto e dificuldades em nascer. Há fome. Inicia-se uma procura por alimento, os sentidos aguçados.

A fome instigando-o a procurar, com voracidade, pela caça. Encontra a presa (representada por pedaços de panos vermelhos), dá o bote. Devora a presa até sentir-se saciado. Recolhe os restos e os esconde.

Cena 3: Voo

Suas asas crescem e tornam-se mais fortes (as asas são representadas por uma esteira). Inicia-se um voo alto no céu para procurar seu filho perdido. O corpo realiza um percurso no espaço, entre giros e passos largos, com a esteira nas costas como se fossem suas asas. Imagens de céu aberto, de ver tudo. Sensação de esforço para a voar, ao mesmo tempo em que sente também liberdade. Encontra o filho dentro do *bakité* (cesto). As asas (esteira) são deixadas, o gavião pega o filho (representado por um boneco) e recobra seu corpo de mulher, metamorfoseando-se.

Cena 4: Mãe e filho

A mulher envolve seu filho com ternura, dá de mamar e cuida dele. Levanta-se.

(silêncio)

Há uma andada para frente, reconhecendo-se e reconhecendo seus espaços e imagens.

Há um recuo, batendo os pés no chão e pegando força da terra.

(entra música xavante)

Dança xavante *uiwede* (da corrida dos buritis) com o bebê no colo fazendo um percurso em triângulo, com a intenção de trazer força da terra e dos ancestrais para fortalecer-se e fortalecer seu filho.

Agacha e nina o bebê.

Cena 5: Perigo – caminhos I

Entram sons de gritos xavante. Perigo. Ameaças. As sensações que perpassam o corpo são diversas, como se o chão começasse a tremer, vozes se aproximassem. Como se ela escutasse sons de máquinas, de fogo, de homens gritando e de devastação. Ela se sente ameaçada, com medo. O corpo está em estado de alerta.

Ela põe o bebê no cesto e inicia seu percurso de fugir e ganhar caminhos.

Diz em xavante: “*pipadi, a’utepré, tó! Ĩpahipt. Ĩñipteté di.*”⁸⁴

Percorre os caminhos, através de passos largos e corridas pelo espaço, às vezes detendo-se, como quem sente medo de prosseguir, e outras avançando com urgência, como se tomasse coragem. Há diversas imagens que percorrem o corpo nesse momento: atravessar percursos de mata fechada, passar por baixo de cercas de arame farpado, pular poças de água, atravessar rios, pisar em lama, arranhar-se em espinhos, entre outras.

Depois se recolhe em cócoras e pega o menino, constatando que ele não está bem.

Cena 6: Esperança

Tem esperança, como se visse outras mulheres. Como se houvessem por perto pessoas cantando. Olha para o menino e oferece-o a essas pessoas, pedindo-lhes ajuda. Nesse momento ela é ignorada. Nenhuma ajuda é obtida. Como se as pessoas não se importassem com ela, ou como se o que viu fosse uma miragem, e simplesmente não existisse. Diante disso, ela leva o bebê ao público e, mostrando-o, diz:

— *Iãma ai’mena. Irã Hözedi.*⁸⁵

Depois de repetir essa frase várias vezes, desiste de pedir ajuda e, olhando para o menino e para o público, diz algumas vezes:

— Ele não tá bom não — E recua.

Cena 7: Choro

Choro de lamentação. Choro ritual xavante. Ela chora, andando em cócoras, pelo mau estado do filho, fazendo um percurso pelo espaço, em V.

Cena 8: Perigos- caminhos – fechando o cerco.

Novamente entram sons de ameaças. Como se os perigos outrora sentidos voltassem, agora com mais intensidade. Ela se levanta e diz novamente: “*pipadi, a’utepré, tó!*”.

Leva o menino para o cesto e, com maior urgência, volta a percorrer caminhos em fuga. Percorre-os em círculo, depois em diagonais e vai, pouco a pouco, ficando sem lugares para percorrer, no centro do espaço, como se em toda parte houvessem perigos,

⁸⁴ O significado das expressões são, respectivamente: Perigo, neném, vamos! Estou com medo. Eu sou forte.

⁸⁵ Expressões em xavante que significam, respectivamente: Preciso de ajuda. Meu filho está doente.

ameaças, devastação.

Conforme o cerco vai se fechando, ela vai trazendo o cesto com o bebê para o ventre e voltando a ser gavião, para enfrentar as ameaças. O cerco se fecha como se houvesse fogo em toda parte, e ela cede, deixando-se cair para traz, até chegar ao chão, e sentindo o fogo queimar dentro do seu corpo.

Cena 9: Morte e transformação

Ela recobra os seus sentidos, senta-se e com urgência pega o bebê. Constata-o morto. Pausa. Olha para o público demonstrando através do olhar a morte do seu filho.

Pega uma pequena esteira dentro do cesto e enrola o bebê, fazendo um ritual de morte e transformação. Entram sons de gavião, ela se levanta e oferece o bebê ao céu. A imagem que percorre o corpo é como se, nesse momento, seu filho se transformasse em um pequeno gavião, e voasse junto a outros pássaros. Ela então retorna ao seu lugar de origem, à árvore, e assim termina o roteiro.

ANEXO 2

TRANSCRIÇÃO DO DEPOIMENTO DO CACIQUE DE *ETENHIRITIPÁ* NO FECHAMENTO DA PESQUISA

“Meu nome é Paulo Supretapã e desde 2006 que foi fundado essa aldeia. Primeiro o cacique era meu cunhado que chamava, o nome dele era Manuel Sautowé. Então como, quando ele faleceu, né, eu assumi, né, como eu sendo o vice dele, todo o meu povo sempre, eu tive essa apoio da comunidade, né, e também me elegeram, isso, pra poder comandar essa aldeia. Então meu povo tinha dificuldade, não tem as pessoa que pode liderar, é... não tem, como todos os velhos dizia. Eu tenho, assim, que combina com da minha fala, eu tenho diálogo com meu povo, com todo mundo, com jovem, com velho. Então eu tive muito apoio com isso, com meu povo. Eu fiquei muito... eu fico com orgulho quando... assumindo é... a responsabilidade para meu povo desse, né.

Então, foi fundada essa aldeia em 2006, é... Causa, eu fizi essa, causa da divisão que eu, aconteceu essa fundação dessa aldeia nova que chama, nós chamamos, aldeia *Etenhiritipá*, que é Serra do Roncador. Não, córrego da Serra, significa isso, *Etenhiritipá*.

E... mesmo sendo uma, assumindo, eu tenho meu outro responsabilidade que eu criei também uma associação pra ter mais assim, é... de poder contato com a minha aldeia. Então essa, a minha... a minha... não, assim, meu trabalho não vem só aqui. Eu, de outra aldeia, desse lado, tem 300 metro, eu fui uma liderança também, desde 1998, e... fui vice. Então fundei muita coisa para o meu povo, né.

Tem muita, muita história da minha chegada pra cá e esse trabalho que eu tô desenvolvendo desde 1986. desde que eu fui para Europa e europeu, senti que o europeu ainda preservava a cultura, né. Então entrou na minha cabeça, como o branco pensa, como o branco vê em outra regiões da cultura, costume. Isso, aí eu me senti isso, que europeu preserva essa cultura. Então eu mesmo, eu, desde 86, eu pedi apoio para o Ayrton Krenak, tinha uma organização que chamava Nações Unida, pedi apoio pra ele, pedi apoio pra Ângela, e tiveram no casamento aqui do meu sobrinho, C. com a S. E em 87 eu conversei sobre tudo isso, que eu queria realizar esse trabalho, é... divulgar minha cultura pra nossos

todos brasileiros que nós vivemo aqui. E o, como o meu povo não tem esses preconceito, então queria essa conscientização pra gente poder divulgar as nossas cultura e eu batalhei, a Ângela batalhou, pra que ela pudesse conseguisse algumas patrocinador. E a gente começamo a trabalhar, primeiro passo desse trabalho foi com o material com o instrumento do Milton Nascimento, como nós somos amigo, ele teve, ele emprestou o equipamento pra gente fazer uma gravação, música nosso. E nós gravamo aqui, dentro da aldeia.

Sempre eu trabalhei na parte da produção. Então foi uma, a minha vida foi muito importante. Em 88, 88 nós fundamo uma associação, essa daqui. Eu, eu sou um deles, dos membros, dos fundador, primeiro uma organização no Brasil. Essa daí todo mundo sabe porque em 88, 87, era muito rígido. Que nenhum, porque nenhum governo num abria mão, nem a FUNAI não deixava, senão a gente pegava a grana que eles tava recebendo. Então eles tinha esse medo. Esse presidente Fernando Collor, no tempo dele, no mandato dele, e ele aprovou essa organização nosso que chama Associação Xavante de Pimentel Barbosa. Não. Foi uma polêmica. Teve um advogado da FUNAI pra não criar, teve muita, muita luta. Mas nós tivemo essas força, vencemo. E agora o resto desse nosso mundo, organização se criou muito agora no nosso, cada estado indígena tem seu associações, seu organizações.

Em 97, por exemplo assim, que existe assim, em 91 eu fui convidado para poder participar, ir na ONU, lá em Genebra, fui antes. Fui... realizei mais uma veize meu sonho, fui pra Europa. Fui na Dinamarca, onde eu passei frio. Depois eu viajei pra Noruega de navio e voltei de avião, porque eu tava com medo de navio de afundar, porque não dava pra dormir. Então preferi voltar de avião pra Dinamarca. E fui pra, pra Genebra, e daí foi muito legal também lá, foi muito boa a recepção, para defender meu povo. Os Ianomami, meus parente, tava sendo massacrado. E nós, e eu comecei a falar sobre isso. Então quando encerrou isso fui convidado pra um país também, chama-se Bruxelas, chama Bruxelas, de lá de Bruxelas eu fui pra Frankfurt e vim pra voltar. E depois de 95 teve as menina, as menina alemã quinze, quinze alemã tivero aqui, aqui nesta terra, aonde, neste local e fizemo é... intercâmbio. E levei meu povo, dez, dez pessoa levei pra Alemanha, só pra visitar também, para conhecer como é que era isso, fizero isso também pra gente poder ir. E depois levei a segunda vez pra Genebra, levei essa apresentação pra poder eles, pra poder a gente

apresentar a dança nossa. Nós apresentamo em Monique, Dresden, Berlim, duas vezes em Berlim, depois de Berlim nós fomos pra Antuérpia, depois voltamo pro nosso país de novo. E também, como eu sou também, fui convidado em 2003 para em França, primeiro aqui eu fiz uma peça com Simone Espoladora, que é uma atriz, e a gente tivemos um trabalho junto, fazendo uma peça sobre, uma poesia dos mito nosso. O mito do meu povo também. Sobre a história da lua, sobre a história do Sol, o mundo do escuro, quando dia clareou o dia, o Sol. Então é um papel que fiz também no teatro isso. Aqui no São Paulo, foi lá no Belenzinho. Quando tava lá no estação de trem que funcionava, eu fiz a, nós, nós, eu participei, participei espetáculo lá, nós fizemo lá. Depois fui pro Belém, para Rio de Janeiro, quer dizer, pra Rio de Janeiro. E nós apresentamo no SESC⁸⁶ Copacabana. Então, essa daí é um teatro que eu fiz um trabalho, depois e, e fui pra França, levei quatro comigo, são cinco índio, então nós ficamo dois meisi pra lá em 2004 e nós fomo pra lá também, ficamo dois meisi. Apresentamo esse espetáculo lá em Avignon. E cada estado nós apresentamo, apresentamo esse espetáculo lá. Foi muito legal. Mas pro meu povo não foi bom. Porque a comida é muito, muito diferente. Depois de novo, agora, em 2005, eu fui também, voltei pra França e nós, eu apresentei com mais quatro pessoa primeiro em Paris, depois lá na Bretanha. E meu povo daqui, eu não podia ir, porque aquela do evento de dança era eu que coordenava. Mas eu coloquei meu primo pra coordenar isso porque ele já sabe, já sabe como é que é. (...) ⁸⁷ Todo festival que teve no, nesse país, né, o Paris, né.

Então meu trabalho, eu fu entendendo isso, com parente dos Estados Unido, Apache, todo esses povo, nós já tivemos, eu já tive, eu já tive com ees, então essas força, a gente fazendo esses intercâmbio, foi muito importante com nossos parente de outros país. Então, e... vendo a situação de lá, quando eles contam eu fico triste, tem os documentário que eles têm. Então as coisa é muito importante isso. Por isso, é... essa aldeia, eu estou pensando transformar ela não só pra, pra receber pesquisador. Ntão, eu como sendo pra, pra outro país, eu já tô virando ser ator de filme também. Então as pessoa vem do Japão em qualquer lugar, tão procurando essa minha aldeia. Quem tá sendo procurado? É eu. Uma

⁸⁶ Serviço Social do Comércio

⁸⁷ Palavras que ficaram inaudíveis, no vídeo.

liderança que eu tenho isso pra poder divulgar. A cultura... não foi fácil pra essa aceitação de poder fazer esses, essas apresentações. Não foi fácil. Foi um SESC que um amigo, sempre eu falo muito bem dele, ele que apoiou, quando era no tempo do presidente do SESC do Ipiranga. Essa daí foi em 97 que nem, eles não daria nem cachê pra gente, porque o índio não tem o direito, o índio não é gente. Então não tem direito. Mas eu briguei com isso, mas entendero. Senão o branco pensa assim, ó: é a gente vai dar, eles vão dar só despesa pra gente. Não vai ter retorno. Ainda bem que um amigo branco que sempre defende alguma. Certa, confiante que acreditam. E foi isso o que meu amigo Fernando conseguiu. Falou ó, eu trago ele. Se eles dão despesa, eu pego despesa que eles fizeram pra vocês. Mas, olha, 97, o mundo inteiro tiveram em Festival Internacional. A maior público foi do nosso lado. Queria que a gente repetisse, foi três noite a gente apresentamos. Sempre cheio. Pro lado do artista não tiveram nada, é pouco, pouca gente. Meu povo é uma árvore. Da minha apresentação, no nosso trabalho, meu trabalho, foi isso. É ar livre, num jardim, então público tem pra público tem mais espaço, mas no parque, no Jardim Ipiranga, não teve nada espaço, só foi, o palco foi construído só pra 800 pessoa. Mas foi mais de mil. Então aí que o patrocinador apareceu, que é o, do ano passado tava patrocinando, né... que é o Petrobrás, né. Então é ele que tava bancando da nossa, das nossas apresentações. E o Ministério da Cultura tá apoiando também.

Então foi um trabalho que eu, que eu desafiei essa de, essa de não aceitação do índio. Mas agora estão procurando. Então abri a mão. Então sempre a gente tem que mostrar, sempre a gente tem que acreditar que a gente vai, nós tá fazendo. Como vocês são, assim, os branco se valoriza mais, então eles têm que se, se concentrar mais o que que ela tava fazendo, o que que eles tá fazendo. Então é isso é importante, então, essa aldeia, eu estou querendo, a minha, o meu pensamento é...

Eu não tenho essa coisa, se eu não tivesse, não entendia. Se eu não tivesse entendido, acho que não me interessava. Mas tem gente olhando, olhando sentido assim quando se tiver o dinheiro, aí sim, vem cá. Quando não tem pra acolher, pra dar informação eles não têm, ninguém entra. Então, por isso que eu sou, com a FUNAI mesmo que é o nosso instrutor eu respeito eles, mas eu nunca, eu nunca tive esse conflito com eles. Foi

eles, conhece meus trabalho, então por isso mesmo, eu estou, porque eu procuro as coisas de, pra de, pra desenvolver meu povo. Tô procurando, tô caçando pra, o benefício pro meu povo. Então por isso que é... a FUNAI sempre me apoio nisso. O que eu acredito é nos amigo meu, e eles acredita em mim, então por isso estou fazendo esse trabalho, então estou pensando agora, essa como, pra mim poder trazer, pra poder beneficiar minha comunidade, pra facilitar, pra atender eles, eu pensei, eu trouxe uma equipe do SENAC⁸⁸ pra fazer uma, uma relatório sobre se valia a pena trazer turista pra cá. Então já foi aprovado pelo SENAC, que vale a pena. Então ia ser aqui, essa parque temático pra pra, pra mim, pra mim construir, era pra ser aqui. Mas não, eu pensei bastante. Pra meu povo não, meu povo não estão preparado. Porque eu estou sozinho, eu não posso levar, criar essa, essas clima senão não vai dar porque turista não respeitam. Então, ó, pagou ele quer fazer o que eles querem. Então é melhor lá nos parente deles, por isso que eu vou criar pra eles lá, porque os parente deles pode aprontá, pode bagunçá, então, então tive essas ideia assim. Tá. Então pensei isso pra não envolver meu povo, pra não aprender muita coisa porque é fácil meu povo aprender coisa do branco, coisa do ruim. De ruim mesmoo. Então, eu tenho medo disso.

Então estou muito feliz de, de as pessoa vim pra cá, pra fazer mestrado, não é só de hoje, então até agora o Arthur Iraçu também, daqui em setembro ele tá aqui... arte musical também, do lado do meu povo, então tá querendo entender isso também, ele tá fazendo isso. Então eu gosto, quero apoiar aquelas pessoa, aqueles pessoa que tão se interessando do lado do povo indígena. Então, porque que eu entendo isso? Teatro já tá levando essa daí, a conscientização pro público. Se tiver, não se interessar, problema das pessoa. Porque a cabeça é pequena miolim muito duro, muito pequeninim. Quem tem miolo que trabalha um espaço bem grande vai entender. Então, é uma coisa muito importante, isso. Eu gosto. Eu gosto de passar essa informação, transmitir. Se tiver outras, um pesquisador vier eu posso informar, olhar, a vida é assim assim assim. Mas não é todas. Não interesse debaixo do pano. Não, essa não. Essa daí é muito difícil. Então é uma coisa, tá sendo muito bom. Agora, mês de agosto, agora, meu povo tão indo pra fazê uma gravação de filme. Gravação, lá em Palma, lá em Palma, junto com os parente meu, dos xinguano, tão fazendo, vão fazê

⁸⁸ Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

uma gravação em Palma, em Tocantins.

Então, é... com esse, com essa da sua apresentação, por que que eu quis de você? Porque você tá querendo levar, não é uma coisa fácil. É uma coisa difícil. É uma desafio, com seu povo. Você tá desafiando, você vai desafiar. Mas no começo pode dar, pode dar problema pra você, mas se as pessoa intendê, eles vão procurar você também. Que é uma coisa certa, que é uma coisa forte mesmo. Então eu quero finalizar com você isso, e estou muito feliz, esse tempo que eu fiquei com você. Um agendamento bem fechado, combinado, eu sou sempre assim. Mas eu... mas eu tem muita coisa, muito, tem muitos compromisso, mas tão lá na beira do rio, fazendo um trabalho, podia tá lá também, mas eu tô aqui com você. E que veio meu compromisso foi antes deles com você. Então dei muita atenção em você aqui, mas só pra vocês sentirem, aqui se quando é perto de mim dentro da minha casa, todo dia a gente ia se falar a noite inteiro. Então, se tiver interessado, foi bom, eu fico muito feliz. Como a Dona mesma, Graziela chegou, própria, a orientadora tá aqui, pisando na minha casa. Estou muito felizi isso. Então quero agradecer muito disso. É... é... de último, de último, de último trabalho que nós encerramos. Então, obrigado, quero agradecer muitas vocês.

Então tem um convite do meu povo pra despedir, eles tão fazendo, se reunindo pra poder dançar. Tão convidando.

ANEXO 3

DVD