

# Mudanças na imagem corporal de bailarinas que vivenciaram o método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)

Graziela E. F. Rodrigues<sup>1</sup>  
M. da Consolação G. C. F. Tavares<sup>2</sup>

Changes in body image of dancers who experienced the DRP method (Dancer-Researcher-Performer)

**RESUMO:** Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) é um método coreográfico desenvolvido no Brasil na década de 1980 que prioriza a identidade do bailarino em todo o processo de construção do espetáculo de dança. O objetivo desta pesquisa foi identificar elementos relacionados ao desenvolvimento da imagem corporal a partir da análise dos depoimentos a um conjunto de questões aplicadas a um grupo de pessoas que utilizaram o método BPI no processo de criação. É possível verificar que os três eixos de sustentação do método – Inventário no Corpo, Co-habitar com a Fonte e Incorporação da Personagem – foram identificados por cada pessoa. Existe forte conteúdo emocional vivenciado pela pessoa durante o desenvolvimento do método BPI e isto possibilitou que partes da identidade pessoal, que antes não eram reconhecidas como suas, fossem assumidas e integradas por ela.

**Palavras-chave:** dança; método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI); imagem corporal.

**ABSTRACT:** The Dancer-Researcher-Performer (DRP) is a choreographic method developed in Brazil during the nineteen eighties, which highlights the dancer's identity during the entire dance performance construction process. The aim of this research was to identify elements related to the development of body image using testimonies to a questionnaires by subjects who have applied the DRP method in creative processes. It is possible to verify that the three axes of method – Body inventory, Co-dwelling with the Source and Character embodiment – were identified by each subject. There is strong emotional content experienced by subject during the development of DRP method and this enabled the dancer's assimilation and integration of parts of his/her identity not hitherto recognized as belonging to himself/herself.

**Keywords:** dance; Dancer-Researcher-Performer (DRP) method; body image.

<sup>1</sup> Artista polivalente de todas as áreas da dança, desde 1972, com experiências em Minas Gerais, São Paulo, Brasília e na Espanha, é pesquisadora doutora e atua, desde 1987, como professora da Unicamp – Universidade Estadual de Campinas.

<sup>2</sup> Possui formação na área da saúde, em Minas Gerais (1977, 1980), e na Universidade Estadual de Campinas (1989, 1992, 2003), onde é professora associada nas áreas de educação física, dança e imagem corporal.

## Introdução

A dança no Ocidente, como arte do espetáculo ao longo dos últimos 40 anos, esteve associada à qualidade da *performance* corporal, apoiada na habilidade técnica e expressiva dos bailarinos e na competência criativa do coreógrafo. As diferentes escolas clássicas e modernas, com trajetórias diversificadas, tiveram o avanço das suas técnicas e de seus estilos impulsionados pela criação artística, principalmente através da figura do coreógrafo, que é quem determina a estética do movimento a ser usado na obra artística. Os processos em dança normalmente passam pelo corpo de seu criador, o coreógrafo, para ser transferido ao corpo do bailarino. Seja através das convenções formais do movimento, seja através de um movimento livre de padrões comumente atribuído como sendo produto de uma dinâmica do espírito, da fisicalidade e também do intelecto, o desenvolvimento da dança esteve sempre direcionado a um resultado que é o espetáculo.

Na arte de criar dança encontra-se o papel do coreógrafo, ora como autor pleno da obra, significando que ele escolhe o bailarino que lhe sirva para fazer a sua escritura no corpo, ora como coreógrafo, a partir de elementos e/ou temas que induzem o bailarino a uma criação em que ele seleciona o que julga de valor para constituir a obra. A concepção coreográfica em ambas as abordagens é do coreógrafo.

A dança contemporânea feita nos dias de hoje caracteriza-se por uma destituição de fronteiras no que tange às técnicas corporais, vincula-se a uma integração das várias linguagens artísticas e tem a investigação do movimento como o mote para a criação. Busca-se o que possa ser o movimento vivido pelo corpo do bailarino, porém, mesmo dentro deste contexto, a coreografia é a projeção do coreógrafo sobre o bailarino. Nestes casos, a obra nem sempre prioriza o desenvolvimento da pessoa do bailarino, pois o produto está em primeiro plano em relação ao processo.

O BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) é uma proposta de dança contemporânea em que há um rompimento com estes modelos, pois a criação parte do que emerge do corpo do bailarino. A emoção é fortemente vivida neste processo de criação, causando impacto na identidade corporal do bailarino e refletindo em sua imagem corporal. O espetáculo aqui significa o fechamento de uma *gestalt*. O coreógrafo, neste caso, está condicionado ao que emerge do corpo do bailarino, no que tange a sua singularidade. O autor da obra é o bailarino junto ao coreógrafo, que é quem dirige o processo.

O BPI é uma linha de trabalho em dança desenvolvi-

da no Brasil, tendo o seu início em 1980. O primeiro processo foi vivido no corpo de uma das autoras.<sup>3</sup> A partir de 1987, o método é aplicado a vários bailarinos, tanto a alunos da graduação e pós-graduação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) quanto a profissionais que buscam o método para o seu desenvolvimento artístico. O trabalho do BPI teve publicação no livro *O Bailarino-Pesquisador-Intérprete*, processo de formação (Funart), em 1997, com reedição em 2005, e a tese de doutorado *O método BPI e o desenvolvimento da imagem corporal*, em 2003, cuja orientadora é também autora deste trabalho.<sup>4</sup>

Três eixos de sustentação com dinâmicas e técnicas específicas podem ser reconhecidos no BPI: 1 – O Inventário no Corpo; 2 – O *Co-habitar* com a Fonte; 3 – A Estruturação da Personagem (RODRIGUES, 1997). Trata-se de uma divisão didática, uma vez que o processo ocorre como um todo. No primeiro eixo, a memória do corpo é ativada através de diversas percepções, tais como visuais, auditivas, táteis e proprioceptivas. Busca-se nesta fase uma ampliação da autodescoberta com maior consciência e apropriação pelo bailarino de sensações, sentimentos, história cultural e social que lhe são pertinentes. No *Co-habitar com a Fonte* busca-se entrar em contato com uma realidade circundante à pessoa. O foco é a pesquisa de campo escolhida pelo bailarino. Ao estabelecer uma sintonia no contato com “o outro”, o bailarino poderá sintonizar-se consigo mesmo, de forma a assumir com consciência a singularidade de seus movimentos. No terceiro eixo ocorre a integração das sensações, emoções e imagens vividas no desenvolvi-

<sup>3</sup> Graziela Rodrigues é bailarina, coreógrafa, psicóloga, doutora em Artes, docente e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp. Coordenou o curso de graduação em Dança no período de 1997 a 2005. No ano de 1987, integrou o grupo de profissionais que consolidou o projeto pedagógico em dança do Instituto de Artes da Unicamp. Iniciou sua carreira artística em 1967, tendo tido formação em dança clássica, moderna e contemporânea, além de formação na área do teatro. Trabalhou com coreógrafos e diretores de teatro no Brasil e na Europa, tendo realizado diversos espetáculos como bailarina e coreógrafa. Na consolidação do BPI em seu corpo, realizou os seguintes espetáculos: *Graça bailarina de Jesus, ou Sete Linhas de Umbanda, Salve o Brasil* (1980 e 1981), *Caminhaduras* (1983 e 1984), *Coração Vermelho I* (1985) e *Coração Vermelho II* (1986). Estes espetáculos tiveram em média nove meses de processo cada um deles, com temporadas de apresentações em diversos teatros do Brasil, tendo recebido indicações de prêmios e farta crítica especializada de dança.

<sup>4</sup> Maria da Consolação G. Cunha F. Tavares é médica fisiatra, com formação em psicanálise e psicologia integrativa. Doutora em Medicina Interna pela Faculdade de Medicina da Unicamp, docente e pesquisadora do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação Física da Unicamp, onde também coordena o Grupo de Estudos em Imagem Corporal. Foi coordenadora do curso de graduação em Dança do Instituto de Artes da Unicamp no período de 1991 a 1995. Colaborou em diversos momentos para a consolidação do método BPI, possibilitando-lhe acompanhar na prática o método e contribuir para o desenvolvimento do mesmo, principalmente no que tange a seu trabalho de orientação sob o enfoque da imagem corporal.



mento do método, com a conseqüente criação de uma personagem, cujo nome emerge como sua essência.

No BPI, a emoção é trabalhada como o fio que conduz a construção do movimento do bailarino. Os seus registros emocionais provêm um conteúdo que fundamenta a criação coreográfica. Assim, a qualidade técnica da *performance* no BPI está diretamente relacionada ao trabalho da emoção. O foco está na identidade do corpo do bailarino, que integra aspectos fisiológicos, emocionais e sociais.

O objetivo desta pesquisa foi identificar elementos relacionados ao desenvolvimento da imagem corporal em depoimentos das pessoas sobre processos de criação em que utilizaram o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete.

## Levantamento de dados

O instrumento utilizado para coleta de dados foi o questionário apresentado na Figura 1. A construção deste questionário baseou-se em reflexões relacionadas aos três eixos fundamentais do BPI. O questionário elaborado, antes de ser aplicado, foi posto em julgamento por seis profissionais de nível superior, sendo três bailarinas, das quais duas vivenciaram o método do BPI, e três professores universitários com mais de 15 anos de experiência acadêmica. A partir das sugestões destes profissionais, foram realizadas as alterações pertinentes.

Optou-se por uma forma descritiva das questões, composta por um enunciado seguido de uma pergunta com resposta afirmativa ou negativa. Em sendo afirmativa, solicita-se à pessoa uma explanação sobre o mesmo. Trata-se de uma descrição do que cada pessoa vivenciou durante o processo de criação do espetáculo utilizando o método BPI, o que implicitamente leva a uma reflexão por parte da pessoa para poder respondê-las.

O questionário foi enviado a todos os bailarinos que vivenciaram o método do BPI integralmente até o ano de 2004. Foram 28 pessoas, sendo 27 mulheres e um homem, todos ex-alunos do curso de graduação em Dança da Unicamp.

Foi solicitado a cada pessoa, via correio, o preenchimento do questionário, assim como a assinatura do termo de consentimento em participar da pesquisa. Os objetivos desta, assim como a garantia de sigilo quanto à identificação, foram dados para cada pessoa.

Eixo do BPI	Questão
<i>O Inventário no Corpo</i>	1.1 - Durante o processo do Bailarino -Pesquisador-Intérprete a história individual e cultural da pessoa é trabalhada no próprio corpo. Você localiza um momento em que este elemento foi trabalhado de forma especial em seu processo? Sim ( ) Não ( )
	1.2 - Em caso afirmativo, descreva esse momento.
	1.3 - Essa experiência teve algum significado para você? Sim ( ) Não ( )
	1.4 - Em caso afirmativo, qual foi o significado dessa experiência para você?
<i>O Co-habitar com a Fonte</i>	2.1 - Durante o processo do Bailarino -Pesquisador-Intérprete existe um momento denominado Co-habitar com a Fonte. Você localiza esse momento quando você trabalhou no processo? Sim ( ) Não ( )
	2.2 - Em caso afirmativo, descreva esse momento.
	2.3 - Essa experiência teve algum significado para você? Sim ( ) Não ( )
	2.4 - Em caso afirmativo, qual foi o significado dessa experiência para você?
<i>A Incorporação da Personagem</i>	3.1 - Durante o processo do Bailarino -Pesquisador-Intérprete há uma fase descrita como Incorporação da Personagem. Você localiza esse momento em seu trabalho? Sim ( ) Não ( )
	3.2 - Em caso afirmativo, descreva esse momento.
	3.3 - Existe relação entre a personagem vivenciada no trabalho e você? Sim ( ) Não ( )
	3.4 - Em caso afirmativo, que relação é essa?

Fig. 1 – Questionário utilizado para a coleta de dados

## Análise dos dados coletados

Todos os questionários respondidos em um prazo de 60 dias foram analisados. As questões fechadas foram quantificadas e foi realizada uma análise de conteúdo das questões abertas. Em um primeiro momento foi feita uma leitura flutuante por analogia com a atitude do psicanalista, como propõe Bardin (1977, p. 96), para “conhecer o texto deixando-se invadir por impressões e orientações”. Num segundo momento foram construídas *categorias* que reunissem unidades de significados que fossem indicadores similares.

Dos 28 questionários enviados, 14 foram respondidos. Cada questão é constituída de quatro perguntas (Figura 1). Para cada questão as pessoas responderam com texto único. As análises dos resultados relacionados a cada questão serão descritas a seguir.

Quanto à Questão 1, todas as pessoas afirmaram que localizaram um momento em que a sua história individual e cultural é trabalhada de forma especial no próprio corpo durante o desenvolvimento do método. Os conteúdos, que foram expressos, direcionaram ora para o momento em que se deu um contato mais efetivo com o inventário, ora para quando referenciaram as percepções corporais vivenciadas. Este momento foi descrito de várias formas sistematizadas nas seguintes categorias, mostrado na Figura 2.

Categories	Indicadores
<b>Porta de entrada</b>	No espaço-tempo das aulas de Dança Brasileira
	No espaço-tempo dos laboratórios
	No espaço-tempo das pesquisas de campo
	Através dos movimentos de um familiar, caracterizados pela força emocional de suas origens <ul style="list-style-type: none"> <li>• Circunstanciados no ritual</li> <li>• Circunstanciados no cotidiano</li> <li>• Circunstanciados no conflito</li> <li>• Circunstanciados na infância</li> </ul>
<b>As percepções corporais</b>	Rejeição/incômodo x Aceitação da própria história no corpo
	Força emocional no movimento presente
	Reocorrência ao passado
<b>Significado da experiência</b>	Transcendência do corpo
	Intensidade da experiência

Fig. 2 – Categorias e desdobramentos em que a história individual e cultural foi trabalhada no próprio corpo (Questão 1)

Com relação à Questão 2, todas as pessoas, exceto uma, afirmaram que localizaram o momento denominado *Co-habitar com a Fonte*, trabalhado dentro do desenvolvimento do método. As descrições dos procedimentos geraram as categorias apresentadas na Figura 3.

Category	Indicadores
<b>Local</b>	Em várias regiões brasileiras enfocando manifestações da cultura popular brasileira. Terreiros de umbanda. Canaviais. Em vários segmentos sociais do Brasil.
<b>Circunstância</b>	Ouvir conversas na cozinha da casa. Vivenciar o cotidiano da comunidade. Fazer parte da paisagem ao redor. Antes, durante e depois dos rituais. Dormir na mesma casa. Comer a mesma comida. Tomar o mesmo ônibus. Ampliar o olhar para a realidade circundante.
<b>Tempo</b>	Quase três anos. Cerca de 40 dias. Vários dias consecutivos.
<b>O momento</b>	Fragmentos da Vivência <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ajudar nas tarefas</li> <li>• Trocar experiências</li> <li>• Legitimar as relações humanas</li> <li>• Simplesmente estar presente</li> <li>• Abrir-se para o encontro</li> <li>• O não-dito se fez mais forte do que o verbal</li> </ul> Processo interno <ul style="list-style-type: none"> <li>• Diferenciação do tempo</li> <li>• Destituição de máscaras</li> <li>• Contato com uma nova realidade</li> <li>• Contato mais real com as pessoas</li> <li>• Estruturação de algo que já existia em essência</li> <li>• Correlação com a infância</li> <li>• Relação afetiva</li> <li>• Estar visceralmente em um lugar</li> </ul>
<b>Significado da experiência</b>	Aprendizado de abertura e de generosidade Qualidade do contato Um olhar para a realidade Experiência corporal Quebra do preconceito Vitalidade Auxílio na criação artística

Fig. 3 – Localização do momento em que foi trabalhado o *Co-habitar com a Fonte* (Questão 2)

Na Questão 3 todas as pessoas afirmaram ter identificado o momento denominado *A Construção da Personagem* dentro do desenvolvimento do BPI. Este momento foi descrito de várias formas sistematizadas nas categorias da Figura 4.

Category	Indicadores
<b>Descrição do processo</b>	Cada um tem o seu tempo Contato com as próprias imagens Estágios mais sensíveis do corpo Ganhar um corpo em profundidade Força interior Integração de imagens Relato corporal Ampliação dos sentidos do corpo Integração do corpo Ampliação da percepção Construção gradativa Impacto na imagem corporal Clareza dos conteúdos internos
<b>Referência ao corpo da personagem</b>	Reconhecimento de várias percepções Vários corpos em um Estâncias evolutivas da personagem Anatomia simbólica da personagem Ampliação do referencial de corpo e de movimento Espaço para autotransformação Ganhar um corpo de movimentos Organicidade Memória corporal História de vida no corpo
<b>Apreciação da vivência</b>	Experiência de expansão do corpo e do movimento Referencial artístico Libertação de padrões Identidade assumida Processo integrador Contato com a própria realidade Sensibilidade elevada. Sutilezas. Fluxo de vida Sentir-se inteiro Aprendizado de abertura interior
<b>A personagem como parte de si</b>	Características familiares Relação intrínseca: pessoa e personagem Experiência integradora Dentro de si Emoções arcaicas Sentimentos profundos Parte do mundo Ligação com a vida Aspectos da personalidade até então desconhecidos Essência de si Ampliação do espaço interior Conhecimento de novas faces de si Aumento da expressividade do corpo Alteração da auto-imagem Histórias familiares e culturais
<b>O reconhecimento de outras realidades de si na vivência corporal com a personagem</b>	Clareza dos conflitos internos Autodesenvolvimento Contato com a força de vida em si mesmo Redescoberta do prazer e da alegria Desbloqueio da sexualidade Abertura para as relações humanas Crença em si mesmo Auto-aceitação Sentir-se parte do mundo Sentimento de ser aceito O melhor de si mesmo Conhecer e trabalhar as próprias emoções Potencial criativo Reconhecimento de uma vasta história a ser desvendada Contato com novas descobertas Contato com as próprias motivações

Fig. 4 – Categorias e desdobramentos apontados na fase *Incorporação da Personagem* (Questão 3)

Todas as respostas dadas ao questionário foram longas e com conteúdo que denota um grande envolvimento emocional das pessoas com as questões. Ao descrever sua experiência com o método, cada pessoa exemplificava através de relatos que continham com precisão e coerência a identificação dos três eixos do método BPI.

## O método BPI e a imagem corporal

Os dados analisados anteriormente demonstram que as categorias e os indicadores obtidos durante o desenvolvimento do método BPI apontam para questões relacionadas à imagem corporal, algumas das quais são explicitadas e exemplificadas a seguir.



Para Schilder (1994), a história de cada um é também a história das relações entre ele e o outro, sendo a construção da imagem corporal vinculada aos processos de identificação e projeção em cada indivíduo. As percepções corporais apontadas no *Inventário no Corpo* revelam um percurso da pessoa, desde a rejeição e o incômodo até a aceitação da própria história, como se pode observar em um dos relatos:

Aos poucos eu fui percebendo e valorizando a bagagem rica que meu corpo carrega – é por ser tão grande e múltipla que muitas vezes me confunde e paralisa... Por bastante tempo na minha vida alimentei um desejo de ter nascido numa outra família, num outro ambiente (que fosse mais “refinado”, mais “culto”). Desde então comecei a entender, ou melhor, procurar entender e dar o valor devido à minha origem, ao meu alicerce, às pessoas de onde surgi.

Tavares (2003) aponta as sensações como eixo articulador da imagem corporal, considerando o reconhecimento das mesmas como fundamental para a preservação da identidade da pessoa em suas relações com o mundo externo. As sensações corporais vivenciadas durante o *Inventário no Corpo* parecem funcionar como um eixo articulador ao qual vão se integrando as memórias corporais que até então estavam fragmentadas e não eram reconhecidas como parte integrante do eu corporal da pessoa.

A imagem corporal é um fenômeno dinâmico relacionado à mobilidade das relações internas da pessoa com o mundo externo. Durante o *Inventário no Corpo*, observaram-se flutuações constantes na intensidade e nos significados das sensações, sendo que esta mobilização guardava sintonia com a história de cada um. Esta singularidade parece ser o cerne da originalidade peculiar de um processo artístico. Sendo assim, o diretor precisa estar atento para agir de forma respeitosa, considerando a legitimidade da emoção, e utilizá-la como propulsora de um processo de criação artística e de integração da identidade corporal da pessoa, que é o artista.

Constata-se que, quando a pessoa passa pela porta de entrada, é como se ela fizesse um retorno ao berço, aos momentos de desenvolvimento de seu próprio corpo, ao espaço-tempo das sensações profundas, fruto de necessidades corporais e afetivas que foram ou não atendidas, como exemplifica este relato: “São essências primitivas. Por um instante posso sentir a aflição de estar no ventre materno e em outro o aconchego e o conforto de estar no colo”.

Dessa forma, requer-se que a pessoa que está dirigindo o processo tenha sutileza, diferenciação e aceita-

ção das características peculiares de cada indivíduo, acolhendo-o. Só assim é possível propiciar experiências que toquem a unicidade do corpo, relatado como algo que o transcende:

Conhecer um sentimento que estava preso dentro de mim, impedido de ser sentido. Uma camada separando o dentro e o fora. Saber que esta camada não é intransponível, saber que não vou morrer ou ser punido por estar sentindo... Pude ir aos poucos sentindo as minhas partes.

A intensidade da experiência não justifica que o conteúdo extraído nesta fase do *Inventário* seja o conteúdo para o produto artístico. Por outro lado, também não é o propósito trazer experiências íntimas pessoais para serem recriadas no palco. Muito pelo contrário, pretende-se sim a liberação do corpo da pessoa, para que ela realmente se conecte com o mundo e, dessa forma, possa conscientemente escolher o que quer produzir com o seu corpo, no mundo e para o mundo.

Observa-se que, após a realização do *Inventário no Corpo*, a pessoa encontra-se preparada para articular a linguagem de movimento que lhe faz sentido, aumentando as suas condições para continuidade no método BPI.

Na questão 2 sobre o *Co-habitar com a Fonte*, a partir da análise das respostas ao questionário, vê-se a necessidade de enfatizar a peculiaridade deste método no que tange à pesquisa de campo. Em pesquisa de campo, o pesquisador atua com o seu próprio corpo no que se refere a uma abertura de sua sensibilidade, tendo a sua percepção aguçada e a sua comunicação sinestésica com aqueles que ele escolheu para pesquisar enfatizada. A pessoa escolhe o foco de sua pesquisa, porém o enfoque, ingredientes inconscientes que o levaram a esta escolha, só mais tarde será possível acessá-lo, e este é um dado corporal importante para o desenvolvimento do BPI.

As respostas ao questionário trazem as circunstâncias vividas na pesquisa de campo que oportunizaram o *Co-habitar com a Fonte*, tais como: “A relação com os pais e mães de santo, antes, durante e depois dos rituais, participando do cotidiano dos terreiros, conversando com as pessoas...”; “Dormi na casa delas, comi a comida delas, fui em festas, em igreja, tomei ônibus com uma delas para ir visitar sua filha, vi fotos delas”. Evidencia-se a participação no cotidiano, num convívio de igualdade humana e de forma natural, isso porque há uma escolha afetiva do que a pessoa está pesquisando, e ela se abre para acolher aquele universo humano nela.

Foi também constatado que há uma real integração do *Inventário no Corpo* com o *Co-habitar com a Fonte*.

A paisagem ao redor me trazia muito da paisagem tão explorada por mim na infância. A casa em construção me trazia uma relação com o meu personagem em construção – estar dando estrutura a algo que na essência já existia, só precisava ser arranjado, organizado.

As respostas ao questionário demonstram que o tempo de estar no local da pesquisa sofre variações e, quando ocorre a experiência do *Co-habitar com a Fonte*, o pesquisador vive aquela paisagem da pesquisa de campo como se pertencesse a ele, a vivência interior é sentida com vitalidade. Pode-se ilustrar este aspecto com alguns trechos do questionário, tais como: “O sentido do tempo era diferente. O tempo parecia correr de outra maneira e o compasso era aparentemente de espera”. “Pude vivenciar um contato mais real com as pessoas, destituído de máscaras e de intenções”.

Cada pessoa necessitou de um tempo específico para estar pronta para ir a campo *Co-habitar*. Este tempo está condicionado ao fato de que a pessoa já tenha reconhecido as suas próprias sensações e assim obtido certa coesão. O tempo de ela ter alcançado consigo própria melhor condição de suportar ansiedades e emoções contrastantes decorrentes de maior consciência de si. Segundo Fischer (1973), a consciência que uma pessoa tem do próprio corpo está condicionada à capacidade de entrar em contato com a vulnerabilidade do corpo e ao significado de suas partes corporais. Neste estado há menos mecanismos de defesa, e, portanto, a pessoa encontra-se mais apta para ver o outro com um sentido de realidade.

As atitudes corporais influenciam a forma como se percebe o objeto, ao mesmo tempo em que o contexto circundante modifica a própria percepção, como podemos observar neste relato: “Como se em algum momento deixasse de ser eu mesma e conseguisse com o meu corpo vivenciar sensações daquele outro corpo que eu admirava tanto”.

Schilder (1994) chama insistentemente a atenção sobre a íntima relação entre o próprio corpo e o corpo das outras pessoas. No 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 partes como também de separá-las.

Eu tinha uma relação afetiva com aquele lugar e com as pessoas de lá. Eu tinha uma admiração. Então foi bom me sentir próxima a eles, me sentir parte. Fica na lembrança um sentimento de ter sido aceita e acolhida.

Na fala seguinte observa-se a integração de aspectos libidinais e culturais e também a integridade da identidade do pesquisador, onde o espaço do silêncio se faz mais presente: “o não-dito às vezes se fez mais forte do que o verbal... estendeu a mão para mim e eu dei a minha mão para ela”.

Na questão 3, sobre a *Incorporação da Personagem*, o material apresentado no questionário é extenso e todos descrevem o desenvolvimento deste eixo a partir de sua própria vivência, tendo em comum a preponderância do fator emocional, como podemos verificar neste trecho de uma das respostas:

(...) desincorporar máscaras e padrões dos quais nem sequer temos consciência de que carregamos. Primeiro parece que a gente tem que tirar a roupa, é como se ficassemos nus... desprotegido, com frio, sozinho, no escuro, perdido, não sei direito descrever. Depois aparecem imagens que em algum momento acabam nos confortando e então, por afinidade ou rejeição, acabamos sentindo confiança na presença daquela imagem. Nesse momento uma personagem aparece distante de nós. Com o tempo deixamos que ela se aproxime... Começamos a assumi-la.

Na personagem estão necessidades corporais da pessoa que no início de seu processo eram difíceis de serem permitidas sentir e expressar. Muitas das imagens geradas e percebidas como incômodo, ao tornarem-se conscientes, passam a ser uma chave para a liberação do corpo. “É um fato: a personagem desenvolveu-se conforme eu fui assumindo e lidando com os meus conflitos, mas eu também cresci com o desenvolvimento dela”.

Observa-se que, para estar neste momento, cada pessoa teve o seu tempo de integração de suas imagens, assim como para obter a clareza dos conteúdos das mesmas. A *Incorporação da Personagem* traz o significado de ganhar um corpo profundo por ter alcançado estágios mais sensíveis do corpo com a ampliação da percepção, fruto de uma construção que é gradativa: “Eu trabalhara o corpo, estava preparada e a condução foi levando a estágios mais sensíveis do corpo”. “Eu tinha uma percepção do espaço muito aguçada, como se o meu corpo interagisse com o ar. Tudo à flor da pele”.

Nesta fase verifica-se o processo de construção e destruição da imagem corporal, no sentido atribuído por Schilder (1994) como sendo uma tendência de energia de vida criativa onde as questões da plasticidade,



da mutabilidade e da flexibilidade da imagem corporal são vivenciadas de forma intensa.

No trabalho corporal proposto pelo BPI, a pessoa percebe várias imagens relacionadas ao corpo em processo, que aos poucos vão se fundindo. Quando elas se integram em uma única imagem, alcança-se um único corpo e percorrem-se as estâncias evolutivas do mesmo. “Ela tem a fase velha, depois vira moça e vira menina.” Uma anatomia simbólica se pronuncia e, na fase de dar o nome, este corpo fusionado passa a existir:

A “D...” tinha uma coisa muito forte no pulmão/diafragma – uma respiração/resfolegar que levava as ondas de movimento, que trazia cones rodopiando em volta, que fazia brilhar cada junção das vértebras-espelhos nas costas, no lombo, um tilintar. Era um pulso que vinha do chão e explodia nos pulmões como um fole, e ela ia costurando pelo espaço, pelo resfolegar, amassando o fole, sentindo o tropel da boiada, o chão pulsando. Às vezes vinha mansa feito água escorrendo por um sulco no chão e ia preenchendo os vãos, chegando com sua força, aos poucos, pra então ir construindo uma espiral que envolvia a coluna e se abria no espaço.

De forma semelhante com o nascimento é o momento em que ocorre a fusão dos corpos, que pronuncia uma personagem. A “D...” é o nome dado a esta fusão de corpos que se expressa através do que se chama personagem. O nome dá o sentido de uma identidade social e simbólica à imagem enunciada, quando então a personagem realmente passa a existir.

Dolto (2002), em sua obra *Imagens inconscientes do corpo*, chama a atenção sobre a importância do nome e sua relação com a imagem do corpo. Dolto afirma que a coesão narcísica do indivíduo, enquanto *sujeito do desejo de viver*, é assegurada pelo seu pré-nome significando o domínio das pulsões de vida sobre as pulsões de morte. No BPI, o nome atribuído a estes sentidos e imagens do corpo traz para a pessoa o sentimento de desejar vivê-la. 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: “A sensação é de um novo conforto, outro cheiro, outra pele, outro tamanho, cor, etc. Essa personagem nos permite fazer aquilo que não somos capazes de fazer naturalmente”.

As respostas ao questionário demonstram também que em nenhum momento do BPI a identidade pessoal se perde, pelo contrário, há uma ampliação de consciência. A personagem como parte de si, categoria identificada nas análises do questionário, evidencia que há uma diferenciação entre identidade da pessoa e a da personagem.

A personagem de certa forma sou eu. Não que eu me confunda com ela, mas sei que eu tenho “O...” dentro de mim. É uma face minha, ou várias de minhas faces que foram descobertas e vivenciadas através dela.

Concluídos o *Inventário no Corpo*, o *Co-habitar com a Fonte* e a *Estruturação da Personagem*, dá-se início à produção do espetáculo onde está inserida a criação coreográfica. O diretor cria, porém ele está delimitado pelo contingente expresso pelo bailarino e ambos estão sintonizados com o conteúdo que é a personagem: uma construção vinculada à identidade corporal atual daquele bailarino específico.

## Conclusões

Ao se trabalhar um corpo que dança a partir de sua própria identidade, não se tem como antecipar e nem como idealizar o que esse corpo irá produzir. No BPI não se dança com um corpo *pré-determinado* como belo pela cultura ou pelo coreógrafo, mas busca-se a dança no corpo de cada bailarino. Diante disto, não é de se admirar quão é complexo um processo que permita ao bailarino dançar de posse da própria identidade.

Assumir a originalidade da identidade corporal parece ser uma contravenção. Permitir que o movimento emerja do corpo é algo tenebroso, mais ainda é pesquisar sobre um movimento que requer de si o confronto com valores e emoções que não se quer sentir. A tradição da formação em dança está fortemente impregnada de um controle, determinando o que a pessoa deve pensar e sentir e como deve agir, muitas vezes com um discurso oposto a isto.

No método Bailarino-Pesquisador-Intérprete depara-se com questões fundamentais referentes à imagem corporal e à identidade do corpo. As respostas ao questionário exprimem um crescimento pessoal: o poder ver a si mesmo, a auto-aceitação, a integração de aspectos desagregados, o assumir-se por inteiro... Enfim, são falas que enfatizam a identidade do corpo e suas transformações. A pessoa que vivencia este processo de criação passa a se ver sob outro prisma. Há uma expansão do que ela vê fazendo parte de si. As imagens do corpo revelam assim imagens de sua existência.



## Referências

- BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- DOLTO, F. *A imagem inconsciente do corpo*. Tradução: Noemi Moritz Kon e Marise Levy. São Paulo, SP: Perspectiva, 2002. (Coleção Estudos).
- FISHER, S. *Body consciousness: you are what you fell*. New Jersey, United State of America: A Spectrum Book, 1973.
- RODRIGUES, G. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*. processo de formação. Rio de Janeiro, RJ: 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. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP.
- SCHILDER, P. *A imagem do corpo, as energias construtivas da psique*. Tradução: Rosanne Wertman. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- TAVARES, M. C. C. *Imagem corporal: conceito e desenvolvimento*. São Paulo: Manole, 2003.

