

REPERTÓRIO  
LIVRE

O CORPO NO MÉTODO  
BAILARINO-PESQUISADOR-  
INTÉRPRETE: CONSIDERAÇÕES  
A PARTIR DO ESPETÁCULO  
*FINA FLOR DIVINO AMOR*

*THE BODY IN THE DANCER-RESEARCHER-  
PERFORMER METHOD, CONSIDERATIONS FROM  
THE SHOW FINA FLOR DIVINO AMOR*

*EL CUERPO EN EL MÉTODO BAILARÍN-  
INVESTIGADOR-INTÉRPRETE:  
CONSIDERACIONES A PARTIR DEL  
ESPECTÁCULO FINA FLOR DIVINO AMOR*

**LARISSA SATO TURTELLI**

**GRAZIELA ESTELA FONSECA RODRIGUES**

**RESUMO**

O artigo apresenta aspectos do corpo trabalhado no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), o qual considera referências corporais provindas das manifestações e dos segmentos sociais populares brasileiros. Vê-se a pesquisa de campo como primordial para o estudo dessas técnicas. No caso do método BPI é necessário que a pessoa se disponibilize a realizar um processo consigo própria, para então poder ter a visibilidade de um corpo diferente do seu. Para entender essas técnicas corporais provindas das culturas populares brasileiras, precisam ser levados em conta os aspectos emocionais. A noção de corpo no método BPI considera o percurso emocional como um aspecto essencial. Uma das especificidades desse método é que neste a pesquisa de campo funciona também como um trabalho corporal. Para a criação do espetáculo *Fina Flor Divino Amor*<sup>1</sup> foram realizadas pesquisas de campo com as Pombagiras da Umbanda. O artigo aborda o processo corporal na criação desse espetáculo, incluindo particularidades da pesquisa de campo, dos estados corporais e da resultante artística. O estudo de recepção do espetáculo aponta para o fascínio e a discriminação em relação à Umbanda.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Pesquisa em Dança.  
Criação em Dança.  
Pombagira. Dança do  
Brasil. Método Bailarino-  
Pesquisador-Intérprete.

**1** Parte desta pesquisa teve financiamento Auxílio Regular à Pesquisa Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Processo 2011/13111-0.

**ABSTRACT**

*The paper presents aspects of the body worked in Dancer-Researcher-Performer method, which considers bodily references from the Brazilian cultural manifestations and the popular social segments. Field research is seen as central to the study of these techniques. In the BPI method it is necessary that the person perform a process with himself, so that he can be able to see a body that is different from his own. To understand these body techniques stemmed from Brazilian popular cultures, emotional aspects must be taken into account. The notion of body the BPI method considers the emotional journey as an essential aspect. One of the specificities of the BPI method is that in it field research also functions as a bodily work. For the creation of the show Fina Flor Divino Amor field research of the Pombagiras of the Afro-Brazilian religion Umbanda were carried out. The article approaches the bodily process in creating this show, including particularities of the field research of the bodily states and of the artistic result. The receiving study of the show points to the fascination and discrimination in relation to Umbanda.*

**KEYWORDS:**

*Dance Research. Dance  
Creation. Pombagira.  
Brazilian Dance. Dancer-  
Researcher-Performer  
Method.*

**RESUMEN**

*El artículo presenta aspectos del cuerpo trabajado en el método Bailarín-Investigador-Intérprete (BPI), el cual considera referencias corporales provenientes de las manifestaciones y de los segmentos sociales populares brasileños. Se ve la investigación de campo como primordial para el estudio de esas técnicas. En el caso del método BPI es necesario que la persona se disponga a realizar un proceso consigo mismo, para entonces poder tener la visibilidad de un cuerpo diferente al suyo. Para entender estas técnicas corporales provenientes de las culturas populares*

**PALABRAS-CLAVE:**

*Investigación en Danza.  
Creación en Danza.  
Pombagira. Danza de  
Brasil. Método Bailarín-  
Investigador-Intérprete.*

*brasileñas, hay que tener en cuenta los aspectos emocionales. La noción de cuerpo en el método BPI considera el recorrido emocional como un aspecto esencial. Una de las especificidades de este método es que en este la investigación de campo funciona también como un trabajo corporal. Para la creación del espectáculo Fina Flor Divino Amor se realizaron investigaciones de campo con las Pombagiras de la Umbanda. El artículo aborda el proceso corporal en la creación de ese espectáculo, incluyendo particularidades de la investigación de campo, de los estados corporales y de la resultante artística. El estudio de recepción del espectáculo apunta a la fascinación y la discriminación con respecto a la Umbanda.*

## INTRODUÇÃO

**NO DESENVOLVIMENTO** do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) desde 1980, no ir e vir entre as pesquisas de campo e os trabalhos em estúdio, aspectos corporais provindos das manifestações e dos segmentos sociais populares brasileiros foram considerados na maneira de produzir uma expressividade, gerando uma corporificação que exigia uma maior relação com a força da gravidade, uma memória corporal a florada, um tônus de resistência – de quem sabe festejar a despeito da dor e do sofrimento – distanciando-se, assim, do que podem ser chamadas de danças oficiais, mormente aquelas provindas das técnicas de dança europeias e norte-americanas transplantadas para o Brasil.

Ao se trabalhar dentro do método BPI com essas referências de corpo relacionadas às culturas populares brasileiras, pôde-se aferir o quanto esses registros já estavam presentes dentro dos corpos dos intérpretes, seja com uma relação de identificação ou de negação. Entende-se aqui cultura popular brasileira dentro da perspectiva de Alfredo Bosi (1992, p. 322-323, grifo do autor):

[...] se nos ativermos fielmente à concepção antropológica do termo *cultura* [...] logo perceberemos que um sem-número de fenômenos simbólicos pelos quais se exprime a vida brasileira tem sua gênese no coração dessa vida, que é o imaginário do

povo formalizado de tantos modos diversos, que vão do rito indígena ao candomblé, do samba-de-roda à festa do Divino, das Assembleias pentecostais à tenda de umbanda, sem esquecer as manifestações de piedade do catolicismo que compreende estilos rústicos e estilos cultos de expressão.

Na lida com essas referências corporais foi visível o quanto os próprios intérpretes surpreendiam-se ao constatar sua familiaridade com determinadas matrizes de movimento, seus corpos fluíam, os movimentos ocorriam com força e organicidade. Por outro lado, o oposto também acontecia, verificava-se muitas vezes um embate no contato com esses movimentos.

Só o contato com as matrizes de movimentos provindas das manifestações populares brasileiras já provoca, muitas vezes, esse embate, que é expresso por posturas distanciadas, provindas de um preconceito que é reforçado por nossa histórica tradição socioeconômica [...] As pesquisas com o Método BPI têm nos revelado que, ao assumirmos nossas porções miscigenadas, estamos assumindo pedaços esquecidos de nós mesmos, que irão reverberar numa amplitude de movimento e expressão corporal. (MELCHERT, 2010, p. 94)

Diante desse fato tornou-se uma necessidade, dedicar-se aos estudos das corporalidades brasileiras nas suas diversas configurações.

Embora essas referências corporais tornem-se fortemente presentes no corpo, os intérpretes a princípio tendem a vê-las como algo que não tem um valor artístico. Além de mobilizar emocionalmente os intérpretes, estas referências corporais exigem uma técnica em termos de força, fôlego, habilidade, equilíbrio, tônus, musicalidade, ritmo, dentre outros. No entanto, estas técnicas na maioria das vezes são vistas pelos intérpretes como sendo inferiores em relação àquelas já conhecidas dentro dos parâmetros das danças oficiais. Reconhecer e aceitar que esses registros corporais fazem parte da sua estruturação enquanto corpo, enquanto sujeito, e possuem uma qualidade artística, requer do artista da dança

ir além do sentimento de menos valia ligado, principalmente, ao embate do colonizador e do colonizado dentro de si.

No BPI desenvolve-se um trabalho corporal de maneira a estabelecer um contato mais profundo principalmente no que diz respeito às memórias relacionadas a algumas crenças ou valores culturais. Guardadas no corpo estão as memórias impressas como a do vencido e do vencedor, a do colonizador e do colonizado. Se não houver um contato com esses conteúdos, que habitam no corpo consciente ou inconscientemente, não se tem como estabelecer a relação proposta [...]. (RODRIGUES, 2003, p. 110)



## TÉCNICAS CORPORAIS PROVINDAS DAS CULTURAS POPULARES BRASILEIRAS

Nas artes da cena ainda são poucos os estudos verticalizados que se debruçam nas técnicas desses corpos das culturas populares brasileiras. Salvo raras exceções, encontram-se mais descrições das formas em movimento e dos percursos coreográficos, ou, decodificações a partir de parâmetros de dança europeus ou norte americanos, que não acessam suficientemente a complexidade dessas referências de movimento brasileiras.

Pode ser vista, por exemplo, uma relação entre a complexidade corporal apresentada por técnicas orientais tais como as do tai chi e aquelas do candomblé: o movimento, em ambas, dá-se através de sofisticados circuitos de energia. Para que houvesse uma investigação mais verticalizada dos movimentos do candomblé a segunda autora realizou estudos nos anos de 1981 a 1985 relacionando o candomblé e as técnicas do tai chi.

Alguns pais de santo revelaram que o sacro é a porta de entrada dos orixás (energia pura, divina) que, em contato com as energias da pessoa através dos orifícios do sacro propiciam a incorporação. O mestre de artes marciais chinesas, mestre Liu Pai Lin, refere-se à região do sacro: 'Oito Santos mergulham no fundo do mar' (oito energias distintas relacionadas aos oito orifícios do sacro, penetram o interior do ventre. Esta descrição diz respeito ao treinamento do movimento interior, localizado nesta área do corpo [...]) A associação deste treinamento com as danças dos orixás foi o que possibilitou realmente compreender, porque vivenciado e estudado no corpo, o importante procedimento da bacia no campo sutil do movimento interior: nela está a geração, a concentração e a fluência de energia. (RODRIGUES, 2005, p. 50)

A percepção dos circuitos de energia está diretamente relacionada à qualidade de movimento. Embora os treinamentos corporais africanos também sejam milenares, estes não foram devidamente reconhecidos e estudados dentro das artes da cena, como foram e continuam sendo os treinamentos corporais orientais.

No meu entender, no fundo de todos os nossos estados místicos há técnicas do corpo que não foram estudadas, e que foram perfeitamente estudadas pela China e pela Índia desde épocas muito remotas. Esse estudo sócio-psico-biológico da mística deve ser feito. (MAUSS, 2003, p. 422)

O estudo do tai chi auxiliou no entendimento dos movimentos do candomblé nos aspectos ligados aos circuitos de energia, porém a complexidade desse corpo em movimento no candomblé extrapola, e muito, as referências do tai chi. O enraizamento do corpo no candomblé – ligado à sua relação com a força da gravidade –, os impulsos, a densidade, são aspectos importantes do movimento no candomblé, principalmente quando consideramos os campos emocionais que a pessoa vivencia na maior parte de suas performances.

O candomblé é uma fonte inesgotável de conhecimentos merecedor de pesquisas em profusão, principalmente as que sejam

realizadas por dançarinos e professores de dança que indaguem e esmiúcem com dedicação e profissionalismo o seu conteúdo, a sua composição complexa e tão abrangente, de significado impar para a cultura e a religiosidade brasileiras. (MARTINS, 2008, p.153)

O alcance do estudo dessas técnicas necessita obrigatoriamente a vivência alocada em uma pesquisa de campo. No caso do método BPI é necessário que a pessoa se disponibilize a realizar um processo consigo própria, para então poder ter a visibilidade de um corpo diferente do seu. Reconhecer o colonizador e o colonizado em si mesmo faz parte desse processo interior, desenvolvido por meio de um trabalho corporal com a própria cultura, onde é vivido aquilo que é negado e aquilo que é afirmado em relação a essa cultura, o que resulta em uma maior abertura emocional. O autorreconhecimento das próprias emoções é que irá oportunizar o contato com o outro. Desse modo, ao fazer a pesquisa de campo, esta experiência retorna para o próprio corpo do pesquisador que tem a possibilidade de entrar nas referências corporais das pessoas da pesquisa de campo, de uma maneira que está longe de ser apenas uma reprodução de movimentos.

Para entender essas técnicas corporais provindas das culturas populares brasileiras, precisam ser levados em conta os aspectos emocionais. São referências corporais entrelaçadas a questões ligadas à memória afetiva, a uma força de resistência cultural, de superação e de esperança. Os corpos dessas pessoas estão imersos em um campo de muita afetividade, do qual provém o sagrado. A partir da imersão em pesquisas de campo nas festividades populares foi se observando que existia um processo interior que ocorria nas pessoas, principalmente nos mestres, dessas festividades. Daí chegou-se a uma decodificação desse percurso:

Observa-se três aspectos que interagem no percurso interno: 1 – as lembranças, com seus campos de imagens; 2 – os deslocamentos das emoções e dos afetos; e 3 – as sensações. Depois de feito esse percurso de dentro para fora ocorre também o circuito inverso, ou seja: os movimentos gerados, os cantos e as músicas pronunciados, os objetos investidos e o caminho percorrido no tempo e no espaço presente retornam ao interior das pessoas

como uma realização que motiva e confirma o sentido de estarem vivas. (RODRIGUES, 2005, p. 64)

A noção de corpo, no método BPI, considera o percurso emocional como um aspecto essencial. Se em um primeiro momento a pessoa é levada a se abrir emocionalmente, em seguida existe uma decodificação e um trabalho sobre essas emoções abertas. Ao vivenciar em si os vários estados corporais deflagrados a partir das vivências em pesquisa de campo, o movimento do intérprete vai ganhando densidade. É uma qualidade de movimento diferente do que está contemplado na dança contemporânea atual. Essa densidade está muito referenciada a viver os diversos campos emocionais no próprio corpo. Um corpo carregado de impulsos exigindo um maior aterramento dos pés para não perder o eixo de equilíbrio, produzindo formas-conteúdo que rompem a barreira do confortável e estável.



## *FINA FLOR DIVINO AMOR – IYABÁ LEGBA HEI!*

O espetáculo de dança teatro *Fina Flor Divino Amor – Iyabá Legba Hei!*,<sup>2</sup> criado dentro do método BPI, foi desenvolvido entre os anos de 2010 e 2014, sendo de criação conjunta das autoras deste artigo, tendo a primeira autora como intérprete e a segunda como diretora. Foram realizadas pesquisas de campo em terreiros de Umbanda das cidades de Campinas (SP) e região, São Paulo (SP) e Brasília (DF), especificamente focando nas Pombagiras.

Para o desenvolvimento deste espetáculo foram visitados cerca de 20 terreiros e realizadas mais de 50 idas a campo, porém, ambas as autoras já possuíam pesquisas anteriores referentes à Umbanda, sendo a primeira autora desde 1993 e a segunda desde 1979. Portanto, era um tema bastante conhecido das mesmas. Assim, as pesquisas de campo retomadas para este espetáculo não visaram

**2** Esse espetáculo foi apresentado em nove capitais brasileiras, no interior paulista e também em um congresso artístico-científico em Portugal. Teve financiamento ProAC 2010, Fundo de Apoio à Pesquisa, ao Ensino e à Extensão (FAEPEX) e Unicamp (2011) e FAPESP (2012 a 2015 – processo 2011/13111-0).



um primeiro conhecimento do assunto e sim, iniciar um processo corporal que culminaria em um espetáculo.

Uma das especificidades do método BPI é que neste a pesquisa de campo funciona como um trabalho corporal. Estando no campo o corpo do intérprete vai viver uma contenção que requer estar no máximo da sua centração. O intérprete irá estabelecer uma sintonia com o pesquisado, que irá influenciar em mudanças de tônus e conseqüentemente na apreensão de novos movimentos com sentidos inusitados para o intérprete. É um exercício para o corpo. Na prática, há um ganho de plasticidade corporal, pois aspectos da outra pessoa são recebidos pelo corpo de quem pesquisa, com suas diferenças e similitudes.

O chegar da pesquisa de campo e ir para os laboratórios dirigidos, significa criar um mundo novo, não há a intenção de reproduzir acontecimentos ou pessoas encontrados em campo. Há um campo de imagens que vão sendo formadas, muitas delas diferentes do campo, mas que foram propiciadas pelo mesmo.

A pesquisa de campo, e o trânsito entre esta e o laboratório, foi o que propiciou o *insight* de criação do método BPI em 1980. O estúdio, que anteriormente a essa experiência estava circunscrito em um ambiente no qual não cabiam os segmentos sociais marginalizados, através dessa experiência – na qual o corpo do intérprete se abre para o compartilhamento com as pessoas do campo – passou a ser inundado de referências corporais provindas das pessoas das margens. Considera-se as margens como:

[...] locais socialmente invisíveis, passíveis de preconceitos, afastados do centro das atenções do poder público ou da mídia, e podem ser considerados como *esquecidos*. As pessoas que ocupam essas margens muitas vezes apresentam uma potência corporal não vista em outros segmentos da sociedade. (RODRIGUES et al., 2016, p. 554)

Essas referências corporais mobilizam integralmente o corpo do intérprete, ou seja, as suas vísceras, as suas emoções; não são referências apenas formais, há um drama humano que possibilita uma troca entre as imagens corporais<sup>3</sup> do

**3** Compreende-se imagem corporal no sentido atribuído por Paul Schilder (1999), no qual a imagem corporal é extremamente dinâmica e fazem parte de sua constituição aspectos conscientes e inconscientes, ligados ao desenvolvimento do sujeito bem como ao seu contínuo contato com o meio, abrangendo aspectos libidinais, fisiológicos e sociais. “O corpo a que nos referimos quando falamos da imagem corporal aqui transcende à soma de todos esses aspectos pois é um corpo existencial e, por isso, a cada momento se revela inexplicável, fonte inesgotável do ‘novo’, do ‘singular’, que, ao mesmo tempo, carrega a vulnerabilidade própria do ser humano”. (TAVARES, 2003, p. 118)

intérprete e da pessoa pesquisada. Nessa perspectiva, portanto, não se vai a campo para buscar dados para montar um espetáculo, vai-se para abrir o corpo para esse tipo de interação.

No caso do processo do espetáculo *Fina Flor Divino Amor*, o primeiro conteúdo emanado do corpo da intérprete em laboratório foi a potência do corpo sentida como se fosse provinda de eletricidade. O fogo veio como um elemento inerente a esse espaço, ocupando diversos lugares, até estabelecer-se no centro do mesmo e aí permanecer até o final do processo. O corpo fez um percurso gradativo de ir absorvendo o fogo em si, através dos sentidos da pele, da carne e dos ossos, até se tornar o próprio fogo. O fogo passou a ser sentido como o miolo do corpo. O corpo virou Salamandra. Guardiã do fogo.

Desse corpo fundador, que é a Salamandra, originaram-se outros corpos. Eram corpos que se incineravam tais como aqueles dos orixás tratados em seus mitos de origem, nos quais, para o humano se tornar divino, é preciso uma forte emoção, capaz de incinerar o corpo. O processo do *Fina Flor* fez com que a intérprete vivesse corporalmente essa transmutação do corpo e pelo corpo, adquirindo densidade, força e outros adjetivos próximos aos orixás quando incorporam no humano.

Quando um orixá está em terra, incorporado em um de seus filhos de santo, presenciamos esta força no corpo. Porém qualquer descrição do movimento não revelaria a dimensão de que o corpo é tomado. O corpo sua, bufa, aumenta de volume e de largura. Expande-se. Há pulsações, dínamos, contenções e impulsos. Todo um corpo-emoção faz com que, ao olharmos, fiquemos antes de qualquer entendimento, arrepiados. (RODRIGUES, 2005, p. 65)

Várias mulheres povoavam o espaço dos laboratórios, por meio do corpo da intérprete. Ocorria uma transfusão de energias corporais distintas. Centralizando o processo um corpo que trazia vida e que também incinerava. Algumas imagens tomavam o sentido de serem energias que passavam a ocupar o espaço. Nesse processo fica clara a questão da retroalimentação do espaço para o corpo e do corpo para o espaço. O fogo, antes no espaço, foi absorvido pelo corpo

promovendo um processo de transmutação, para em seguida ser devolvido ao espaço em forma de energia, como se fossem formas em movimento.

Surpreendentemente, os primeiros conteúdos que emanaram do processo diziam respeito principalmente à Idade Média: mulheres presas em calabouços, queimadas em fogueiras, perfuradas por estacas, presas com cintos de castidade. A voz saía do corpo em tons guturais ou sussurrados. O tônus era altíssimo. Uma atmosfera soturna dominava o espaço. Os movimentos entremeavam contenção e descarga. Era como se a base do trabalho necessitasse ser desenvolvida nesse território, nesse ambiente, descrito acima.

Embora a intérprete estivesse vivendo com organicidade tudo isso, havendo inclusive certo prazer com esses conteúdos no corpo, era necessário dar vazão a outros corpos-conteúdos. Quando existe uma identificação do intérprete com campos emocionais muito pesados cabe à direção propiciar uma mudança. Há um limite para se ficar nesses campos pesados, pois no método BPI a emoção é vivida de fato, não é representada. O corpo de Salamandra, como um corpo de luz, que propiciava a transformação, foi um canal para que novos conteúdos pudessem vir.

Por outro lado, existem também aquelas emoções nas quais o intérprete não quer permanecer, embora tenham sido exteriorizadas organicamente pelo seu próprio corpo. Por exemplo, o intérprete pode perceber que está sentindo uma raiva intensa e querer tirá-la do corpo. Contudo, essa emoção precisa ser decantada no físico, trabalhada junto com a diretora, até que o intérprete possa minimamente ter consciência do que se trata e assim elaborá-la e poder liberar outros conteúdos e dessa maneira passar para outros movimentos.

No aprofundamento de um trabalho dessa natureza, os intérpretes muitas vezes demonstram certa resistência em receber *feedbacks* da direção que irão desmascará-los nas suas partes mais escondidas, menos aceitas, o que pode deixá-los sentindo-se como se fossem um nada, miseráveis enquanto pessoas. No momento que a pessoa é desmascarada vem um sentimento de tremenda menos valia, mas é como se esse desmascaramento fosse mexendo nas armaduras do seu corpo. Nesse ponto ela tem a possibilidade de um real desenvolvimento humano,

o qual se reverte no ganho de qualidade do seu trabalho como intérprete, envolvendo uma integração de aspectos físicos, emocionais e mentais. Esse ganho de qualidade é percebido pelos espectadores quando o trabalho vem a público.

## OS ESTADOS CORPORAIS

Trabalhar o tema das Pombagiras no corpo foi um elemento muito facilitador para o desenvolvimento corporal da intérprete, para o seu avanço em uma técnica corporal escavada, isto é, uma técnica na qual a abertura emocional e o contato interior são primordiais para se atingir determinadas qualidades de movimento, nas quais há um trabalho com um tônus elevado e um maior enraizamento dos pés.

*Troca de pele, pele descascada. Nessa hora veio de ela estar procurando a pele dela. Pele queimada. Como se fosse a pele que ela vestisse para virar bicho, como li em alguns mitos de orixás. Depois ela era só osso. Era uma caveira, um esqueleto. Depois tinham pintado os ossos dela, o crânio de branco. Ela era uma caveira, esqueleto, todo pintado, enfeitado. Por pessoas que a cultuavam. (Trecho de diário de laboratório)*

Ter vivido esses conteúdos no corpo promoveu um aumento da percepção da intérprete, que reverteu em uma maior plasticidade corporal. As fronteiras corporais também ficaram mais definidas. Os sentidos de osso e de pele ganharam uma nova conotação, no sentido de um maior acesso a essa interiorização. Ver as mulheres dentro de si e depois projetá-las para fora de si, trabalhou ainda muscularmente o corpo da intérprete para ter graus de intensidade no seu movimento.

Essas imagens por vezes surgiam com um caráter dualista, como se a personagem visse as mulheres por dentro e por fora “*ela dança em pé, mas o espírito dela dança agachado*” (trecho de diário de laboratório). Isso provocava no corpo um movimento onde duas forças antagônicas atuavam, produzia uma determinada

plasticidade colocando o corpo entre uma postura e a outra, trazia uma alteração do tônus, um aumento do mesmo. O corpo reagia nos contratempos.

As imagens fazem um diálogo tônico com a musculatura, incluindo a das vísceras, tendo potencial de produzir estados corporais específicos, os quais são fundamentais para o trabalho no método BPI. Para que essa mobilização ocorra é necessária uma afetividade ligada aos conteúdos que vêm do próprio corpo em sintonia com a pesquisa de campo.

Essa percepção intensa dos ossos e da pele, citada anteriormente, não é vivida apenas de uma maneira simbólica, extrapola-a quando o corpo é tomado também pela emoção, como a do dilaceramento. É como se a pessoa fosse tomada pelas imagens. A intérprete diariamente trabalhando dessa forma vai flexibilizando suas couraças musculares. O trabalho de campo interage nos laboratórios, ele vai contribuir para flexibilizar as couraças à medida que promove a integração de aspectos do pesquisado no pesquisador.

O intérprete tem condições de viver essas imagens com tanta intensidade porque as emoções são trabalhadas ao longo de todo o processo, tendo um diretor atuando com ele em todo o percurso. Ele consegue ir para esses estados de grande intensidade, porque ele consegue voltar para um estado de equilíbrio, o qual é cada vez maior.

Foram muitos os estados corporais vividos com intensidade nesse processo do *Fina Flor*: o dilaceramento, o quase se extinguir, o incinerar, o estar presa dentro de paredes, o descarregar as emoções para o solo, a transmutação, o desmembramento, a rejunção. Um corpo que repetidamente quase morria e voltava. Virava osso e voltava. Virava fagulha e voltava. Era um contínuo reiniciar.

A principal síntese dos conteúdos do trabalho foi um percurso de dor escavada no corpo de várias mulheres, bem como, sua depuração e transformação. Na resultante artística, além da Salamandra, havia a Velha e o encontro da personagem Nadja com outras nove mulheres de diferentes histórias e procedências: a Mulher dos Ossos, Esmeralda, a Mulher do Chão Pretinho, a Mulher das Gravatas, Maria Rosa, Sabiã, Maria Louca, Dolores e Maria Padilha (ver imagens de 1 a 9).

A Esmeralda, a Maria Rosa, a Maria Louca e a Dolores possuíam seus objetos demarcando quatro pontos do espaço. Cada uma delas denotava uma dinâmica específica de mulheres, de maneira a ser mais possível ver um coletivo em uma mulher só: a revolta da mulher reprimida, a que é queimada viva, a mulher dilacerada que perde os vínculos com a vida e a que carrega as dores.



IMAGEM 1 - MULHER  
DOS OSSOS. ESPETÁCULO  
*FINA FLOR DIVINO AMOR*.  
Foto: Debora Branco.



IMAGEM 2 - ESMERALDA.  
ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*.  
Foto: Debora Branco.



IMAGEM 3 - MULHER DO CHÃO  
PRETINHO. ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO  
AMOR*. Foto: Debora Branco.





IMAGEM 4 - MULHER DAS GRAVATAS.  
ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*.  
Foto: Debora Branco.



IMAGEM 5 - MARIA ROSA.  
ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*.  
Foto: Andressa Coutinho.



## IMAGEM 6 - SABIÁ. ESPETÁCULO

*FINA FLOR DIVINO AMOR.*

Foto: Debora Branco.



## IMAGEM 7 - MARIA LOUCA. ESPETÁCULO

*FINA FLOR DIVINO AMOR.*

Foto: Debora Branco.



IMAGEM 8 - DOLORES.  
ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*.  
Foto: Debora Branco.



IMAGEM 9 - MARIA PADILHA.  
ESPETÁCULO *FINA FLOR DIVINO AMOR*.  
Foto: Debora Branco.



Ao viver essas tantas mulheres, a intérprete vivenciou em seu corpo a morte, o corpo queimado, dentre outros, expurgando do corpo conteúdos sombrios, o que exigiu uma elaboração do seu percurso pessoal. Como o método BPI lida com o campo emocional, isso não foi feito só nesse espetáculo, porém, nesse trabalho o campo emocional tomou uma dimensão muito peculiar devido a agregar arquétipos<sup>4</sup> femininos que percorreram grande parte da história da humanidade. Com isso, a cada vez que o trabalho era apresentado, a intérprete findava o mesmo com um sentimento de vitalidade e inteireza, ao contrário do que era imaginado por algumas pessoas do público, que esperavam que esses conteúdos fossem fazer mal ao estado emocional da intérprete.

O desenvolvimento corporal proposto pelo método BPI envolve a pessoa ter contato com as suas sensações e emoções de maneira a reconhecer o seu histórico de vida ali presente e buscar uma resolução que envolve um trabalho pessoal, diferentemente de outros métodos das artes da cena que usam a emoção retirada do corpo do intérprete sem compromisso com os aspectos pessoais que são mobilizados no mesmo. No método BPI:

[...] o trabalho com emoções advindas de traumas, quando elas emergem e apenas quando emergem, é no sentido de tomar consciência de forma gradual e cuidadosa, compreendendo que consequências e *scripts* causaram na vida da pessoa, colocando-as no seu devido lugar para poder, então, seguir adiante. Busca-se uma superação das emoções traumáticas e não um 'cultivo' para levá-las à cena. (COSTA, 2016, p. 217)

É a elaboração das emoções que propiciou, no caso do *Fina Flor*, vivenciar no corpo esse manancial de mulheres carregadas de dores e mazelas. A emoção tem uma energia e quando trabalhada conscientemente produz um corpo que chama a atenção pela sua entrega e potência.

4 Segundo Silveira (1997, p. 68): "Arquétipos são matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma [...] Resultariam do depósito das impressões superpostas deixadas por certas vivências fundamentais, comuns a todos os seres humanos, repetidas incontavelmente através dos milênios".



## IDEALIZAÇÃO DAS POMBAGIRAS

Uma síntese das pesquisas envolvendo o processo de criação do espetáculo *Fina Flor Divino Amor* foi a perspectiva de olhar as Pombagiras como as resultantes das dinâmicas das suas relações com um conglomerado de mulheres, as várias mulheres do mundo. Olhando por meio desse enfoque, pode-se afirmar que o cerne do que é uma Pombagira não existe. Ela é mutável e sua performance está em relação às pessoas, aos locais e aos trabalhos que ela irá realizar, podendo surpreender, encantar ou chocar seu público.

Apesar dessa mutabilidade, as Pombagiras mexem com a idealização das pessoas. Isso ficou evidente em pesquisa de recepção realizada nas apresentações do espetáculo *Fina Flor Divino Amor*.<sup>5</sup> As respostas dos espectadores ao questionário demonstravam que a maioria das pessoas tinha uma Pombagira dentro de si, no seu imaginário, e tendia a querer ver retratada na intérprete as imagens idealizadas da sua Pombagira.

Essa questão da Pombagira é muito forte no imaginário dos brasileiros. É como se a imagem dela que se tem dentro de si fosse sempre melhor que qualquer outra vista na sua frente. Pode-se dizer que existe uma busca de completude nessa idealização. Por outro lado, a imagem da Pombagira também pode ser vista como um bode expiatório, no sentido da projeção.

A abordagem das Pombagiras no espetáculo *Fina Flor* veio em outra direção, quebrando essa imagem idealizada. No percurso da criação do espetáculo a intérprete teve que trabalhar em si com a diretora suas próprias idealizações das Pombagiras. O resultado no corpo transgrediu a imagem idealizada, foram vividos conteúdos que percorriam os espectros entre força e fragilidade, potência e dor, indo além dos estereótipos de volúpia e luxúria geralmente atribuídos às Pombagiras.

A resultante estética de todo o processo do *Fina Flor* foi um aumento da força corporal, assim como, o desvelamento da luta da mulher, que atravessa séculos, originando uma linguagem de movimentos comprometida com esse conteúdo.

**5** Pesquisa ligada ao projeto "A dança em ato: investigação dos fluxos e contextos das relações espectadores-obra artística a partir das apresentações do espetáculo de dança *Fina Flor Divino Amor*" (financiamento Fapesp 2012-2015 – processo 2011/13111-0). Conforme exposto em Turtelli e Rodrigues (2016, p. 757): "[...] foram respondidos 262 questionários por pessoas do público. Também foram colhidos depoimentos voluntários de espectadores e redigidos diários sobre as apresentações. Para a pesquisa de recepção com os espectadores foi adotada uma perspectiva de investigação na qual a percepção e a experiência ganharam um grande espaço [...] Esse posicionamento de investigação da recepção teve suporte nas pesquisas de Desgranges (2003, 2008), Pavis, (2005, 2007) e Gil (2004), e partiu de autores da estética da recepção, como Jauss (1994), Iser (2002) e Lima (2002) [...] foi criado o questionário respondido pelos espectadores [...] por meio de 25 questões, algumas de múltipla escolha e outras dissertativas, totalizando cinco páginas de questionário".

Ao criar um corpo que abre mão da volúpia e da luxúria para entrar num campo de dignidade e de luto, o mesmo está sujeito a tornar-se o espelho no qual poucos querem se ver. Os espectadores muitas vezes recebiam no seu corpo esse conteúdo como se eles mesmos estivessem sendo expostos.



## CONCLUSÃO

Aos olhos do espectador estrangeiro esse corpo construído na intérprete, no espetáculo *Fina Flor Divino Amor*, era visto como algo inusitado, sem categorias predefinidas, e sem um preconceito frente a uma expressão corporal que contém aspectos da Umbanda.

Já a tendência de muitos dos espectadores brasileiros era ficarem incomodados em ver aspectos da Umbanda na linguagem corporal tendo, ainda, preocupações quanto a “mexer com a religião”, demonstrando medo do desconhecido, da “macumba”, da possessão, do lado mágico, como se visse a Umbanda como o espaço no qual habita “o mal”. Havia pouco discernimento. É como se esse universo referente à Umbanda não pudesse ter um olhar por meio da arte.

Esse corpo não idealizado, mas íntegro, era algo que causava também certo temor, pois é muito forte o que está internalizado como Umbanda na maioria dos brasileiros, tornando difícil, para alguns, ter um prazer estético frente a isto. Ainda é frequente haver uma visão de muitas pessoas de que o terreiro é o lugar aonde vai a escória. Existe uma aversão frente a esse universo. A representação das Pombagiras foi muito segregada aos espaços dos terreiros. Ela fica ali. Pombagira é coisa de terreiro.

O método BPI reconhece o aprendizado tido por meio das pesquisas nos terreiros. As técnicas corporais estudadas a partir das investigações em terreiros, desde

1980, propiciaram chegar-se a qualidades de movimento e estruturas corporais relevantes para as artes da cena.

É preciso abrir os porões. A Pombagira está nas artes e na vida além dos terreiros.



## REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COSTA, Elisa Massariolli. *A dinâmica do parto no processo criativo do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete: um aprofundamento sobre a relação diretora-intérprete e sua importância no nascimento da dança*. 2016. 372 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/320839>>. Acesso em: 25 dez. 2017.

MARTINS, Suzana. *A dança de Yemanjá Ogunté: sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELCHERT, Ana Carolina Lopes. *A descoberta da cultura velada e dos gestos vitais: um aprofundamento no eixo Inventário no Corpo do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*. 2010. 372 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284979>>. Acesso em: 25 dez. 2017.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *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, 2003. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284769/1/Rodrigues\\_Graziela\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284769/1/Rodrigues_Graziela_D.pdf)>. Acesso em: 25 dez. 2017.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca 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. 551-577, set./dez. 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/65010/38270>>. Acesso em: 25 dez. 2017.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca; TURTELLI, Larissa Sato. *Umbanda e método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): confluências*. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*,

Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 139-158, jul. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017139/6930>>. Acesso em: 25 dez. 2017.

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

SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1997. (Coleção Vida e Obra).

TAVARES, Maria da Consolação Gomes Cunha Fernandes. *Imagem corporal: conceito e desenvolvimento*. Barueri, SP: Manole, 2003.

TURTELLI, Larissa Sato; RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. O bailado interno no espectador de dança: pesquisa a partir da recepção do espetáculo Fina Flor Divino Amor. In: CONGRESSO DA ABRACE, 9., 2016. Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: ABRACE, 2016. p. 750-776. Disponível em: <<https://www.event3.com.br/Anais/IXCongressoABRACE/32564-O-BAILADO-INTERNO-NO-ESPECTADOR-DE-DANCA--PESQUISA-A-PARTIR-DA-RECEPCAO-DO-ESPETACULO-FINA-FLOR-DIVINO-AMOR>> Acesso em: 25 dez. 2017.

**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-SP), 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. E-mail: [l.turtelli@iar.unicamp.br](mailto:l.turtelli@iar.unicamp.br)

**GRAZIELA ESTELA FONSECA RODRIGUES:** é Bailarina, atriz, coreógrafa e diretora. Psicóloga. Professora Titular (MS-6) do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp-SP) com atuação na Graduação em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Criadora do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Doutora em Artes pela Unicamp. E-mail: [graziela@iar.unicamp.br](mailto:graziela@iar.unicamp.br)