

DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS

LICENCIATURA EM DANÇA

CAROLINA GASQUEZ MAGNESI

ENTRE O TRANSE E A PRESENÇA:

uma análise de procedimentos artístico-pedagógicos para a
alteração de estados corporais

CAMPINAS

2020

CAROLINA GASQUEZ MAGNESI

ENTRE O TRANSE E A PRESENÇA:

uma análise de procedimentos artístico-pedagógicos para a
alteração de estados corporais

Trabalho de Conclusão apresentado ao
Curso de Licenciatura em Dança da
Universidade Estadual de Campinas como
requisito parcial para obtenção do grau de
Licenciado(a) em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Jussara C. Miller

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M274e Magnesi, Carolina Gasquez, 1997-
Entre o transe e a presença : uma análise de procedimentos artístico-
pedagógicos para a alteração de estados corporais / Carolina Gasquez Magnesi.
– Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Jussara Corrêa Miller.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança - Estudo e ensino. 2. Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. I.
Miller, Jussara Corrêa, 1967-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

Informações adicionais, complementares

Título em outro idioma: Between transe and presence: an analysis of artistic-pedagogical
procedures for altering body states

Palavras-chave em inglês:

Dance - Study and teaching

Dancer-Researcher-Performer Method

Titulação: Licenciada em Artes: Dança

Banca examinadora:

Jussara Corrêa Miller [Orientador]

Larissa Sato Turtelli

Patrícia de Azevedo Noronha

Data de entrega do trabalho definitivo: 12-01-2021

CAROLINA GASQUEZ MAGNESI

ENTRE O TRANSE E A PRESENÇA:

uma análise de procedimentos artístico-pedagógicos para a
alteração de estados corporais

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Licenciatura em Dança da
Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do grau
de Licenciado(a) em Dança.

12 de janeiro de 2021

Banca Examinadora

Profa. Dra. Jussara Corrêa Miller

Profa. Dra. Larissa Sato Turtelli

Profa. Dra. Patrícia de Azevedo Noronha

RESUMO

Atravessada pela minha história de vida com a dança e a espiritualidade, a presente pesquisa busca analisar diferentes procedimentos artístico-pedagógicos em Dança que tive contato ao longo do curso de graduação que propõem em sua prática alterações de estados corporais, como o Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) criado pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues e o estudo da Espacialidade Ma e do Corpo Erodido da Profa. Dra. Patricia Noronha, refletindo em torno do tema da Presença e da construção do Corpo Cênico em uma aula de dança.

Palavras-Chave: Presença; Corpo Cênico; Ensino da Dança; Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI); Ma; Corpo Erodido.

SUMÁRIO

ESCREVER PARA QUEM?.....	06
CAPÍTULO 1: ENTRE O PALCO E A IGREJA.....	07
CAPÍTULO 2: MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI).....	13
CAPÍTULO 3: MA E CORPO ERODIDO.....	27
DO FIM AO RECOMEÇO.....	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	44

Escrever para quem?

Conto a história desta alguém que não se via dona da própria vida, narrativa ou palavra. Venho aqui me expor na tentativa de conseguir me ouvir, de escutar os ecos que me cercam. São os rastros daquela que, inconsciente de suas escolhas, pelo corpo encontrou-se, descobriu-se e, neste momento, escolhe revelar as tessituras de um transe dançado e questionado por esta que o presentificava. Presenteava. Apresentava. Quem vivencia o transe¹? Quem é beneficiado por ele?

A pessoa que materializa o santo, o cavalo, o crente ou qualquer pessoa cheia de fé, pode sentir o gosto de sua infinitude nesse estado de conexão por vezes inconsciente. E para me apropriar cotidianamente desse estado preciso... de nada. Acredito que a última palavra que posso usar aqui é essa. Para isso, precisa disso ou para aquilo, aquilo outro. Cansada dessa estrutura de manuais ou tutoriais, busco me aproximar desse instante de extrema abertura deixando de lado as receitas, as etapas lógicas e os fundamentos concretos. Contudo, aproveito a oportunidade de escrita deste trabalho para, a partir de minhas experiências de vida no processo de formação que foi desenvolvido durante a graduação em Dança, rastrear um possível caminho artístico-pedagógico para alcançá-lo.

Na (in)concretude do ser, a materialização do divino só pode acontecer no encontro do ar com a terra, no corpo de quem reconhece que dois (ou mais) podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo. No entre, no vão, no meio de si, no dentro-fora da existência. Assim, se Klauss Vianna diz que *dançar é estar inteiro*², eu digo que é também deixar-se estar em pedaços, em cinzas, em rasilho.

Portanto, este trabalho é escrito antes de tudo para quem o escreve, compartilhando com aqueles que se interessam em acolher o seu desconhecido.

¹ De acordo com Maués (2003), “o verbete *transe* (do francês *transe*) é definido como ‘momento aflitivo’, ‘ato ou feito arriscado; ocasião perigosa; lance’, ‘crise de angústia’, ‘falecimento, passamento, morte’, ‘combate, luta’ e, também, ‘estado de médium ao manifestar-se nele o espírito’. Aparecem também as seguintes conotações: ‘a todo o transe (...): a todo o custo; à viva força’; ‘transe hipnótico (...): estado de profunda sonolência, provocado por hipnose’; e ‘transe histérico (...): estado que acompanha certas crises de histeria’”.

² (VIANNA, 2005, p. 32)

Capítulo 1: Entre o Palco e a Igreja

Danço desde que me entendo por gente. E tenho me entendido "gente" dançando durante todos esses 23 anos. Comecei a fazer balé na escola aos 4 anos e, assim que subi no palco, meus pais já perceberam a paixão que me movia ao dançar. Por conta disso, me colocaram na academia de balé da Profa. Tereza Freitas, a mesma da escola, para que eu desse vazão a esse desejo pelo movimento que meu corpo pulsava. Lembro até hoje das primeiras aulas, primeiras apresentações, da alegria de vestir as fantasias e de poder ser o que eu quisesse no palco.

Mesmo com toda a expressividade que eu colocava nas coreografias, o método de ensino era bastante rígido. Iniciei minha formação na Royal Academy of Dance³ muito jovem, realizando os exames ano a ano. Nesse processo, desenvolvi uma auto cobrança muito grande em relação aos meus movimentos, já que nas provas da Royal tinha coreografia até para cumprimentarmos a examinadora, trocarmos os sapatos, entrar ou sair da sala e, ainda, para todos os exercícios.

Aqui o corpo era instrumento da dança e ele tinha que se adequar aos moldes da coreografia. Depois de uns bons anos, o Prof. Rodrigo Souza entrou na academia para dar aulas de *Street Dance*. Ficava impressionada assistindo as aulas, até que um dia tomei coragem e passei a fazê-las também. A namorada dele que fazia as aulas com a gente, a Letícia, me inspirava muito pela maneira que conseguia trazer a sua personalidade para a sua dança. E o Rodrigo também nos incentivava muito nisso, em nos apropriarmos daqueles passos, e por isso muitas vezes no final da aula ele colocava uma música e abria uma roda para improvisarmos, o que é chamado de *cypher*⁴ na cultura hip hop.

³ A Royal Academy of Dance é a maior organização de exames e treinamento de professores de ballet clássico do mundo. Com mais de 17.000 membros, sua influência se espalhou por mais de 84 países, onde temos uma rede de escritórios internacionais e representantes. Disponível em: <<https://br.royalacademyofdance.org/about-the-rad/>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2020.

⁴ A palavra cypher vem do alfabeto árabe (sifr ou صفر), e significa zero. No hip-hop, a cypher se originou na dança, mais especificamente no breakdance, com os b-boy e b-girls que dançavam no centro de círculos – daí a referência ao número zero -, formados pela galera que assistia. Disponível em: <<https://kondzilla.com/m/explicando-em-detalhes-o-que-e-cypher>>. Acesso em: 5 de novembro de 2020.

No começo, eu me sentia muito desconfortável nessa situação, mas ao longo dos anos fui gostando tanto disso que passei a participar de batalhas nos eventos de hip hop que ele organizava, sendo até premiada em algumas delas. No balé, eu também competia e era premiada em diversos festivais da região, o que fortalecia cada vez mais o meu sonho de seguir uma carreira profissional na Dança. Depois que me mudei de Álvares Machado/SP, onde ficava essa academia, e fui para Presidente Prudente/SP, continuei estudando balé e fazendo os exames da Royal em outra escola, a Ballet&Cia. Foi lá que descobri o jazz musical e também um pouco do que poderia ser a tal da "dança contemporânea" em uma única coreografia feita pelo Prof. Farley Ferenze que usamos vestidos soltos e exploramos o chão, mas tudo milimetricamente coreografado. Nessa técnica e também no jazz pude perceber uma abertura maior para me expressar corporalmente como também sentia dançando as modalidades do hip hop.

Até que fui presenteada com um solo no espetáculo do final de ano da escola, no qual eu era uma boneca robô vestida com uma roupa metálica que executava uma movimentação trazida desses dois universos do balé e do hip hop que eram nítidos em mim enquanto dançava. Quando saí dessa escola, fiquei um período sem dançar até entrar no projeto social Dança In Prudente no Centro Cultural Matarazzo, onde conheci a Juliana Tarumoto, minha futura veterana no curso de Dança na Unicamp. A Profa. Helga Urel nos incentivava muito a fazer o mesmo e fiquei refletindo em torno disso durante aquela época em que estava no 3º ano do Ensino Médio até que, enquanto me preparava para fazer o 7º Grau da Royal, me lesionei e parei de dançar definitivamente.

Paralela a essa trajetória, eu construí uma carreira de fé e compromisso com Deus na Igreja Metodista. Pelo meu avô paterno ter sido pastor por muitos anos nessa instituição, onde realizou um trabalho social impactante ao lado da minha avó Therezinha em muitos lugares do Brasil, eles moraram em diversas cidades até chegarem em Presidente Prudente/SP, que foi onde meu avô viveu seus últimos momentos de vida e o restante da família se enraizou.

Meus pais se conheceram na Igreja Metodista de Álvares Machado, lugar que a minha família materna frequentava. Cresci nessa igreja e só quando eu tinha entre

3 e 4 anos que passamos a frequentar a de Presidente Prudente. Por ter acabado de chegar lá um pastor muito envolvido com o ministério de louvor, aprendi muito sobre música nessa época e participamos em família de praticamente tudo que acontecia na igreja, me marcando as reuniões da intercessão nas quais o intuito era primordialmente orar: pelos pedidos dos membros da comunidade, por todas as questões que envolvessem a igreja e uns pelos outros. Neste último, abria-se um espaço para desenvolvermos experiências espirituais, tratarmos daquilo que nos afastava dEle e sentirmos Sua presença de forma real. Mesmo eu sendo criança, minha participação era muito acolhida. Eu não só orava pelos outros como também era abençoada pelas orações deles, o que firmou minha intimidade com Deus. Eu chorava, ria, caía no chão, tremia, enfim, desfrutava de sensações indescritíveis em contato com o sobrenatural.

Com o tempo, quando eu ia orar e ler a Bíblia no meu quarto, conseguia acessar esse mesmo lugar de entrega e abertura para acolher o Espírito Santo dentro de mim. Sim, quando essas manifestações acontecem, dizem os cristãos que é o poder do Espírito, que habita naqueles que aceitaram Jesus como Senhor e Salvador de suas vidas, que atua em nós.⁵ Assim, eu deleitava minhas angústias nEle e renovava minha fé dia a dia.

Aos 16 anos, fui eleita presidente da Federação Metodista de Juvenis da 5ª Região Eclesiástica. Foi um processo político e espiritual intenso que enfrentei antes e durante o mandato de dois anos. A responsabilidade era muito grande em cuidar dos adolescentes de 12 a 17 anos do interior de São Paulo, Sul de Minas Gerais, Triângulo Mineiro, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Tocantins, Goiás e Distrito Federal. Viajava de um lado para o outro indo em reuniões, organizando acampamentos, pregando, mas também cantando e dançando nos momentos de louvor, conduzindo toda a igreja enquanto louvava a esse estado de conexão íntima com Deus.

No meu primeiro ano como presidente, eu estava no 3º ano do Ensino Médio, e ficava em dúvida sobre qual faculdade cursar por ser muito apaixonada por tudo o

⁵ E disse-lhes Pedro: Arrependei-vos, e cada um de vós seja batizado em nome de Jesus Cristo, para perdão dos pecados; e recebereis o dom do Espírito Santo. ATOS 2:38. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/atos/2/38>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2020.

que fazia na Federação e também por escutar um chamado divino para que eu seguisse a carreira de pastora. Depois de muita oração e conversas com amigos pastores e pastoras, percebi que esse não era o rumo a ser tomado naquele momento. Sentia que Deus com certeza gostaria de continuar agindo na minha vida, mas no meu relacionamento com as pessoas.

Diante disso, as possibilidades ficaram amplas e as incertezas maiores ainda. Nesse processo de escolha, meus momentos de intimidade com Deus no quarto se intensificaram muito. Pedia por transparência, discernimento e cura. Até que resolvi ir em um retiro chamado Encontro com Deus para ter essa resposta. O acampamento durava 3 dias e tínhamos que ficar em silêncio a todo tempo. Essa proposta imersiva tinha como intuito proporcionar para pessoas recém chegadas à igreja ou a membros antigos uma base de entendimento acerca do evangelho para, no terceiro dia, desfrutarmos de uma vivência sobrenatural arrebatadora, nomeada por Batismo do Espírito Santo.

Esse ritual é quando Deus revela a você os dons que Ele te deu através do Espírito que os manifesta. Estava cercada de mulheres⁶ queridas, algumas até que me conheciam desde criança. Nesse último dia, acompanhei o desabrochar de uma a uma, eu chorava e contemplava a atuação divina naquelas vidas. Vieram várias pessoas orar por mim para que eu também pudesse viver essa experiência, porém nada acontecia. Aflita, questionava, por que nunca chega a minha vez?

Mas tinha uma voz coçando no meu ouvido dizendo "você precisa dançar". E eu, incrédula como o discípulo Tomé que queria tocar nas feridas de Jesus para crer em sua ressurreição após a crucificação, respondi essa voz falando que eu só dançaria se a música "Em Tua Presença" da cantora Nívea Soares tocasse. Nos últimos tempos, antes desse acampamento, eu havia dançado ela muitas vezes em casa, desfrutando de experiências espirituais profundas. Assim que acabou a música que já estava, essa começou e meu corpo tremeu da cabeça aos pés.

Chorando, comecei meus primeiros movimentos e fui me deixando levar por um impulso que não entendia de onde vinha. Fui cedendo cada vez mais a ele até ser completamente arrebatada e eu não lembrar nada do que eu fiz naquele dia.

⁶ Tinha o Encontro com Deus só para as mulheres e outro só para os homens.

querer estar perto das pessoas que não tem a mesma fé que a minha? Por que eu não posso simplesmente VIVER A MINHA VIDA ao invés de viver a vida de Jesus? Não foi o próprio Deus que me criou e me deu a vida?

Estes são alguns dos muitos questionamentos que tive durante esse período. E indo às reuniões que eu era convocada como presidente e percebendo que a igreja estava caminhando em direção a um processo de mercantilização da fé, eu me sentia cada vez mais distante e desinteressada daquele meio. Com o tempo, eu também fui sendo muito criticada pelos meus posicionamentos e pela ótica de mundo que eu estava construindo através da educação do corpo. Da mesma forma que mudei meu jeito de pisar no chão me apoiando nos metatarsos e no calcâneo fortalecendo o arco do meu pé, não tinha como a minha forma de encarar a realidade continuar a mesma.

Por conta disso, a minha gratidão às professoras que tive durante a graduação transcende os aprendizados de corpo pela força que elas me deram para me entender como humana. Assim, no segundo ano de graduação, resolvi "soltar a franga" e me deixar livre para viver as experiências que tivesse vontade, sem julgamentos. Foi um processo lindo e transformador que continua reverberando até chegar neste trabalho de conclusão de curso que escrevo a mim e a vocês.

Começo essa pesquisa interessada em unir esses tantos mundos que atravesssei, buscando acionar esse estado de corpo do ritual na cena. Durante determinados processos criativos que vivenciei na graduação, pude sentir aquela mesma sensação do Batismo do Espírito Santo, de me sentir dançando em um "estado de transe". Porém, percebia que o que diferenciava um contexto do outro era o motivo pelo qual esse corpo é desenvolvido.

Na igreja, a proposta é que nessa experiência construa-se um self sagrado, implicando em uma constante aproximação com o numinoso⁷. Portanto, o corpo é instrumento da alma e ele se disponibiliza, através de técnicas corporais específicas, para a configuração do êxtase, ou do transe, ou da possessão. (MAUÉS, 2003, p. 15) Desta forma, é como se houvesse um lugar dentro do corpo de cada um que é

⁷ É um conceito derivado do latim *numen* significando "emoção espiritual ou religiosa despertadora, misteriosa ou inspiradora" ou "uma divindade ou espírito presidindo uma coisa ou espaço". Disponível em: <<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Numinoso>> Acesso em: 27 de junho de 2020.

inabitado e, quando a pessoa aceita Jesus como seu Senhor e Salvador, ele é preenchido pelo Espírito Santo. Deste modo, é como se os cristãos fossem "possuídos" por Deus e, quem não é, pelo Diabo. E por acreditarem que o mal está sempre à espreita, que o Inimigo quer constantemente tomar conta de nossas vidas, é preciso estar vigilante para que ele não o possua, sendo os momentos de culto a revelação de quem está "possuído" pelo Espírito Santo ou pelo Demônio. (MAUÉS, 2003, p. 34)

Penso como é perversa essa forma de encarar o mundo e, ao mesmo tempo, amedrontadora, por colocar que existe um “mal” nos rondando que, de tão poderoso, pode tomar conta de quem somos sem percebermos, desconsiderando a nossa própria autonomia. E aí é que a Dança, como área de conhecimento, revoluciona por aceitar que SOMOS CORPO. Por isso, não existe nenhum lugar "dentro" de nós que não seja nós mesmos ou que tenha em si alguma atribuição moral, pois somos pele, carne, ossos, músculos, vísceras, pelos, espírito, alma... o corpo é corpamente (soma).

Portanto, volto a me questionar: como acessar esse estado de corpo do ritual na cena se o pensamento de corpo na dança cênica contemporânea ocidental é completamente diferente do contexto religioso?

Capítulo 2: Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)

Na minha primeira aula de Dança do Brasil, vi uma imagem de uma tribo indígena quando estávamos encontrando o nosso eixo, logo no início da aula. Ficávamos 'pulsando' com os pés paralelos, joelhos semi flexionados, bacia pesada, cabeça ereta e olhos fechados. Tive uma sensação muito boa, como se estivesse mesmo indo fundo nas minhas origens. Aquela percussão contagiante me trouxe um sentimento de liberdade, e também de que estava no lugar certo. (...) Pela experiência que tive com essa matéria na prova específica e também pelo discurso dado pelas professoras no primeiro dia, fiquei um pouco apreensiva, porém com a efetivação da aula, vi que não precisava/carecia de tal sentimento, porque Deus verdadeiramente está comigo. (Diário de Bordo, 05/03/2015)

Ao longo da graduação, temos a disciplina de Dança do Brasil na qual estudamos as manifestações populares da cultura brasileira através do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), criado pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues, e

que é subdividido em três eixos didáticos que ao longo do Processo se entrecruzam: *Inventário no Corpo*, *Cohabitar com a Fonte* e *Estruturação da Personagem*. No primeiro semestre, o foco é no eixo do *Inventário no Corpo* com o intuito de entrarmos em um contato corporal com as nossas origens resgatando a nossa história de vida e dos nossos antepassados. A partir desse exercício, conseguimos localizar o nosso ponto de vista do Brasil diante dos tantos brasis que existem, o que é um grande desafio pela investigação que essa dinâmica nos propõe por vasculharmos questões profundas da nossa vida que deixamos passar, mas também muito prazeroso. No decorrer das aulas, enquanto dançava, fui percebendo como as imagens da minha história já faziam parte de mim e era fascinante percebê-las e materializá-las no espaço com a minha dança.

Senti neste início a delícia que é apropriar-se de si, aceitando aos poucos a minha imagem corporal⁸ sem idealizações. Para isso, o Método disponibiliza de algumas ferramentas que atravessam o Processo de formação do bailarino-pesquisador-intérprete que o ajudam na construção de um corpo nu⁹. A primeira delas, a Técnica de Dança, foi construída a partir das muitas Pesquisas de Campo realizadas dentro do Método em segmentos sociais diversos como etnias indígenas e cultura africana no Brasil, debruçando especialmente nos rituais afro-brasileiros e nas festividades com forte resistência cultural (RODRIGUES, 2010, p. 01). Por isso, nas aulas, estudamos as movimentações de diversos segmentos da cultura brasileira, como a Capoeira, a manifestação do Boi, a Congada, aprendendo os códigos no corpo de cada uma dessas danças que foram sendo decodificados pelo Método. Ao longo de sua pesquisa, Rodrigues foi percebendo uma organização física e sensível desses corpos que dançavam fora dos palcos, decodificando as

⁸ Segundo o artigo *Umbanda e método Bailarino-Pesquisador-Intérprete: confluências*, "[i]magem corporal são as representações mentais do eu corporal, abrangendo todas as entradas sensoriais e as experiências vividas, que são processadas e representadas dentro de um aparato de maturação psíquica". Mais adiante a autora complementa: "[a]s experiências e as atividades vividas por cada pessoa farão o traçado específico da sua imagem corporal. Uma estruturação que nunca cessa, continuando sempre por toda a sua vida" (ibid., p.21). Schilder (1999, p.223) enfatiza o dinamismo da imagem corporal. Em suas palavras: "Já frisei diversas vezes o quanto a imagem corporal é lábil e mutável. A imagem corporal pode encolher ou se expandir, pode dar partes suas para o mundo externo ou se apoderar de partes dele". RODRIGUES apud TURTELLI; RODRIGUES, 2018)

⁹ Rodrigues (2012) se refere ao "corpo nu" como aquele do intérprete que passou por todo o processo do BPI e com isso reconheceu suas próprias partes rejeitadas. Isso possibilita um maior contato emocional com o corpo do outro, com a capacidade de senti-lo em si mesmo. (RODRIGUES apud TURTELLI; RODRIGUES 2018)

técnicas utilizadas nesses contextos para que o corpo encontrasse essa dança que vem pela necessidade do movimento e por isso carregada de significado, sem o intuito de exibir-se meramente pela forma, mas de expressar-se pelos sentidos, memórias e histórias que lhe são próprios.

Ao sistematizar esses estudos, chegou à construção da Estrutura Física e da Anatomia Simbólica. Ela se inicia pelos pés firmados no solo com raízes que promovem o alinhamento dos ossos e da musculatura em espiral que acompanha seu próprio desenho. O osso sacro¹⁰ encontra um ajuste cedendo à gravidade e o cóccix, prolongado como um rabo, forma uma terceira base, elevando as cristas ilíacas e distensionando as articulações coxofemorais. A concentração de energia do corpo fica localizada na pelve pelo cruzamento energético entre o lado esquerdo e direito, o que permite a flexibilidade da parte superior do tronco que, a partir da coluna, tem o osso esterno como mobilizador do espaço emocional enquanto os braços e as mãos interagem na construção do mastro e da bandeira para a dinamização das energias que estão acima. (RODRIGUES, 2018, p. 52) Deste modo, “o corpo-mastro é firme e flexível, articula-se em todas as direções, integra o dentro e o fora, em cima e em baixo, a frente e atrás. Recebe e elabora os símbolos. Das partes para o todo estabelece-se a unidade corpórea.” (RODRIGUES, 2003, p. 91)

A Técnica de Dança é totalmente integrada à ferramenta da Técnica dos Sentidos que promove para quem dança a consciência dos circuitos de imagens/sensações/emoções/movimentos, permitindo que o Intérprete modele em seu corpo os corpos frutos de suas imagens com tonicidade, tornando posturas e impulsos formas em movimento com significado (RODRIGUES, 2010, p. 02). Deste modo, não só dançamos as matrizes de movimento de cada uma das manifestações, porém estamos atentos a todo esse circuito de sentidos que nos atravessa enquanto as vivenciamos, percebendo os sentidos que impulsionam as movimentações dessas manifestações, assim como se eles nos remetem alguma memória, se trazem algum sentimento de desconforto ou prazer, se algum flui com

¹⁰ O sacro é um osso grande e triangular localizado na base da coluna vertebral e na porção superior e posterior da cavidade pélvica, onde está inserido como uma fatia entre os dois ossos do quadril. Disponível em: <<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Sacro>> Acesso em: 27 de janeiro de 2021.

mais facilidade no corpo do que outro, mantendo a atenção a si e criando diálogos com o outro, quando em duplas ou em grupo.

Por isso, no começo da aula, fazemos vários exercícios para ampliar a nossa percepção e aquecer nosso corpo de modo existencial, sensibilizando não só pele, músculos, ossos, como também nossa imaginação e nossa abertura emocional com nós mesmos, os colegas, as músicas e o espaço. Geralmente, o final é direcionado para os Laboratórios Dirigidos que exercem uma determinada função a depender do eixo do Método que está sendo trabalhado. Nesse período inicial do *Inventário*, os Laboratórios contribuem para esse acesso às memórias do/no corpo, chegando a estados ampliados de percepção do corpo. Construimos ao nosso redor um espaço seguro para se dançar, onde sentimos que temos total liberdade e intimidade conosco. Para isso, a delimitação dele com objetos ou com um risco de giz se faz muito importante.

A plasticidade, a mutabilidade e a flexibilidade da imagem corporal são fortemente vividas pelo Intérprete dentro dos laboratórios. São espaços individualizados, a princípio circunscritos em torno da pessoa, configurando um espaço do próprio do corpo, denominado de **Dojo**, que depois, à medida que o corpo vai ganhando projeções no espaço, amplia-se para dar acolhimento cada vez mais à representação das imagens internas. Nos laboratórios há um diálogo que se firma entre o Diretor e o Intérprete no sentido da palavra auxiliar as novas organizações corporais que se apresentam. (RODRIGUES, 2010, p. 03)

Logo após os Dojos, éramos orientados a escrever em nossos cadernos o que ficou da experiência dançada, buscando identificar as imagens, sensações, emoções e movimentos, ou seja, o Fluxo dos Sentidos vivenciado sem a preocupação de preencher todos esses itens sempre, já que lidamos com as necessidades reais do corpo de cada dia. Essa prática da escrita faz parte dos Registros, ferramenta essencial que acompanha a jornada do bailarino-pesquisador-intérprete no seu diário pessoal depois dos Laboratórios e das Pesquisas de Campo.

As Pesquisas de Campo são uma ferramenta que possibilita muito dinamismo, alocando a dramaturgia na vida. Lugar das coincidências, porque funciona como espelho para o intérprete. É o momento de ir para fora, para em seguida realizar um retorno mais profundo dentro de si. (RODRIGUES, 2010, p. 03)

Essa última ferramenta também é abordada de maneiras diferentes dependendo do eixo do Método em que se está. No primeiro eixo, a busca é por lugares que dizem respeito ao Intérprete, as suas paisagens do *Inventário*. No segundo, o *Cohabitar com a Fonte*, é ele quem escolhe o lugar, mas não necessariamente os dados cognitivos desse ambiente serão abordados, pois tudo depende de como o corpo elabora esse conteúdo nos Dojos. Na *Estruturação da Personagem*, ela fica em função da mesma para auxiliar no seu processo de incorporação.

Durante a disciplina de Dança do Brasil IV, estudamos as danças dos orixás e conhecê-las corporalmente como também a mitologia que as envolve foi algo que nunca imaginei que teria feito na vida diante de toda a realidade cristã que cresci que carrega um grande preconceito por essa cultura. Todo o trabalho das professoras para que entendêssemos que, na verdade, todo esse bloqueio não passava de um ensinamento etnocêntrico e, portanto, colonial, foi essencial para que eu pudesse me abrir para essa experiência e também acolher as tantas facetas, ignoradas e reprimidas, da cultura brasileira.

Nas aulas e, em especial, nos Dojos, desfrutava de sensações muito parecidas do que experimentava na igreja, de conexão com algo sobrenatural, que era além de mim, mas ao mesmo tempo ali eu conseguia ter uma consciência ampliada do meu corpo e não um descontrole total das minhas ações como sentia algumas vezes que o Espírito Santo me tomava.

No semestre que vivenciamos o eixo do *Cohabitar com a Fonte*, escolhi fazer a minha Pesquisa de Campo em terreiros de Umbanda ou Candomblé para poder conhecer de perto essa realidade e enfrentar esse desconhecido. Senti um estranhamento na primeira vez, um desconforto inexplicável, apesar da ótima recepção que tivemos ali. Nas outras vezes, já fui ficando mais solta, permitindo me conectar sem medo com as entidades e me acostumando com a configuração daquele espaço, seus costumes, gestos, cheiros e olhares. Nesse eixo do BPI, os Laboratórios são feitos para dançarmos os conteúdos que foram despertados no corpo a partir da experiência vivenciada em Campo, sendo a escolha deles

enquanto dançamos totalmente imprevisível por nos movermos pelas sensações que estamos sentindo naquele momento presente. Por conta disso, muito do que eu escrevia no diário de campo sobre o que tinha me marcado vinha de uma maneira completamente diferente e já fundida com memórias da minha vida quando ia para o Dojo.

O meu encantamento pelo Método crescia pelas revelações que ele me trouxe vivenciando-o em minha dança. Ela tinha mudado muito depois desses dois anos de graduação, já que os impulsos para se dançar eram completamente diferentes e me sentia desvelando movimentos que eram cada vez mais orgânicos e próximos de mim e, por isso, a busca pela virtuosidade se mostrava banal e o desejo por me expressar genuinamente se ampliava. Além disso, passei a me interessar muito mais pela cultura brasileira e frequentei rodas de Coco, o Jongo da Fazenda Roseira, fiz aulas de Capoeira e também passei a frequentar um terreiro de Barão Geraldo, Mãe de Deus, quando não estava bem e precisava de alimento espiritual. Para elucidar esse início da minha jornada de aprofundamento no BPI, insiro aqui um trabalho que fiz à disciplina de Dança do Brasil V sob orientação da Profa. Dra. Graziela Rodrigues em junho de 2017:

Me matriculei na disciplina de Dança do Brasil V com o intuito de me aprofundar no eixo Estruturação da Personagem do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Com as vivências proporcionadas nas aulas, percebi que queria me aprofundar totalmente no Método fazendo uma Iniciação Científica onde minha Pesquisa de Campo se passaria no contexto das Danças Urbanas de Campinas.

Porém, com o passar dos laboratórios corporais (dojos), notei que estava presa a uma memória traumática que me impedia de prosseguir com o processo criativo. Desta forma, decidi voltar ao campo que tinha feito em Dança do Brasil IV e que me proporcionou grande bagagem criativa e cultural: o terreiro. Fui em um que nunca tinha ido antes, em dia de festa de Oxum, que também nunca tinha presenciado, bem diferente das giras de Pomba-gira que frequentava ano passado. Foi tudo muito lindo, cheio de brilho, de comidas, de doces, mas em meio a tantas informações, o que mais me marcou foi um menino de 10 anos ou menos, filho de um Ogã, que tocou o tambor praticamente a festa inteira no lugar do pai. Ele só ficava do lado dando alguns direcionamentos e possíveis instruções. Além disso, o rosto coberto de Oxum também me cativou pelo mistério e curiosidade que me causava. Depois dessa visita a campo, percebi que minhas movimentações começaram a ganhar mais fluxo, contornando o bloqueio do trauma.

Outro lugar que tenho plena certeza que influenciou muito para a construção da minha personagem foi a Escola Sérgio Pereira Porto onde atuo como bolsista do PIBID. O contato com aquelas crianças que, em sua grande

maioria, vem dos lares (ou seja, foram impedidas de continuarem morando com a família pelos maus tratos ou condições precárias de vida) despertou a infância restante no meu corpo, mas uma infância dolorida.

A modelagem que vinha com mais frequência era de uma menina sem colo de pai, agressiva, que ameaçava as pessoas com uma faca, afrontosa, invasiva, independente, que odiava autoridades, irreverente, mas que também brinca de cobra-cega e, por ter sofrido muito na vida, nessa transição que se encontra de menina vs. mulher, não sabe dizer quem é. O nome ainda não tem, só sabe dizer que é uma moleca.

Em alguns dojos também aparecia uma devoção à “mãe dourada”, como se ela desse o colo que nunca teve. Outras vezes vinha uma índia caçadora que estava sempre alerta aos ruídos da mata.

O material que mais se destacou foi a faca, mesmo que tenha vindo uma vez uma coroa e um manto. Esse lugar de rainha, de poder, se instaurava quando ela se colocava como mulher, não como menina. Quando menina, só tem medo, até quando parece ser corajosa. Quando mulher, é inteira, valente, um escudo forte.

Pessoas ao redor dela era a paisagem mais frequente durante os dojos. Ela as ameaçava. Um dia, surgiu uma casa velha de madeira que ela estava dentro dela e com muito medo. Aparentemente, a casa estava sendo assaltada e ela tentava se esconder dos ladrões, mas em um determinado momento notei que era ela a intrusa ali, ela é quem estava roubando e o medo era das pessoas a pegarem no flagra.

Depois de tantos laboratórios individuais e também em grupo que contribuíram muito para o meu processo corporal, fui pesquisar, por orientação da professora Graziela, imagens de corpos que eu identificasse com a minha personagem.

Nesse processo de encontrar as imagens, as palavras que acabaram definindo a minha busca foram “meninas de rua”, descobrindo assim o meu campo. Outras temáticas que permearam essa pesquisa foram as meninas órfãs haitianas, a puberdade das meninas de rua e as questões de gênero.

Concluo esse trabalho com um poema “Lua Nova Demais” de Elisa Lucinda que acabei encontrando ao longo da pesquisa e que sintetiza todo o contexto da minha personagem.



Todas as ferramentas do Método atravessam seus três eixos e são o que auxiliam na construção de um corpo potente em cena. Não adianta só saber as movimentações sem apropriá-las no corpo pelas suas sensações, ou investigar a sua história, sua ancestralidade, sem transcendê-la para o fora, para o outro, ou fazer infinitos laboratórios e ser atravessado por diversos sentidos sem registrá-los de alguma maneira. Por isso o Método se mostra tão completo em sua elaboração, pois contempla de forma metódica etapas essenciais para se vivenciar um processo criativo em dança. Com essa estrutura, pude tomar consciência de quem eu sou e de como canalizar isso em forma de arte em movimento.

Vivenciar o *Cohabitar* foi importante para que eu percebesse, em Laboratório, como o corpo elabora os conteúdos de uma maneira muito particular, inconsciente, fora das lógicas e das nossas expectativas racionais. Mesmo que estivesse vivenciando outro eixo do Método, as questões do *Inventário* sempre surgiam, e dançando eu percebia os traumas que tinha que enfrentar para conseguir superar questões mal resolvidas da minha vida e que sem sua resolução a abertura para o

novo continuaria sendo muito difícil. É claro que nunca irei esquecê-los, mas aos poucos fui formulando caminhos para ressignificá-los.

Como disse anteriormente no trabalho que fiz para a disciplina de Dança do Brasil V, escolhi *Cohabitar* com as Danças Urbanas por ser um contexto que vivenciei intensamente ao longo da minha vida e por, naquele momento, ser integrante da Companhia Eclipse Cultura & Arte de Campinas que fica sediada na Casa do Hip Hop na Estação Cultura. Entrei na Cia Eclipse quando estava finalizando um curso de Extensão de Danças Urbanas na Unicamp com os coordenadores da Companhia, Ana Cristina Ribeiro Silva, a Cris, e Ricardo Cardoso, o Kiko Brown que me convidaram para participar das aulas gratuitas dadas na Estação Cultura aos sábados. Estar vivendo a Universidade e, paralelo a isso, frequentar o centro de Campinas, foi um choque. Expandiu meu olhar para a cidade e para as tantas realidades que não via. A princípio, ia aos finais de semana, mas depois que comecei a me envolver profissionalmente com a Cia, ia com frequência para lá, deparando-me com as pessoas que estavam comigo no ônibus, fazendo compras no calçadão, a poluição sonora, a arquitetura, as praças cheias de moradores de rua, os vendedores ambulantes, o fluxo urbano e ainda com aquelas que dançavam comigo que em sua grande maioria vinham da periferia da cidade.

Estar naquele espaço contrastante com a minha realidade já me trazia o interesse de experimentar ali o *Cohabitar* e, percebendo a força daqueles corpos dançando com uma “qualidade de movimento na qual há a integração do corpo todo, imbuído de significados, através de emoções que o mobilizam internamente, reverberando na sua expressividade” (RODRIGUES, G. E. F.; ET AL. 2016) me fez perceber que seria possível realizar a Pesquisa de Campo naquele lugar já que o foco do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) é que as pesquisas sejam feitas em lugares marginalizados e invisíveis à sociedade, pela potência corporal que possuem e por resistirem em condições tão desfavoráveis e limitadoras (RODRIGUES, G. E. F. et AL. 2016).

No entanto, pela origem do Hip Hop ter sido nos Estados Unidos, me questioneei quanto à sua brasilidade. Só por essa cultura ter sido apropriada no Brasil isso já faz dela brasileira? Sendo assim, a minha pesquisa vinha com a intenção de

me desafiar colocando o Método e as Danças Urbanas frente a frente para ver se seria capaz de encontrar essa resposta pelo corpo.

Ao longo da Iniciação Científica “Co-habitando com as Danças Urbanas: uma experiência a partir do Método Bailarino-Pesquisador-intérprete (BPI)”, sob orientação da Profa. Dra. Graziela Rodrigues e contemplada pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPQ), acabei me interessando mais pelos treinos de Krump¹¹ (porque tinham treinos de várias modalidades na Estação Cultura) por uma experiência que tive uma vez dançando em uma *lab* (laboratório) em que senti novamente esse estado de conexão intenso e profundo enquanto dançava. Assistindo os *krumpers*, podia percebê-los dessa mesma forma, o que criava uma atmosfera não só de conexão daquela pessoa com ela mesma, mas também com o grupo.

Os dançarinos de Krump se perdem na sensibilidade temporal e física quando inicia (inicia as batidas, inicia os movimentos e inicia o real e irreal) não permitem que a construção imposta externamente limite a visão artística e espiritual. A experiência extasiada em Krumping, então, é um verdadeiro paradoxo, englobando o prazer na dor, a tragédia na comédia, a pobreza moral da riqueza material, as riquezas espirituais disponíveis em absoluto desânimo e a capacidade de ecstasy dentro da limiar. Paradoxalmente aproxima a extremidade da vida que é muito difícil de descrever. E a arte, especialmente a dança, aproxima esse paradoxo. (OLIVEIRA; PICCININI; BITENOURT apud SILVA, 2018, p. 10)

Impulsionávamos uns aos outros a alcançarem o *Buck* - estado de alerta, prontidão, presença marcante, animosidade, excitação, disposição para assim realizarmos os movimentos com precisão técnica e emoção totalmente vinculados. ao realizar um movimento com essa qualidade, significa que você conseguiu trazer suas emoções na sua dança. Além disso, ele utiliza do desenvolvimento de *Character* (personagem) para que haja uma expressão autêntica do movimento,

¹¹ *Krumping* é um estilo de dança de rua popularizado nos Estados Unidos, descrito como dança afro-diaspórica, caracterizada por movimentos livres, expressivos, exagerados e altamente enérgicos. Os dançarinos que começaram o krumping viam a dança como um meio de escapar da vida de gangue e para expressar emoções cruas de uma forma poderosa, mas não violenta. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Krumping>> Acesso em: 25 de janeiro de 2021.

dando significado à sua gestualidade, sendo essencial a construção dessa Personagem para se alcançar o *Buck*.

Dentro dessa cultura, existe também uma estrutura base de estilos de personagens que funcionam como ponto de partida para o desenvolvimento do seu próprio personagem. São eles: *Cocky* (arrogante, presunçoso, convencido); *Monster* (agressivo, dominante, preciso, poderoso, que tenta deixar o adversário nervoso ou inquieto); *Flashy* (rápido, veloz, rasgador); *Gully* (dominante, mandão, atitude típica de negros norte americanos de NY CITY); *Bully* (dominante e agressivo, beira a arrogância, é pretensioso e não admite derrota, não tem nada a perder); *Beasty* (linha agressiva, sinuosa, se baseia em movimentos de animais felinos, primatas, bestas, por exemplo, mas sem caricaturá-los); e *Funny/Goofy* (sarcástico, brincalhão, peçonhento, sorrateiro e usa da brincadeira como uma forma de ameaça).¹²

Apesar de estar inserido no contexto das Danças Urbanas, muitas pessoas dessa cultura afirmam que o Krump não faz parte da cultura Hip Hop, entendendo-o como uma cultura própria que nitidamente foi influenciada pela anterior. (SILVA, 2018, p. 03) No seu surgimento em meados dos anos 2001/2002 de acordo com Silva e Cardoso (2011), o Krump diferente de outros estilos de dança urbana começou com a sigla 'Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise' que em português temos 'Reinado Poderoso e Radicalmente Elevado'. Fica evidente sua influência da dança Popping¹³, por exemplo, "mas a partir destes vocabulários anteriores foi adicionada intensidade, força, velocidade em um tônus elevado na maior parte do tempo da sua execução, criando uma técnica e uma codificação própria" (SILVA; CARDOSO apud SILVA, 2018, p. 03).

¹² Disponível em: <<http://mayckonphylosophy.blogspot.com/2011/07/styles-of-krump.html>>. Acesso em: 02 dezembro de 2020.

¹³ *Popping* é um estilo dentro das danças urbanas, e um dos estilos de dança funk original, criada na cidade de Fresno, Califórnia, em 1970 por Sam Solomon (Boogaloo Sam). É baseado na técnica de rapidamente contrair e relaxar os músculos para causar um empurrão no corpo do dançarino, referido como um pop ou uma batida. Isto é feito continuamente ao ritmo de uma música em conjunto com vários movimentos e poses. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Popping>> Acesso em: 25 de janeiro de 2021.

Outra terminologia utilizada no meio Krump é *Tight* que significa fazer algo muito bem executado, com estilo, cuidado e capricho. Neste blog que é uma grande referência para os krumpers no Brasil, Almeida diz:

É possível ser *tight* e ser *buck* ao mesmo tempo? Sim, o que move o *buck* é o *will* (vontade e desejo) e toda a ação deve ser feita em *get off* (curtir, estar em excitação, em hype) quando você executa seus movimentos em *tight mode*, você deve finalizar em *buck mode*, pois é exatamente através do *buck* que você alcança o estado de *liveness* (excitação elevada no Krump) ao qual contém uma ligação extrema com o público.¹⁴

No Krump, o contato com as emoções é desenvolvido pela prática que cada um encontra em sua *session* (sequência de dança), chegando com o tempo no seu personagem. Nos treinos, concentramos no estudo de algumas bases técnicas para no final realizarmos a *lab* que funciona como um espaço para expressarmos o que estamos sentindo com a movimentação estudada na música dentro da *cypher*, como numa batalha. Quem já tem seu personagem, também aproveita da situação para trazê-lo à tona. O líder da *Fam* que eu estava acompanhando ou o *Big Hommie*, o Maicon Fidelis (MK *Buck*) nos incentivava a colocar nossa raiva, frustração e revolta no movimento. Lembro de uma das vezes que um dos meninos tinha perdido o ônibus antes de ir e, por isso chegou muito atrasado quando já estávamos acabando o treino. Por estar muito triste com isso, enfurecido com a ineficácia do transporte público e do fato da casa dele ser muito longe dali, o MK o orientou a colocar toda essa fúria na dança e, quando vi, o dançarino já tinha transcendido sua raiva e chegado a esse estado de extrema potência, de abertura e expressividade, como Silva (2018) explica:

A estética do Krump, pode ser: forte, feroz, agressiva, violenta, assustadora, sarcástica, cômica, etc, de acordo com o personagem do krumper; através destas imagens as percepções e sensações se afluam na construção de uma *session* (sequência de dança) proposta pelo krumper: Inicia-se com o Start-Off, Krump (técnica), Buck (feeling da dança), Get-Off ou Liveness, Hype (presença-conexão-cypher), Concept (história, ideia, mensagem, metáfora). Os krumpers tem o dom de dançar constantemente nestes paradoxos, transformando o agressivo e assustador no belo e extraordinário. (SILVA, 2018, p.10)

¹⁴Disponível em:
<<http://mayckonphylosophy.blogspot.com/2017/07/14-definicao-de-buck-or-tight.html>>. Acesso em: 02 de julho de 2020.

Entendo que como no Krump, o BPI também utiliza da Personagem para a construção do corpo cênico e a Técnica dos Sentidos como uma ferramenta mantenedora da Presença¹⁵, visto que “a personagem e seu desenvolvimento são centrais para a estrutura do espetáculo e a principal base para a sustentação do roteiro cênico é, justamente, o trabalho com as emoções vinculado à fisicalidade”. (CAPOZZOLI, Y. B.; PAGLIUSI, F., 2018, p. 05) Por isso, ela nasce no encontro da individualidade do intérprete com a realidade que ele entrou em contato por meio da pesquisa de campo, sendo a Personagem a nucleação da vivência em campo entrelaçada aos seus conteúdos de vida. No meu processo de pesquisa, por exemplo, cheguei em uma personagem que não carregava exatamente a movimentação que estudei em Campo, no entanto, era carregada de sua tonicidade, das paisagens e dos sentimentos daquele ambiente e do seu entorno - a rua. Referente a isso, Fortin (2004) afirma:

Lembremos que a dança não pode existir sem o corpo. O corpo em movimento constitui a própria matéria da dança. A obra do artista se incorpora em sua carne. De todos os artistas, os intérpretes de dança são os únicos que não se livram jamais de seu instrumento de trabalho. As inscrições corporais de sua arte se impregnam em sua identidade e os acompanham em sua vida de todos os dias, o que leva Mônica Dantas (2001) a falar de uma continuidade entre o corpo que dança e o corpo cotidiano. A plasticidade de nossos tecidos corporais, em particular das fâscias, registra, retém e conserva na memória não somente os gestos executados no estúdio, mas igualmente os valores implícitos e explícitos do ambiente de dança. (FORTIN, 2004, p. 162-163)

ZEFA, minha personagem, foi a resposta perante meu *Cohabitar* com uma manifestação norte-americana que foi apropriada no Brasil. Percebo a partir dessa experiência que é inegável a diferença do Krump daqui com o de lá diante da realidade que cada corpo se encontra, ratificando o fato de que antes das Danças Urbanas receberem esse título, elas nascem da necessidade do corpo marginalizado que vivia a rua responder no movimento o atravessamento de todo o processo de urbanização sofrido e de todas as suas implicações existenciais.

¹⁵ Estado vivo, presente e atento aos acontecimentos e sensações do corpo no aqui agora. (MILLER, 2007)

Notei ao final do Processo que a personagem ZEFA sempre esteve nos meus dojos, desde aquela experiência que relatei no trabalho de Dança do Brasil V, só que neste momento conseguia ter consciência quanto a sua história e o Fluxo do Sentidos que percorria para incorporá-la nos Dojos, porque agora tinha a capacidade de convidá-la para estar comigo, acioná-la com mais facilidade e sentir suas dimensões.

No nascimento do Método BPI, em 1979, Graziela estava em Pesquisa de Campo com as mulheres candangas e, através delas, acabou se deparando com a Umbanda. Chamou-lhe a atenção como seus corpos se transfiguravam quando entravam em contato com as entidades e a maneira que se relacionavam com elas, apropriando-as em suas imagens corporais. As pesquisas em terreiros atravessaram muitas gerações de pesquisadores do Método, percebendo como muitas outras manifestações brasileiras são permeadas por ela e também o contrário. (RODRIGUES apud RODRIGUES; TURTELLI, 2017, p. 141)

A partir disso, o Método se estruturou em um forte diálogo com a realidade dos terreiros pelo corpo construído ali ser um corpo com menor atuação dos mecanismos de defesa¹⁶, sem julgamentos ou censuras, com receptividade e permeabilidade, estabelecendo o contato com o outro através de uma abertura emocional. (RODRIGUES; TURTELLI, 2017, p.148) Deste modo, Rodrigues (2012) explica:

Estruturação da Personagem está relacionada a uma auto-aceitação. A personagem traz em seu conteúdo, mesmo permanecendo oculto na criação artística, algo que é muito próprio da história emocional do intérprete e que ele deverá enfrentar para que a expressividade de uma linguagem corporal própria e vinculada ao outro (pesquisa de campo em que coabitou) flua em seu corpo (RODRIGUES apud RODRIGUES; TURTELLI, 2017, p.148)

Quando estava com a personagem ZEFA, me sentia presente de outra forma, pois dava espaço para que ela pudesse ser e fazer o que quisesse. Ao mesmo

¹⁶ No artigo *Umbanda e método Bailarino-Pesquisador-Intérprete: confluências* é explicado- que “Segundo Pruzinsky (1990) os mecanismos de defesa são formas que aprendemos para lidarmos com o mundo, que incluem estratégias cognitivas, emocionais e corporais. Estes mecanismos são empregados repetidamente, internalizados e se tornam inconscientes. Muito depois de a necessidade de um enfrentamento de determinada maneira ter passado, nós continuamos a empregar os mesmos mecanismos de defesa”. (TURTELLI apud TURTELLI; RODRIGUES, 2018, p. 148)

tempo que me sentia sendo Carol, eu estava com outra roupagem, expandida, com algumas características minhas mais acentuadas. Sentia ser antagonista e protagonista de mim mesma. Por isso, a sensação de dois corpos ocupando o mesmo corpo, sendo o mesmo corpo. Nas últimas aulas do semestre, no final da pesquisa de IC, por todas ali já estarem vivendo um aprofundamento no Método e, conseqüentemente, de suas personagens, realizamos Dojos abertos para que elas interagissem entre si.

No Dojo do último dia de aula, a Profa. Dra. Larissa Turtelli, que acompanhou de perto meu desenvolvimento nas disciplinas de Dança do Brasil I a III, também estava dançando conosco. Pude vivenciar com ela uma relação profunda entre as nossas personagens que criavam enquanto dançavam um espaço comum para partilharem suas realidades, narrando suas histórias com os nossos corpos. Foi completamente diferente vivenciar ZEFA com outra pessoa, porque pela personagem da Larissa vir de outro contexto, ela tinha que se firmar ainda mais em mim para conseguir interagir nesse novo cenário e, ao mesmo tempo, desvelar outras características suas que surgiam com as propostas que esse encontro trazia. Portanto, era a Carol acolhendo seu desconhecido em ZEFA e ZEFA acolhendo o desconhecido da personagem da Larissa. E para termos conseguido alcançar esses corpos que se permitem ser e acolher o outro, Graziela teve muito trabalho, no seu papel de Professora-Diretora, nos observando, dialogando e interferindo, quando via que era necessário, em nossos Processos. Nos Dojos, ela orientava os caminhos de sensibilização do corpo, percebendo quais eram as demandas do grupo de cada dia; nos Registros, explicava minuciosamente como identificarmos cada ítem da tabela do Fluxo dos Sentidos, elaborando tarefas para fazermos em casa que nos ajudassem a destrinchar melhor a Personagem; além da preparação que nos dava para as Pesquisas de Campo e seu apoio durante também, mantendo sempre presente seu olhar pedagógico, o que foi essencial para que conseguíssemos superar nossos limites, aceitar um pouco mais quem somos e irmos além do que esperávamos.

Depois da Iniciação Científica, continuei indo ao terreiro de vez em quando e, em uma das vezes, fui incorporada por uma Pomba-gira. A imagem dela aparecia

com frequência em alguns Dojos quando estava em pesquisa nos terreiros, mas nunca havia passado por essa experiência de fato. Foi valioso perceber de novo esse limiar entre a prática artística que te conduz à alteração de estados corporais para a incorporação de fato, ou o transe, ou o êxtase espiritual, até porque é difícil delimitarmos as camadas da nossa existência enquanto existimos, tamanha integridade corporeamente que somos, mas que insistimos em dividir. Quando incorporei, foi como se eu estivesse encontrado o ponto de encontro exato do ar com a terra de onde eu estava, como se eu fosse o canal dessas duas matérias e, ao mesmo tempo, fosse elas também. Estava em plenitude, no limite entre o choro e o gozo, o contemplar-se e o humilhar-se, sentindo a presença de algo que eu achava que era ausente em mim mas que, simultaneamente, sempre estava comigo.

Capítulo 3: Ma e Corpo Erodido¹⁷

A disciplina de Ateliê de Criação tem como intuito promover a vivência de um processo criativo em dança e, como só se aprende a criar criando, a cada semestre descobrimos caminhos diferentes para se construir um projeto artístico no/pelo corpo. No terceiro ano de graduação, portanto, no Ateliê de Criação V, a Profa. Dra. Patrícia Noronha foi quem conduziu essa disciplina para a minha turma. Pela sua habilidade em orientar processos coletivos, fomos incentivados a vivenciar isso juntos, também porque era um interesse nosso termos essa experiência uns com os outros antes do Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado, no qual criamos um espetáculo de dança geralmente em grupos menores.

Escolhemos iniciar o processo questionando/afirmando o princípio da Física que diz que "Dois corpos distintos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço ao mesmo tempo que é o princípio da impenetrabilidade da matéria."¹⁸ Logo, a Patrícia lembrou da música Encontro do Grupo Rumo (Luiz Tatit) que também conversava com essa temática.

¹⁷ Título da tese de doutorado da Profa. Dra. Patrícia de Azevedo Noronha, a qual fundamentará este capítulo.

¹⁸ Disponível em: <<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Impenetrabilidade>>. Acesso em: 01 de dezembro de 2020.

A partir dessas escolhas, foram divididos grupos que teriam que apresentar um exercício para a sala que tratasse um viés desse assunto. Cada um foi para lugares muito diferentes com o tema, o que nos mostrava as tantas camadas de sentido que poderíamos trabalhar ali. Um dos grupos optou por trazer a perspectiva do cotidiano, percebendo o transporte público (metrô, trem ou ônibus) como um lugar de encontro vs. desencontro que nos atravessa rotineiramente, onde desfrutamos da sensação de estar e não estar com as pessoas que dividem aquele espaço conosco. Identificamos que, por ser um lugar de passagem, entramos em um estado de alienação por tamanha introspecção que cada um se encontra e pela preocupação maior de estar ali ser em chegar ao ponto de destino.

Nessa experimentação, foi delimitado um espaço preenchido com algumas cadeiras que deveríamos ocupar da forma que nos fosse mais confortável. Tínhamos também que manter uma certa apatia das duas pessoas que foram elencadas para estarem com fones de ouvido cantando uma música e, gradualmente, irmos saindo até que sobrassem só os dois. Reconhecemos depois a necessidade de formular melhor essa situação cênica de modo que não fosse tão próxima da realidade cotidiana, o que nos mobilizou a aprender na prática como sair de uma proposta pedagógica de experimentação para algo que fosse interessante de ser assistido, construindo assim a habilidade de transformar um exercício, um desejo de se falar sobre algo, na Arte da Presença.

Até que com o tempo as cadeiras foram sendo retiradas, os objetos cotidianos também e ficamos todos de pé muito próximos no centro da sala. Patrícia dizia: "olhem a parede, recebam essa parede, vão diminuindo as expressões faciais, só recebam o espaço com os olhos sem piscar... relaxem os maxilares, deixem a boca entreaberta, relaxem o corpo todo, deixando a água do corpo sair como ela quiser". Com essas orientações, entramos em um estado de anestesiamento, enclausuramento, apatia, desligamento, perturbação, conflito interno, o que me trouxe a imagem de ser uma sardinha enlatada viva, sendo terrivelmente delicioso saber que eu era capaz de ser o que eu quisesse, inclusive algo não humano, se eu me deixasse ser afetada pelas coisas sem defini-las de antemão com a minha

racionalidade, mas permitindo que elas me afetassem pelo que elas são quando eu acolhia o meu vazio e conseguia deixar de ser eu mesma.

Partindo desses exercícios de cada grupo, a Patrícia ia nos propondo dispositivos diferentes a cada aula que nos auxiliavam na transição entre um exercício cênico e outro para aos poucos o espetáculo ir se desvelando. Ela sempre falava que a obra já "está" e que o nosso papel como artistas é ir vasculhando suas camadas para depois, no instante oportuno, vê-la nascer. O espaço era sempre um ponto de referência dado por ela, dizia para sentirmos ele nos tocar, que a dança já está nele e que tínhamos que aprender a recebê-la, escutá-la.

Com o tempo, essa cena foi ganhando mais densidade de sentidos e fomos entendendo também como acessar esse estado de corpo por conta própria, sem a sua condução. Um estímulo que nos ajudava era a sonoridade de ressonância magnética que acabou entrando para a trilha do espetáculo, sendo a cena batizada de Confinamento. A gente babava um monte e caíam lágrimas dos olhos como um choro involuntário. Era uma apatia expressiva, uma dor que brotava do corpo, tamanho vazio que nos deparávamos quando interrompíamos o piscar dos olhos, a deglutição da saliva e acolhíamos os afetos do espaço em uma postura de esvaziamento de si. Também girávamos em torno do nosso próprio eixo muito lentamente para que o público se surpreendesse ao notar os movimentos sutis dos corpos. Essa cena, para mim, era o auge do trabalho pelo estado de (in)consciência ampliado que alcançávamos individual e coletivamente.



Foto: Ariane Almeida¹⁹

Ao final do semestre, estávamos muito interessados em continuar com a Patrícia para aprimorarmos ainda mais a pesquisa. A cena do Confinamento foi ganhando outras camadas quando mudamos a trilha sonora e, com isso, conquistamos autonomia no processo de alteração do nosso estado corporal. Aprofundando no estudo das nossas singularidades e trazendo outros elementos para a cena, criamos um novo espetáculo: [mira].

No ano seguinte, ainda queria continuar descobrindo mais sobre essa perspectiva de encarar a criação artística em dança. Outros colegas também tinham interesse em desenvolver com ela o Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado e então nos juntamos criando o que futuramente seria o Grupo Exposto pela vontade em comum de estudar a Psicodelia, algo que já estava me intrigando desde o final de 2017. Investigando esse tema e a relação de cada um com o espaço do Centro Cultural Casarão (local onde realizamos o nosso TCC), surgiu o espetáculo *DOBRA* que foi extremamente significativo para o meu processo de formação e me ajudou a apropriar ainda mais da minha forma de criar, principalmente durante a construção do solo *Banho* que fiz na parte externa do

¹⁹ Espetáculo: *Encontrar-se em....* Orientação: Patrícia Noronha. Cena: Confinamento. Intérpretes-criadoras na foto: Beatriz Doerflinger e Laís Rosa. Local: Departamento de Artes Corporais - DACO/UNICAMP.

Casarão, no qual me relacionava com uma torneira e todo seu entorno, me sujando na lama e me lavando na água corrente.

Por confiar muito no trabalho dela e na sua, como ela mesma diz, "des-orientação", me deixei ser atravessada pelas suas referências, loucuras, proposições, sentindo muitas vezes que no nosso encontro ela me tirava o tapete. Fazia-me cair para que eu pudesse aprender a levantar sozinha, ou melhor, criar sozinha. Mesmo na sua posição de Diretora-Pedagoga, ela nos deixava muito livres para fazer o que quiséssemos desde que fosse autêntico, real e que fizesse sentido. Via-me no direito de fazer até o que fosse para mim a coisa mais brega do mundo, como cantar uma música gospel fazendo um *streap tease*, tanto que o fiz logo no início do processo de *DOBRA* e, no fim, foi o que me levou ao *Banho*. Por tê-lo realizado de todo o coração, com sinceridade, ou melhor, com Presença, até isso que poderia ser algo completamente constrangedor, ao fazer com verdade, ganhei uma força inesperada e me surpreendi com a minha própria potência. Por conta disso, fui me entregando cada vez mais à condução dela sem esperar qualquer resultado para que eu tivesse, a cada improvisação que ela guiava, a oportunidade de me descobrir de novo e de novo. Na sua tese de doutorado, ela traz uma imagem que demonstra bem essa sua forma de conduzir o processo criativo e também de ensinar, além de já trazer um indício do que explicarei adiante a respeito do Ma e do Corpo Erodido:

A palavra refugo é sinônimo de rebotalho, resto, mas também tem outro sentido no Brasil, nas regiões sudeste e sul do País. É a esse refugo que me refiro, ao movimento que o cavalo faz quando, abruptamente, desvia do caminho. Geralmente o cavalo refuga quando se assusta: costuma dar uma guinada brusca para o lado e, às vezes, dispara a galope. É muito comum o cavaleiro se surpreender, ficar no vácuo e cair. Outra palavra que caberia como imagem para ilustrar o que quero dizer é ressaca, entendida aqui como fluxo e refluxo, inconstância, volubilidade, versatilidade. Mas ainda prefiro o uso da palavra refugo, que traz alto grau de imprevisibilidade e risco nas associações que provoca. Enfim, as duas imagens se complementam para passar a ideia de Ma e de Corpo Erodido. (NORONHA, 2017, p. 131-132)

Aprendi a acreditar na minha intuição, nos desvios, nos devaneios, mais nas curvas do que nas linhas retas, dançando pelas dobras do corpo, pelos entre-espços da pele e pelas articulações que é de onde parte a nossa

investigação do Ma que será melhor explicado mais à frente. Com ela, não existia uma ordem específica para as coisas ou etapas óbvias, a gente ia fazendo o que estava sentindo e lidava com os imprevistos que iam acontecendo, colocando o acaso como nosso melhor guia. Não à toa, durante o processo do *Banho*, eu sem querer restituí na partitura corporal dessa dança a cena de um trauma que sofri na infância e que já estava trabalhando no processo de construção da personagem ZEFA. Nos últimos dojos da Iniciação Científica, ela mostrava uma necessidade de banhar-se no chafariz da praça pública, pois naquela ação conseguia adorar a força que vem do mar, das ondas, dos rios, que só conhecia por outdoors, revistas e televisão, mas que a protegia quando a solidão vinha em um vácuo no estômago que se confundia com a fome cotidiana. E só fui perceber a relação com o trauma e, conseqüentemente, com a Personagem quando já estava próxima da apresentação, sendo este processo uma revelação para mim da Presença, do borrar das fronteiras entre a arte e a vida, porque soube por essa prática que elas realmente não existem.

Para trabalharmos tecnicamente nossos corpos, ela nos propunha práticas de Sensopercepção que nos deixavam extremamente relaxados e disponíveis, sentindo com profundidade até as camadas mais veladas de nós mesmos. Ficávamos em um estado entre o sonho e a realidade e, por isso, eu acabava dormindo em alguns momentos da prática sem conseguir me imaginar saindo dali, tamanha passividade que me encontrava. Porém, logo em seguida, com sua condução, despertava um novo corpo, descansado, e que reagia aos estímulos de forma totalmente inesperada por sentir que estava pensando-corpo. Disso surgiam as improvisações que foram essenciais para o nosso desabrochar ao longo do processo e entendermos quais estados corporais que iriam nos permear na cena.

Esse trabalho técnico da Sensopercepção foi algo que ela aprendeu com sua mestra Patrícia Stokoe²⁰ quando foi agraciada aos 16 anos pela mesma com uma bolsa de estudos para os cursos de Formação Artística e Formação Didática em seu Studio, em Buenos Aires - Argentina, sendo um dos fundamentos para o Corpo

²⁰ Patricia Lulú Stokoe (1919-1996), nascida em Buenos Aires - Argentina, foi bailarina, pedagoga e criadora da Expressão Corporal-Dança e da Sensopercepção. Disponível em: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Patricia_Stokoe>. Acesso em: 16 de dezembro de 2020.

Erodido de Noronha. A seguir, coloco as etapas que Stokoe estabeleceu sobre o processo de aprendizagem desse trabalho:

O despertar – é uma etapa de aprofundamento sobre o reconhecimento de si mesmo, baseado no desenvolvimento sensoperceptivo, proprioceptivo e exteroceptivo por meio dos sentidos, e todo o complexo de sensações que se originam ao fazer entrar em funcionamento uma multiplicidade de receptores do sistema nervoso tais como táteis (superficiais e profundos), sinestésicos, visuais, auditivos, térmicos, olfativos, etc. **A formação de hábitos** – é a etapa da instrumentalização de todo o adquirido em “O despertar” em função da higiene de movimento corporal. É uma etapa de aprendizagem, quer dizer, de começar a modificar as condutas posturais e motoras de modo estável; **A aquisição de habilidades** – é a etapa da integração dos hábitos já adquiridos no processo de aprendizagem de práxis mais complexas. (STOKOE apud NORONHA, 2017, p. 78)

Pela Eutonia²¹ ser a referência primeira de Stokoe para criar a Sensopercepção, Noronha também utiliza dos circuitos básicos de energia dessa prática corporal como ferramenta para seu trabalho. Assim, ela explica:

O circuito 1 é composto pela coluna vertebral até o cóccix, tórax e crânio; já o circuito 2 é composto por clavículas, escápulas, úmero, rádio e cúbito/ulna, carpos, metacarpos, falanges (dedos). O circuito 3, por sua vez, é composto pelos ossos coxais, fêmures, rótula (joelho), tíbia e fíbula, tarsos, metatarsos e falanges (dedos). Chamo atenção para o fato de que o osso sacro é o ponto de interseção entre os circuitos 3 e 1 e, portanto, o circuito 2, já que este se articula com o 1. Ou seja, ele é o osso responsável pela relação entre todas as partes do corpo. (NORONHA, 2017, p.78)

Esses circuitos funcionam como um mapa no corpo para se trabalhar os conteúdos que atravessam e alicerçam a atividade de Stokoe e, similarmente, de Noronha, que são eles as *Técnicas do Movimento*, ou seja, a Sensopercepção e a motricidade, que têm como intuito "recuperar e desenvolver a consciência, a harmonia e o domínio do corpo, em busca de uma linguagem corporal própria" (STOKOE apud NORONHA, 2017, p. 75); o *Espaço*, que busca agregar criativamente os vários aspectos espaciais envolvidos num corpo em movimento, portanto, espaço pessoal, parcial, total, social e físico; as *Qualidades de Movimento*, que procura diversificar a sua própria linguagem corporal ao unir as diferentes

²¹ A eutonia compreende educação, terapia e arte do corpo. (...) Criada, nos anos 1940, por Gerda Alexander a partir de questionamentos sobre a utilização de movimentos antinaturais na dança, a eutonia chegou ao Brasil nos anos 1980, introduzida pelas eutonistas Joyce Riveros do Chile e Berta Vishnivetz da Argentina. (DASCAL, 2008, p. 25)

dinâmicas de movimento propostas por Rudolf von Laban²² que são fruto das diferentes combinações dos fatores²³ de tempo, espaço e energia (força) e podem ser de fluência livre ou controlada; a *Comunicação* consigo mesmo, com o outro e com o grupo para, em cena, desenvolver a relação com o público; a *Criatividade* que "apoia-se no aspecto lúdico do ser humano, em sua necessidade de jogar e criar; em sua energia e em sua curiosidade orientadas para a investigação; na transformação do investigado em imagens sensorperceptivas com um conteúdo simbólico-emocional particular a cada pessoa" (STOKOE apud NORONHA, 2017, p. 76); e por fim, os *Estímulos*, que são tudo aquilo que operamos para nos impulsionar a criar em dança, indo desde os estímulos sonoros, visuais, objetos até os olfativos e gustativos, pois acredita-se que "tudo vira movimento, vira criação, tudo provoca a imaginação e nosso sistema sensorial". (NORONHA, 2017, p. 77). Além disso, para a assimilação desses conteúdos no corpo, a prática da improvisação se faz essencial no trabalho de ambas, pois é nela que esses assuntos se elaboram e se atravessam com organicidade sem uma hierarquização entre um e outro.

Muito antes de conhecer Stokoe, Noronha já tinha uma longa formação no campo da improvisação. Por ter iniciado sua trajetória na dança quando tinha oito ou nove anos com Maria Duschenes²⁴, estabeleceu desde muito jovem uma relação de descoberta e conhecimento do corpo muito atrelada à imaginação e, também, de prazer pelo movimento. Como a própria diz, ela "provocava nossa imaginação a partir de proposições que nos estimulavam a uma conduta 'ativa' no movimento, como por exemplo: formar buracos com o corpo, imaginar-se bolhas de sabão, movimentar-se como portas rangendo e batendo, ocupar o espaço com linhas retas ou circulares, etc. Também se utilizava de estímulos sonoros poderosíssimos e nos pedia para improvisar a partir deles." (NORONHA, 2017, p. 71) Diante disso, Noronha compara:

²² Rudolf Laban (1879-1958), bailarino de origem húngara, desenvolveu um método renovador no ensino da dança. (DASCAL, 2008, p. 20)

²³ "Fatores de movimento" são componentes que foram identificados por Laban como FLUÊNCIA, ESPAÇO, PESO e TEMPO, ao observar as atitudes corporais na experiência do movimento. (RENGEL, 2003, p. 63)

²⁴ Maria Duschenes (1922-2014), bailarina de origem húngara, radicada no Brasil desde 1950, discípula de Rudolf Laban. (DASCAL, 2008, p. 20)

A partir da experiência que tive com ambas, lembrando que outras pessoas provavelmente tiveram experiências distintas das minhas, creio que a grande diferença complementar entre os trabalhos de Maria Duschenes e Patricia Stokoe está em como elas abordavam o espaço. Em Dona Maria, o espaço estava fora do corpo e suas palavras de ordem eram: penetrar o espaço, rodear o espaço, o corpo através de, em torno de, entre, em direção a, e assim por diante (por isso afirmei que era uma conduta “ativa”). Em Patrícia Stokoe o próprio corpo é um espaço e dentro desse espaço existe o esqueleto, que é, ele mesmo, cheio de espaços entre os ossos. Os estudos das alavancas de movimento, dos ossos, da sensação e percepção tátil do movimento, dos espaços internos, do despertar de memórias musculares e articulares, desbloqueios de tensões profundas, desenvolvimento da técnica corporal a partir dessa nova referência espacial, desenvolvimento da imaginação proprioceptiva fazem parte do aprendizado de uma conduta “passiva” no movimento, o que mais tarde inspirará o *Corpo Erodido*. (Ibidem, p. 91)

Em 1989, depois de uma temporada de apresentações na cidade de São Paulo/SP com o espetáculo *Corpo Baldio*, foi convidada a participar da Mostra *Movimentos de Dança* no SESC Consolação, antigo SESC Vila Nova, encarando esse convite como um desafio para si mesma já que estava insatisfeita com seu fazer artístico. (Ibidem, p. 29) Frustrada após a apresentação de *Rastros* por ter sentido que usou de suas "muletas"²⁵ enquanto improvisava, percebeu naquele momento que desejava de alguma maneira conseguir sumir do palco, não ser a "Patrícia Noronha" dançando, mas como o próprio significado do título de seu solo diz, poder desfazer os torrões de terra, desfazer-se, virar pó, ou ainda, ser o pó-de-pirlimpimpim de Monteiro Lobato que "é feito para quem não tem asas poder viajar, voar e se transportar para outro estado, outro lugar, para uma existência diferente da do dia a dia" possibilitando a libertação e a transformação tanto de quem dança como de quem assiste, sendo ela quem joga o pó para o outro poder viajar e transportar-se para onde quiser - era isso que queria com a sua arte. (Ibidem, p. 53)

Outra definição que traz referente ao que estava buscando é de que queria uma "dança do inconsciente", não do inconsciente propriamente dito, contudo, algo que a possibilitasse acessar um lugar desconhecido para ela mesma. "Como diz Grotowski, se um ator está consciente de seu corpo, não pode penetrar-se em si

²⁵ Chamei de muletas tudo o que o ator-dançarino utiliza quando não sabe o que fazer em cena, ou melhor, tudo o que ele usa porque sabe que sabe usar quando quer agradar ao público, quando quer se exhibir e/ou quando não quer se arriscar. E foi tudo isso que fiz naquele dia. E o que eu queria fazer era exatamente o contrário. (NORONHA, 2017, p. 33)

mesmo e revelar-se. O corpo deve ser libertado de toda resistência. Deve, virtualmente, deixar de existir." (GROTOWSKI apud NORONHA, 2017, p. 87)

Durante esse período de crise, aproximou-se do bailarino Denilto Gomes²⁶ que levou o vídeo dela dançando *Corpo Baldio* para Takao Kusuno²⁷, que a convidou para estreiar ao lado de Denilto o trabalho *Serra dos Órgãos*. Nesse contato inicial com Takao, que foi uma espécie de audição para o trabalho, ele pediu para que ela dançasse um conceito, por exemplo, a Infância usando várias bexigas, algo que nunca tinha feito antes na vida. Se sentiu desestabilizada e despreparada para aquela situação, entretanto, foi ali que começou a se aproximar do que ela realmente estava querendo com a dança, considerando esse momento o seu primeiro batismo.

Segurou uma das bexigas, a vermelha, e disse em japonês, enquanto Felícia traduzia: "olhe através dessa bexiga, observe que o mundo lá fora, visto através dela, é todo tingido a partir do vermelho e sua imagem, distorcida. Veja através da bexiga como uma criança e imagine o que esta criança sentiria se a bexiga, inadvertidamente, estourasse e este mundo, todo mágico, criado por ela, desaparecesse". Nessa altura, além de envergonhada, tinha os olhos cheios de lágrimas. Takao havia me apresentado pela primeira vez uma espacialidade Ma, e, com ela, a abertura para a imaginação e para o espaço de uma poesia arquetípica e plural que até então eu não conhecia. (NORONHA, 2017, p. 129)

O Ma está nessa íntima relação que existe entre espaço e tempo. (Ibidem, p. 166) Associa-se com a impermanência, a imprevisibilidade, a efemeridade, a inconstância e por isso enfatiza o tempo presente (Ibidem, p. 151), podendo se revelar no corpo "como uma espécie de silêncio antes de um movimento, um silêncio

²⁶ Denilto Gomes nasceu em Sorocaba, onde começou como ator amador, e lá morreu, às vésperas de completar 41 anos, como um dos mais importantes profissionais da sua geração. Logo que estreou em São Paulo, em 1976, recebeu o Prêmio APCA como bailarino revelação. Trazia uma formação com Janice Vieira, que seria consolidada com Maria Duschenes, e às duas mestras, agregaria a influência de Takao Kusuno, o diretor que lhe traria a descoberta de um caminho pessoal dentro da dança, e que conheceu em 1979, ao participar de seu espetáculo *Quando Antes for Depois*. (KATZ apud NORONHA, 2017, p. 299)

²⁷ Takao Kusuno, Artista Plástico e Cênico, participou ativamente dos movimentos de vanguarda artística do Japão, entre eles o Butoh. No Brasil, paralelamente à realização de seu trabalho em artes plásticas, introduziu, entre outros, o conceito de Butoh na arte da dança. Dirige e orienta dançarinos-atores brasileiros, na busca de uma linguagem pessoal e essencial, criando, a partir desses elementos, um teatro de movimento, cuja linguagem peculiar, enquanto forma, integra a arte plástica à arte cênica e enquanto conteúdo revaloriza e transforma as manifestações de identidade corporal, dos arquétipos e do universo sensorial do ser, promovendo uma proximidade com as raízes primordiais. (NORONHA, 2017, p. 182)

preenchido com potencial". (GROTOWSKI apud NORONHA, 2017, p. 149). Apesar de alguns artistas asiáticos colocarem que existem dois tipos de Ma, um que pode ser ensinado e outro que é inato, Patrícia considera possível trabalhá-lo no corpo e na cena por ser uma "condição básica para que o ator-dançarino crie uma linguagem poética" (NORONHA, 2017, p. 168), sendo ele o gerador do "refugo", de uma zona fronteira, de ampliação de possibilidades para que o espectador, a partir de suas referências pessoais, crie por si só associações improváveis. (Ibidem, p. 150)

Quanto mais baixo for o nível de descrição e informação da mensagem, mais entrópica ela é, provocando um maior esforço interpretativo do leitor e é justamente essa forma de comunicação que apresenta maior proximidade com o Ma. (OKANO apud NORONHA, 2017, p. 156).

Ele é o intervalo entre dois objetos ou acontecimentos. No fluxo do movimento, se relaciona com a pausa, na fala e na música, com o silêncio, nas artes gráficas, portanto, entre a ação do artista e os espaços "em branco". Desta forma, ele não é apenas o vazio ou qualquer uma dessas coisas, mas a potência de algo vir a ser nelas, podendo ser a definição dessa palavra, "o conjunto de aptidões ou elementos próprios para produzir um ser ou um ato", similar ao Ma. (NORONHA, 2017, p. 170) Takao buscava também evidenciá-lo na cena pela forma que organizava a coreografia no palco, destacando os espaços vazios, e na iluminação, valorizando as penumbras. (Ibidem, p. 157). Ele se referia ao Ma como "aquele parêntesis de suspense entre a expiração e a inspiração no qual morte e vida dão-se as mãos" e Patrícia complementa dizendo que ele é "o som do silêncio, o contorno do que não tem limite, o vazio denso, o silêncio que grita." (Ibidem, p. 169)

Embora haja todas essas tentativas de demarcá-lo, não se pode definir o Ma pelo fato dele ainda não existir, visto que se trata da possibilidade. Coloca-o como sendo o impulso no movimento e por isso, para compreendê-lo, é de extrema importância o mergulho "no estudo anatômico, sensoperceptivo, criativo, imaginativo e poético do Espaço Pessoal²⁸". Logo, o Ma implica em uma experiência no tempo

²⁸ O Espaço Pessoal é delimitado pela porosa membrana/órgão pele e inclui músculos, ligamentos, ossos, tendões, órgãos, nervos, vísceras, fluidos, pelos. O Espaço Pessoal inclui também a alma e tudo de subjetivo que trazemos no corpo. É nossa fonte, é nosso instrumento. O Ma no corpo está intimamente ligado a todos esses aspectos. (Ibidem, p. 174)

presente por se tratar de um estado de potencialidade que é independente da formulação do pensamento ou dos sentidos, com total desinteresse em se tornar referencial para o outro. Todavia, mesmo sendo "algo que já pré-existe e que necessita ser revelado pela ação criativa humana, que poderá transformar essa possibilidade em existência", ele pode ser reconhecido, detectado, mensurado e julgado, como Takao fazia constantemente nos ensaios da extinta Cia. Tamanduá de Dança-teatro²⁹. (Ibidem, p. 174-176)

No Japão a noção de Ma é muito antiga. Remonta ao espaço vazio de conexão com o divino. É um espaço demarcado no qual, em algum momento, haverá a manifestação da divindade. Este intervalo espaço-temporal da espera, aliado à potência para o acontecimento de algo, conecta-se à percepção do Ma. (Ibidem, p. 177)

Pela dinamicidade, mutabilidade e processualidade do Ma, ele dialoga com a noção de fronteira sendo, portanto, tanto o que divide como o que contém aquilo que é dividido, (Ibidem, p. 178) remetendo diretamente ao estado de percepção ampliado que tive nas minhas experiências na igreja, no BPI, no Krump e na Umbanda. É sobre essa sensação de estar entre céu e terra e ser o céu e a terra, de esvaziamento para receber a entidade ou a personagem, de ser e não ser você. Sem saber, eu já vivenciava a espacialidade Ma.

Quando Patrícia assistiu Kazuo Ohno³⁰ em sua primeira vinda para o Brasil em 1986, maravilhou-se com a potência da dança butoh por essa espacialidade, que até então não conhecia, trazer algo completamente novo para ela naquela movimentação e em toda a proposta cênica. (Ibidem, p. 57) Muitos anos depois, quando a Cia. Tamanduá de Dança-teatro foi para o Japão fazer um ritual de entrega do "tamanduazinho" que usavam no espetáculo *O Olho do Tamanduá* para o Kazuo Ohno, ao aproximar-se dele, que já dançava sentado em uma cadeira, ele

²⁹ Dirigida por Takao Kusuno, Coordenação de Arte de Felícia Ogawa e Hideki Matsuka. Formada pelos elencos e técnicos dos espetáculos 'O Olho do Tamanduá' e 'Quimera o Anjo Vai Voando'. Dançarinos: Patrícia Noronha, Siridiwê Xavante, Eros Leme, Ricardo Iazetta, Key Sawao, José Maria Carvalho, Doroty Lenner, Marco Xavier, Emily Sugai, Sérgio Pupo. Técnicos: Abel Kopanski e Elias Ferreira. (Ibidem, p. 17)

³⁰ Kazuo Ohno nasceu em Hakodate, 27 de outubro de 1906, faleceu em Yokohama, 1 de junho de 2010. Foi um dançarino e coreógrafo japonês, considerado mestre da dança butoh, arte que mistura dança e artes dramáticas. Esteve três vezes no Brasil, nos anos de 1986, 1992 e 1997, trazido por Takao Kusuno e Felícia Ogawa. Fez parceria com Tatsumi Hijikata (1928-1986), outro grande mestre, criador do ankoku butoh, a dança das trevas. (NORONHA, 2017, p. 305)

voltou-se para Patrícia pegando em sua mão e pulso direitos conduzindo-a com alavancas de movimento e pausas surpreendentes, o que a fez sentir-se extremamente leve enquanto era atravessada por uma desconstrução total de sua dança e de seu corpo. Por vezes, ele também trazia a cabeça dela com o rosto virado para cima para o seu colo e aproximando-se devagar beijava-lhe os lábios. (Ibidem, p. 23-24)

Desse encontro, que considera ser seu segundo batismo, e de tudo que aprendeu com seus mestres, nasceu o Corpo Erodido, esse Corpo que é tângido e transformado por estímulos improváveis (de dentro, de fora, do outro, do espaço) e que responde a eles com movimentos nunca antes imaginados com aquela configuração por quem dança pela ação da racionalidade estar totalmente inibida neste estado corporal. Em vista disso, os estímulos vêm como o despertar de algo, como o brotar de uma semente sem controle algum e, por isso, não se sabe o que vai acontecer e como vai acontecer porque se torna impossível a apropriação deles, já que é algo desconhecido que te move e te transforma. "Não se trata de uma mecânica do corpo. Você se deixa, de novo, entregue, presente e inteiro naquele estado". (Ibidem, p. 25)

O Corpo Erodido nasceu do Ma e os dois estão juntos. Mas já que o Ma é o vazio em estado de potência, como é que você consegue um corpo esvaziado? Um corpo esvaziado mas potente, em estado de potência? Acho que você consegue esse corpo com essa noção do Corpo Erodido, desse corpo disponível e exposto a tudo, um corpo em risco, um corpo presente e esvaziado em sua plenitude, um corpo exposto também às suas próprias resistências, ao risco e ao esvaziamento. É um corpo que abre espaço, que é espaço, que tem substância e vazios, crateras, buracos, espaços cheios de ar, espaços vazios cheios de energia vital. (Ibidem, p. 26)

Por isso o uso da palavra Erodido, porque carrega o sentido de ser um corpo que se deixa tanger, que é permeável, que se deixa penetrar, que se transforma irreversivelmente e responde a isso; que sofre as erosões de tudo, por fatores de dentro e de fora. Que é vulnerável, exposto, presente, sendo uma dança que nasce desse sofrimento que vai além da dor, mas a tudo que nos afeta e que nos provoca uma mudança no nosso estado corporal e anímico, aceitando assim as mudanças do mundo em que vivemos, interno e externo, nos transformando. Por esse motivo,

tem uma relação profunda com a presença da morte pelo Ma também ter total intimidade com o paradoxo morte/vida. (Ibidem, p. 27 e 28)

Deste modo, o Corpo Erodido seria quase um procedimento que provoca esse vazio carregado de potência que é o Ma para que o novo possa surgir. Patrícia diz isso porque é algo que é conseguido através de um processo, seguindo algumas etapas essenciais nessa experiência como a Sensopercepção, porém não tendo uma ordem pré-estabelecida, porque as coisas não funcionam assim para essa proposta corporal. Tem-se um estado que se quer alcançar, mas que para entendê-lo é fundamental tanto o entendimento da percepção dos ossos e da pele, da força da gravidade, do peso, do espaço, do tempo, e assim por diante, como também se propor a vivenciar uma desorientação do ator, do performer, do aluno e até do público, porque não se pode saber para onde vai. (Ibidem, p.142) Com suas próprias palavras, ela explica:

Ou seja, não se trata de um mero procedimento, mas sim de algo, de uma conduta, de um pensamento mental-corporal que instaura um tipo de relação com as coisas e que tem a ver com o Ma. Corpo Erodido e Ma estão assim, de mãos dadas, ligados, amalgamados. E isso também acontece em relação ao espectador. Trata-se de um estado corporal e mental, não separo as duas coisas. Quando me refiro ao vazio, falo de algo que é para desestabilizar uma rede de sentidos que já está posta. Desorientar, desorganizar. Desorganizar na própria experiência corporal. Costumo dizer que é um jeito do corpo pensar. É um estado de prontidão. E é isso que eu pretendo na cena. Para isso o espectador deve se esvaziar também. Esse esvaziamento é condição para o corpo do espectador também poder erodir, para ele poder sofrer aquilo, ser tangido por aquilo, ser transformado por aquilo. Por isso é tão importante preparar o público também. Ir construindo seu estado corporal e mental. Essa construção faz parte da obra. (Ibidem, p. 143)

Do Fim ao Recomeço

Na conclusão desta escrita, me encontro nesta encruzilhada de saberes que permearam a minha construção como professora-artista. Lembro que, no começo da graduação, eu não via sentido em seguir cursando a licenciatura, porque considerava irrelevante o fazer docente em relação ao artístico. Porém, com o exemplo dado pelas minhas mestras, professoras-artistas do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, incluindo a recém-chegada Profa. Dra. Jussara Miller, vi na

integridade das suas práticas artístico-pedagógicas que não haviam dicotomias que sustentassem esse argumento por elas colocarem os conteúdos da arte e do seu ensino totalmente entrelaçados ao legitimarem a indissociabilidade do corpomente.

A Presença, nesse sentido, se revela como desfazedora dessas fronteiras da sala e da cena, da professora e da aluna, da técnica e da criação, da teoria e da prática, da arte e da vida e, conseqüentemente, da espiritualidade e da matéria artística. Ao me firmar como pesquisadora desse tema a partir dos olhares de Rodrigues e Noronha, percebo pontos interseccionais entre as suas abordagens por ambas buscarem em suas metodologias de ensino-criação o encontro com o que há de mais orgânico no movimento vital, ou seja, de entenderem a necessidade do recolhimento para a expansão, desvelando a essência de um processo de aprendizado legítimo em Dança.

Rodrigues toma como exemplo um ensinamento da Umbanda que diz que a entidade só evolui "conforme a evolução tanto dos fundamentos, como da cultura, do conhecimento de si, da labuta da vida", além de certificar a coexistência no momento da Incorporação tanto do "ganhar corpo" como do "perder corpo" (RODRIGUES, 2018, p. 94). Portanto, quanto maior for o mergulho para dentro de si, maior também é o salto. Ou, como fica explícito na própria mecânica do movimento, quanto maior enraizado é o corpo sentindo o peso da gravidade, maior é o lançamento para fora do chão. Deste modo, para se vivenciar esses estados de Presença, ou o Outro, ou o Transe, por acreditar que existe um grande medo da maioria das pessoas em libertar um transe que cada um tem aprisionado em si, ou um desconhecido que não quer tornar conhecido (Ibidem), é essencial, primeiramente, a escuta desse eu-corporal para que, no momento oportuno, possa acontecer o acolhimento do seu próprio mistério.

Noronha, no entanto, prioriza a exploração do Espaço Pessoal através da Sensopercepção em seu "quase" procedimento do Corpo Erodido como veículo para que, após esse processo de consciência de si, ele se deixe afetar-se, tanger-se, penetrar-se, sofrer com todos os estímulos que surgem de forma inesperada quando se está vivenciando o espaço da possibilidade, do vazio potencial que contém a eternidade do instante presente, que é o Ma.

Ambas também enfatizam a conscientização do osso sacro (sagrado) que é, para Rodrigues (2018, p. 59), por onde o santo penetra e, para Noronha (2017, p. 78), o ponto interseccional dos circuitos energéticos do corpo. Reforçam a necessidade de centrar-se para deixar-se e, conseqüentemente, disponibilizar-se para a construção do Estado de Presença na cena que se constrói em uma via de mão dupla por estimular uma co-experiência poética e criativa entre ator ou bailarino/público/espço/tempo, sendo a Presença, nesse sentido, geradora de uma rede afetiva que se faz coletivamente. (FERRACINI, 2014, p. 01)

No Método BPI, esse centramento está localizado principalmente no momento do *Inventário*, logo, no estudo da Estrutura Física e da Anatomia Simbólica, da Técnica de Dança, da Técnica dos Sentidos, dos Registros e na Pesquisa de Campo que, nesse eixo, busca retomar os lugares que dizem respeito à experiência de vida do intérprete, sendo os Laboratórios espaços para investigação dessas memórias. No Corpo Erodido, está no estudo da Sensopercepção e do Espaço Pessoal, no entendimento dos circuitos energéticos e de todos os conteúdos do trabalho de Stokoe, que embasam o de Noronha, e que são assimilados na prática da improvisação para, assim, o ator/bailarino/performer, aos poucos, ir investigando o Ma.

No entanto, noto uma diferença crucial no modo de condução dessas duas abordagens. Enquanto o Método BPI opta por uma metodologia sistemática, desenvolvida pela própria autora Graziela Rodrigues, que possui na sua prática etapas demarcadas, mas que se atravessam no caminho de construção desse Corpo Cênico, o Corpo Erodido escolhe caminhar lado a lado com o acaso, a imprevisibilidade e a desorientação, já que se busca algo que é totalmente mutável, intangível e efêmero, que é o Ma.

No momento da expansão, de ir para fora, o Método BPI tem como eixo o *Cohabitar com a Fonte* e a vivência da Pesquisa de Campo com uma manifestação cultural brasileira como proposta para que o bailarino-pesquisador-intérprete tenha um ponto de referência para se projetar e se impregnar com as potências corporais e os campos emocionais que há nessas manifestações, levando para a proposta cênica, ou seja, para o eixo da *Estruturação da Personagem*, uma realidade social e

uma estética da Dança do Brasil que surge da relação do intérprete com esse campo. No Corpo Erodido, vejo o Ma como o proporcionador desse lançamento para o desconhecido, pois é a experiência dele que permite esse Corpo se arriscar e ser atravessado pelos afetos e estímulos que o surpreendem ao vivenciar essa espacialidade. Pelo trabalho de Noronha ser totalmente atravessado pela dança butoh, percebo na fala de Kazuo Ohno fundamentos do seu fazer artístico-pedagógico:

[...] o aprendizado se realiza embasado não se sabe se na conscientização da análise e síntese dos movimentos do próprio corpo, ou se no aprofundamento do conhecimento sobre o processo de viver, se em nenhum dos dois ou em ambos. A sabedoria de viver, o respeito à vida, tanto de si como a de outros, o reconhecimento da Natureza: são temas que vão surgindo no processo de aprendizado. As dores de uma existência, ou então os seus prazeres, os ferimentos que marcam as nossas próprias vidas, as dádivas da Natureza e a sua destruição: são, para mim, fenômenos especialmente caros. Os ferimentos que recebemos nos nossos corpos cicatrizam-se e se curam, com o tempo. Os ferimentos que recebemos no nosso âmago, se aceitos e contemporizados, farão nascer, ao longo dos anos e das experiências, alegrias ou tristeza, que, um dia, nos conduzirão para um mundo de poesia, impossível de se expressar por palavras, unicamente por meio do nosso próprio corpo. (OHNO, 1986, p. 05)

31

Na estratégia didática de Miller, para entender a gradação da escuta do corpo e os processos que acontecem, simultaneamente, a partir dos estados de atenção, observo um movimento análogo ao proposto por Rodrigues e Noronha na formulação de seus procedimentos. Ela, no caso, diferencia esses estados para o estudo da manutenção da presença, que são: Estado 1 de atenção – perceber o corpo e seus processos a cada instante; Estado 2 de atenção – perceber o espaço e suas diversas ambiências; Estado 3 de atenção – a relação com o outro; Estado 4 de atenção – perceber e observar a cena e suas variáveis ao estar em cena. (MILLER; LASZLO, 2016, pág. 160).

Na liturgia do culto da Igreja Metodista que é baseada na experiência do profeta Isaías³² de quando, ao se sentir desamparado na sua missão na terra de Judá, vai ao templo buscar a face de Deus e, inesperadamente, tem uma revelação

³¹ Trecho retirado do material impresso distribuído nas apresentações de Kazuo Ohno, no Teatro Anchieta-SP, em sua primeira vinda ao Brasil, em outubro de 1986.

³² ISAÍAS 6:1-8.

divina, identifico também um percurso muito parecido com o que foi descrito pelas outras autoras só que, nesta situação, em relação ao instante do acontecimento do *religere*, portanto, do contato pleno com o Divino. O profeta se humilha, reconhece suas falhas, se mostra impotente e vulnerável para, assim, Deus se revelar e enviá-lo. E é nessa mesma condição que procuro então me colocar no momento da cena e, paralelamente, da aula, para que o desejo de criar, de descobrir-se, de penetrar-se seja contagiado e, dessa forma, possamos vivenciar juntos, professora e alunos, a superação dos nossos próprios limites.

Assim, finalizo esse trabalho e essa grande etapa da minha história que foi de um intenso mergulho interno, amplificado pela situação de isolamento que nos encontramos com a quarentena exigida pela terrível pandemia que nos atravessa, no ímpeto de lançar-me não só para passar por novas experiências em outra cidade ou buscar conhecimentos e trabalhos fora da Universidade, mas para, a partir dessa infinita jornada de apropriação dos meus meios de criar e de quem eu sou, conseguir proporcionar para o outro o prazer e a dor de se viver a Presença enquanto dança-vida.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Mayckon. **Definição de Buck or Tight**. Disponível em: <<http://mayckonphylosophy.blogspot.com/2017/07/14-definicao-de-buck-or-tight.html>>. Acesso em: 02 de julho de 2020.

ALMEIDA, Mayckon. **Styles of Krump**. Disponível em: <<http://mayckonphylosophy.blogspot.com/2011/07/styles-of-krump.html>> Acesso em: 02 de dezembro de 2020.

CAPOZZOLI, Y. B.; PAGLIUSI, F. Técnica dos sentidos como possível caminho para a presença. **Anais dos Seminários de Pesquisa do PPG Artes da Cena**, v. 1, 2018.

DASCAL, Miriam. **Eutonia** : o saber do corpo / Miriam Dascal. - São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2008.

FERRACINI, Renato. A Presença não é um Atributo do Ator. **Linguagem, Sociedade, Políticas**, v. 1, p. 227-237, 2014.

FORTIN, S. **Lições de dança**. - Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. 249 p. Transformação de Práticas de Dança.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. "Bailando com o Senhor": técnicas corporais de culto e louvor (o êxtase e o transe como técnicas corporais). **Revista de Antropologia**, v. 46, n. 1, p. 10-40, 2003.

MILLER, Jussara. **A Escuta Do Corpo**. Sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

MILLER, Jussara; LASZLO, Cora Miller. A sala e a cena: a importância pedagógica de processos criativos em dança e educação somática. **Cadernos do GIPE-CIT**, n. 36, p. 17, 2016.

NORONHA, Patrícia de Azevedo. **Ma e Corpo Erodido**. Tese de Doutorado em Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa Texto e Cena. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban** / Lenira Rengel - São Paulo : Annablume, 2003.

RODRIGUES, G.E.F. **As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)**. Disponível em: <<https://www.fef.unicamp.br/fef/sites/uploads/congressos/imagemcorporal2010/trabalhos/portugues/area3/IC3-28.pdf>>. Acesso em: 24 de novembro de 2020.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete** / Graziela Rodrigues - Lauro de Freitas - BA : Solisluna, 2018.

RODRIGUES, G. E. F.; TURTELLI, L. S.; TEIXEIRA, P. C.; CAMPOS, F.; COSTA, E. M.; CÁLIPO, N.; FLORIANO, M.; ALLEONI, N. V.; JORGE, M. D. Corpos em expansão: a arte do encontro no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v.6 n.3, p.551-577, 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/65010/38270>>. Acesso em: 28 de novembro de 2020.

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, 2003.

RODRIGUES, Graziela Estela; TURTELLI, Larissa Sato. Umbanda e método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): confluências. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 28, p. 139-158, 2017.

SILVA, A. C. R.; CARDOSO, R. **Dança de Rua**. Campinas: Editora Átomo, 2011.

SILVA, Ana Cristina Ribeiro. Krump e Cultura Hip Hop: Gerações, Conexões, Percepções e Imagens. **Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas**, 2018.

VIANNA, Klauss. **A dança** / Klauss Vianna ; em colaboração com Marco Antônio de Carvalho. - 3. ed. - São Paulo : Summus, 2005.