

REPERTÓRIO
LIVRE

IMAGEM CORPORAL:
EMERGINDO DO PROCESSO
CRIATIVO NO MÉTODO
BAILARINO-PESQUISADOR-
INTÉRPRETE (BPI)

*CORPORAL IMAGEM: EMERGING FROM
A CREATIVE PROCESS IN DANCER-
RESEARCHER-PERFORMER METHOD (BPI)*

FLÁVIA PAGLIUSI

LARISSA SATO TURTELLI

PAGLIUSI, Flávia; TURTELLI, Larissa Sato.

Imagem corporal: emergindo do processo criativo no método bailarino-pesquisador-intérprete (BPI).

Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **344-362**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.vi32.24053>

RESUMO

Apesar de o bailarino ter conquistado seu espaço no processo criativo ao longo das últimas décadas, questões fundamentais para o seu desenvolvimento como intérprete ainda são pouco discutidas. O presente artigo destaca a contribuição do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) nesse sentido. O Método trabalha direta e conscientemente com as questões relacionadas à imagem corporal, valorizando o contato do bailarino com seus conteúdos internos para que nasça, assim, uma dança genuína e original, por estar ligada à individualidade de cada intérprete. A autora expõe, dessa maneira, aspectos de sua vivência em um processo criativo no Método relacionando-os com a literatura.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança. Processo Criativo em Dança. Método BPI.

ABSTRACT

Although dancers have conquered their space in creative processes over the last decades, fundamental questions concerning their development as interpreters haven't been discussed. This article highlights the contribution of the Dancer-Researcher-Performer Method (BPI) in this direction. This method works directly and consciously with issues related to body image, valuing the dancer's contact with his internal contents so that a genuine and original dance emerges, bonded to the individuality of each performer. Thus, the author exposes aspects of her experience in a creative process in BPI method, correlating them with the literature.

KEYWORDS:

Dance. Creative Process in Dance. BPI Method.



INTRODUÇÃO

CRIAR FAZ PARTE DO SER HUMANO. Inventar, construir, modificar, compor, sonhar são desejos presentes em cada sujeito. Naqueles que enveredam pelo caminho das artes de forma profissional, essa vontade é, muitas vezes, urgência, necessidade. As ideias, entrelaçadas na cabeça, precisam encontrar um jeito de se concretizar no mundo e serem vistas, compartilhadas com o outro. Esse processo, no entanto, não é intuitivo, muito menos fruto de epifania ou iluminação como faz crer o senso comum. Dessa maneira, ao longo da história, foram sendo elaboradas diversas ferramentas as quais se propunham auxiliar o artista nesse processo criativo.

No caso específico da dança, o coreógrafo, num primeiro momento, era quem segurava o pincel frente à tela, por assim dizer. Os conteúdos trabalhados em um espetáculo dele emanavam para serem justapostos aos corpos dos bailarinos. Estes, por sua vez, deveriam corresponder a um rígido padrão corporal que, ainda nos dias de hoje, é exigido em muitos recantos. Aos poucos, a dança e seu processo de criação foram sendo problematizados e surgiram cada vez mais propostas as quais traziam à tona as ideias, emoções e necessidades desse esquecido intérprete.

Passou-se, assim, a buscar movimentos que partissem dos corpos de cada bailarino, fazendo com que este ganhasse cada vez mais autonomia, contribuindo com o processo criativo em si. Desde as experimentações de Isadora Duncan, a figura do coreógrafo, aos poucos, perdeu espaço para a de grupos colaborativos onde os membros atuam tanto na criação quanto na interpretação da obra. Nesse passo, a dança contemporânea atual abrange uma gama infinda de técnicas corporais e linguagens artísticas, partindo da pesquisa do movimento através de diversas técnicas, como contato-improvisação, Klauss Vianna, Body Mind Centering (BMC), para que, assim, floresça uma dança. (RODRIGUES, 2010a) Apesar disso, a figura do coreógrafo ainda se faz presente em muitos espaços, ditando quais conteúdos criativos serão ou não utilizados em cena e a maneira como isso aparecerá no palco.

Além disso, apesar de o bailarino vir conquistando uma voz própria, questões mais profundas referentes à sua identidade permanecem relegadas a uma certa obscuridade. A imagem corporal está entre essas questões, um conceito amplo que engloba, além da imagem mental que temos de nós mesmo, ou seja, “[...] o modo pelo qual o corpo se apresenta para nós” (SCHILDER, 1994, p. 11), as experiências afetivas, sociais e fisiológicas (TAVARES, 2003) que vivenciamos.

O conceito de imagem corporal, neste caso, diz respeito à “[...] experiência subjetiva de como o mundo, em um dado instante, se apresenta para nós”. (TAVARES, 2003, p. 28)

[...] se refere a vivências perceptivas, a momentos existenciais experienciados por um indivíduo. Há uma ligação profunda com a história de vida de cada um, não no sentido de um conjunto de fatos da vida de uma pessoa, mas da conexão intrínseca de toda a sua experiência existencial. (TAVARES, 2003, p. 30)

Assim, a imagem corporal abrange muito mais que a simples representação mental do corpo ou de objetos; ela engloba as experiências e percepções subjetivas conscientes e inconscientes, únicas para cada indivíduo. Como elucidava Tavares (2003, p. 36),

Há um delineamento físico dado pelo organismo biológico que sou. Minhas sensações corporais existem. Mas existem também outras referências, como o que dizem que sou, o que gostariam que eu fosse, o que penso que eu deveria ser e o que eu gostaria de ser.

Pode-se dizer, portanto, que “nossa imagem corporal representa uma experiência muito especial, uma vez que o objeto em foco corresponde ao nosso eu”. (TAVARES, 2003, p. 36) Porém, ela não está limitada aos contornos da pele; sentimos o espaço circundante como sendo uma extensão de nosso corpo, bem como objetos a ele adicionados, como roupas, chapéus, adornos e tatuagens, e também aquilo que dele sai, como urina, fezes, suor etc. (SCHILDER, 1994)

A partir disso, é possível compreender que a imagem corporal não pode ser traduzida como um algo estático e que, em um determinado momento da vida, estará completa e terminada. É muito mais um processo constante de construção, destruição e reconstrução; um eterno fazer-se e refazer-se. E assim, do momento em que nascemos ao instante em que morremos estamos desenvolvendo nossa imagem corporal.

Sobre isso, Paul Schilder destaca a importância do movimento para que esse desenvolvimento aconteça, pois ampliamos a percepção de nosso corpo quando este se move. (TAVARES, 2003) Isso porque o movimento, ou mais especificamente o tônus muscular, influencia as atitudes psíquicas do sujeito e vice-versa (SCHILDER, 1994), o que pesquisadores como Klauss Vianna (2005) e Rodrigues (2003) também observaram em seus estudos. Por causa disso, Schilder (1994, p. 180) destaca que a dança em si “[...] é um método de transformar a imagem corporal e diminuir a rigidez de sua forma”.

No entanto, também é parte importante desse processo o entrar em contato com as sensações corporais, pois “buscamos continência para a singularidade de nosso sentir, vivenciando nossas sensações corporais e assumindo-as como reais e verdadeiras no contexto de numerosos outros elementos pertinentes ao nosso corpo [...]”. (TAVARES, 2003, p. 80) Dessa forma, pode-se dizer que quando se acumula um amplo conhecimento a respeito das sensações corporais pessoais

o indivíduo torna-se mais capaz de preservar sua identidade quando em relação com o ambiente e com o outro. (TAVARES, 2003)

Assim, é preciso deixar claro que este texto não pretende, de maneira alguma, esgotar o assunto; objetiva, sim, contextualizar o leitor acerca da temática, complexa, intrincada e, por isso mesmo, muitas vezes abordada na prática de maneira superficial. Sobre isso, Tavares (2003) destaca que, apesar das inúmeras dificuldades e incongruências encontradas no estudo da imagem corporal, pesquisadores de diversas áreas se interessam cada vez mais pelo assunto e coloca que “a relevância dos estudos sobre imagem corporal está em sua conexão com o desenvolvimento da identidade da pessoa humana e por ser o ponto norteador das relações do homem com o mundo”. (TAVARES, 2003, p. 48)

Nesse contexto, o Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) desponta como um processo valioso nesse sentido, desenvolvendo uma pesquisa consistente e consciente a respeito do tema. Isso porque enfatiza a ampliação da percepção das sensações corporais, bem como do movimento genuíno de cada bailarino, desenvolvendo a imagem corporal junto de “[...] um processo de organização, integração e desenvolvimento da identidade corporal”. (TAVARES, 2003, p. 50)



O MÉTODO BAILARINO- PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI)

O Método BPI surge em 1980 quando do contato da criadora, a Prof.^a Dr.^a Graziela Rodrigues, com mulheres as quais trabalhavam como empregadas domésticas na cidade de Brasília, Distrito Federal. Após um contato profundo com essas mulheres, Graziela sentiu que algo havia mudado; seu corpo absorvera as histórias de vida daquelas mulheres que, apesar de sofridas, envolvendo fome, abandono e desemprego, traziam em si uma força de vida e resistência. (TEIXEIRA, 2014) Concluída a pesquisa de campo, Graziela inicia, junto do diretor teatral João Antônio Esteves, os laboratórios de criação, onde

nasce a personagem Graça. Como destaca Teixeira (2014, p. 161), “essa vivência de incorporar uma personagem marcou a inauguração do método [...]”.

O Método BPI trabalha, sobretudo, a emoção do bailarino, isso porque uma das principais inquietações de Graziela era, justamente, “a ausência deste trabalho profundo com a emoção, com o desenvolvimento humano do intérprete [...]”. (TEIXEIRA, 2014, p. 241) Busca, dessa forma, o movimento genuíno de cada um, ao invés de focar em modelos pré-estabelecidos. Para tanto, o Método BPI possui como moldura a cultura popular brasileira, principalmente aquela que se encontra à margem da sociedade. (RODRIGUES, 2005) Terreiros, congados, aldeias indígenas; boias-frias, benzedeadas, moradores de rua, cortadores de cana-de-açúcar. Um Brasil de esquecidos que passou a constituir um manancial técnico para o Método BPI que, por sua vez, propõe “a busca de uma realidade gestual como proposta estética dentro da poética de um corpo flexibilizado, escrito, musicado e entendido como humano [...]”. (FUSER, 2005, p. 13)

Assim, o Método em questão é constituído por três eixos, sendo que suas cinco ferramentas (a Técnica de Dança, com sua Estrutura Física e Anatomia Simbólica, a Técnica dos Sentidos, os Laboratórios Dirigidos – ou *dojos* –, as Pesquisas de Campo e os Registros) permeiam todo o processo. O primeiro eixo, o *Inventário no Corpo*, é marcado por um mergulho do intérprete em sua história pessoal. É o momento de buscar as raízes e (re)conhecer o próprio passado cultural e social. De acordo com Rodrigues (2003, p. 80),

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

Já no segundo eixo, o *Co-habitar com a Fonte*, o intérprete vai ao encontro do outro no espaço por ele escolhido para a pesquisa de campo, o que, além de abrir a sensibilidade do bailarino para um contexto social específico, aprofunda seu Inventário no Corpo, pois “o pesquisador ao estabelecer uma fina sintonia no contato com o outro poderá sintonizar-se consigo mesmo e se conhecer”. (RODRIGUES, 2003, p.105) Isso acontece porque, de acordo com Schilder (1994, p. 243), “nossa imagem corporal só adquire suas possibilidades e existência porque nosso corpo não é isolado. Um corpo é necessariamente um corpo entre corpos”. Dessa forma, com o corpo aberto e centrado, estado propiciado pelos laboratórios preparatórios, as paisagens, isto é, cenários, pessoas, sons, gestos, cheiros, sabores etc., devem ser observadas com atenção e registradas juntamente com as impressões do bailarino em um diário de campo.

Ao longo desse processo, o corpo vai absorvendo e se impregnando dos conteúdos apreendidos em campo. Dessa maneira, dá-se o momento em que o intérprete vivencia aquela determinada paisagem como se a ela pertencesse, ou seja, ele coabita, de fato, com o pesquisado. (RODRIGUES, 2003)

E, por fim, o terceiro eixo, a *Estruturação da Personagem*, onde a intenção é atingir a incorporação da personagem. Isso se dá quando

[...] 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. (RODRIGUES, 2003, p. 124)

Os conteúdos trazidos pela personagem vão sendo, aos poucos e conforme o desenvolvimento de cada intérprete, conduzidos pelo diretor, figura fundamental para o processo desenvolvido no Método BPI. A partir disso, cenas começam a ser delineadas até que um roteiro de imagens, sensações, sentimentos e movimentos

é criado. De acordo com Rodrigues (2005, p. 149), “o roteiro emoldura um grande volume de representações, tendo como objetivo primeiro a fluidez do bailarino-pesquisador-intérprete. [...]. Durante o processo, são elaborados os espaços cenográficos, os objetos e os figurinos [...]” com a participação ativa do intérprete. Nasce, assim, uma dança gestada de dentro para fora.

No BPI,

[...] a dança é concebida no sentido interno antes de ganhar representação, corpo todo dança de dentro para fora, entra em relação, recebe dados vindos do exterior, que são identificados pelo canal emocional, elaborando-os e transformando-os em movimento, em espaço-paisagens, em cheiros, odores, sabores e tantos outros que forem precisos para ganhar força, única para cada pessoa. São os sentidos ganhando força motriz e preenchendo os espaços projetados pelo intérprete. (RODRIGUES, 2003, p. 137)

Dessa forma, como conclui Tavares (2003), o fato do Método BPI dar uma importância especial às sensações e aos movimentos genuínos do sujeito lhe confere um enorme valor como ferramenta facilitadora para o desenvolvimento da imagem corporal. Nele, o corpo

[...] é visto em sua potência de articular significados, transitando entre lugares íntimos, fronteirços e apartados; proporcionando deslocamentos e estabelecendo interligações com uma coletividade humana. Esse corpo é o ponto de partida para a construção do saber no método. Em seu movimento criativo ele mergulha em si mesmo, vive o encontro, a cumplicidade, o conflito, o vazio, a efervescência, transforma-se e gesta uma nova vida. O refinamento propiciado por esta arte do movimento ultrapassa os muros dos conhecimentos da própria arte, ampliando o trânsito dos saberes entre as áreas. Quando se percorre a senda desse refinamento do movimento entra-se nos domínios da memória e da emoção. (RODRIGUES et al., 2016, p. 571-572)

DANÇANDO A PARTIR DO MÉTODO BPI

Como coloca Pina Bausch (2000), “as coisas mais belas estão quase sempre bem escondidas. É preciso apanhá-las e cultivá-las e deixá-las crescer bem devagar”. Ao longo do processo criativo vivenciado pela autora no Método BPI, essas “coisas bem escondidas” foram sendo escavadas no corpo com o auxílio constante da diretora, Prof.^a Dr.^a Larissa Turtelli. Foram trabalhadas, lapidadas, até que algo especial desabrochasse do corpo. Esse algo especial é a arte.

Para atingir esse ponto, no entanto, um longo e difícil caminho deve ser percorrido. Caminho este que, invariavelmente, coloca o intérprete frente a frente consigo mesmo, seus medos, inseguranças, dúvidas, preconceitos e histórias. Um movimento totalmente contrário ao que se vive hoje em dia, onde a sociedade, muitas vezes, massifica e sufoca o indivíduo que perde a conexão consigo mesmo. Dessa maneira, o sujeito busca a satisfação apenas naquilo que é aceito socialmente, fazendo com que “[...] a imagem que [o sujeito] tem de si não [reflita] um mundo interno vinculado às suas vivências sensoriais [...]. Fica dependente do mundo externo para direcionar suas ações e percepções [...]”. (TAVARES, 2003, p. 84)

Tendo isso em vista, já na vivência do primeiro eixo do Método BPI, o Inventário no Corpo, o intérprete nada contra uma enorme corrente. No caso particular da autora, o mergulho em sua história familiar permitiu que descobrisse informações novas a respeito de sua origem, como o fato de possuir uma tataravó nascida dentro de uma aldeia indígena ou de sua bisavó materna ter atuado como benzedeira e costureira. Informações que muito modificaram e ampliaram a maneira como se percebia, uma vez que a família sempre tratou com mais importância sua descendência europeia, bem como os fazeres ditos eruditos, como a ida à universidade ou a administração de uma empresa.

Essas e outras descobertas fizeram com que, já de início, a imagem que a intérprete tinha de si mesma e de sua herança familiar se modificassem de forma expressiva. Pôde (re)conhecer sua origem e assumir-se brasileira, identificando intensos pontos de confluência com a cultura popular, antes aparentemente tão distante de seu corpo, de sua história. Sobre isso, Rodrigues (2003, p. 110) coloca que

Guardadas no corpo estão as memórias impressas como a do vencido e do vencedor, a do colonizador e do colonizado. Se não houver um contato com esses conteúdos, que abitam no corpo consciente ou inconscientemente, não se tem como estabelecer a relação proposta na pesquisa de campo.

Dessa maneira, a autora percebeu se identificar mais com a imagem do colonizador europeu, quando, na realidade, o colonizado habitava tanto sua história quanto o seu próprio corpo de forma massiva, sensação esta corroborada mais tarde quando do início dos laboratórios dirigidos. Assumir essa identificação com o colonizado, no entanto, vai de encontro aquilo que é valorizado pela sociedade atual e, por conta disso, uma questão difícil de ser trabalhada; porém, o Método BPI tornou-a tão evidente para a autora que era impossível ignorá-la. (MELCHERT, 2010)

O reconhecimento da participação desses dois polos na formação pessoal de cada um, como coloca Rodrigues na citação supracitada, é imprescindível para que aconteça a relação com o outro na etapa da pesquisa de campo. Nessa fase, busca-se a aproximação e a interação do intérprete com corpos distintos daqueles com os quais convive diariamente, saindo, então, de sua zona de conforto. Para isso,

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 deste 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. (RODRIGUES, 2003, p. 106)

Cada intérprete possui, entretanto, o seu próprio tempo para alcançar esse ponto e é importante que seja respeitado. Isso porque a maior consciência de si mesmo, proporcionada tanto pela pesquisa da história pessoal e familiar quanto pelo que é vivenciado nos laboratórios dirigidos na fase do Inventário no Corpo, desperta no bailarino emoções conflitantes e ansiedades as quais devem ser minimamente elaboradas. (RODRIGUES, 2010a)

De início, os aspectos que devem ser levados em consideração para a preparação do intérprete para a ida ao campo já representam em si uma oportunidade de trabalho de sua imagem corporal. Entre esses aspectos estão a ampliação dos referenciais, momento em que o bailarino deve se perguntar a respeito do que seria um movimento valoroso para ele, observando, para isso, seus sentimentos e impressões diante do pesquisado; a ampliação do olhar a partir de todo o corpo em prontidão; e a leitura do movimento, onde o bailarino aprende a detectar no corpo do outro as partes em maior evidência durante um movimento, de onde partem os impulsos, quais as relações estabelecidas com o espaço etc. (RODRIGUES, 2003)

Ao perguntar a si mesma a respeito do movimento valoroso, a autora deparou-se com questões intrincadas, como o que seria a própria dança para ela. Percebeu que uma torrente de preconceitos e ideias pré-concebidas faziam parte do seu repertório quando o assunto era a dança. Os movimentos valorosos moravam naqueles que se assemelhavam ao que a dança de palco, como o balé clássico, por exemplo, trazia. Observando os corpos na pesquisa de campo e ampliando o olhar para ler o movimento do outro, a visão etnocêntrica da autora com relação ao movimento foi sendo, aos poucos, desfeita. Um exemplo disso, foi a observação de um médium em terreiro de Umbanda na região de São Bernardo do Campo, SP; este, incorporado com uma entidade durante um ritual de Catimbó, apresentava um corpo expandido, ágil e vigoroso, o que lhe conferia grande expressividade. O médium chamou a atenção da pesquisadora de imediato por alcançar tal estado corporal sem ter tido vivência anterior em dança ou em qualquer outro tipo de atividade corporal.

Além disso, em um primeiro contato com o campo escolhido, a intérprete viveu um forte sentimento de repulsa em relação ao local em que as atividades ritualísticas aconteciam. Este se concentrava no último andar de um sobrado estreito de três andares, rodeado por pequenos bares tocando músicas muito altas. A região era bastante periférica, o que causou imenso desconforto na pesquisadora durante seu deslocamento até lá devido ao receio da violência urbana. Já no local dos rituais propriamente dito, o trânsito intenso de pessoas e crianças, bem como a própria poluição visual causada pela grande quantidade de imagens, quadros e outros adornos não correspondeu aquilo que, para a bailarina, deveria

representar um local Sagrado. Todas essas imagens pré-concebidas evidenciaram o preconceito da pesquisadora.

Com o tempo e o reconhecimento desse pensamento, tanto a bailarina quanto os frequentadores do espaço foram se abrindo para a relação, isso porque é imprescindível destituir-se o máximo possível de julgamentos para que o intérprete consiga superar as barreiras culturais que o separam do pesquisado e possa, assim, enxergá-lo. (RODRIGUES, 2003) E nesse

[...] ato de ver o corpo do outro há uma impressão sensorial, um interesse emocional e um julgamento desse mesmo corpo. Neste tipo de pesquisa é, portanto, natural que a pessoa que Co-habita com a Fonte tenha sensações de proximidade, de troca, de aderência, de juntar as partes como também de separá-las. (RODRIGUES, 2010a, p. 150)

No caso da experiência vivenciada pela autora no Método BPI, após a superação do estranhamento inicial, previsto pelo Método (RODRIGUES, 2003), abriu-se espaço para a sensação de identificação e familiaridade com o campo. A estrutura, organização e dinâmica próprias do local foram sendo assimiladas e o desconforto e o receio deram lugar à curiosidade. Aos poucos, a intérprete viu-se acolhida pelo grupo. Essa sensação pôde ser vivenciada com mais ênfase quando da visita a um ritual especial realizado no meio da mata, momento em que a pesquisadora foi tratada pelos presentes como se fosse um deles. Isso fez com que se sentisse, de certa forma, especial naquele contexto.

Esse reconhecimento por parte do outro é aspecto importante para o desenvolvimento da imagem corporal, pois valida sua existência. Além disso, “[...] todos estruturam sua imagem corporal em contato com os outros”. (TAVARES, 2003, p. 74) A partir das relações sociais, o sujeito pode incorporar partes de imagens corporais de um outro indivíduo, pode se identificar com essas imagens corporais, enriquecendo a sua própria. (SCHILDER, 1994) Como pontua Schilder (1994, p. 243-244), “um corpo é, necessariamente, um corpo entre corpos”. Dessa forma, ao observar e coabitar com o pesquisado em campo, se estabelece “[...] uma ponte

com as questões da identidade e originalidade do artista através da interação de imagens corporais”. (NAGAI, 2012, p. 54)

Concomitantemente, a bailarina entrou em contato profundo com suas sensações em várias fases do processo criativo através dos trabalhos de *dojo* (laboratórios dirigidos). Estes são espaços circunscritos onde o intérprete, com o auxílio do diretor, dará vazão aos seus conteúdos internos através do movimento. Acontecem em todos os eixos do Método e, dessa forma, não seguem um modelo estático, podendo ser direcionados conforme o objetivo que se deseja alcançar ou conforme as necessidades do bailarino. (RODRIGUES, 2003) Apoiado, principalmente, na Técnica dos Sentidos, fluxos de sensações, emoções, movimentos e paisagens são estabelecidos, dando a oportunidade para que dados inconscientes emerjam do corpo. Essa técnica, uma das ferramentas propostas pelo Método BPI, consiste, basicamente, em

[...] 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, 2010b, p. 2)

Assim, os *dojos* realizados após a pesquisa de campo foram os mais intensos na vivência da autora. Nessa fase, busca-se, a partir dos laboratórios dirigidos, a incorporação da personagem, ou seja, o momento “[...] em que a pessoa alcança uma integração das suas sensações, das suas emoções e das suas imagens, vindas até então soltas e desconectadas”. (RODRIGUES, 2003, p. 124) Isso acontece dentro de um processo de construção e destruição da imagem corporal, onde a plasticidade, a mutabilidade e a flexibilidade da mesma são intensamente exploradas. (RODRIGUES, 2003) A criadora do Método BPI (RODRIGUES, 2003, p. 121) destaca um trecho do livro de Schilder (1994) como uma descrição exata do que acontece:

Expandimos e contraímos o modelo postural do corpo; retiramos e adicionamos pares; reconstruímo-lo; misturamos os detalhes; criamos novos detalhes; fazemos isso com o nosso corpo e com sua própria expressão. Fazemos experiências constantes com ele. Quando a experimentação através dos movimentos não é suficiente, acrescentamos a influência do aparelho vestibular e de intoxicante da imagem. Quando, mesmo assim, o corpo não é suficiente para expressar as mudanças lúdicas e destrutivas que ocorrem nele, acrescentamos roupas, máscaras, jóias, que por sua vez também expandem, contraem, desfiguram ou enfatizam a imagem corporal ou partes dela.

O resultado disso tudo, isto é, a personagem, é fruto do confronto entre o bailarino, incluindo todos os seus aspectos sociais, culturais e fisiológicos, e os dados por ele apreendidos em campo. (RODRIGUES, 2003)

Discorrendo a respeito da vivência específica da autora, surgiram, a partir dos primeiros dojos posteriores à sua ida ao campo, alguns corpos. Dois deles, intimamente relacionados, se destacaram: o primeiro, uma mulher jovem, de pele clara e cabelos castanhos compridos, suas roupas sujas de terra; o segundo, um velho esqueleto ressecado, com pedaços faltantes, mãos e pés com garras compridas. A movimentação da mulher era delicada e mostrava uma relação muito próxima com a terra, representada pelas ações de enterrar-se, cavar o chão e espalhar a terra pelo corpo. Já o esqueleto apresentava movimentos soltos, com tônus muscular baixo, o que dava a impressão de não possuir sustentação; estava muito próximo da imagem de um bicho: farejava o ar, comia carcaças. Também trazia consigo sensações de alívio e libertação.

O trânsito entre esses dois corpos era constante e se fazia, principalmente, por meio da relação com a pele ou ausência dela. Quando da modelagem do corpo da mulher a pele trazia, na maioria das vezes, a sensação de estar presa, de repuxar, tolhendo algumas das possíveis ações no espaço. Ela era, então, arrancada, retirada, o que desencadeava a modelagem do corpo esqueleto e a sensação de libertação. No entanto, a falta da pele também acarretava sentimentos de vergonha com relação à aparência e uma busca por um novo corpo através da

manipulação da terra, modelando uma nova cobertura. Ao longo do processo, ambos os corpos foram se modificando e se amalgamando através do aprofundamento dos movimentos e dos sentidos que se perfaziam, e acabaram por culminar na personagem de nome Salomé.

Na medida em que os conflitos internos da pesquisadora foram sendo trabalhados, abria-se espaço para que brilhasse a personagem, uma mulher forte, que vive um contexto de falta: de água, de comida, de cuidado. Entretanto, carrega em si uma vitalidade surpreendente. Sua fé no Sagrado a impulsiona. Sua relação íntima com o solo a alimenta.

Para a autora, Salomé deu-lhe a oportunidade de encontrar-se com uma nova faceta de sua personalidade. Além disso, proporcionou o início do desvelamento de uma difícil relação da intérprete com o feminino, desenrolando uma série de profundas questões, como o significado de ser mulher. Salomé ia contra grande parte das ideias pré-concebidas pela bailarina, algumas conscientes e outras nem tanto: era forte, independente, cheia de mistérios, além de liderar uma grande quantidade de pessoas, tão famintas quanto ela, por entre caminhos difíceis e perigosos. Toda essa reflexão possibilitou à bailarina assumir mais sua feminilidade, o que trouxe uma sensação de liberdade.

Rodrigues (2010a, p. 151) prevê esse processo e o descreve com clareza no seguinte trecho:

A personagem é identificada como sendo uma parte de si. Em última instância, através do que se chama de personagem, a pessoa incorpora fragmentos de sua identidade corporal que antes só podiam ser vivenciados a distância, projetados fora, como sensações de desconforto, medo ou raiva, em pessoas e objetos do mundo externo. No estágio em que ocorre a síntese de uma elaboração em forma de personagem, a resposta do corpo é prazerosa porque ela libera as amarras do corpo da pessoa.

Com esse libertar das amarras, a personagem deu à autora a oportunidade de perceber que não é preciso corresponder aos padrões da dança erudita para expressar-se com inteireza e sensibilidade.



CONCLUSÃO

Hoje em dia, pode-se afirmar que a sociedade vive uma espécie de apatia com relação às sensações. Com um dia a dia corrido, exigente e sem espaço para que o indivíduo preste atenção ao que acontece internamente. Bater de frente com essa situação que, invariavelmente, se faz presente na vida de todos é um desafio.

O Método BPI possibilita que se trabalhe em um outro tempo. Oferece a oportunidade de entrar em contato consigo mesmo para, então, fazer brotar o movimento genuíno de cada um. Como aponta Tavares (2003, p. 101), “em nossos movimentos fluem nossas singularidades mais profundas e aí vamos encontrar a energia vital, o nosso sentido próprio de viver”. Como, no Método em questão, não existe um modelo a ser seguido ou alcançado, esses movimentos singulares ganham espaço de expressão, sendo, ainda, validados pelo diretor. Essa validação é preciosa, pois alimenta, estimula e dá força ao intérprete.

O bailarino, ao emergir do processo no Método BPI, está transformado. O corpo é maior, firmemente aterrado ao solo e, por isso mesmo, mais sensível e perceptivo. Tem mais consciência de si mesmo, de seus abismos escuros e de seus dias ensolarados, pois são desenvolvidos tanto os aspectos artísticos quanto os pessoais do intérprete.

Por isso e por tudo o que se precede, trabalhar a imagem corporal de forma direta e consciente, e não somente como uma consequência natural da dança e do movimento em si, é uma ferramenta indiscutivelmente valiosa para o intérprete. Dessa maneira, o Método BPI deixa sua contribuição, fazendo com que

o bailarino compreenda melhor suas sensações corporais a partir do contato profundo com as mesmas.

Como ressalta Tavares (2003, p. 86),

[...] uma pessoa que tem um desenvolvimento satisfatório de sua imagem corporal vivencia seus movimentos e direciona suas ações no mundo externo de forma conectada com suas sensações corporais, é consciente de muitos aspectos afetivos, sociais e fisiológicos referentes a seu corpo, conhecendo suas possibilidades e aceitando suas limitações corporais.



REFERÊNCIAS

BAUSCH, P. *Discurso proferido por ocasião do recebimento do título de doutora honoris causa da Universidade de Bolonha (Itália)*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>. Acesso em: 5 ago. 2016.

FUSER, F. Os cristais do espelho. In: RODRIGUES, G. E. F. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005. p. 13-4.

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. 359 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

NAGAI, A. M. *Quem dança em mim? Uma relação personagem-intérprete no método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*. 2012. 165 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.

RODRIGUES, G. E. F. *et al.* Corpos em expansão: a arte do encontro no Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 551-77, 2016. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/65010/38270>. Acesso em: 24 ago. 2016.

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. 171 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

RODRIGUES, G. E. F. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

RODRIGUES, G. E. F. Mudanças na imagem corporal de bailarinas que vivenciaram o Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). *Repertório Teatro & Dança*, Salvador, v. 1, p. 1-10, 2010a. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4675/3493>. Acesso em: 19 ago. 2016.

RODRIGUES, G. E. F. O que é o BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)? O caminho do intérprete. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE IMAGEM CORPORAL E CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORAL, 1., 2010, Campinas. *Anais[...]* Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2010b.

SCHILDER, P. *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

TAVARES, M. C. G. C. F. *Imagem corporal: conceito e desenvolvimento*. Barueri: Manole, 2003.

TEIXEIRA, P. C. *A história das origens da criação do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e do seu desenvolvimento no primeiro percurso da sua criadora (1970-1987)*. 2014. 316 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

VIANNA, K. *A dança*. 3. ed. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

FLÁVIA PAGLIUSI: é bailarina, mestra em Artes da Cena e doutoranda em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

LARISSA SATO TURTELLI: é bailarina, intérprete e diretora no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Professora doutora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com atuação na Graduação em Dança e na Pós-graduação em Artes da Cena. Chefe do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp.