

NAGAI, Ângela Mayumi; RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. Quem dança em mim: A Personagem no método BPI. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Capes: Doutorado.

RESUMO

Trata-se da análise de um processo criativo em dança por meio do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), criado pela Prof^a Dr^a. Graziela Rodrigues. A ênfase é dada ao terceiro eixo do método, denominado a Estruturação da Personagem. Uma personagem no método BPI é descoberta a partir do confronto entre o arquivo de vida gravado no corpo do bailarino (elaborado no primeiro eixo do método, o Inventário no Corpo) e o campo de pesquisa por ele escolhido (ou segundo eixo, o Co-habitar com a Fonte). Desta relação fecha-se uma *gestalt*, sempre exclusiva, a qual será lapidada em sua potência dançarina. O que acontece quando, na verticalidade do mergulho proposto por este método de criação, ocorre a negação dos conteúdos internos que afloram através do corpo? No caso apresentado, aborda-se o nascimento da Personagem Vera, atriz-ilusionista circense e prostituta. O embate da intérprete com a Personagem é analisado como um processo de criação “às avessas”. Buscando transcender a experiência da subjetividade, são revelados meandros de uma travessia corporal pautada por sombrios aspectos da humanidade, trazidos à luz pela conscientização dos sentidos de cada movimento, até o aflorar de uma dança que se constitui pela capacidade de superação.

Palavras-chave: Dança. Personagem. Método BPI.

ABSTRACT

Title: Who dances in me: The Character in the DRP method.

This is the analysis of a creative process in dance by the method *Dancer-Researcher-Performer* (BPI), created by Prof. Dr. Graziela Rodrigues. The emphasis is on the third axis method, called *The Structuring of the Character*. A character in the DRP method is discovered from the confrontation between the recorded archive of life in the body of the dancer (drafted in the first axis of the method, *The Inventory in the Body*) and the field of research chosen by him (or second axis, *The Co-inhabit with Source*). This relationship closes a *gestalt*, always unique, which will be polished in its power dancer. What happens when in vertical dive proposed by this method of creation, is the negation of the inner contents that emerge through the body? In our case, we discuss the birth of the character Vera, an actress-prostitute and circus juggler. The clash with the interpreter's character is analyzed as a creative process "backwards". Seeking to transcend the experience of subjectivity, are revealed intricacies of body ruled by crossing dark aspects of humanity, brought to light by the awareness of the senses in every move until the blooming of a dance that is the capacity to overcome.

Keywords: Dance. Character. DRP method.

A Personagem no Método BPI

Reflexões sobre processos de pesquisa e criação em dança no Brasil vêm sendo trazidas por meio de dissertações e teses, além de métodos já sistematizados como, por exemplo, o Teatro do Movimento (2003), da bailarina, coreógrafa e educadora Lenora Lobo. Este método trabalha nas fronteiras entre a dança e o teatro, com ênfase na questão da *personagem*. Lobo e Navas (2003, p. 131) observam que as personagens na dança contemporânea, ou são totalmente abstraídas (a exemplo de Merce Cunningham) ou, num caráter mais multidisciplinar, desenvolveram-se como “verdadeiros personagens do movimento” (como no caso de Pina Baush). As autoras citam, dentre os poucos métodos brasileiros que se debruçam sobre o assunto, pesquisas relevantes tais como a de Graziela Rodrigues, Angel e Klauss Vianna. O conceito de Personagem que será apresentado aqui vem do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), criado pela Prof^a Dra. Graziela Rodrigues, num processo dirigido pela mesma. No BPI, por meio da Personagem, o bailarino é sempre sujeito de sua criação.

No BPI, a Personagem é o resíduo¹ da travessia do artista, realizada nos dois primeiros eixos do método *O Inventário no Corpo* (um mergulho na biografia corporal do bailarino) e *O Co-habitar com a Fonte* (pesquisa de campo realizada junto a uma comunidade). A Personagem é uma nucleação de vários sentidos deflagrados no corpo ao longo destes dois primeiros eixos, constituindo-se num *cerne de identidade* corporal do bailarino. Neste *cerne* se encontra todo o conteúdo simbólico, fruto das interações sociais, culturais e libidinais do bailarino-pesquisador-Intérprete.

Os laboratórios do BPI (chamados de *dojo*) trabalham com uma especial atenção aos campos (interligados) da *emoção, sensação, imagem e movimento*. O diretor estimula o intérprete a verbalizar o que vê e sente, e a discernir os significados de cada gesto. Quando a Personagem surge pela primeira vez, apresenta-se em sua forma mais bruta. Aos poucos ela vai se desenvolvendo no terceiro eixo do método, a *Estruturação da Personagem*. A Personagem no método BPI, em princípio, é sempre uma incógnita. Ela não é idealizada, almejada, projetada, mas antes, revelada. Portanto, o intérprete deverá estar aberto para esta incógnita, o que nem sempre acontece. O método também não se prestaria, pelo menos até então, a dar corpo a uma personagem pré-existente, seja da literatura, do teatro, do balé de repertório etc. Antes, ele se propõe a dar à luz uma nova trajetória de vida, fruto de relações humanas atualizadas, em especial, na realidade social do país.

Vera: de alvo a atiradora

Permitam-me apresentar minha Personagem. Antes, porém, devo informar que meu campo de pesquisa (*O Co-habitar com a Fonte*) foi realizado no Sertão do Cariri, na Paraíba. Meu convívio deu-se com as mulheres do sertão, em

¹ Segundo Turtelli (2009, p. 80), [...] “aquilo que insiste no corpo após a exteriorização dos mais diversos conteúdos”.

especial com a figura de Dona Zabé da Loca, mestra de pífano que ficou conhecida, além de sua arte, pelo fato de ter vivido durante 25 anos numa espécie de caverna. No método BPI, a relação entre campo e Personagem não é necessariamente direta, conforme veremos a seguir.

Vera surgiu, pela primeira vez, numa *paisagem*² de fronteira, lugar de tráfico de drogas e de mulheres, com balas de fuzil encravadas nas casas, crianças barrigudas, garimpeiros, televisões e ruas íngremes de lama. Dizia-se cabeleireira, vindo depois a revelar-se atriz e dançarina de um circo mambembe. A diretora solicita, então, que eu prepare o “*Show de Vera*”. Com tecidos coloridos, objetos e figurinos, Vera inicia seu *show* colocando-se como alvo do atirador de facas; traz sombras chinesas ao contrário, onde os atores e suas trucagens eram mais importantes que seus efeitos; realiza danças de amor com o chicote de Jesus Cristo (expulsando os vendilhões do templo); transforma-se em um gorila imitador de seres humanos; veste um cinto de espelhos para desviar olhares de seu corpo. Logo de início, o número das facas revela o “lugar emocional” onde a Personagem se encontra. Em seguida, observa-se que cada número proposto por ela trazia espelhamentos, sobreposições e paradoxos: um corpo que se exhibe, mas que deseja ser invisível; os bastidores em vez da cena; um símio que simula o humano; a dança erótico-religiosa do chicote. Vera ainda não dançava, mas realizava ações com certa ironia, manifestos de repúdio à dissimulação e à mentira.

Nesta etapa, observamos que os sentimentos de medo e revolta predominavam. Mesmo travestidos no *show*, eles revelavam um interior assombrado e cheio de suspenses que não deixavam o corpo (da intérprete e da Personagem) vir em sua plenitude. O circo ainda era uma estratégia de “despistagem”. Sua linguagem se situava mais na literatura (manifestos) que na dança. Com o tempo, esta natureza transformista e ilusionista foi se despojando das defesas, até Vera assumir, não sem dor e susto da intérprete, que era prostituta e dançarina de boate de uma churrascaria de beira de estrada. Tal *paisagem* era paralisante e os sentimentos eram de grande medo e humilhação. Este foi um dos momentos que precisei pausar o processo para conseguir lidar com tal campo emocional, observado antes em meu *Co-habitar com a Fonte*, e o qual pedia passagem através de meu corpo. Como solução para o momento, continuei o trabalho intensificando a prática da *Estrutura Física*³, técnica corporal do BPI. Nesta fase, o corpo da intérprete tornou-se mais fortalecido e disponível aos conteúdos que Vera precisava trazer. Deixei que ela fizesse as aulas de dança junto comigo. Trabalhávamos intensamente os movimentos da região do quadril, região dos tabus. Um dia, em laboratório, Vera conta sua descoberta: “todo gesto é sagrado, até o rebolado”. Neste momento, ela “me pede” para confeccionar um cinturão de chaves e explica: “este é o meu cinto de abrir castidades.”

Mas a história de Vera ainda estava só começando. Ela avançou em sua biografia, retrocedendo no tempo, até sua infância. Descobriu-se escrava

² Segundo Rodrigues (1997, p. 19), *paisagem* é o “espaço onde se desenvolvem experiências de vida, que se instauram no corpo”.

³ RODRIGUES (1997, p. 43).

sexual aos oito anos de idade. O eixo de meu *Inventário no Corpo* reemergiu, não pela vivência do fato em si, mas pelo irmanar de mais esta dor, uma ferida coletiva e velada. O corpo torturado destas meninas veio à baila. A pergunta no momento era: como inverter a situação de objeto para sujeito numa situação tão extrema? Apesar da enorme angústia que sentia, prossegui. A história tornou-se tão dolorosa, que numa certa manhã tive que matar Vera. Eu, intérprete, assassinei a Personagem. Afinal, como alguém poderia se recuperar de tanta tragédia? Só a morte poderia redimi-la. Vera, porém insiste e ressurgue como um fantasma, sem corpo. Mais laboratórios foram realizados até que eu gastasse esse sentimento de absoluta menos valia e fosse reconstituindo o corpo da Personagem. Vera passou a cruzar umbrais, a desenterrar ossos de cemitérios clandestinos. Lá estava ela, agora como um fantasma que arrastava consigo pedaços de meninas assassinadas, de desaparecidos políticos, de gente abandonada. Vera precisou da ajuda de uma entidade da Umbanda, Seu Exu Tatá Caveira. Este *corpo Exu* ajudou a trazer um tônus muscular mais alto. Neste registro, Vera se tornou a Mulher Abutre e fortaleceu-se. Descarnou vários corpos em decomposição, reuniu os ossos que desenterrava e entregava-os, completos e reconhecidos, para o céu. Na medida em que os entregava, começou a ser puxada para cima também. Um dia, Vera resolve sair da terra e vai para um baile no meio de um sertão. Este foi mais um momento de um processo de superação que aconteceu em camadas. Desta vez, Vera simplesmente para, joga seu corpo num sofá de cetim cor-de-rosa e suspira: “Chega de sofrer!”. A partir de então, sua atividade principal passou a ser frequentar bailes.

Além de seu objeto-síntese, o cinturão de chaves de abrir castidades, um segundo objeto surge em suas mãos: uma peixeira. No campo simbólico, a faca corta pensamentos ruins, ervas daninha e até cordões umbilicais. Vida e morte são seus dois gumes. Materializo a faca, que foi sendo trabalhada de diversas formas por Vera em seus sucessivos bailes, até ser transformada numa faca espelhada, a qual reedita os espelhos usados em suas primeiras aparições no circo. Vera, que antes era alvo do atirador de facas, transformou-se em atiradora. Mesmo aguerrida, ela tem um sentimento de fundo de prazer e uma atitude de desafio lúdico. Ela tem prazer em dançar, em ter um corpo e agora se acha até bonita. Sua capacidade de matar é movida não mais pela raiva ou medo, mas pelo senso de preservação da dignidade e da vida. A dança da Personagem nasceu não de representações gestuais, mas de ações conscientes que revelam uma disposição para o enfrentamento. Ela vai conquistando a maestria de sua *performance* na repetição destas ações (riscar à faca, por exemplo). Sua expressão mais figurativa vai ganhando em abstração e se depurando enquanto dança.

Ainda que, em grande parte do processo eu me mantivesse em constante luta e resistência para aceitar a saga de Vera, ir mais fundo em seu universo foi recompensador. Quando admiti o embate interno de negação e passei a vivenciar o processo como uma dinâmica de oposições enriquecedoras, pude alcançar uma maior fruição de sua dança.

Conclusão

Os tabus são a matéria-prima de Vera. A sexualidade e a transmutação de estigmas em impulsos de superação levaram tempo. Marcas emocionais e culturais, instaladas no corpo, têm que ser reconhecidas antes de serem desalojadas e transformadas. É necessária uma dose de generosidade e coragem do intérprete para revelar as mazelas da Personagem, já que ele também as sente. Muitas de nossas dores “individuais” são heranças emocionais de todo um grupo. Vera precisou que eu abrisse mais o meu corpo, que a recebesse como uma espécie de mensageira, que ela dançasse em mim. Cada vez que se consegue superar a dor da Personagem, supera-se também a dor do intérprete. Para isso é preciso instalar o comando proposto pelo método de não permanecer nas *paisagens* de destruição e de buscar, (valendo-se da técnica corporal do BPI, *A Estrutura Física*), o reflexo de ascensão dos diversos corpos (imagético, emocional, sensorial, físico) no eixo terra-céu.

Quando estruturamos uma Personagem no método BPI, não significa que esta síntese seja absoluta. A Personagem é um devenir: ela segue se desenvolvendo junto com a pessoa do artista. Ela é o resultado do fechamento de uma *gestalt* e, “sempre que uma *gestalt* é criada, esta tende imediatamente a se modificar e destruir-se” (RODRIGUES, 2003, p. 137). Ou, conforme coloca Tavares (2003, p. 36): “O processo de construção de nossa identidade corporal é sempre um processo em construção”.

A Personagem do BPI, *cerne de identidade* do bailarino-pesquisador-intérprete, resulta da tarefa (nada simples) de apropriação do próprio corpo. Neste ponto, Vera foi emblemática. O processo ajudou-me, também, a transcender questões de identidade cultural que sempre me ocuparam, ao reconhecer-me, mais plenamente, em minhas contradições e multiplicidades. Tudo o que vive no corpo de um intérprete merece ser olhado e encaminhado como soluções de continuidade para novos impulsos criativos. Iniciar e terminar um processo no corpo é algo imprescindível para a pessoa do bailarino: cuidar da dramaturgia do corpo é cuidar da dramaturgia da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LOBO, L.; NAVAS, C. **Teatro do Movimento** – Um método para um intérprete criador. Brasília: LGE Editora, 2003.
- RODRIGUES, G. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- TAVARES, M. C. C. **Imagem Corporal** – Conceito e Desenvolvimento. São Paulo: Manole, 2003.
- TURTELLI, L. S. (2009). **O espetáculo Cênico no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): Um estudo a partir da criação e apresentação do espetáculo da dança Valsa do Desassossego**. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.