UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

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.

GRAZIELA ESTELA FONSECA RODRIGUES

CAMPINAS

2003

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

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.

GRAZIELA ESTELA FONSECA RODRIGUES

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como exigência para a obtenção do título de Doutora em Artes

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pela Sra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues e aprovada pela Comissão Julgadora em 26/08/2003.

Orientadora: Profa. Dra. M. da Consolação G. Cunha F. Tavares

CAMPINAS

2003

UNIDADE BC
Nº CHAMADA UNICAMP
R618m
V ____ EX ____
TOMBO BC/ 56175
PROC. 16-124/03
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 12/10/03
Nº CPD ____

CM00190359-2
bibid 307199

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Rodrigues, Graziela Estela Fonseca
R618m 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 / Graziela Estela Fonseca Rodrigues. – Campinas: [s.n], 2003.

Maria da Consolação Gomes Cunha Fernandes Tavares
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Imagem corporal. 3. Coreografia. 4. Movimento. 5. Desenvolvimento. I. Tavares, Maria da Consolação Gomes Cunha Fernandes. II. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. III. Título.

Dedicatória

À minha mãe Maria José e à minha tia Bene.
A força de seus gestos se faz presente aqui.

Para aqueles que Dançam.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Consolação por compartilhar comigo o seu conhecimento e o seu afeto. A sua orientação foi precisa e única para este momento.

À Profa. Dra. Regina Müller pelo apoio incondicional.

Às alunas que confiaram neste Processo.

E a todos que oportunizaram este trabalho.

RESUMO

Este trabalho explicita aspectos fundamentais do Processo Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), integrados aos estudos teóricos de imagem corporal. Consta como principal referência teórica sobre Imagem corporal a visão multidimensional e dinâmica de Paul Schilder. Foram identificados alguns aspectos relacionados ao desenvolvimento da imagem corporal nos processos de criação baseados no BPI a partir de um questionário aplicado às bailarinas que vivenciaram este processo. As questões abertas do questionário foram examinadas considerando-se a análise de conteúdo dialogando com a análise de discurso, propiciando a geração de várias categorias de interpretação. As reflexões delineadas aqui sedimentaram os três eixos do BPI - O Inventário no Corpo; O Co-Habitar com a Fonte e A Estruturação da Personagem – e aprofundaram os seus significados. O Processo do BPI é visto sob uma perspectiva sistêmica pois não há como separar esses eixos assim como não se separa o artista do seu desenvolvimento como pessoa. O BPI busca propiciar o contato da pessoa com os seus registros emocionais, exigindo contínuos aperfeiçoamentos do método, da pessoa que o dirige e da pessoa que escolhe desenvolver-se através dele. O foco está na identidade do corpo: os aspectos fisiológicos, libidinais e sociais estão intrincados e não há como abordá-los isoladamente na prática. Nesta perspectiva tem-se a possibilidade do emergir de uma dança proveniente de um corpo que entra em contato com as suas próprias origens culturais, que co-habita com outros corpos - pois se encontra em condições de suportar as dualidades afetivas - e que integra os conteúdos vivenciados, dando um nome a eles e que possibilita à pessoa que dança assumir-se por inteiro no ato de dançar. Apresenta-se propostas para o aperfeiçoamento do método que enfatiza a necessidade de um espaço adequado e de uma definição clara dos papéis do diretor e do intérprete no contexto do Processo.

ABSTRACT

This work explains the basic aspects of the BPI: Bailarino-Pesquisador-Intérprete ("Dancer-Researcher-Interpreter") Process, integrated with the theoretical studies of body image. The main theoretical reference about body image is the Paul Shilder's multi-dimensional and dynamic view. It was identified some aspects related to the development of body image into the BPI based creating process, starting from a questionnaire applied to the dancers that experienced this process. The openned questions of the questionnaire were examined considering both the content and discussing analyses, generating several interpretation categories. The reflections presented here consolidated the three axes of the BPI – The Inventory in the Body; The Co-Inhabit with the Source and The Personage's Structuring – and increasing theirs meaning. The BPI process is seen in a systemic perspective since there is no way of separating these axes as we don't separate the artist from its personal development. The BPI aims for making possible the contact between person and its emotional recordings, requiring continously enhancements of the method, of the person that manages it and of the person that choose it in order to develop itself. In this perspective there is the possibility of emerging a dance from a body that gets in touch with its own cultural origns, that co-inhabits with another bodies – once it has conditions to supporting the affective duality – and that integrates the experienced contents, naming them, and that enables the dancer to assuming entirely in the act of dancing. It is presented the proposals of method enhancement that emphasizes the need of a suitable space and a clear definition of the director and interpreter roles in the process context.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 8

1.1. Emoção, Corpo e Imagem Corporal 14

1.2. Proposta do Objetivo do Trabalho 27

2. METODOLOGIA 28

2.1. Materiais 29

2.2. Sujeitos 30

2.3. Procedimentos 30

3. RESULTADOS 32

4. DISCUSSÃO 76

4.1. O Inventário no Corpo: Contato com as Origens 79

4.2. O Co-habitar com a Fonte: Uma Relação Amorosa 105

4.3. A Estruturação da Personagem: Dançar o Nome 121

4.4. Reconhecendo e Assumindo o Espaço do BPI 146

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 158

6. PÓS-ESCRITO 161

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 163

ANEXO 1 - Questionário 168

1. INTRODUÇÃO

Ao longo de minha trajetória profissional na arte, a emoção foi uma questão que sempre me intrigou.

Certa vez, escutei de um renomado professor de dança durante uma aula : "Bailarino não deve colocar emoção em sua dança, porque no momento de uma pirueta a emoção irá derrubá-lo." (sic.).

Lembro-me que aquilo me impressionou muito. Naquele instante eu não sabia o que fazer com a minha emoção. Eu almejava uma pirueta perfeita mas eu não queria ser derrubada pela minha emoção. Como deixá-la de lado no ato de dançar?

Observei com freqüência no meio artístico um certo tabu em se falar sobre a emoção. A emoção sendo tratada como algo que se retira do corpo ou se coloca no corpo à revelia, como se a técnica tudo resolvesse sem a emoção. A técnica sendo tratada como um tributo da racionalidade que domestica a emoção, deixando-a de fora.

Ao mesmo tempo em que a emoção pulula na arte, sobrevive o tabu quanto a não torná-la consciente. A emoção está a serviço de uma arte que faz a cisão com o indivíduo.

Vivenciei, em vésperas de estréias de espetáculos, brigas de alto teor emotivo, verdadeiras catarses. O que estava encoberto saltava neste momento, chegando ao limite de quase pôr tudo a perder, ou seja, o produto artístico arduamente criado corria o risco de não ser estreado. Isto era visto com naturalidade, como se "o inferno" fizesse parte da dimensão artística. Será que para fazer arte é necessário agir dessa maneira? Será que é melhor não desvendar a emoção para não perder a magia? Tudo vai passando bem dividido: a pessoa e o artista. A questão da emoção é empurrada para debaixo do tapete porque o que se está fazendo é Arte. Como se

o fazer arte estivesse além das questões que envolvem a pessoa. No final parece mais uma maldição, encarada de forma mítica. Será que é porque assim tem mais glamour? Nos fazermos seres diferentes dos mortais comum, para nos tornarmos mito?

Observei que nem sempre esta artimanha, a da catarse em vésperas de estréia acima mencionada, resultava em uma boa atuação ou favorecia o alcance de um corpo mais pleno no ato de atuar.

Este aspecto da emoção na arte foi para mim uma imensa fonte de inquietação, que me levava a buscar um processo na arte que desse conta desta questão. Por isso, ao mesmo tempo em que dava continuidade aos estudos sistematizados da dança, trilhei um **caminho paralelo** de grande significado na minha formação profissional como foi uma das experiências que vivenciei na Espanha:

No ano de 1978, participei em Madrid, Espanha do Atelier de "Investigación" dirigido por Antonio Lhopis[1], onde ele procurava aliar o método de Stanislawsk a uma pesquisa em dança. O método era trabalhado separado da aula de dança e depois, no processo coreográfico, integrava-se a pratica do método com os elementos da aula de técnica (nestas aulas trabalhava-se com imagens que eram fornecidas pelo professor). Esta experiência foi muito diferente das anteriores pois a emoção era trabalhada na arte e com metodologia. Nela não existia o tabu em relação ao sentimento, à emoção. O trabalho consistia numa abertura emocional, no conhecimento do próprio repertório emocional e na condução da emoção para a

---

[1] Antonio Lhopis em 1978 era um renomado ator na Espanha, que conhecia o método Stanislawsk em profundidade. Além disso era um bailarino de dança contemporânea muito voltado à pesquisa que integrava a emoção à arte. Fiz vários cursos do método Stanislawsk com Lhopis e participei de suas pesquisas de integração deste método com a Dança. De volta ao Brasil, tentamos dar continuidade a esta experiência, através de cursos e processos de criação na então ENSAIO TEATRO E DANÇA (Brasília / DF) que durou aproximadamente um ano.

cena ou para o trabalho coreográfico. Pude vivenciar o manancial da força de tudo isso.

A crítica que faço hoje deste trabalho, precioso enquanto investigação, é que a pessoa corre o risco de ficar presa a seus *scripts*[2] emocionais, uma vez que a emoção aflorada fica unicamente voltada para a cena, pois o espaço para as necessidades da pessoa do artista é bastante restrito.

Este **caminho paralelo** foi longo, diversificado e profundo. Nele me coloquei como um **corpo que procura um movimento consciente**, conduzindo-me às mais distintas experiências.

Trabalhei com os mais diversos coreógrafos e diretores de teatro e cinema. Procurei estar sob suas conduções o mais inteira e entregue possível. Não resta dúvida quanto ao aprendizado que eu adquiri proveniente dos conhecimentos e competências desses artistas. Hoje, refletindo sobre as suas direções, verifico o quanto eles oscilavam entre o risco e a superficialidade ou a técnica formal. Isto é, ou o inconsciente era invadido a partir de propostas que não importavam qual preço pessoal a pagar ou o temor de aproximar-se de algo que pudesse levar ao desconhecido conduzia o processo ao superficialismo e formalismo. Faltava

---

[2] Script, Segundo Cunha e Crivellari (1996, p.31 e 133)

"é um plano auto protetor que o indivíduo adota, principalmente na infância, prá poder manobrar , pra poder viver com todas as injunções, com as limitações, com as faltas de contato pleno que ele sofreu naquela época."

"a principio codificado fisicamente, nos tecidos do corpo e nas reações bioquímicas, depois emocionalmente, e mais tarde cognitivamente, na forma de crenças, atitudes, e valores, essas respostas formam uma espécie de roteiro que determina o modo como levaremos nossas vidas . Adler chama isso de *estilo de vida*, Freud usou o termo *compulsão à repetição*, Berne chamou de *script* e Perls chamou de *script de vida*."

consciência do que estava ocorrendo e propostas que conduzissem a uma maior integração da singularidade do individuo ao seu produto artístico.

Um outro aspecto diz respeito a alguns momentos do processo criativo em que eu me sentia com o corpo cheio, perceptivo e o diretor não sabia o que fazer comigo (mesmo havendo generosidade, paciência e competência por parte dele). Eu não sabia expressar-me, dizer-lhe o que estava acontecendo. Formava-se um vácuo.

As condutas de risco e de temor assim como as situações de vácuo foram questões que necessitaram de um longo percurso para que eu pudesse decifrá-las. Foi preciso muita investigação e atravessar o patamar do trabalho convencional para alcançar o cerne das coisas, do movimento.

As necessidades surgidas no decorrer de minhas criações e atuações artísticas me levaram a buscar uma análise pessoal e um maior aprendizado do comportamento humano. Neste sentido, realizei inúmeros trabalhos orientados por profissionais da área da saúde, muitos desses com sensibilidade diferenciada quanto às questões da arte.

Era um momento em que a minha ação de dar continuidade à criação e apresentação de espetáculos, que eu vinha fazendo até então, estava me inquietando. Isso porque eu percebia que tinha um processo em minhas mãos, e continuá-lo havia se tornado para mim uma necessidade. Nesta ocasião, 1986, sou convidada a trabalhar na UNICAMP, espaço no qual passo a concentrar toda a minha pesquisa. Ingresso como professora e pesquisadora. Embora a minha porta de entrada tenha sido a construção de uma dança Brasileira, o pano de fundo do meu trabalho era pautado por estas questões.

Dado o intenso trabalho desenvolvido com os alunos na UNICAMP, iniciado em 1987, vários deles passam a optar por uma continuidade nesta linha de trabalho, o que me impulsionou a escrever algumas das sínteses das pesquisas que eu havia

realizado, resultando no livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação, Funarte, 1997.*[3]

Neste livro constam experiências ocorridas principalmente a partir de 1980, porém a linha de trabalho apresentada, contempla os aprendizados iniciados em 1967 e os de minha intensa atuação profissional como bailarina, coreógrafa e atriz. Devo enfatizar aqui que minha participação em diversos espetáculos, anteriores aos que foram citados no livro, foi fundamental para concretizar o desenvolvimento do Bailarino-Pesquisador-Intérprete numa perspectiva de integrar o produto artístico ao mundo emocional do artista.

Importante esclarecer que as pesquisas das manifestações brasileiras estiveram sedimentadas pela questão da identidade, fazendo parte portanto do desenvolvimento do Processo.

Quando falo em manifestações brasileiras (Congadas, Candomblés, Umbandas, Folias do Divino...) estou me referindo a uma cultura popular fertilíssima quanto a um imaginário do povo brasileiro, permeado por imagens arquetípicas donde emanam forças psíquicas que integram experiências de todo ser humano. Com freqüência ela está presente na forma de uma cultura velada porque é rejeitada dada a sua origem humilde e seu pouco status social. Ao adentrar nas manifestações brasileiras estou tocando as raízes arcaicas de minha identidade. Ao mesmo tempo, as manifestações por si só são domínios altamente representativos de identidades dos seus respectivos grupos sociais.

---

[3] A leitura deste livro, é pertinente para uma maior compreensão desta tese e sua contextualização em minhas ações na carreira do magistério artístico da UNICAMP.

Anterior à publicação do livro, em 1995, eu fiz o vestibular para Psicologia. O percurso artístico me impulsionava para isto. Era preciso sair dos **caminhos paralelos** e assumir determinadas questões na arte.

A redação do livro representou um momento reflexivo sobre toda minha carreira profissional e sobre o método BPI - Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete- sua construção e perspectivas. Já cursando Psicologia, lia tudo que pudesse contribuir para uma melhor compreensão do método BPI. A psicanálise propiciou-me muitas respostas que buscava e referenciais que precisava. Lendo o livro **A imagem do corpo,** de Paul Schilder, identifiquei o caminho que considerei coerente ao aprimoramento do meu trabalho e ampliação de minhas pesquisas. A partir de 1998 tenho tido reuniões semanais com a profa Dra Maria Consolação G. C. F. Tavares, que tem a Imagem Corporal como linha de pesquisa . Neste contexto é que foi desenvolvido este trabalho.

Esta tese surge como conseqüência da necessidade de aprimorar um método que foi construído numa vida dedicada à arte. Desta forma, as propostas para o método BPI aqui apresentadas refletem o meu desenvolvimento pessoal e amadurecimento profissional.

Esta introdução poderia ter iniciada da seguinte forma: Aos treze anos de idade, quando assumi ser uma bailarina, eu pensava que deveria estar em função da arte, servi-la. Abria mão de mim mesma em função de alcançar o objetivo de atingir a perfeição na arte. Esta crença permaneceu em mim durante muitos anos. A paixão sem limites pela arte foi que me levou à questão do indivíduo.

Após esta longa caminhada, da trilha marginal à assunção da academia, chego a um momento de síntese onde consigo integrar `a vida do artista aquilo que o pertence e que ele sempre deverá cuidar: suas emoções.

Não há como chegar aos recônditos da arte sem levar a si mesmo.

1.1. Emoção, Corpo e Imagem Corporal

O sistema nervoso central (SNC) está ligado ao nosso organismo através do sistema nervoso periférico. Os nervos transportam tanto os impulsos do cérebro para as diversas partes do corpo como destas para o cérebro, possibilitando dessa forma a integração e a homeostase do organismo. Além disso, os hormônios desempenham também um papel importante nesta integração, sendo transportados pela corrente sanguínea.

Damásio (2001) faz uma referência de diversas áreas cerebrais cujas funções estão tanto relacionadas ao raciocínio quanto à emoção. Aponta de forma enfática esta conexão, como se pode verificar em suas palavras: "(...) a razão e a emoção se cruzam nos córtices pré-frontais ventromedianos e também na amígdala." Damásio (2001,p.94). O SNC apresenta conjuntos de sistemas envolvidos no processamento de uma emoção e também na retenção de uma imagem mental quando o objeto não está mais presente.

De acordo com Damásio (2001, p.277):

> (...) a referência às emoções cria com freqüência a imagem de uma percepção voltada para a própria pessoa, de um certo desinteresse pelo mundo ao seu redor e de tolerância para as insuficiências de desempenho intelectual. Na verdade, essa perspectiva é o oposto da minha.
>
> O que me preocupa é a aceitação da importância das emoções sem nenhum esforço para compreender sua complexa maquinaria biológica e sociocultural.

No séc XX a emoção ainda era considerada um estorvo para a razão. As pesquisas, principalmente as decorrentes dos laboratórios dos neurologistas, foram

demonstrando, conforme Damásio (2000, p.60), que a emoção é a mais "refinada habilidade humana". Não há como ter consciência sem emoção. Emoção e consciência estão intrincadas, ambas fazem parte do corpo.

Como definir emoção?

O significado etimológico da palavra emoção é movimento para fora. É resposta a um processo que ocorre no organismo. Quanto ao seu significado interno, o sentimento, neste trabalho também será chamado de emoção. O fato de uma pessoa ter uma emoção não significa que ela tenha conhecimento do que está acontecendo.

Segundo Damásio (2000, p. 80):

> A consciência permite que os sentimentos sejam conhecidos e, assim, promove internamente o impacto da emoção, permite que ela, por intermédio do sentimento, permeie o processo de pensamento.

Quando o nosso organismo está processando uma situação ou um objeto e está aberto às sensações decorrentes deles, tem-se a manifestação das emoções. Da mesma forma ao ser evocada uma determinada imagem tem-se um sentimento decorrente dela.

Um aspecto importante de ser pontuado neste momento é que as imagens são individuais e estão relacionadas à vivência de cada um.

De acordo com Damásio (2001, p.124):

> Tudo o que se pode saber ao certo é que são reais para nós próprios e que há outros seres que constroem imagens do mesmo tipo...Não sabemos, e é improvável que alguma vez venhamos a saber, o que é a realidade "absoluta".

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Além das emoções primárias, que são inatas e correspondem aos sentimentos de medo, raiva, tristeza, felicidade (universais básicas), e das secundárias, que são aquelas que o indivíduo adquire ao longo do seu desenvolvimento e portanto dizem respeito às suas experiências (universais sutis), Damásio, (2001, p.180) propõe os "sentimentos de fundo", referindo-os às conseqüências de estados corporais de fundo: "O sentimento de fundo é a imagem da paisagem do corpo quando essa não se encontra agitada pela emoção". Sem o sentimento de fundo não há como a pessoa ter a representação do eu, ou seja, o seu sentido de existência. Portanto, a presença de algum grau de emoção está associada à consciência.

De acordo com Damásio (2001,p.190):

> Os sentimentos têm um estatuto verdadeiramente privilegiado. São representados em muitos níveis neurais, incluindo o neocortical, onde são os parceiros neuroanatômico e neurofisiológicos de tudo o que pode ser apreciado pelos canais sensoriais. Mas em virtude de suas ligações inextricáveis com o corpo, eles surgem em primeiro lugar no desenvolvimento individual e conservam uma primazia que atravessa sutilmente toda a nossa vida mental.

Portanto, a emoção – incluindo também o sentimento - está sempre presente, porém ela ocorre de maneira altamente individualizada dado que cada experiência corporal é única, por mais que algumas situações tendam a provocar uma mesma categoria de emoção. Pois, a emoção se sutiliza ganhando um colorido especial para cada pessoa.

As primeiras sensações registradas pelo feto a partir da formação do sistema nervoso, de acordo com Lapierre (1984 p.10), são do tipo fusionais. Ou seja, imerso no líquido amniótico, o seu estado é de indiferenciação, a criança é parte do corpo da mãe: "trata-se portanto da vivência de uma sensação de plenitude fusional difusa e sem limite."

No nascimento essa sensação é quebrada. Diversas sensações advindas do exterior invadem o corpo da criança ao mesmo tempo em que se instala um vazio. Um vazio devido à condição de não completude, de uma sensação de perda do estado anterior, que era a plenitude fusional. A partir de então a criança necessita do corpo do outro para sobreviver, da mãe ou de um adulto que lhe assuma, lhe deseje. Neste momento as sensações estão soltas, desagregadas de uma identificação do que é corpo e do que é objeto.

No decorrer do desenvolvimento da criança, o alcance de sua identidade irá depender, em grande parte, do estado de fusão que ela tenha realizado no corpo do adulto como sendo o seu próprio. Trata-se de um "vazio" que deve ser preenchido no plano corporal, pela mãe, pelo pai, por quem assume a criança. A qualidade dessa fusão está relacionada a um amplo contato corporal, que envolve além do aleitamento, a pele, o hálito, o movimento, a voz e o diálogo corporal tônico. Há um investimento da criança nesse adulto que a deseja para que ela sinta o corpo dele como parte dela mesma. São relações de afetividade, experiências de contato para que ocorra a fusão com o sentido de preenchimento.

A criança vai desenvolvendo o seu próprio corpo a partir de toda uma história de sensações, de necessidades e de contatos satisfeitos ou não.

As primeiras experiências corporais do bebê ocorrem através do primeiro objeto (mãe). Com poucos meses há uma definição dos limites da superfície do corpo e a distinção entre estado interno do corpo e mundo externo. Um aspecto importante, segundo Krueger (1990), é a aquisição da capacidade de imaginação (relaciona-se ao estágio sensório motor de Piaget). As pessoas e os objetos passam a existir à parte da percepção sensorial da criança sobre eles. A capacidade de imaginação inicialmente é primitiva, porém, a criança compreende a distinção entre corpo e objeto, e desenvolve uma consciência do espaço além do corpo.

Dessas habilidades emerge um sentido para que a criança crie sua própria imagem e em conseqüência disso, sua própria ação. Neste momento, a criança

distingue o seu corpo de sua imagem refletida no espelho: as imagens que ela vê no espelho são criadas por ela.

No momento em que se completa a capacidade de imaginação, aproximadamente 18 meses (correspondendo à descrição de Piaget do estágio da "Permanência do Objeto") a criança pode estender sua capacidade conceptual para além de si. A partir dessa fase ela poderá evocar uma imagem de um objeto ausente e persegui-lo.

Segundo Spitz (1998), quando a criança se descobre no espelho e adquire a habilidade de usar a palavra "não", ela evidencia a distinção entre o eu e o não eu. Uma autonomia e uma consciência do seu próprio eu estão emergindo.

De acordo com Spitz (2000, p. 192):

> Parece então que ao adquirir o gesto "Não", a criança começa a mudar da dependência exclusiva no processo primário para o uso gradual do processo secundário.

> O domínio do "não" (gesto e palavra) é um fato que tem conseqüências de longo alcance para o desenvolvimento mental e emocional da criança; supõe que ela tenha adquirido a primeira capacidade de julgamento e de negação.

Segundo Krueger (1990, p.257), a respeito desse enfoque abordado por Spitz, o sentido é como se fosse uma declaração explícita da criança quanto ao seu desenvolvimento: "eu não sou uma extensão de você e de seu corpo ou de seu desejo ; aí é onde você termina e eu começo – meu corpo é meu e meu sozinho." Aproximadamente por volta de um ano e meio a criança tem a consciência interna do eu corporal e uma distinção dos corpos das outras pessoas.

O eu corporal inclui a consciência de um outro em relação ao seu próprio corpo, como também a percepção das respostas do outro.

Imagem 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.

A obra de Paul Schilder será considerada como ponto de partida para o estudo teórico da Imagem Corporal. Apesar de ser datada de 1935, a atualidade que ela representa para as pesquisas na área corporal mostra o quanto Schilder estava à frente de seu tempo. Além de psiquiatra e neurologista, Schilder possuía formação nas áreas de psicanálise e de filosofia, tendo uma visão abrangente e integrada da questão.

Alguns aspectos psicodinâmicos da Imagem Corporal, apresentados por Paul Schilder, merecem ser apontados aqui, principalmente quando se busca refletir sobre o assunto tendo como foco o corpo e as emoções.

Segundo Schilder (1994,p.10),

> A imagem do corpo tem que ser desenvolvida e construída. A libido narcisista será ligada às diferentes partes da imagem do corpo e, nos vários estágios do desenvolvimento da libido, o modelo corporal mudará continuamente.

Além do fluxo libidinal de energia (considerando-se as fases oral,anal,genital), as ações e atividades musculares (ações do Ego, como sugar, agarrar) irão influenciar a estruturação da imagem corporal.

As próprias ações e as do outro, carregadas de interesse, palavras e atitudes estarão trabalhando na construção de nossa imagem corporal.

Nesta construção o processo de incorporação é quando a pessoa incorpora partes do corpo do outro, e de identificação, quando ela incorpora a totalidade do corpo do outro. Vivencia-se também a projeção, quando a pessoa lança a própria imagem no outro. Como diz Paul Schilder (1994,p.123), "A história interna é, também, a história de nossas relações com outros seres humanos."

A percepção do corpo está em constante mudança. Quando prevalece o amor-próprio, o corpo é sentido com integridade. Quando as tendências são destrutivas, a sensação é que o corpo está disperso no mundo. Os estados emocionais de ódio dispersam a imagem corporal enquanto que estados amorosos a reorganizam. Estes estados influenciam o tônus muscular que atua diretamente na percepção. A percepção do corpo depende do tônus muscular.

O movimento trafega entre a tensão e o relaxamento, integrado aos sentimentos, dispondo de energia ou absorvendo energia, com as sensações de peso ou leveza.

De acordo com Schilder (1994, p.181):

> A inter-relação entre seqüência muscular e atitude psíquica é tão íntima que, não só a atitude psíquica se conecta com os estados musculares, como também toda seqüência de tensão e relaxamento provoca uma atitude específica.

A plasticidade da imagem corporal permite alterações na superfície do corpo como também em seu interior, tais como: aumento ou perda de sensações, esquecimento ou exacerbação de alguma parte do corpo, alterações na percepção da gravidade no corpo, sensações de buracos ou protuberância na substância do corpo.

Para Schilder não há experiência psíquica que não tenha reflexo na mobilidade e nas funções vasomotoras. Tanto um pensamento sobre o corpo como uma sensação no corpo terá influência na imagem corporal.

A história de vida da pessoa irá determinar a estrutura da imagem corporal, principalmente no início do seu desenvolvimento. As primeiras experiências são fundamentais na estruturação da imagem corporal. As ações e atitudes das pessoas que a cuidaram, os toques (qualidade e intenções dos mesmos) e as palavras, inscrevem uma história no seu corpo. O próprio interesse destas pessoas em relação aos seus próprios corpos terão surtido influência na formação da pessoa. As doenças que ela teve também provocarão ações em seu próprio corpo.

As 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.

Schilder chama a atenção para a analogia existente entre a estrutura fisiológica e a libidinal, em ambas as mudanças são contínuas. Essas mudanças são decorrentes das ações e dos movimentos que se estabelecem no mundo, onde todos os sentidos participam. Um aspecto importante abordado por Schilder diz respeito à relação do indivíduo com a força da gravidade como um fator que contribui para a percepção da imagem corporal.

Segundo Schilder (1994, p.152): "Nossa relação com o solo, com a gravidade, é um fator preponderante para os mecanismos de movimento e para a percepção da imagem corporal."

O desejo, ou a pulsão produz modificações musculares, de gravidade e de massa. No ato de ver um objeto as mudanças geradas pela percepção fazem com que ocorram alterações na imagem corporal.

A labilidade e a mutabilidade da imagem corporal permitem que ela se expanda e se contraia, dando partes ao mundo ou se apoderando dele. Schilder exemplifica esta questão através de uma vareta conectada ao corpo cuja ponta é usada para sentir o objeto que ela toca, e tida conseqüentemente como uma extensão do corpo. Qualquer objeto que se prenda à superfície do corpo passa a fazer parte dele. Maquiagens, pinturas, tatuagens, penteados, roupas tornam-se parte da imagem corporal, mesmo após a sua retirada. Muitos dos aparatos utilizados no corpo tem como finalidade aumentar as sensações corporais e possibilitar a autopercepção, quer eles sejam usados consciente ou inconscientemente.

O poder da transformação está associado ao aumento e à diminuição da imagem corporal, proporcionando um sentido de importância e de bem estar. A variação de tamanho relacionado à plasticidade é uma vontade inerente a todos nós. A crença da transformação está presente na mitologia das mais distintas culturas através da propriedade de conversão de humano em animal e vice-versa, dentre outras.

Deseja-se ultrapassar as fronteiras do próprio corpo ao mesmo tempo em que se quer preservar a própria integridade.

A dança, segundo Schilder (1994,p.180):

> (...) é um método de transformar a imagem corporal e diminuir a rigidez de sua forma... Assim, o movimento influencia a imagem corporal e nos leva de uma mudança da imagem corporal a uma mudança da atitude psíquica.

Em relação ao movimento expressivo, toda mudança psíquica irá alterar o tônus muscular, que irá novamente modificar o estado psíquico anterior. Os estados de tensão e de relaxamento musculares produzirão sensações de peso e leveza que alteram as sensações psíquicas, denotando suas intrincadas relações.

A emoção está relacionada ao movimento expressivo e participa das modificações da imagem corporal.

De acordo com Schilder, (1994,p.182):

> Quando odiamos, o corpo se contrai, torna-se mais firme e seus limites com o mundo ficam mais fortemente demarcados. Isto se liga ao fato das ações serem iniciadas nos músculos voluntários, mas estas também podem conter elementos simpáticos e parassimpáticos. Quando sentimos amizade e amor, expandimos o corpo. Abrimos os braços, como se quiséssemos envolver com eles toda a humanidade. Expandimo-nos, e os limites da imagem corporal perdem sua nitidez.

A tendência é de uma contínua construção e destruição, retornando às imagens primárias típicas do corpo, que novamente se dissolvem e tornam a se cristalizar. As necessidades e os conflitos da personalidade e do organismo como um todo promovem este movimento.

Porém, a imagem corporal ultrapassa os limites do corpo. A zona que o circunda é sentida como extensão do próprio corpo. Há uma sensibilidade em torno do corpo que faz com que toda alteração na imagem corporal modifique também o espaço.

Segundo Paul Schilder (1994, p.240):

> Enfatizei que a imagem corporal não se confina aos limites do corpo. Ultrapassa-os no espelho. Há uma imagem corporal fora de nós, e é notável que os povos primitivos tenham até atribuído uma existência substancial à imagem refletida... como uma parte vital de si mesmo.

Não há como dissociar a imagem corporal do fenômeno social uma vez que as tendências libidinais estão sempre dirigidas para a imagem corporal do outro. A pessoa vê tanto o seu corpo como o corpo do outro, tem curiosidade e interesse pelo corpo do outro e espera também provocar o mesmo em relação a seu próprio corpo. Portanto, a imagem corporal é um fenômeno social visto que as emoções são sempre dirigidas para o outro. Em relação ao pensamento, este provem do desenvolvimento da fantasia, que é a representação mental do impulso, e portanto o pensamento é dirigido para o outro.

Schilder faz referência sobre a comunhão de imagens corporais. Quando a nossa imagem corporal surge refletida no outro as sensações são compartilhadas. Nosso corpo está tão próximo de nós como está do mundo externo. A imagem corporal é decorrente de dados primários da experiência de cada pessoa, que está sempre em relação, quer seja doando partes de sua própria imagem ao outro quer seja incorporando partes da imagem corporal do outro. São inter-relações que podem ocorrer não apenas com partes mas também com totalidades da imagem corporal.

Os relacionamentos entre as pessoas são demarcados pela proximidade física e pela relação emocional. Não importa se a emoção é de ódio ou de amor, ambas possibilitam a aproximação das pessoas. Schilder faz referências às distâncias sociais como sendo decorrente das reações emocionais. A emoção que eu dirijo ao outro fará com que eu esteja mais próximo de sua imagem. A nossa imagem corporal está sob influência constante de nossas necessidades, tendências e também das relações espaciais e emocionais com as imagens corporais das outras pessoas.

No mecanismo de imitação procura-se repetir o que se vê no outro. Schilder (1994, p.215) considera o ato de imitação sempre intencional uma vez que "(...) quando imito instintivamente, sou novamente eu que tenho a experiência." Portanto, a imitação é considerada não apenas em seus aspectos conscientes como também inconscientes, uma vez que os conflitos e desejos se fazem presentes nas ações.

Para Schilder, no ato de imitar o indivíduo traz do outro partes daquilo que ele vê que faz sentido à sua própria história.

Schilder trabalha com o conceito de identificação como sendo colocar o objeto dentro do próprio eu, ou seja, o sujeito traz para si o objeto inteiro; e, de Personalização quando a pessoa toma para si partes do outro.

Tanto a personalização como a identificação estão a serviço de uma atuação no mundo: ambas encontram-se no âmbito das relações humanas ao mesmo tempo em que continuam sendo impulsos inatos primários.

Nos níveis mais profundos da personalidade estará sempre existindo identificação e projeção. Schilder nega a questão do inconsciente coletivo proposto por Jung, alegando que no seu lugar, o que existe são semelhanças nos níveis mais profundos das personalidades, principalmente pela troca de identificação e projeção. A imagem corporal faz parte de toda experiência vital: não há imagem corporal sem personalidade.

Grande parte da construção da imagem corporal se dá no nível inconsciente.

De acordo com Schilder (1994,p.243);

> Nossa imagem corporal só adquire suas possibilidades e existência porque nosso corpo não é isolado. Um corpo é necessariamente um corpo entre corpos. .. Não só toleramos os outros; sua existência é uma necessidade interna nossa... Assim como a integridade de nosso corpo e sua preservação é um valor moral, a preservação dos corpos alheios também o é.

Embora a preservação da imagem corporal tenha um valor ético, a tendência é de destruir tanto a própria imagem como a do outro. Porém dentro do significado

atribuído por Schilder, a destruição ganha um sentido de renovação, como sendo uma tendência construtiva.

Para uma compreensão profunda de como se estrutura uma imagem corporal deve se considerar a ligação entre percepção, imaginação e pensamento, e também o processo de construção e destruição. Schilder atribui uma prevalência das forças construtivas ao considerar o destruir relacionado a uma construção, significando portanto uma nova *gestalt*, cuja tendência é o desenvolvimento.

1.2. Proposta do Objetivo do Trabalho

Na visão de Schilder sobre o corpo, os aspectos sociais, psíquicos e fisiológicos encontram-se integrados. Schilder vincula a imagem corporal à história de vida do indivíduo. Nesta abordagem, que enfoca a imagem corporal como um fenômeno multidimensional e dinâmico, serão feitas as reflexões sobre alguns aspectos do Bailarino-Pesquisador-Intérprete.

Após a elaboração do processo de formação do Bailarino-Pesquisador-Intérprete, situado dentro de uma carreira artística ininterrupta com início em 1967, inúmeras questões foram surgindo, suscitando a necessidade de investigá-las. Cursar a graduação de psicologia fez parte desse caminho.

Com o intuito de realizar uma melhor explicitação do BPI, e também um aprimoramento do mesmo, houve a necessidade de uma investigação que abordasse de forma específica o BPI, considerando as pessoas que vivenciaram o Processo, e que focalizasse os aspectos psicodinâmicos da Imagem Corporal.

Portanto, o objetivo deste trabalho foi identificar alguns aspectos relacionados ao desenvolvimento da Imagem Corporal nos processos de criação, facilitados pelo método BPI, a partir de um questionário aplicado às bailarinas que o vivenciaram.

2. METODOLOGIA

Esta investigação tem uma característica qualitativa e baseia-se numa pesquisa de campo com utilização de questionário como procedimento metodológico para coleta de dados.

Inicialmente foram feitas reflexões das várias etapas do Bailarino-Pesquisador-Intérprete integrando-as aos estudos teóricos sobre aspectos psicodinâmicos da Imagem Corporal. Estas reflexões conduziram a uma melhor explicitação de três eixos fundamentais do BPI. Embora seja uma divisão didática uma vez que o processo ocorre como um todo, são eles :

O Inventário no Corpo;

O Co - habitar com a Fonte;

A Incorporação da personagem.

Deve-se destacar que esses eixos funcionam como o tripé de sustentação do Processo, sem o qual não há o desenvolvimento do bailarino-pesquisador-intérprete.

O instrumento utilizado para coleta de dados neste trabalho - um questionário - é resultante da seguinte trajetória :

1. Processo vivido em meu próprio corpo como bailarina–pesquisadora-intérprete;

2. A experiência como Diretora de trabalhos nessa linha;

3. A realização do livro Bailarino – Pesquisador – Intérprete (em anexo) publicada em 1997;

4. A realização do curso de Psicologia ;

5. Os estudos sobre Imagem Corporal.

Ao escolher o questionário como instrumento o intuito foi trabalhar um material que suscitasse reflexões, uma vez que as questões nele contido remetem a uma vivência complexa e única para cada indivíduo.

Segundo Selltiz (*1972, p.270),*

> Outra característica do questionário é o fato de fazer menos pressão para resposta imediata. Quando a pessoa tem bastante tempo para preencher o questionário, pode considerar cada aspecto cuidadosamente, em vez de responder com o primeiro pensamento que lhe ocorra que é o que freqüentemente acontece numa entrevista, sob pressão social de longos silêncios.

2.1. Materiais

A elaboração do questionário considerou portanto os três eixos já explicitados. Em seguida foi posto em julgamento com a participação de seis profissionais de nível superior, três bailarinas (sendo que duas delas vivenciaram o Processo do BPI e uma delas não teve essa vivência) e três professores universitários com mais de quinze anos de experiência acadêmica. A partir das sugestões destes profissionais, foram realizadas alterações pertinentes chegando à proposta final (em anexo).

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

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

2.2. Sujeitos

O universo deste trabalho é composto pelos ex-alunos do Curso de Graduação em Dança da Unicamp que vivenciaram o Processo do BPI integralmente, num total de 28 pessoas, sendo vinte e sete mulheres e um homem. Para estes foi enviado o questionário por correio. Foram recebidos 50% dos questionários, todos respondidos por mulheres.

2.3. Procedimentos

Na realização do estudo pormenorizado dos dados coletados nos questionários optou-se por considerar a *análise de conteúdo* dialogando com algumas questões da *análise do discurso*, principalmente no que diz respeito à *incompletude da linguagem.*

De acordo com Orlandi (2001,p.37),

> Se o real da língua não fosse sujeito à falha e o real da história não fosse passível de rupturas não haveria transformação, não haveria movimento possível , nem do sujeitos nem dos sentidos. É porque a língua é sujeita ao equívoco e a ideologia é um ritual com falhas que o sujeito ao significar, se significa. Por isso, dizemos que a incompletude é a condição de linguagem: nem os sujeitos nem os sentidos, logo, nem os discursos, já estão prontos e acabados. Eles estão sempre se fazendo, havendo um trabalho contínuo, um movimento constante do simbólico e da história. É condição de existência dos sujeitos e dos sentidos: constituírem-se na relação tensa entre paráfrase e polissemia. Daí dizermos que os sujeitos e os sentidos sempre podem ser outros. Todavia nem sempre o são. Depende de como são afetados pela língua, de como se inscrevem na história. Depende de como trabalham e são trabalhados pelo jogo entre paráfrase e polissemia.

Na forma como Orlandi situa a *análise de discurso* há uma proposta de consideração do contexto da pessoa falando e cuja fala (o discurso) é a palavra em movimento. Esse enfoque aproxima-se da atitude que foi tida em relação aos questionários recebidos.

Entretanto, a leitura que foi feita dos questionários considerou também *a análise de conteúdo*, uma vez que auxilia nos procedimentos da análise.

As respostas às perguntas tipo afirmativa ou negativa foram analisadas de acordo com a sua incidência. Quanto às respostas explanativas foram realizados procedimentos que gerassem categorias de forma a decodificar o material considerando tanto os seus aspectos objetivos quanto os subjetivos. Estas questões explanativas do questionário constituíram o corpus de análise deste trabalho.

Inicialmente foi proposta uma leitura "flutuante", como propõe Bardin por analogia com a atitude do psicanalista (1977): "conhecer o texto deixando-se invadir por impressões e orientações". Num segundo momento foi aplicada a *regra da exaustividade*, onde foram considerados todos os elementos desse corpus. Neste momento foi considerado o que, segundo Bardin, vem a ser o seu complemento, ou seja, a *não-seletividade.*

3. RESULTADOS

Os resultados mostrados a seguir são provenientes dos quatorze questionários recebidos.

Apresenta-se a incidência das respostas quanto às perguntas tipo afirmativa ou negativa, e as categorias geradas a partir das análises feitas das respostas explanativas, considerando-se *a análise de conteúdo* dialogando com algumas questões da *análise do discurso.*

Cada uma das questões é descrita da mesma forma como foi apresentada no questionário enviado às pessoas, seguida do resultado de sua análise.

Questão 1.1 - Durante o Processo do Bailarino – Pesquisador – Interprete a história individual e cultural da pessoa é trabalhada no próprio corpo. Você localiza um momento em que este elemento foi trabalhado de forma especial em seu processo ?

Todas as respostas foram afirmativas.

Nas 14 respostas constam as descrições deste momento, cujo foco foi direcionado para as seguintes categorias:

I - A porta de entrada;

II - O contato com as percepções corporais;

III - A magnitude da experiência.

I - A PORTA DE ENTRADA

Quanto à **Porta de Entrada** verificou-se as seguintes categorias :

1. No espaço-tempo das aulas de Dança Brasileira;
2. No espaço-tempo dos Laboratórios;
3. No espaço-tempo das Pesquisas de Campo;
4. Através dos movimentos de um familiar, caracterizados pela força emocional de suas origens.

I.1 - No espaço–tempo das aulas de Dança Brasileira:

Houveram cinco respostas; como por exemplo:

> Dentro das aulas do primeiro semestre de Danças Brasileiras que cursei com a Graziela eu tinha uma resposta do meu corpo muito inteira e pronta quando me punha sob a sua condução, buscando imagens e o contato com a terra/ pulsação.

> Lembro–me da primeira aula que tive com Graziela, era um curso de férias de Danças Brasileiras. Neste dia o exercício proposto era se relacionar com alguns elementos que tivessem alguma relação com minha infância, no meu caso eram folhas e pedras.

> ....foi feito um Inventário Cultural através do qual conheci a história de minha família de minhas origens. Enquanto isso eu estava

trabalhando os elementos técnicos das partes do corpo e suas simbologias, a relação com a terra.

I.2 - No espaço-tempo do Laboratório.

Houveram cinco respostas:

Um destes momentos especiais, do qual me lembro, foi durante um laboratório, no qual veio a imagem da minha avó paterna.

Aconteceram vários momentos, mas o mais recente foi quando eu estava no laboratório e veio a sensação e imagem de estar sendo carregada, ninada por uma mulher enorme de seios grandes.

Recordo-me de um momento, no início do processo, em que realizávamos laboratórios e havia um certo incomodo em mim.

Durante laboratórios de Dança, meu corpo trabalhado, elabora uma cena de aborto, e registra sensações bastante claras e fortes.

Um dia Graziela propôs um trabalho com argila, que basicamente era de moldarmos as personagens e a nós mesmas. Ao olharmos a figura que fiz de mim, a Graziela observou alguns dados que tinham relação com a minha história individual, com a minha família e que tocavam com o movimento de pena.

I.3 - No espaço- tempo das Pesquisas de Campo.

Houveram duas respostas:

> Em meu primeiro contato durante o processo, foi com certeza o meu primeiro trabalho feito baseado à partir da pesquisa de campo... das movimentações nas Giras de Umbanda, principalmente nas festas de Exú e Pomba Gira. Passei a observar a minha própria história e a descobrir as minhas origens.

> Nas pesquisas de campo, principalmente reconhecer na minha história pessoal, apesar de oriunda classe privilegiada, relações sinceras e contatos efetivos com portadores de diferentes tradições: popular e erudita. Deflagrando registros de movimento relacionados à memória.

I.4 - Através dos movimentos de um familiar, caracterizados pela força emocional de suas origens.

Houveram sete respostas:

- **Circunstanciados no ritual :**

> Minha avó paterna benzendo a sua casa.

- **Circunstanciados no cotidiano:**

> Ela (a avó) cozinhava e dançava cana verde na sua cozinha.

- **Circunstanciados no conflito:**

As imagens vinham muito fortes e me remetiam ao que hoje posso claramente identificar como o" universo de meu avô materno" E essa figura, o meu avô, sempre foi muito conflituosa para mim, despertava admiração e rejeição.

- **Circunstanciados na Infância:**

É meio difícil colocar em palavras, mas isto me remeteu à infância. À relação com minha mãe e também o jeito que eu sempre me tratei: dura, rígida, culpada.

Vieram memórias de mim criança com as paisagens, as imagens, a sensação dos meus pezinhos pisando no chão da casa dos meus pais, as coisas foram ficando mais claras.

Erê (na umbanda significa a entidade criança) possibilitou a mim trazer todo o lado lúdico e feliz da infância que tive até os seis anos de idade, e o pão e a boneca que outro Erê me tirava, como o pai e os filhos que de repente me vi sem. Apesar das diferenças, em ambos os casos me senti roubada , abandonada, impotente e sem vontade de viver. A saída? Dançar! Deixar meu corpo falar, minhas emoções e sensações serem "chocalhadas", transformadas e seguir adiante...

Vejo-me criança assustada e incomodada com a presença de meu pai. É como se essa sensação se repetisse muitas vezes em minha vida, onde o "medo" toma conta, segura, paralisa, e o movimento de dentro está pressurizado. Algo corporalmente conhecido e vivenciado, ao mesmo tempo em que quando "toma" o corpo é algo novo e desconhecido.

II - PERCEPÇÕES CORPORAIS

As **percepções corporais** se dividiram em três categorias:

1. Rejeição/incômodo x Aceitação da própria história no corpo;
2. Força emocional no movimento presente;
3. Recorrência ao passado.

II.1 - Rejeição / Incômodo X Aceitação da própria história no corpo.

Houveram cinco citações. Seguem alguns exemplos:

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

> O sentimento de impotência, incapacidade e principalmente insegurança, todo esse movimento faz parte de minha vida. A veracidade da história não tem a mínima importância, mas o que foi vivenciado em corpo sim. Questiono-me onde isto se instaurou em mim. Ao mesmo tempo percebo como o corpo é mais sábio que o racional. Na verdade percebo que sou corpo e que este tem minha sabedoria de vida impressa nele. Na minha formação, a visão do corpo como instrumento e a expressão deste à partir de um referencial externo foi muito forte. Vivi isto e acreditei nisso, neguei-

me. Ao mesmo tempo uma voz lá de dentro dizia-me que era, ou tinha que ser duas, a que dançava e a que vivia. O processo possibilitou o resgate de mim mesma, sendo um ser inteiro.

Sinto que faz parte do meu processo um incômodo de me sentir "menos brasileira" Me sentia excluída, fora do esperado e vinha um sentimento de pena...Tem um significado que é o de constatar que estes movimentos (como o de pena) existem e que podem permear muitas situações na Dança e na vida . Quando atuantes podem limitar as escolhas, aprisionar a fluência e o rumo da vida de cada um. Poder ver este movimento em mim, conhece-lo e assumi-lo me deu condições de trabalha-lo e a possibilidade de me libertar.

II.2 - Força Emocional no movimento presente.

Houveram 14 respostas, das quais é apresentada uma amostragem de sete:

As imagens e sensações no corpo vinham fortes e muito incomodas : terra se abrindo em sangue, a boca cheia de terra, peso dolorido nos ombros – ao mesmo tempo podia experimentar momentos de prazer e fluidez, e uma força no corpo e no movimento.

Sensação e imagem de estar sendo carregada e ninada por uma mulher enorme de seios grandes. Ela me colocava (num lugar) onde eu me sentia quentinha e de repente comecei a chorar muito, não parava, e cada vez mais eu tentava entrar ...Cheguei até a ter pena de mim, mas aí eu fui me ninando....

Força gritando.

A luta pelo permitir-me em oposição à negação a mim mesma foi algo constante durante o processo. Era um conflito que apresentava duas forças: a que paralisava e a que queria seguir.

A sensação e a imagem da personagem, como um bicho acuado, amedrontado com os olhos de desconfiança. Quase que paralisada, mas com grande movimento interno. Essa sensação é muito forte para mim .Sinto a essência de mim aí.

Eu tinha a sensação de algo segurando o meu pulso e me puxando e então você (Graziela) concretizou isso, amarrando uma faixa no meu pulso e me puxando. Mas nesse dia a coisa não soltou. Depois quando solta é como se fosse inundado por uma emoção que gera também um movimento ou às vezes é tão forte que nem consegue mover. Aí depois dá uma sensação de alívio, parece que a coisa flui melhor.

São sensações corporais que se repetem e acabam por definir movimentos que aparentemente representam situações de possíveis personagens conhecidos de pesquisa de campo, com o passar do tempo essas mesmas sensações voltam a tomar o corpo da gente e se repetem com muita clareza justificando as anteriores e nos aproximando dos seres humanos como se fossemos um só.

II.3 - Recorrência ao passado

Houveram 11 respostas, como por exemplo:

São essências primitivas. Por um instante posso sentir a aflição de estar no ventre materno e em outro o aconchego e o conforto de estar

no colo, como a personagem fazia com seu filho que acabara de nascer.

O medo e a agonia que a personagem sentia era exatamente como acontecia comigo quando criança.

Muito do que carrego no corpo foi trabalhado na construção da personagem. Sua relação com a figura do boi carrega muita coisa da minha historia. Esse animal sempre me fascinou e me "perseguiu" . Uma das poucas lembranças que tenho de minha primeira infância (3, 4 anos), foi de um boi brinquedo.

III – MAGNITUDE DA EXPERIÊNCIA

Com relação à **magnitude da experiência** pode ser classificada em:

1. Transcendência do corpo;
2. Intensidade da experiência.

III.1 - Transcendência do corpo

Houveram oito respostas. Seguem alguns exemplos:

Hoje o meu corpo em processo se confunde com milhões de outros corpos e isso me dá a sensação de prazer e de amor a tudo, como se

tudo valesse a pena em vida, como se meu corpo transcendesse e ganhasse infinidade. O corpo arrepia, os pés ficam enormes, o rosto fica limpo e forte, o olhar vai tão longe que parece que não vai voltar mais, as partes do corpo formam um só desenho que é tão claro como se fosse único e capaz de atrair todos os olhares que estão em volta. A sensação é de que todos que te observam estão te compreendendo, alguns não querem, mas seu corpo tem tanta confiança no que diz, que sabe que pode continuar dizendo pois a linguagem é comum, humana e compreensiva a qualquer pessoa que o observa. Talvez os movimentos ainda sejam vivenciados mas o corpo já conhece.

Percorrer este caminho foi e é trilhar o caminho da integração de mim para comigo mesma, para com os outros e para com o mundo . A essência de cada um faz parte desse grande movimento da vida, cuja essência é o movimento da vida, cuja essência é o desenvolvimento e a transformação.

III.2 - Intensidade da Experiência

Houveram 14 respostas, como por exemplo:

O processo possibilitou o meu resgate pessoal. Descobri minhas dificuldades, carências, inseguranças, ao mesmo tempo em que descobri também minha força, minhas necessidades essenciais, minha vitalidade corpórea e minha sabedoria física.

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

Dançar mais plenamente.

De onde tiro forças para prosseguir meu caminho.

Sensação muito intensa e viva em mim hoje (guardada lá no fundo).

Um significado de enraizamento em minha própria história.

Questão 2.1- Durante o Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete existe um momento denominado Co-habitar com a Fonte. Você localiza esse momento quando você trabalhou no processo?

Quanto a essa questão do Co-habitar com a Fonte, todos os 14 questionários foram trabalhados.

A resposta a um dos questionários foi de não ter vivido o Co-habitar com a Fonte. Dois questionários tratam de momentos que se relacionam à construção da personagem. Um quarto questionário, que não afirma nem nega, apresenta dubiedade quanto a esta vivência. Todavia, fica evidente na descrição de que houve o início de procedimentos preparatórios para alcançar o Co-habitar com a Fonte, como mostrado a seguir:

> Durante a pesquisa de campo, na qual observei mulheres do interior de São Paulo...observei...Foi uma observação detalhada...não cheguei a misturar-me em seus espaços...Eu estava próxima à realidade delas...Teve um significado de descoberta, de abertura de possibilidades...aprendi a observar os corpos, as posturas, a densidade, o tônus...

Dez questionários são aqui apresentados em cuja descrição situam claramente o momento do co-habitar com a fonte presente na pesquisa de campo.

Verifica-se as seguintes categorias:

I. Sobre o que pesquisou / Local;

II. Circunstância;

III. Tempo;

IV. O momento: a) Fragmentos da vivência - b) O processo interno;

V. Significado da Experiência.

I – SOBRE O QUE PESQUISOU / LOCAL

Os seguintes locais e/ou temas foram pesquisados:

- Gira no terreiro;
- Corpos de jovens em situação de risco e a dança da sobrevivência em cada momento de seus cotidianos;
- Congado, o moçambique e o candombe;
- Um lugar onde o boi- animal real é muito presente, MT;
- Em terreiros de Candomblé e de Umbanda;
- Maracatu Rural de Pernambuco;.

- Manifestações Culturais populares de Mato Grosso;
- Pessoas com distúrbios mentais, no Juqueri, São Paulo;
- Atrás das cavalhadas em Goiás, na cidade de Pirenópolis, Goiás;
- Mulheres paneleiras em Vitória, Espirito Santo;
- Ciclo do Divino Espírito Santo, Pirenópolis, Goiás;
- Fazendas de Mato Grosso do Sul;
- Comunidade dos Arturos (Minas Gerais);
- Folia do buraco (Estado de São Paulo);
- Em Ubatuba, (São Paulo);.
- No terreiro (Estado de Minas Gerais);
- Terreiros de Umbanda (Estado de São Paulo).

II – CIRCUNSTÂNCIA

Alguns exemplos de circunstância são citados a seguir:

Ouvi as conversas noturnas na beira do fogão de lenha.

Visitei as casa da comunidade, a casa do seu Antônio, da Juventina e de outros. Vivenciei o cotidiano desta comunidade.

A paisagem ao redor... A casa em construção...A presença próxima do bicho, o esterco no caminho, o olhar manso, a distancia, a carcaça olhando prá mim, a terra, o capim. Lampião de gás, chão de cimento queimado, a varanda prá olhar distante, prá esperar quem chega lá longe no caminho...

A relação com pais e mães de santo, antes, durante e depois dos rituais, participando do cotidiano dos terreiros, conversando com as pessoas...

Dormi na casa delas, comi a comida delas, fui em festas, em igreja, tomei ônibus com uma delas para ir visitar sua filha, vi fotos delas.

Conhecemos algumas pessoas da cidade e presenciamos algumas atividades preparatórias...presenciamos alguns cortejos...Essas atividades foram me inserindo nesta nova realidade e neste novo mundo.

Após o curso com a Graziela fiz uma viajem para o Mato Grosso. A mobilização após as aulas foi intensa e era impossível não ampliar meu olhar para a realidade circundante. Este interesse não foi consciente e ou premeditado, partiu realmente de dentro de mim como uma necessidade.

III- TEMPO

Nas descrições o tempo está relacionado ao tempo da pesquisa em que está contida a experiência do Co-habitar com a Fonte. Importante destacar que o tempo do co-habitar com a fonte não dimensiona a intensidade da vivência interior da pessoa nesta etapa do processo.

Apenas cinco pessoas fizeram referência ao tempo de pesquisa:

- Quase três anos;
- Cerca de 40 dias;
- Vários dias consecutivos;
- Muitas vezes;
- Mês de Janeiro;
- Durante três dias.

IV – O MOMENTO

Os relatos do momento podem ser classificados em:

1. Fragmentos da vivência;
2. Processo interno.

IV.1 - Fragmentos da vivência

Ajudei a carregar o caminhão com a encomenda de milhares de panelas.

A cumplicidade com as pessoas se instaurou, as trocas de experiências foram realizadas, o não dito as vezes se fez mais forte do que o verbal.

Eu simplesmente estava ali, eu era mais uma ali, compartilhando daquele momento.

Estávamos entrevistando uma pessoa. Eu tinha uma ligação forte com ela. Estávamos no terreiro, e ela começou a falar de uma linha de entidades e falou que estava sentindo sua entidade perto. Estendeu a mão para mim e eu dei minha mão para ela.

Ajudei na cozinha e colhi milho num dia com suas sobrinhas.

No terreiro eles falavam, depois de um tempo, que a gente continuava indo lá porque tinha gostado de lá.

No começo eu era "uma pessoa que estava pesquisando" depois eu virei "uma amiga nossa".

A cumplicidade com as pessoas se instaurou, as trocas de experiências foram realizadas, o não dito às vezes se fez mais forte do que o verbal. As relações me mostraram a grandiosidade da vida.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Lembro-me da resposta de Dona O. ao ser indagada sobre a importância da festa: "Ah é o Divino". Sua resposta soou como um sopro em meu coração.

IV.2 - Processo Interno

De repente eu estava na festa e senti um conforto tão grande que por segundos me esqueci quem eu era e que eu tinha família, tinha um marido me esperando em Campinas e cheguei a pensar que eu poderia ser dali, mudar como se tivesse uma amnésia. Mas foram segundos e uma felicidade muito grande me invadiu e fiquei feliz em ser quem eu sou e saber que tinha gente me esperando.

O sentido do tempo era diferente. O tempo parecia correr de outra maneira e o compasso era aparentemente de espera.

Pude vivenciar um contato mais real com as pessoas, destituído de máscaras e de intenções.

O co-habitar com a fonte é se abrir para viver, habitar, entrar corporalmente em contato com uma nova realidade, e nesse contato é inevitável o contato consigo mesmo.

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

Quando a gente encontrou a Folia, eu ficava "preocupada em estar pesquisando", querendo fazer perguntas, observando atentamente todos os "corpos", as paisagens, o meu corpo. Mas chegou uma hora que eu percebi que eu não estava mais pensando em nada disso, eu só estava querendo estar ali, junto deles, falar que tava calor, caminhar no meio do bando. Aí você me falou que isto era estar cohabitando com eles...Acho importante dizer, que eles (a fonte), também percebem uma mudança.

Teve vários momentos que co-habitei com a fonte, que a pesquisa chegou neste estágio ...em alguns momentos esquecia que estava ali pesquisando; atravessava o limite entre pesquisadora e objeto pesquisado.

Como se em algum momento deixasse de ser eu mesma e conseguisse com o meu corpo vivenciar sensações daquele outro corpo que eu admirava tanto.

Aprendi a respeitar minha necessidade interna do co-habitar com a fonte.

Tive uma sensação muito diferente, como se por alguns segundos eu me desligasse e ao mesmo tempo estivesse muito junto àquela pessoa.

Eles sabiam de nosso objetivo de pesquisar, mas parece que se relacionavam com a gente mais pelo canal humano afetivo.

O que realmente foi experimentado foi uma relação humana de vida. No momento em que estava sentada só no quintal da casa de um dos cavaleiros perdi a referencia do que fazia lá, se era pesquisa, se era

cavalhada, o que realmente importou foi o fato de estar visceralmente lá.

V - SIGNIFICADO DA EXPERIÊNCIA

O significado da experiência pode ser classificado nas seguintes categorias:

1. Aprendizado de abertura e de generosidade;
2. Qualidade do contato;
3. Um olhar para a realidade;
4. Experiência corporal;
5. Quebra de preconceito;
6. Vitalidade;
7. Auxilio na criação artística.

V.1 - Aprendizado de abertura e de generosidade

Perceber a abertura das pessoas, tanto de abrir a sua casa quanto seu conhecimento, sentimento, sua comida. A generosidade.

Aprendi com os mais velhos da comunidade a simplicidade, o despojamento e outras sabedorias da vida.

V.2 - Qualidade do contato

Me sentia aceita pelo grupo, mesmo sendo diferente deles, ter alguma coisa com um, de humano, de gente.

Como se pode obter alegria de coisas muito simples mas muito preciosas como por exemplo ficar uma tarde à sombra de árvores sentada numa pedra, conversando, sentindo a brisa, olhando para o mar. Acho que quero dizer que percebo que a gente faz a vida .Não precisa de muito do lado de fora, vem das pessoas e das relações delas. Tem uma união mas cada uma com sua individualidade.

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

Sinto que é o momento em que a relação se dá por outros canais que não aqueles mais racionais e/ou superficiais - cotidianos. Parece um canal que fica no entremeio do onírico, mágico e do concreto. Foi significativo experimentar ali este canal.

O significado maior desta experiência foi não só o aprendizado cultural, dos movimentos cotidianos deste grupo pesquisado; mas o aprendizado de vida, que a dança está presente no dia-a dia.

Se quisermos construir, fazer ou aprender algo não podemos somente ver superficialmente ou ler a impressão de terceiros; é preciso que aproximemos–nos e vivamos pelo menos quatro dias com essa nova cultura/vida. Não podemos ser estrangeiros em nossa própria terra.

Uma sensação de aceitação delas por mim.

O contato com algumas pessoas, em especial com a dona O., foi realizado de maneira profunda e íntegra, destituído de convenções sociais.

V.3 - Um olhar para a própria realidade

Faz olhar de volta prá mim. Prô lugar que moro (apartamento, cidade, asfalto), prá como vivo, prá como me relaciono.

V.4 - Experiência Corporal

O significado está no corpo...Sem o co-habitar não somos capazes de nos aproximar da realidade do outro, pois se nosso corpo não vivencia a realidade então não temos como compreendê-la.

V.5 - Quebra de Preconceito

Quebra do pré-conceito, reconhecimento do conhecimento e sabedoria que essas pessoas carregam, passando pela observação e aprendizado do quanto são pessoas inteiras no que fazem.

V.6 - Vitalidade

Esta experiência mostrou-me a importância do cumprimento do ciclo da vida.

Impressão de plenitude e de contato vital.

Senti-me feliz, realizada, enfim plena.

Um bem estar interior de estar encontrando.

V.7 - Auxílio na criação artística

O campo estava presente em mim e na minha personagem, com suas paisagens, relações, devoções, simbologias e seus cheiros.

É uma coisa inebriante, facilita muito prá encontrar dentro da gente a essência da criação artística.

Questão 3.1 - No livro Bailarino-Pesquisador-Intérprete,Processo de Formação, há uma fase descrita como Incorporação da personagem. Você localiza esse momento em seu trabalho?

Em caso afirmativo descreva esse momento.

Existe relação entre a personagem vivenciada e você?

Em caso afirmativo que relação é essa ?

Os 14 questionários responderam afirmativamente para as questões acima enunciadas. Após a análise das descrições, foram atribuídas as seguintes categorias para o conteúdo exposto :

I – Descrição do Processo;

II – Referência ao corpo da personagem;

III – Apreciação da Vivência;

IV – A personagem como parte de si;

V – Reconhecimento de outras realidades de si na vivência corporal com a personagem.

I – Descrição do Processo

Esse momento acontece depois de muito tempo de trabalho, pois por mais disponível que o indivíduo se apresente tudo tem seu tempo. Na

minha experiência incorporar a personagem foi um processo como indiscutível. É impossível negar, apenas tem seu tempo, tanto para acontecer como para não acontecer. Incorporar é na verdade desincorporar máscaras e padrões dos quais nem sequer temos consciência de que carregamos. Primeiro parece que a gente tem que tirar a roupa, é como se ficássemos nus. Depois dá um desespero e você começa a procurar, como se tivesse desprotegido com frio, sozinho, no escuro, perdido, não sei direito descrever. Depois aparecem imagens que em algum momento acabam nos confortando e então por afinidade ou rejeição acabamos sentindo confiança na presença daquela imagem. Então nesse momento um personagem aparece distante de nós. Com o tempo deixamos que ele se aproxime e então começamos a enfeitá-lo e assumi-lo.

Eu trabalhara o corpo, estava preparada e a condução foi levando a estágios mais sensíveis do corpo através de imagens, de paisagens. Minhas mãos atuaram sempre como antenas que captam, percebem a personagem. Esta por sua vez entrara em meu corpo num impulso através do sacro ou em outras vezes num impulso entre as escapulas (sempre pelas costas). Eu sempre tive o domínio da situação, ou seja, estive sempre consciente...a personagem (incorporada) com o seu corpo e sua história de vida vai compondo ela mesma uma trajetória, uma movimentação, uma dança: a dança da personagem.

À medida que o trabalho ganha profundidade, a personagem "ganha corpo", amadurece...Parece que somos ossos, músculos, órgãos, pele da personagem. Ela se senta em nós como se sentasse num cavalo. A vida da personagem torna-se algo tão real que tornamos distintos.

O meu corpo todo se moldou para incorporar a personagem.

Esse momento de plenitude - sou tomada por uma força interna a princípio desconhecida - e que vai aos poucos, com a convivência, vai se revelando, vai pedindo uma vestimenta, vai esculpindo os músculos, uma energia que explode dentro do corpo e leva a cabeça.

Esse momento fez parte de um processo onde as imagens, as paisagens, os sentidos do corpo foram se fundindo, misturando e se transformando, até que a personagem se instaura e começa a "comandar" as ações, os gestos, a intenção, as relações, os sentidos, as sensações, ela se estabelece, toma corpo, incorpora. Modela o meu corpo para assumir sua forma.

Lembro-me de um dia que relatava as imagens e sensações vindas em laboratórios, quando foi solicitado que deixasse meu corpo entrar em ação. Neste dia descobri sua origem, descobrindo o lugar em que vivia e a sua relação com a terra. Foi só após este relato corporal que identifiquei a paisagem descrita como uma aldeia. As imagens anteriores eram fragmentadas. Como se passado, presente e futuro se misturassem, e nesse dia identifiquei sua origem e sua essência, os conteúdos tomaram corpo e o tempo presente tinha a dimensão de eternidade.

Tendo visualizado a personagem em imagens/ações que não "criava" mas "deixava" vir, apenas observava, até ir aos poucos me aproximando – após estabelecer total sintonia – até assumir suas ações, fundir meu corpo e da personagem, "vivendo-a"...Visualizei...senti...dei espaço...vinha de meu histórico somado às pesquisas de campo e às emoções e sensações atuais.

A personagem vinha vindo, a cada dia algum dado da sua vida chegava. Eu lembro de um dia em que ela se fez presente. A Graziela foi perguntando sobre ela ... ela falou... Lembro que seu corpo veio

intenso e que era a personagem que respondia para a Graziela. Eu tinha uma percepção do espaço muito aguçada, como se meu corpo interagisse com o ar. Tudo a flor da pele.

Para mim não é um momento bem delimitado. Vai indo aos poucos. Ele se diferencia de um momento anterior porque antes dele os laboratórios são mais voltados para as paisagens de campo, registros sonoros de campo ou e vivências de movimentos que vieram do campo. Conforme a personagem vai se construindo (uma parte do corpo mais evidente, uma sensação, uma história, uma paisagem dela) o trabalho vai sendo voltado para estar construindo ela cada vez mais. Mas acho que no início não tem ainda uma coisa de tentar diretamente buscar ela, deixa mais em aberto para ver tudo o que quer vir, para ela se transformar, para certificar do que é realmente. Até parece que chega uma hora que a personagem vai ficando mais definida e você sente que é aquilo mesmo, e a partir dessa hora então o trabalho fica todo focado nela. Ela vai trazer seus sentimentos, suas histórias, suas roupas, seus objetos, seus sonhos, seus desejos, suas paisagens.

Com a J. tive uma vez a imagem de um corredor estreito e comprido coberto com folhagens e o chão de terra iluminados por frestas de sol. E ao final do corredor estava eu, mas muito diferente, era outra. Aparentava uma mulher velha, sábia. E ela tinha uma saia de palha espetada dourada e os cabelos também de palha que juntavam-se com a saia escondendo o rosto. Ela sorria para mim e começava a brincar comigo, mesmo sem eu ver o seu rosto. Nos comunicávamos através de movimentos, da dança. Eu fazia um movimento e ela respondia com outro. Às vezes ela estava lá no fundo do corredor e as vezes no meu nariz. Ela jogou uma corda e foi puxando, sempre sorrindo com o corpo todo e parecendo as vezes uma criança. Então ela foi tomando forma no meu corpo e eu não parava de dançar. Não conseguia parar mais, meu corpo por dentro parecia pegar fogo, e

apesar de estar consciente, era difícil parar. Então foi pedido para que eu rodasse e rodei até que parei e soltei um choro súbito, que me assustou, pois não reconhecia aquela voz. Me encolhi, meu corpo retorcia e chorava muito. Nas outras vezes, a partir daquele dia, ela vinha sempre.

II – Referência ao corpo da personagem

J. é dura, brava, um vulcão preste a explodir. Mas essa dureza toda é uma defesa dela uma forma de se proteger, ataca antes de ser atacada.

L. ainda estou descobrindo. Ela tem a fase velha, depois moça e vira menina. Velha, ela nasce do barro, se descobre, é forte, curiosa, decidida. Ela pisa no chão fortemente, já J. buscava um chão, o solo queimava e ela estava sempre buscando um chão. A moça tem uma sensualidade agressiva, movimentos redondos, rebola; o quadril é o ponto. E a menina brinca se expõe, mostra quem é, e pede; pede até que toma uma atitude.

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

As mãos ficaram maiores; os pés mais enraizados no chão, sentindo o chão que ela pisava; o quadril mais pesado; o corpo mais volumoso; o rosto com as mesmas expressões da personagem e até os sentidos sentiram o que ela sentia. Alem disso sentia as mesmas emoções da personagem e enxergava as suas paisagens.

A personagem preenche os espaços do corpo, amplia-os com seus sentidos, havendo assim espaço para me moldar e me transformar, como um barro que se modela. A pele é sensível a paisagem que penetra, a respiração se altera, a sensibilidade do corpo se amplia, ela ganha corpo e não se cristaliza numa forma, pois cada dia se apresenta de uma maneira, É viva e orgânica.

A personagem percorria o espaço aberto do terreiro da aldeia, com sol forte e a pino. Seu corpo era apreensivo, estava em estado de alerta, sentia pelas costas, era desconfiado e seguro, fechado e aberto. Seus braços amparavam seu espaço e penetravam o espaço ao redor. Sua bacia era densa, pesada e cheia de volume, como um grande cesto. Suas pernas eram fortes e tinham um tônus elevado de percorrer longos caminhos. Seus pés eram bem enraizados, conheciam bem a terra sob seus pés, pois era como se essa mulher nascera da terra do barro. Fazia parte do principio da terra. Suas costas carregavam sua fragilidade e o mundo que vivera. Sobre sua cabeça o sol a pino que franzia seu olhar. Seu olhar era muito significativo, procurava, observava, desconfiava e preenchia o espaço. Seu rosto era como a terra rachada e seca, formava sulcos na pele. Sua vida e sua história estavam registradas na memória de seu corpo. Ela se instaurou, tomou corpo e vida – incorporou.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

III – Apreciação da vivência

A sensação é de um novo conforto, outro cheiro, outra pele, outro tamanho, cor, etc. Essa personagem nos permite fazer aquilo que não somos capazes de fazer naturalmente. Ela é poderosa, extremamente verdadeira e nos conduz a um universo de magia.

Não vejo esse trabalho como terapia, em hipótese alguma. O processo tornou-me uma artista, uma bailarina-pesquisadora-intérprete. Somente um trabalho auto-investigativo pode levar a isso. Considero que o artista é aquela pessoa que vive intensamente e que morre se não se expressar (em dança, em música, teatro) aquilo que não cabe mais em si.

Uma libertação de conceitos e pré- conceitos em nossas vidas...o ponto de partida foi o processo, por isso sempre fará parte das minhas libertações.

Enxurrada de inteireza que ela me traz. Sem rótulos, posso até assumir minhas limitações...está acompanhada do que tenho de bom e de ruim.

Não sei o motivo, mas acredito que eu sabia que a T. viria devagar, mas para ficar mesmo.

É por isso que eu digo que essa experiência foi com amor e carinho pois o conhecimento de si mesmo dói, nos faz sofrer (em partes) para depois assumirmos quem somos. Me sinto cheia, completa quando vejo T. dentro de mim mas quando é só D. falta uma metade que eu ainda não sei explicar.

Acho que expressar os conflitos e os medos torna a vida mais concreta traz a rédea de mim mesma.

É um momento pleno, onde a sensibilidade está elevada. Não há rigidez, mas sim sutilezas. O movimento se faz presente, não tem como registrar, manter ou segurar. A dinâmica se instaura, como um fluxo de vida, onde é importante viver cada instante como único.

Este momento foi muito emocionante, porque quando a personagem foi incorporada, senti-a inteira, corpo e alma integrados.

Esse se entregar, mas de maneira consciente é que é a base da personagem bem delineada... pequeno sinal, é necessário prestar bem atenção de maneira consciente pois a personagem tem muito a ensinar.

IV – A personagem como parte de si

A personagem M. tinha e tem muita relação comigo. Ela foi criada a partir de várias pesquisas de campo, dentre elas, sobre as mulheres mineiras (cozinheiras, benzedeiras e congadeiras) e inclusive, pesquisei minhas tias paternas e minha avó materna e paterna. Ela tinha algumas características semelhantes a algumas mulheres da minha família, "mãezona", dominadora, forte e solitária. Era benzedeira como minha vó e tias paternas. Adorava dançar como eu.

A relação da personagem e eu é muito intrínseca. A essência de mim está nela. A personagem sou eu. E através dela pude me relacionar comigo mesma, descobrindo-me e integrando-me.

Muita relação, total relação. Encontrei M. C. dentro de mim. Não "inventei" a personagem.

Relação com sentimentos muito íntimos meus, da minha forma de existência no mundo. Emoções que não estão no primeiro plano, não aparecem para qualquer olho, estão mais no fundo do meu ser...Tem relações em comum, de sentimentos dela e meus com os sentimentos das perdas, do vazio, da falta...a alegria de poder dançar...o sufocamento da falta de espaço, aprisionamento. A sensação de sentir-se viva e parte do mundo...A ligação com a vida.

Me espelhou, revelou para mim aspectos de minha personalidade que eu venho aprimorando desde então.

Mostra a essência do que eu sou.

A personagem é um pedaço de minhas emoções, sentimentos e vida.

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

Normalmente não relacionamos as personagens a nós mesmos justamente para termos liberdade de expressão, como se não tivéssemos nada a haver com as ações dessa personagem. Com o tempo vamos nos aproximando tanto dela que somos capazes de decodificar suas ações e percebê-las em nós mesmos. Com mais tempo ainda, percebemos que nossa história e a da personagem são semelhantes, e que apenas pudemos incorporar determinado

personagem, porque na verdade já fazia parte de nós e precisava de espaço para manifestar-se.

Sinto que a personagem mexeu com minha auto imagem. Acho muito bonito como ela foi me conquistando. Eu via nela algo de esquisito e um jeito que me incomoda. Ela não era para mim "bonita", mas me mostrou seus encantos... Tenho na lembrança de minha infância uma imagem e sensação de eu ser atrapalhada e desastrada. E sinto que a personagem traz esse lado meu.

Com certeza a personagem tinha e tem muito a ver comigo, pessoalmente e culturalmente. Aprendi muito com ela, comecei a me entender melhor e a entender mais a minha família.

V – Reconhecimento de outras realidades de si na vivência Corporal com a personagem

É um fato : a personagem desenvolveu-se conforme eu fui assumindo e lidando com meus conflitos, mas eu também cresci com o desenvolvimento dela.

Durante o processo de criação da personagem, descobri bastante a força de vida que tinha dentro de mim, característica marcante da personagem. E sua história, durante o roteiro do espetáculo em que ela ia se transformando e redescobria a alegria, o prazer e a sua sensualidade, teve muito a ver com o meu momento naquela época. Durante o processo de construção da M. descobri mais sobre minha sensualidade e sexualidade, comecei a me permitir ter mais prazer na vida, de forma geral.

Com a J. descobri que eu sempre fui dura comigo, afirmei durante muito tempo não precisar de ninguém e querer carregar o mundo nas costas.

L. me fez perceber que preciso acreditar em mim. É como se eu tivesse antes, que pedir permissão para existir. E precisasse de alguém dizendo se o que faço, penso, digo e até sinto é certo. E sinto que eu estou mudando. L. se mostra, se aceita, ela é assim, como é.

A personagem tinha esse lado desconfiado, mas sabia se abrir quando se sentia segura. Tinha a força de se defender, proteger, transformar, revigorar e de conquistar o seu espaço, era uma guerreira. Dois lados de mim mesma. E foi através dela que tive oportunidade de exercitá-los. Aprendi com ela a conhecer minha natureza.

Minha crença de que as pessoas estão sempre prontas contra mim foi exercitada durante o processo. Com a personagem pude aprender outras realidades, a de que faço parte deste mundo e tenho meu espaço nele e a das trocas, das aceitações e do aprendizado através das relações.

Parece que a N. está "mais à frente de mim". Parece que ela tem uma força, uma madureza, que eu sei que eu tenho mas que é como se ainda estivesse germinando em mim.

Se consegui vivenciar cada emoção e ação "dela ", é porque as tenho dentro de mim.

Se eu tivesse continuado a trabalhar a T. descobriria muitas outras características peculiares.

Acho que já tive algumas libertações depois do processo... mas tenho a sensação de que existem outras para acontecer e que talvez eu ainda não tenha coragem e iniciativa para efetivá-las.

Tenho pensado em L. na cidade grande querendo se deslocar no meio do formigueiro de gente, lutando pela sua sobrevivência... penso se tudo isso não sou eu vindo... sozinha para São Paulo, para buscar meus caminhos, cheia de sonhos, descobertas, mas só, no meio de um formigueiro de novas informações sobre Dança. Me sentindo espremida.

Questão 4.1- Você continuou trabalhando com a metodologia do Bailarino-Pesquisador- Interprete ?

Dos quatorze questionários, onze foram respondidos afirmativamente.

Questão 4.2- Em caso afirmativo que trabalho você desenvolveu ?

Os trabalhos estiveram relacionados a projetos de pesquisa vinculados à mestrados, à criação de espetáculos, área de ensino e atuação como interprete.

Três questionários responderam negativamente sendo que em um deles consta a seguinte resposta: "Não estou trabalhando mas a vivência acontece dia após dia."

Questão 4.3- Atualmente você trabalha nessa linha ?

Dos quatorze questionários, dez responderam afirmativamente, três responderam negativamente e um respondeu da seguinte forma: "(...) não totalmente... me sinto com uma sólida formação nessa linha, que sempre estará presente em meu trabalho."

Questão 4.4- Em caso afirmativo que trabalho você está desenvolvendo ?

Os trabalhos descritos estão relacionados à pesquisa, à criação artística e ao ensino.

Questão 5- Você destacaria alguns pontos positivos e alguns pontos negativos nesta metodologia? Quais?

Quanto aos pontos positivos, destacados pelos 14 questionários, foram relacionados nas seguintes categorias:

I. Libertação de padrões;

II. Desenvolvimento pessoal;

III. Intensificação da vivência de Dança;

IV. Profundidade e complexidade do Processo.

I - Libertação de padrões

Não é imposto à pessoa, é de dentro para fora, e cada um tem o seu próprio limite – É uma metodologia que permite ver cada um e que cada um perceba seu potencial e o desenvolva quanto se dispuser.

Isto também aparece no produto artístico, no mover da pessoa, que fica livre das formas, dos encaixotamentos. Por estar movendo-se com a referencia das paisagens, dos sentidos, das sensações, o corpo fica todo integrado e tem comandos que parecem estar num nível que só é possível de acontecer por causa dessas referencias, não daria para assumir a forma e dizer onde e como tem que estar cada parte do corpo sem ter o sentido. Então é um modo de mover muito especial, uma linguagem daquela pessoa que vivenciou aquele processo. Isso faz com que não existam trabalhos iguais. Cada trabalho é único e original.

É uma linha de trabalho que combate a exclusão e os preconceitos.

Perceber que se caminha contra a correnteza, Integridade / tanto esforço.

Não fico presa a padrões que não me permitem criar de fato, explorar-me até o máximo, conhecer-me. Permite-me também, dançar consciente, e não apenas dançar qualquer coisa e me emocionar com isso aleatoriamente, pensando que com a minha emoção posso emocionar quem me vê. Permite-me emocionar de fato, alguém. Permite-me ser dona do meu corpo, e isso é uma delicia.

A sensação que tenho é a de que esse processo possibilita-nos a estarmos prontas para seguirmos o rumo de nossas vidas, para realizarmos aquilo que temos necessidade, para rompermos as barreiras que nos são colocadas e conquistarmos o mundo que desejamos.

É um "tapa na cara" da mentalidade colonizada do brasileiro que sempre achou que tudo o que vem de fora é melhor.

II - Desenvolvimento pessoal

Cresce muito como ser humano.

Os pontos positivos são muitos, mas em primeiro lugar citaria como grande importância o fato desse processo possibilitar ao indivíduo o seu crescimento interno e consequentemente a recompensa de sentir-se vivo diante do mundo de hoje tão desconfortante.

Instiga e revela para o bailarino – pesquisador – interprete sua história e cultura.

Transforma a pessoa pois durante o processo, o bailarino-pesquisador- interprete reflete e revê seus valores, sua vida, sua personalidade.

Ativa potencialidades pois muitos se revelam durante o processo (como artistas).

Vejo este processo como uma somatória de todas as bagagens que pude resgatar de minha vida. É um processo de construção e de desenvolvimento.

Aguçou-me também o sentido investigativo, imaginativo e crítico, dando melhores condições de trabalho. Coisas que eram desconhecidas e adormecidas em mim afloraram e encontraram os seus espaços.

Vejo que juntamente com a "estrutura física" foi sendo desenvolvida a estrutura da minha pessoa e do meu ser.

Ter que se deparar consigo mesma a cada momento - tão bom / tão dolorido.

Estar só – tanta coisa para explorar/ tanto medo prá vencer.

A pessoa descobre muito de si mesma de uma forma mais rápida do que normalmente seria fazendo uma terapia. E tem a possibilidade de estar dando movimento a estas questões, integrando aspectos desagregados. Através da personagem a pessoa se permite sentir coisas que sendo "ela mesma" ela não se permitiria, por causa de moralidade, da auto censura, do julgamento.

Auto conhecimento, controle corporal, controle emocional.

III - Intensificação da vivência de Dança

Nesta metodologia é necessária não só dedicação física, muito trabalho mas também "abertura interna". Vontade e coragem de se encarar, de conhecer os nossos infernos e paraísos e mudar. E essa mudança interna com certeza acaba ajudando no próprio trabalho corporal, o corpo vai se desamarrando, articulando-se, tornando-se mais expressivo...você se descobre e acaba descobrindo seus movimentos...leva você a se sentir mais inteira dançando...cada movimento tem um sentido.

É muito intenso o que senti ao dançar. Existem momentos de descobertas e conquistas que são valiosas. O processo desenvolvido nesta metodologia gerou em mim o prazer de dançar e pude contatar com o meu potencial... Sinto que carrego em mim o brilho e a vitalidade desta vivência.

Chegar à sua conclusão, ou pelo menos ao amadurecimento do processo é maravilhoso porque proporciona à pessoa um estado de auto-realização muito bom e ao espectador, uma experiência de "beleza", envolvimento. Algumas pessoas se comovem profundamente.

O trabalho técnico é muito bom e é fruto do corpo brasileiro. É uma pérola para o bailarino conhecê-lo em seu corpo.

Grande aprendizagem profissional... aprendi a ter uma nova leitura e aplicação da dança.

IV - Profundidade e Complexidade do Processo

Hoje, revendo o processo que desenvolvemos, vislumbro como é profundo o que vivi. Profundo por tocar e remexer em questões antigas: de nos, seres humanos, e de mim, da minha história. Profundo por propor ao público conteúdos que são difíceis - e eu sei que são difíceis pois foi em mim que vivi estes conteúdos... profundo por ser um processo que prioriza a individualidade do bailarino.

Dentro dessa metodologia os aspectos afetivos, emocionais, corporais, cognitivos, sensitivos e perceptivos são trabalhados de maneira integrada, onde isto possibilitou a mim um assumir-me por inteiro, estando presente e viva com minha sabedoria corpórea. A busca por minha identidade cultural e individual tornou-se uma constante em mim.

Tive a oportunidade de abrir um novo caminho em minha vida: o da integração, da vida, da sabedoria. Da plenitude, da vitalidade, da organicidade, da viscerabildade, da expressão, da criação, da humanização, da percepção, da construção, do desenvolvimento e o da transformação.

Quem for fundo no processo, pode se centrar, se perceber com mais clareza e saltar para um nível mais elevado enquanto profissional e ser humano. Alem deste lado interior, o trabalho corporal é igualmente único, consciente e "exigente" (no melhor dos sentidos).

Como existe este aprofundamento em questões do cerne humano, o produto artístico traz essas questões e tem a possibilidade de estar tocando emocionalmente algumas pessoas. E a platéia vira humana,

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTR

quero dizer, não é o grau de escolaridade, ou o conhecimento da cultura popular ou o nível social que vai dizer quem vai ser tocado e quem não vai. O bailarino se sente capaz, criador, é sujeito da sua dança, é indivíduo, está assumido na sua potência e na sua fragilidade... importante, faz repensar o jeito de se relacionar com as pessoas, o jeito de ver o outro e de ver a si mesmo.

Eu (jovem e esperançosa), acho que só as mudanças individuais, as transformações de cada pessoa e o que isso influencia no círculo de ralações, pode vir a mudar alguma coisa no mundo. O BPI tem uma grande importância porque ele ajuda a transformar as pessoas que estão buscando este caminho.

Nesta mesma categoria, sobre a **profundidade e complexidade do processo**, foram apontadas em alguns questionários, questões, que não necessariamente se enquadrariam em pontos negativos, porém abrem para o discernimento da mesma:

Mas o processo do BPI por si só não garante que esta transformação seja duradoura - quero dizer que depois que fecha o processo é a pessoa quem decide o que vai fazer com aquilo – E me parece que é como se algumas pessoas não "agüentassem" muito aquilo que viram e conheceram de si mesmas. Elas acabam negando aquilo, fechando as portinhas de novo e querendo fingir que nada aconteceu. Ou então se prendem a uma coisa que descobriram e não conseguem dar passagem para ir transformando e conhecendo outras coisas.

Acho que é preciso um diretor, porque sendo um processo de profundidade, a fuga é muito comum de ocorrer. E também pode gerar dúvidas como, "estou incorporando" ou não ?"

Seis pessoas indicaram pontos negativos deflagrando as seguintes categorias:

I. Idealização do Processo e da Direção;

II. Não enquadramento no padrão instituído da Dança atual;

III. Dificuldade em dar continuidade ao Processo;

IV. Processo demorado

I - Idealização do Processo e da Direção

Uma pessoa levantou questões relacionadas a esta categoria:

> É um trabalho muito novo, acho que não deu tempo para quem vivenciou o processo estar maduro para ter uma compreensão mais abrangente e profunda. Então é a Graziela que conhece este tipo de trabalho mesmo e fica tudo muito direcionado a ela. É muita solicitação. E ao mesmo tempo o trabalho fica "personalizado" na Graziela. Por exemplo: falar como a Graziela fala é estar de acordo com o trabalho. Começam as mistificações.

> Atualmente no meu processo está muito importante desmistificar vários aspectos deste trabalho. E sinto que é possível. E à medida que vai limpando tudo isso, percebo que posso ter vontades e necessidades assim: poxa, como ia ser importante a Graziela me orientar neste ponto do meu trabalho. Porque fica uma relação mais clara dela ter uma experiência que poderia me ajudar muito e de eu confiar no trabalho dela. Não é mais uma necessidade de aprovação.

É claro que por outro lado seria super bom eu ter um retorno positivo da Graziela a respeito do meu trabalho, porque respeito e confio na percepção e conhecimento da Graziela. Tudo isso que eu escrevi fala de aspectos que foram realmente difíceis para mim. Conflitos que permearam minha vida de uma maneira muito profunda.

II - Não enquadramento no padrão instituído da dança atual

Não se "encaixar" no esquema atual. Pensando bem ele não tem mesmo que se encaixar, tem que criar um espaço, com certeza...e às vezes as pessoas não compreendem porque o "esquema" é o outro. Há um padrão de dança, infelizmente.

Para a apresentação desse tipo de trabalho é necessário um espaço intimista, próximo ao público, para criar um clima propício, além de fazer o público concentrar-se melhor.

III - Dificuldade em dar continuidade ao Processo.

Ainda não encontrei nenhum ponto negativo no processo em si mas sinto que a continuidade do mesmo tem sido algo raro e de muita dificuldade para os indivíduos que se propuseram a isso. Gostaria de poder trocar mais experiências com grupos de pessoas nessa

situação e participar de encontros que proporcionem continuidade do processo em grupo.

A dificuldade em se realizar outros trabalhos cênicos, por absoluta falta de profissionais no mesmo nível e em quem confiemos igualmente (não é um ponto negativo da metodologia, mas é uma realidade).

É difícil de realizá-lo com o outro por dois motivos:

i. existem poucas pessoas que trabalham na linha do BPI;

ii. não tenho instrumentos para formar bailarinos-pesquisadores-intérpretes.

A falta de diálogos entre os pesquisadores.

IV - Processo demorado.

O fato do processo ser demorado.

Exige dedicação e paciência por um tempo longo, pois é um processo demorado.

4. DISCUSSÃO

A discussão que será apresentada considera os aspectos psicodinâmicos da Imagem Corporal presentes no Bailarino-Pesquisador-Intérprete integrados às análises do questionário realizadas neste trabalho.

Em primeiro lugar percebe-se a necessidade de estar ampliando a compreensão do BPI.

Analisando o Processo do BPI observa-se que durante o seu desenvolvimento os aspectos fisiológicos, psicológicos e sociológicos da Imagem Corporal têm oportunidade de serem desenvolvidos. A partir do instrumento utilizado neste trabalho, o questionário, foi possível elucidar questões que já tinham sido detectadas, ampliando as reflexões sobre as mesmas.

A discussão será enfocada nas três fases do Processo descritas no livro **Bailarino- Pesquisador- Interprete, Processo de Formação**. Estas fases, no atual trabalho foram consideradas como sendo os três eixos fundamentais da metodologia do BPI. O questionário trabalhou as questões vinculadas a esses eixos, assim explicitadas :

O Inventário no Corpo;

O Co-habitar com a Fonte;

A Incorporação da personagem.

O questionário teve como objetivo detectar aspectos de como as pessoas que vivenciaram o Processo do BPI percebiam estas fases integradas a questões referentes à imagem corporal.

A análise desses questionários foi considerada como eixo articulador das discussões aqui apresentadas.

Na discussão que se segue os eixos passam a ser vistos da mesma forma que se procedeu na elaboração do questionário, porém, neste momento,com a seguinte denominação:

O Inventário no Corpo: Contato com as Origens

O Co-habitar com a Fonte : Uma Relação Amorosa

A Estruturação da Personagem: Dançar o Nome

Cada um destes itens será discutido da seguinte forma:

1- Primeiramente será discutido o Processo, ampliando-se a compreensão do mesmo e relacionando-o aos estudos de imagem corporal;

2- Num segundo momento serão relacionadas as falas do questionário que enfoca a pesquisa de campo sobre o próprio método, através de pessoas que o vivenciaram aos aspectos relevantes da imagem corporal em relação ao Processo.

Além desses três temas, consta também um quarto intitulado **Reconhecendo e Assumindo o Espaço do BPI,** onde propõe-se novas medidas e cuidados em relação ao desenvolvimento do Processo, com o intuito de aperfeiçoá-lo.

Um aspecto presente nos quatro temas diz respeito às atribuições e competências do diretor no contexto do Processo do BPI. Uma direção adequada a

este tipo de processo é fundamental, daí a pertinência de em todos os textos da discussão apresentada chamar a atenção para o papel do diretor.

Foi adotada uma perspectiva sistêmica em toda a discussão, uma vez que não se considera possível ver o Processo do BPI de outra forma. O primeiro critério do pensamento sistêmico, segundo Capra (1996), diz respeito às totalidades integradas, diferente do paradigma científico cartesiano. Este enfoque baseia-se na mudança das partes para o todo conforme descrito por Capra (1996, p.46): "Os sistemas vivos são totalidades integradas cujas propriedades não podem ser reduzidas às de partes menores ."

Com referência as fases do Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete, destaca-se algumas para aprofundamento deste método. Não se esta visando com isto dar maior ou menor importância a nenhuma delas. De acordo com Capra (1996, p.47), "... Aquilo que denominamos parte é apenas um padrão numa teia inseparável de relações."

Quanto à abordagem sistêmica é pertinente destacar a seguinte questão apontada por Capra (1996, p.48):

> Outra implicação importante da visão da realidade como uma rede inseparável de relações refere-se à concepção tradicional de objetividade cientifica. No paradigma científico cartesiano, acredita-se que as descrições são objetivas - isto é, independentes do observador humano e do processo de conhecimento. O novo paradigma implica que a epistemologia - a compreensão do processo de conhecimento - precisa ser explicitamente incluída na descrição dos fenômenos naturais.

Nesta visão sistêmica, não se pode separar o Inventário no Corpo do Co-habitar com a Fonte e da Estruturação da Personagem, assim como também não é possível separar o artista do seu contexto de desenvolvimento como pessoa.

O Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete é um processo direcionado à arte, compromissado com a arte. A visão que se tem da arte está relacionada a um vínculo com a verdade, um sentido de busca profunda do que possa ser o desenvolvimento de um potencial artístico em direção a plenitude. As experiências que se procura relatar aqui são não alienantes, pois estão voltadas a exploração de novas sensações, onde a pessoa se depara com as suas próprias sensações reconhecendo-as. O Bailarino-Pesquisador-Intérprete lida com o fenômeno do movimento numa forma integradora, ampla e que engloba a expressão do ser no mundo.

4.1. O Inventário no Corpo: Contato com as Origens

"Nossas origens fazem parte de nossa originalidade". (Ponge)

No espaço-tempo do Inventário no Corpo estão as bases do Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Além de significar a primeira fase do Processo, os conteúdos e as dinâmicas aqui presentes estarão nas fases seguintes quando se fizer necessário uma maior fluidez do movimento na pessoa que o está vivenciando. Nesta fase introdutória, a memória do corpo é ativada, possibilitando que ao longo do Processo ocorra uma autodescoberta quanto às próprias sensações, sentimentos, história cultural e social.

Dentre os vários significados atribuídos à palavra inventário buscou-se alguns que de alguma forma dizem respeito ao termo aqui empregado.

Segundo Houaiss (2001, p.1643), "a raiz etimológica da palavra inventário, *inventre,* significa achar. Levantamento minucioso dos elementos de um todo....descrição detalhada, minuciosa de algo."

Segundo Ferreira (1986, p.964), sobre inventário cultural consta: "levantamento sistemático dos bens culturais visando o conhecimento e a proteção do acervo de uma determinada cultura".

Gerda Alexander (Digelman, 1976) utiliza inventário como sendo uma evocação das diferentes partes do corpo a partir de sensações (tamanho, peso, largura) como um meio de desenvolver a consciência do corpo como um todo. Trata-se de um convite à pessoa, para que ela perceba o seu corpo de diversas maneiras como, por exemplo, através do contato dos pontos de apoio de seu corpo no solo.

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

Iniciar o Processo do BPI significa começar a fase do Inventário que requer o exercício de imagens.

Este exercício, demanda que se faça um movimento em direção ao próprio interior estabelecendo conexões com o exterior, se entre em contato com as sensações e estas passem a ter representações. Segundo Damásio (2000, p.403): "As imagens são construídas quando mobilizamos objetos - de pessoas e lugares a uma dor de dente de fora do cérebro em direção ao seu interior, e também quando construímos objetos a partir da memória, de dentro para fora por assim dizer."

Assim como é imprescindível que o trabalho muscular seja feito diariamente, também é o da imaginação para que a pessoa possa dar início ao seu inventário no corpo.

De acordo com Achterberg (1996, p.9),

> O que é a imaginação? É o processo de pensamento que invoca e usa os sentidos: visão, audição, olfato, paladar, sentidos do movimento, posição e tato. É o mecanismo de comunicação entre a percepção, emoção e mudança corporal.

Os dados apontados através do questionário evidenciaram que por mais que o inventário seja trabalhado desde o início do Processo, o momento de se fechar uma *gestalt*[4] irá depender de cada pessoa, pois o tempo tem relação com as

---

[4] O termo Gestalt-Terapia, segundo Roudinesco (1998,p.294), é um "termo derivado da teoria da Gestalt para designar uma forma de psicoterapia de grupo em que o paciente tem que viver seus conflitos através de uma expressão corporal, a fim de reencontrar a unidade de sua personalidade.

Segundo Cabral (2001, p.133), "(a) cabe ao paciente especificar as mudanças que deseja em si mesmo; b) cabe à terapia ajudar o paciente a incrementar a sua compreensão dos meios de que dispõe para explorar, observar diretamente e eliminar os bloqueios que o derrotam , aumentando a sua capacidade de expressão, de introvisão, de relacionamento; c) ... enfatiza o aqui e agora...e a expressividade tanto verbal quanto não verbal".

No Processo do BPI, utilizamos o termo fechar uma *gestalt* com um sentido semelhante, ou seja, quando a pessoa vivenciou corporalmente aspectos de seu Inventario de maneira a ter uma compreensão sensível e integral sobre o conteúdo do mesmo.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

necessidades e história de cada um. Em nenhum momento há uma indicação para que seja feito esse contato num momento pré-estabelecido. Porém, a pessoa está orientada desde o início a inventariar o seu corpo, a estar em processo.

Fontes (2001, p.19) chama a atenção sobre a importância da memória do corpo que ocorre junto à transferência no processo psicanalítico: "Na transferência o surgimento de sensações anteriormente vividas, mas ainda não interpretadas pelo indivíduo, está sempre latente. Um detalhe físico do analista pode, por exemplo, reativar a aparição do que chamamos memória corporal".

No Processo proposto, pode-se fazer uma relação do momento em que se dá o Inventário no Corpo com o trabalho do analista, pois ambos estão lidando com o corpo sensível da pessoa, com a sua memória corporal. O sentido da transferência é oportunizado não só pela figura do diretor, mas também pelos elementos sonoros e outros materiais que fazem parte dessa dinâmica de trabalho. Segundo Fontes (2001, p.21), "(...) quando a transferência atinge níveis mais arcaicos, as palavras não são mais possíveis e as sensações tem lugar".

Pode-se dizer que na fase do Inventário é propiciado um espaço para o exercício do campo das sensações, como fator essencial à concretização do Processo do Bailarino – Pesquisador - Intérprete.

O espaço do Inventário no Corpo situa-se no processo artístico, portanto não é preciso restringi-lo, cabendo perfeitamente que ocorra similarmente na "dimensão corporal da transferência" do espaço analítico proposto por Fontes (2001, p.22 e 23):

> É uma sensação corporal inesperada, que adentra o espaço analítico, e que indica uma experiência vivida. Está em jogo a capacidade do analista de interpretar esses enunciados corporais (...) o corpo do analista é implicado nesse processo. Através da vivência contratransferencial ele pode entrar em contato com essas experiências primitivas do paciente (...) A apreensão pelo analista da

> angústia arcaica corporificada, vivida pelo paciente implica na utilização de seu próprio corpo.

Porém o diretor não irá interpretar, como faz o analista, e sim validar as sensações que se fizerem presentes. No Inventário do Corpo o diretor está validando a originalidade e portanto não lhe cabe interpretar.

Para dirigir uma proposta como esta é indispensável que a pessoa tenha feito o seu próprio inventário e encontre-se num momento de abertura para perceber o outro e interagir com ele, colocando-se corporalmente aberto em sintonia com as sensações presentes.

No contexto do trabalho corporal,de acordo com Penna (1989, p.01):

> Este ponto, sem dúvida, provoca a reformulação do conceito de transferência e pede que o profissional esteja muito consciente do seu próprio corpo em relação com o outro.

No momento em que é aberto o espaço para a individualidade de cada pessoa, para o acesso às suas particularidades, é fundamental para quem vivencia o Processo a liberdade de poder se expressar. A singularidade da pessoa reflete o seu espaço existencial, o corpo num contexto de uma cultura. De acordo com Daólio (1995, p.41): "O que define corpo é o seu significado, o fato de ele ser produto da cultura, ser construído diferentemente por cada sociedade, e não as suas semelhanças biológicas universais."

No Inventário do Corpo tem-se utilizado na prática o trabalho do corpo imerso em elementos da cultura popular e das manifestações culturais brasileiras. Dentro desse contexto emprega-se registros sonoros de fontes originais ao meio em que estão inseridos (Folias, Congados, etc.). Além disso, trabalha-se com os elementos simbólicos e as matrizes de movimentos relacionados a esses universos. As pessoas

que estão realizando o Inventário são convidadas a terem as suas próprias percepções e sensações quanto à experimentação desses elementos. Isso tem provocado nas pessoas o sentimento de familiaridade ou de estranheza, muitas vezes evidenciando o registro emocional de amor ou de ódio. É importante que as pessoas recebam da direção total acolhimento para sentirem o que está registrado nelas, sem censura, sem moralismos. Portanto, a direção deve estar preparada para receber essas dualidades emocionais - corporais - de cada um.

Schilder (1994, p.210), faz referencia à conotação da distancia social das imagens corporais:

> (...) a distância social, da maneira que utilizamos o termo, se baseia na reação emocional, não importando se esta é de amor ou de ódio. Ambos aproximam as outras pessoas de nós. Na formulação dos sociólogos, o ódio e o preconceito significam maior distancia social. Gostaria de enfatizar que a distancia social diminui sempre que há uma reação emocional forte, independente das características desta.

Têm-se observado principalmente os momentos em que as pessoas sentem rejeição às qualidades de elementos culturais propostos. Quando elas enfrentam esse sentimento, elas passam a fazer uma série de descobertas relacionadas à sua cultura velada (são, por exemplo, crenças omitidas pelos familiares e mesmo origens mais humildes que se quer ignorar). Na prática verifica-se a força dessa relação cultural como parte imprescindível ao desenvolvimento da imagem corporal.

Segundo Damásio (1996, p.208):

> As crenças, os sentimentos e as intenções são o resultado de uma série de fatores radicados nos nossos organismos e na cultura em que nos encontramos imersos, mesmo que esses fatores possam ser remotos e não nos apercebamos deles.

No intuito de uma melhor explicitação desta fase serão abordadas algumas dinâmicas que foram realizadas, focalizando alguns trechos das mesmas:

No espaço físico de trabalho são delimitadas as regiões pessoais e uma parte central para a convergência do grupo. Com freqüência atribui-se a esses espaços uma referência como sendo, por exemplo, um quintal, um terreiro, um altar ou um espaço de dançar mágico que traz aquele momento de reencontros com os sentidos da Dança antes perdida na memória corporal. Com uma dessas referências, dependendo do grupo, cada pessoa cria o seu próprio espaço. Esses espaços ao serem trabalhados adquirem um sentido de aconchego e proteção, pois são preparados para receberem a memória que emerge do corpo. Diversas qualidades de solos e de terras, são sugeridas com o intuito de ativar o circuito de imagens, solicitando-se no momento seguinte que a pessoa trafegue por elas, experimente-os com pequenas porções dos pés e com toda a sua base, para que no corpo trafeguem as sensações que conduzirão a uma imagem, a um movimento, a uma emoção. Movimentos/emoções/sensações/imagens (não importando a ordem dessas referências) vão escrevendo uma história que o corpo naquele dado momento se dispõe a contar.

Portanto, na delimitação dos espaços e no decorrer de seus desdobramentos em quintais, terreiros, altares e demais referencias é que são construídos a base e o eixo de cada corpo. Nesta abordagem os espaços estão inseridos nos corpos das pessoas.

Do corpo são retirados os ingredientes que formam esses espaços.Em outras palavras, ao se abrir o corpo para a absorção do espaço criado e voltar-se a recolher no seu próprio eixo dão-se as referências espaciais no próprio corpo. Por exemplo a cruz: em projeção, do centro (osso do esterno) à extremidade das mãos e do topo da cabeça aos pés, alimentando o próprio corpo com imagens estimuladas pelo espaço

criado por cada um. De acordo com Gaiarça (1991,p.43), "A cruz é o esquema mecânico de ossos e carne que mantém o homem de pé."

Esse corpo sentido é trabalhado tendo como princípio a Estrutura Física. Considera-se estrutura física a forma pela qual o corpo se organiza para realizar diversas categorias de linguagem de movimento.

A Estrutura Física, com sua anatomia simbólica, embora tenha sido extraída das manifestações culturais brasileiras, ela é arquetípica[5], extrapola as referências culturais regionalizadas.

A importância de um trabalho corporal considerando estes princípios é que eles têm propiciado uma boa relação de contato do corpo com o espaço, e da pessoa com o seu eixo de referência, auxiliando-a a atingir o próprio corpo.

São instrumentos favoráveis para o Inventário no Corpo as diversas matrizes de movimentos e as temáticas provindas das manifestações culturais brasileiras, próximas à também chamada cultura popular, que contenham o sentido de resistência cultural. Essas referências são um cadinho de memórias, quando trabalhadas no corpo ativam as lembranças de gestos e movimentos, mesmo havendo uma racionalidade negando quando a pessoa às rejeita. A negação da cultura no corpo é uma forma da marca dessa cultura.

De acordo com Geertz (1989, p.62), "Entre o que o nosso corpo nos diz e o que devemos saber a fim de funcionar, há um vácuo que nós mesmos devemos

---

[5] Arquetípico , aqui utilizamos com o sentido atribuído por Jung aos arquétipos. De acordo com Silveira (2000, p.68): "Arquétipos são matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma ... Resultariam do depósito das impressões superpostas deixadas por certas vivências fundamentais, comuns a todos os seres humanos, repetidas incontavelmente através dos milênios."

preencher, e nós o preenchemos com a informação (ou desinformação) fornecida pela nossa cultura ."

A Estrutura Física com a qual se trabalha está inserida nas fontes da cultura popular. A referida estrutura é fruto das análises e desdobramentos, de um corpo assumido em suas origens, com fruição de suas emoções e presente nas ações rituais de celebração da vida. Está-se falando de uma estrutura que também alcança um corpo original quanto antiguidade de seus fundamentos, próximo às atividades agrárias.

Em grande parte das manifestações culturais que foram pesquisadas, as pessoas que as realizavam apresentavam um vínculo com a terra. Eram corpos talhados no cabo da enxada, no plantio e na colheita. Estas técnicas corporais são nutridas pelo afeto. Carlos Rodrigues Brandão ilustra essa afetividade.

De acordo com Brandão (1999, p.63 e 66),

> Chamo Zé Tonhá, para o testemunho desse afeto...
>
> Uma vez perguntei por que ele, já aposentado do Funrural e a caminho da velhice, dedicava horas do dia a trabalhar no quintal ou mesmo em "terreno dos outros" com a enxada, ele respondeu ... Que plantava porque havia feito isto a vida inteira e tomara gosto pelo ofício..."é que eu sou muito amoroso com a terra, eu tenho um grande afeto por ela...O trabalho de meu avô e o de meu pai estão enterrados nesta mesma terra onde agora eu planto." A frase poética é quase um lugar comum no campo.

O contato é corporal, mobilizado pela afetividade num trabalho em que a terra é o corpo. De acordo com Brandão (1999, p.65) "(...) Se a face do afeto, das sensibilidades ditas e vividas no cotidiano não for levada em conta, o lado talvez

menos sociologicamente reconhecível, mas o também mais socialmente vivo, poderá ficar não revelado."

As pesquisas realizadas trazem com insistência dados sobre essa técnica corporal carregada de afeto.

De acordo com Gaiarça (1991, p.44),

> Afeto é a energia bioquímica do ser vivo, enquanto percebida pela consciência ou pelo outro. Como a luz captada pelos olhos ou como a energia química da glicose captada pela contração muscular. Como o calor captado pelo termômetro.

A seguir é dada uma transcrição da Estrutura Física como consta no livro, Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação (1997, p.43).

A Estrutura Física / Anatomia Simbólica

> A partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que a estrutura possui raízes.

> Através da posição paralela dos pés, segue-se o alinhamento de toda a estrutura óssea e a musculatura é trabalhada acompanhando o seu próprio desenho, em espiral. No alinhamento, pretendemos respeitar o espaço articular e a ampla mobilidade de cada uma das articulações.

A estrutura absorve o simbolismo do mastro votivo, enunciado pelo estandarte que representa os santos de devoção. A parte inferior do mastro liga-se à terra e a parte superior interliga-se com o céu. O corpo representa o próprio mastro festivo em torno do qual ocorre o circuito energético.

Na parte inferior do corpo-mastro, além do intenso contato dos pés na relação com o solo, a região do sacro exerce a sua força em favor da gravidade através do cóccix. Como se prolongasse até os pés, localizado no meio deles, o cóccix possibilita uma terceira base. Em decorrência dessas imagens a ação recorrente deste fincar mastro é representada pela conseqüente elevação das cristas ilíacas.

As articulações coxo-femurais apresentam-se desprovidas de tensão e a pelve, "apoiada pelos ísquios", encontra o seu lugar no ponto intermediário da estrutura física. Através da imagem do cóccix a pelve participa do alinhamento do eixo-mastro. Os joelhos e os tornozelos ao mesmo tempo em que favorecem a descida para a terra, com algum nível de flexão - apresentam-se sustentados. Como uma árvore - no duplo sentido do mastro que une o alto e o baixo - penetrando a terra, o corpo possibilita que a seiva percorra pelo seu tronco.

A parte superior corpo-mastro está simbolizada pelo estandarte, mobilizando o etéreo espaço à sua volta e para além dele próprio. A partir da coluna o externo centraliza o estandarte. Como um tecido que se abre e fecha, a região do externo mobiliza, o espaço do emocional. Os braços e as mãos interagem na construção do mastro e da bandeira dinamizando as energias que estão acima. O ventre centraliza o encontro das forças, funcionando como parte da manutenção. A coluna vertebral que na sua parte inferior firmou o

mastro na terra, na parte superior galga os céus impulsionando-se para o cume do mastro.

As energias do solo e as do alto percorrem o corpo-mastro. O circuito energético canaliza a força para partes específicas do corpo, quando estas se tornam evidentes na condução do movimento.

O cruzamento de energia - relação do lado direito superior com o lado esquerdo inferior e vice-versa fortalece o centro do corpo, promovendo um alto grau de equilíbrio e um sentido de unidade (participação global do corpo no movimento).

A estrutura quando se mantém numa aparente inação revela o momento em que o movimento interno mais fortemente se processa. Observam-se pulsações, pequenas mudanças expressivas e no momento seguinte deflagra-se a explosão do movimento.

O corpo-mastro é firme e flexível, articula-se em todas as direções, integra o dentro e o fora, em cima e em baixo, à frente e atrás. Recebe e elabora os símbolos. Das partes para o todo estabelece-se a unidade corpórea.

A estrutura física encontra-se em harmonia com a própria natureza do homem, ou seja, a busca de superar os limites de seu próprio corpo físico.

Observa-se na prática que quanto mais é trabalhada a relação da base dos pés com o solo, enfatizando o fator de gravidade, há uma melhor fruição das imagens, aumentando o campo das percepções. Schilder (1994), faz referências a essa

questão, atribuindo à relação que a pessoa estabelece com o solo, com a gravidade, um fator que a auxilia quanto percepção da imagem corporal.

Klaus Vianna (1990), é enfático quanto a importância de um trabalho corporal que considere o fator gravidade.

De acordo com Vianna (1990,p.78),

> Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce a partir do contato íntimo com o solo. À medida que vou sentindo o solo, ..., abro espaço para minhas projeções internas, individuais...

No desenvolvimento do Inventário no Corpo situa-se exemplos de espaços onde os mastros são hasteados nas festividades. Os solos escolhidos são aqueles que possuem alguma história, tendo o húmus que fortalece o seu assentamento. Assim também, a pessoa tendo escolhido o seu solo (quanto imagens) hasteia o seu eixo mastro, em seu próprio corpo.

Busca-se a maleabilidade desse eixo para possibilitar ao corpo sofrer metamorfoses. É importante insistir no movimento que possibilite contato com o próprio corpo, ou melhor, distintos contatos. Muitas vezes utiliza-se materiais que ajuda na concretização do contato com as partes do corpo (como por exemplo, o uso de pedrinhas para os pés, da argila para as mãos e de panos e saias para a região pélvica). O corpo vai ganhando ampliações com rabos, garras, raízes, terras..., adquirindo volume e extensões. O movimento decorrente sugere expansões e quanto mais o corpo se amplia maior é o contato da pessoa com o seu próprio eixo. Algumas indicações de como entrar no chão com o eixo do corpo, se firmando, cavando com as mãos, penetrando em aspirais, tem sido favoráveis para estabelecer

essa relação de contato[6]. Trata-se de um contato da pessoa a partir de suas experiências perceptivas, onde ela começa a assumir "aquilo corporal" como verdadeiro, como seu.

Ao mesmo tempo em que essa prática é realizada, trabalha-se um roteiro para possibilitar uma coleta de dados: A pesquisa de Campo sobre a História Pessoal. Em geral são enfocadas as seguintes questões:

Nome;

Local de nascimento;

Descendência;

Investigue na família (mãe, pai, avós, avôs, tios e tias) sobre suas relações com as religiões, crenças e festividades (folias, folguedos, etc.);

Ative as suas próprias lembranças reconstituindo imagens sobre:

A terra;

Os caminhos, as trilhas e as estradas;

O terreiro (lugar onde é expresso o imaginário).

A pesquisa pessoal sobre a dança;

---

[6] Neste trabalho, o significado atribuído a contato aproxima-se também ao que está explicitado em Cunha e Crivellari (1996, p.59) : "O contato é simultaneamente interno e externo. Contato é a consciência plena dos desejos, necessidades, percepções, emoções ou pensamentos, com a capacidade concomitante de mudar para a plena consciência de quem se é no ambiente – uma rápida oscilação entre o interno e o externo, entre o eu e as outras pessoas".

Descreva os seus dados vivenciais que foram motivadores para que você fizesse dança: O que você dança?

Organize as trilhas que proporcionaram os encontros.

Investigar essas questões tem sido importante, mas o principal é o contato que a pessoa consegue estabelecer com alguns fragmentos da sua história em seu corpo. Com esse objetivo as questões são desdobradas a partir da criação de dinâmicas, únicas para cada grupo e para cada momento, não havendo fórmulas prontas. A centração e a interação por parte de quem está dirigindo o processo é fundamental para que o objetivo seja alcançado.

Ressalta-se que a atitude da direção, de estar centrada e em interação com as pessoas que estão vivenciando o Processo, é fundamental. Trata-se de uma aceitação desses corpos, não importando como eles se apresentem – sem censurá-los, sem classificá-los – acolhendo-os, para conduzi-los a uma descoberta que é deles. São necessárias também uma condição de não previsão, um contato interno com o próprio eixo e uma receptividade aos movimentos que estão sendo elaborados pelas pessoas em processo. Verifica-se que essas condutas irão promover a leitura do que está acontecendo e da ação que é preciso ter em cada momento.

No desenvolvimento do inventário é natural que haja a fuga da própria realidade gestual, então o trabalho corporal tem o intuito de acordar sensações sem preocupações formais.

Neste momento do Inventário no Corpo, o conjunto profundo das sensações e lembranças está sendo processado. É importante que a direção tenha atenção e respeito, evitando atropelamentos, como, por exemplo, querer vislumbrar uma produção, ou querer dali retirar as chamadas células coreográficas. Isso seria um desastre porque não possibilitaria o devido tempo para um processamento do

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

conteúdo no corpo. Neste tipo de trabalho, ao se exigir do corpo uma imediata expressividade ou uma atitude de mostrar-se, ele irá trazer as "suas" formas condicionadas, desconectadas dos sentidos mais profundos, produzindo formas já patenteadas, sem integração consigo mesmo.

O principal objetivo do trabalho corporal proposto é possibilitar uma geração de movimentos que considere as relações sociais e culturais, onde as sensações e percepções sejam assumidas pela pessoa que o realiza porque são conhecidas como verdades do corpo dela. Quando esse objetivo é alcançado, o sentimento expresso é geralmente o de se sentir vivo.

No caso do bailarino é um dos momentos em que ele também questiona a dança no próprio corpo, quando então começa a destituir-se da sua armadura. Ele não consegue movimentar-se como antes, torna-se frágil, é como se não soubesse mais dançar. Em seguida, quando ele conduz o movimento de dentro para fora, ele começa a perceber a unidade do seu corpo, e a sua resposta na dança adquire uma forma mais consistente. O movimento do outro e o seu próprio são vistos sob uma nova ótica: sem rótulos.

Observa-se nos mecanismos tradicionais da Dança que esse espaço-tempo – quando o corpo está no território de seus significados sem ter que mostrar uma produção imediata – é visto com temor e como perda de tempo.

Segundo Fromm (1983), vive-se numa sociedade cuja principal motivação é o consumo, sendo o próprio corpo tratado como objeto de consumo. Nesta atmosfera do lucro não cabem conexões com sentimentos, afetos e nem mesmo responsabilidades pelos próprios atos, uma vez que estes estão inter-relacionados à manutenção da estrutura social vigente.

De acordo com May (1980, p.93 e 86) :

> Quando o homem moderno renunciou à soberania sobre seu corpo, abdicou também ao lado inconsciente de sua personalidade, tornando-se a ele quase alheio. Seu contato com os próprios sentimentos é tão remoto como se o obtivessem por telefonema à longa distância. Não sentem diretamente, tem apenas idéias de seus sentimentos; não são afetados pelos seus afetos; as emoções não os comovem. Como o *homem vazio* de Elliot, sentem a si mesmos como:
>
> Um feitio sem forma, uma sombra sem cor.
> Força paralisada, gesto sem movimento.

Entretanto, esta realidade é encoberta e apresentada como sendo o oposto dela mesma. Existe uma propaganda de um corpo vazio revestido com embalagens sedutoras.

Nunca o corpo ocupou uma posição de tanto destaque como hoje. Quotidianamente se multiplicam os recursos, métodos e motivações para uma aquisição de beleza (segundo padrões vigentes), saúde e longevidade, não importando os custos.

Como bem esclarece Aguirre (1986, p.37) "Na verdade, a importância maior está em **parecer** do que em **ser**. Seria a imagem de uma crosta ôca, correspondente a sensação de falta de identidade e vazio interior".

Neste panorama, o bailarino preocupado com a sua atuação profissional deixa de trilhar o **caminho de ser** para atender ao mercado de trabalho que requer respostas determinadas, regras comportamentais e uma ausência de individualidade frente ao fortalecimento de um coletivo que está de acordo com a estrutura social vigente. Ou seja, um corpo a serviço da alienação para ter condições de transmitir a

cultura dessa sociedade vigente. Não havendo espaço para uma real transformação do corpo a estrutura é mantida, reafirmada.

Porém, nesta pesquisa, os dados colhidos através do questionário apontam a importância do desenvolvimento do corpo neste espaço-tempo em que a pessoa por um instante sai da alienação. Um espaço-tempo que está diretamente relacionado à qualidade de um corpo, o qual também chegará a um produto, diferenciado, numa outra etapa.

Inventariar o Corpo é descortinar paisagens esquecidas que são fundamentais para se alcançar uma produção com vitalidade. A realidade gestual é a síntese do processo nesta fase. Significa a liberação de gestos vitais porque estão incrustados na história de vida da pessoa, propiciando-lhe a abertura de seu processo criativo.

Nos trabalhos até então desenvolvidos observa-se que a pessoa apresenta uma melhor fluidez de seu potencial criativo quando ela consegue fazer um bom contato com a sua história. No processo criativo com o corpo há momentos em que ele paralisa sem haver aparentemente motivo para isso. Porém, há um conteúdo impedindo a pessoa de se mover. Quando ela entra em contato com o fato relacionado ao conteúdo, juntamente ao registro emocional decorrente, o corpo libera as articulações, firma-se em seu eixo e encontra um tônus favorável retornando à criação do movimento.

Observa-se que após a realização do Inventário no Corpo há um maior desprendimento do corpo para articular o movimento que lhe faz sentido, como também aumentam as condições de elaboração de movimentos com valor artístico.

O Inventário no Corpo irá realizar-se em outras etapas do processo, fazendo parte dos procedimentos do BPI toda vez que ele for tocado por alguma identificação.

Na minha carreira como bailarina vivi em meu próprio corpo momentos de paralisação, ou seja, meu corpo endurecia perdendo o tônus adequado para o movimento que naquele momento estava realizando - parava de dançar. Lembro-me disso ter ocorrido em momentos chaves, longe de se esperar por isso, pois tecnicamente encontrava-me em meus melhores momentos. Isso ocorreu, mais precisamente, em duas circunstâncias: uma delas foi no final de uma variação de movimentos situada dentro de uma aula de dança, e a outra, num momento de um ensaio de espetáculo. Tanto para o professor de dança quanto para o diretor do espetáculo, dentro dessas circunstâncias, estes momentos representavam limites de atuação, era o momento de interromper a aula, o ensaio. Lembro-me que o meu sentimento era de uma angústia imensa, como se eu tivesse que fazer algo com aquilo tudo que estava acontecendo em meu corpo, sentia um movimento interno acelerado. Lembro-me de ficar depois sozinha tentando decifrar: O que estava acontecendo comigo? Eu sentia um volume, um amontoado de conteúdos e ao mesmo tempo eu não conseguia movê-los, literalmente eu não conseguia me movimentar. Em um desses momentos a impotência chegou a tal ponto que eu adoeci. Lembro-me que o trabalho com o meu corpo não parou, passei a ter espaço para um movimento mais interno: um tempo necessário para processar as sensações. Depois desse tempo de hibernação voltei com energia máxima para dar movimento ao que havia paralisado. Esse foi o momento de desatar os nós do corpo.

Este fenômeno da "bailarina paralisada", foi observado em outras pessoas que estavam vivenciando este Processo, muitas delas em fase avançada de trabalho.

Desde o primeiro momento que isto foi visto ocorrer no corpo do outro, não houve dúvida da importância de se viabilizar que o próprio corpo da pessoa pudesse inventariar-se ali mesmo no espaço de trabalho artístico. Também é importante prover-lhes condições para a emanação desse conteúdo em suspensão, imprescindível para a fluidez do movimento.

Estes momentos requerem uma atenção individualizada. Segue um exemplo de como isto é feito na prática:

Peguei um pouco de argila e coloquei nas mãos da pessoa solicitando-lhe que amassasse até que tivesse uma boa textura para modelar. Em seguida indiquei-lhe que relacionasse a massa com o seu tônus muscular. Chegando neste ponto sugeri que as suas mãos modelassem a massa livremente sem preocupações com o que estivesse saindo (este exercício foi feito com os olhos fechados e era incentivado para que ela não perdesse o contato com o seu corpo, ou melhor, que ela modelasse não só com as mãos, mas com o corpo inteiro). Pouco a pouco seu rosto foi perdendo a crispação e o corpo foi ganhando flexibilidade. Terminando a modelagem pedi que ela abrisse os olhos e observasse o que estava configurado na massa. Após um momento ela passou a reviver as sensações com as primeiras relações objetais[7]. Vieram-lhe então referências que ela identificara como parte de seu corpo. Não fiz interpretações e tampouco fiquei parada diante da emoção que fluía desse fato. Imediatamente sem imposições, fui reconduzindo-a de volta ao roteiro da maneira em que ela se encontrava, sem querer afastar, sem querer segurar, apenas sugerindo que ela se permitisse contatar com a personagem (fruto dela mesma com o coabitar com a fonte) e prosseguisse com o roteiro.

---

[7] De acordo com Brenner (1987, p.112), "Na literatura psicanalítica o termo "objeto" é "empregado para designar pessoas ou coisas do ambiente externo que são psicologicamente significativas para a vida psíquica do indivíduo...**Relações de objeto** refere-se à atitude e ao comportamento do indivíduo para com esses objetos. .

Uma das hipóteses de como os objetos se originam, na teoria de Melaine Klein, de acordo com Bleichmar (1992, p. 119): "São as sensações corporais, intensamente deformadas pelas projeções libidinais e agressivas que são projetadas para o exterior, sendo sentidas como atacantes externos. Tais sensações estariam personificadas e atribuídas a objetos bons e maus externos. Estes, por sua vez, por introjeção produzem a formação dos objetos internos."

É importante chamar a atenção do diretor sobre este momento para que ele não faça uma interpretação de uma memória corporal. Isso seria realizar um construto cognitivo de uma identidade, resultando num falso *Self*. É preciso que o diretor tenha uma atitude fenomenológica, pois valida-se o corpo como ele é, reconhecendo-o como ser existencial. Nessa abordagem é dado continência ao que é sentido pelo outro, acolhendo-o.

Segundo Erskine (1997), a validação comunica à pessoa que seus sentimentos ou sensações físicas estão relacionadas a algo significativo. Existem situações na vida da pessoa em que seus sentimentos foram reconhecidos mas não validados. A validação diminui a possibilidade dela ignorar o significado do afeto, da sensação física, da lembrança ou do sonho. E também realça para a pessoa o valor da sua experiência fenomenológica e conseqüentemente aumenta a sua auto-estima.

O Inventário no Corpo neste espaço-tempo que não o da cena, é fundamental pois a partir daí o trabalho artístico ganha em qualidade. Quanto ao desempenho técnico ocorre um aumento da flexibilidade e da desenvoltura na concepção do movimento. O reconhecimento das identificações representadas no próprio corpo abre a possibilidade para o bailarino assumir e vivenciar a sua identidade dentro do seu trabalho artístico.

A identidade é resultante de distintos reconhecimentos e elaborações de identificações. Desde o início do desenvolvimento na fase oral, além da gratificação pulsional, incorpora-se o objeto, oportunizando as primeiras identificações. Os processos básicos de identificação, discutidos pela psicanálise, estão inseridos tanto aos aspectos relacionais mãe e filho quanto aos aspectos fisiológicos e culturais. Segundo Zimerman (1999 p.92) a oralidade constitui um "protótipo de funcionamento arcaico que intermedeia o mundo interior com o mundo exterior". Portanto esse objeto de incorporação vai além das relações mãe e bebê daquele determinado momento.

De acordo com Zimerman (1999 p.130):

> (...) desde os primórdios, foram-se incorporando no sujeito pela introjeção de códigos de valores dos pais e da sociedade. Esse processo complica-se na medida em que cada um dos pais modeladores da identificação do filho, por sua vez, também está identificado com aspectos parciais ou totais dos seus respectivos pais, num importante movimento "transgeracional" que muitas vezes atravessa sucessivas gerações na transmissão dos mesmos valores formadores da identidade, tanto a individual como a grupal e social.

Neste processo de identificação, toda uma história de sensações, contatos e interações corporais vão construindo o próprio corpo. Portanto, no momento em que se revive um conflito mobiliza-se uma questão que é corporal.

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

Serão introduzidos agora os dados obtidos através das análises das respostas ao questionário relacionadas a esta fase, procurando expandir os seus significados.

Houveram relatos de distintas **portas de entrada** para um contato significativo, ou seja, cada pessoa teve o seu espaço e o seu tempo para entrar em contato profundo com o seu inventário. Todas estas pessoas vivenciaram as aulas de Dança Brasileira, as pesquisas de campo e os laboratórios, porém cada uma delas faz referência a um momento específico.

Através das respostas ao questionário,verifica-se também que a porta de entrada se encontra num espaço-tempo emocional que é aberta através do

movimento que emerge da pessoa. Esse movimento, ligado às origens de cada um, aparece nas respostas circunstanciado no ritual, no cotidiano, no conflito e na infância.

A passagem por essa **porta de entrada** significa estabelecer contato com as fases de desenvolvimento que dizem respeito à construção da própria identidade. Como exemplo é mostrado um trecho de uma resposta ao questionário:

> Vejo-me criança assustada e incomodada com a presença de meu pai. É como se essa sensação se repetisse muitas vezes em minha vida, onde o "medo" toma conta, segura, paralisa, e o movimento de dentro está pressurizado. Algo corporalmente conhecido e vivenciado, ao mesmo tempo em que quando "toma" o corpo é algo novo e desconhecido.

De acordo com Schilder (1994, p.123),

> A criança utiliza partes dos corpos dos outros em sua imagem corporal. Adota igualmente em sua personalidade, a atitude tomada pelos outros em relação a partes de seu corpo. Incorporamos partes ou totalidades da imagem corporal dos outros. No segundo caso, temos a chamada identificação. Mas podemos igualmente abrir mão de nossa imagem corporal, projetando-a então nos outros. É impossível isolar problemas na história real do ser humano. A construção da imagem corporal se baseia não apenas na história individual da pessoa, como também em suas relações com os outros A história interna é também a história de nossas relações com outros seres humanos.

O questionário trouxe dados importantes no que diz respeito às percepções corporais. São percepções que levam a pessoa a fazer um percurso desde a rejeição e incomodo até a aceitação da própria história.

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

No desenvolvimento da Imagem Corporal há mudanças contínuas de formas. Segundo Schilder (1994, p.183) "(...) uma tendência da energia vital construtiva. Há uma construção e uma destruição, ligadas às necessidades, conflitos e energias da personalidade total."

Nos casos em que a pessoa se sentiu "menos brasileira", a direção deve estar em condições de entender neste discurso manifesto algumas realidades possíveis dessa pessoa, por exemplo ela ter se sentido menos como pessoa e ter projetado na questão de ser ou não ser brasileira.

> Sinto que faz parte do meu processo um incômodo de me sentir "menos brasileira". Me sentia excluída, fora do esperado e vinha um sentimento de pena...Tem um significado que é o de constatar que estes movimentos (como o de pena) existem e que podem permear muitas situações na Dança e na vida. Quando atuantes podem limitar as escolhas, aprisionar a fluência e o rumo da vida de cada um. Poder ver este movimento em mim, conhece-lo e assumi-lo me deu condições de trabalha-lo e a possibilidade de me libertar. (Resposta ao questionário)

Como já dito anteriormente a função do diretor não é interpretar, todavia ele deve estar ciente de que a negação é um mecanismo freqüente neste tipo de proposta. A função do diretor é de acolher, validando a experiência da pessoa.

Outro aspecto presente nas respostas é a força emocional do movimento provindos de um rico manancial de imagens. Nestes relatos têm-se a integração de aspectos libidinais e fisiológicos.

> As imagens e sensações no corpo vinham fortes e muito incomodas: terra se abrindo em sangue, a boca cheia de terra, peso dolorido nos ombros – ao mesmo tempo podia experimentar momentos de prazer e fluidez, e uma força no corpo e no movimento.

> Sensação e imagem de estar sendo carregada e ninada por uma mulher enorme de seios grandes. Ela me colocava (num lugar) onde eu me sentia quentinha e de repente comecei a chorar muito, não parava, e cada vez mais eu tentava entrar...Cheguei até a ter pena de mim, mas aí eu fui me ninando.

Os relatos contidos no questionário notificam que cada pessoa teve o seu momento do Inventário no Corpo como sendo muito especial, pois evidencia a unicidade de cada um, a experiência existencial, a abertura para a originalidade.

Segundo Schilder (1994, p.152),

> Do ponto de vista fisiológico, a imagem corporal não é um fenômeno estático, e sim adquirido, construído e estruturado num contato contínuo com o mundo. Não é uma estrutura, mas uma estruturação, na qual ocorrem mudanças contínuas, todas relacionadas à mobilidade e a ações no mundo externo.

As recorrências ao passado, às memórias corporais, seguem um fluxo contínuo por toda a existência da pessoa como também a imagem corporal apresenta-se em constante dinamismo.

> São essências primitivas. Por um instante posso sentir a aflição de estar no ventre materno e em outro o aconchego e o conforto de estar no colo, como a personagem fazia com seu filho que acabara de nascer.(Resposta ao questionário)

Constata-se que quando a pessoa passa pela **porta de entrada** há um retorno ao berço, aos momentos de desenvolvimento de seu próprio corpo, ao espaço-tempo das sensações profundas, fruto de necessidades corporais e afetivas que foram ou não atendidas. Durante o desenvolvimento do próprio corpo uma história de sensações, contatos e interações corporais vão construindo o indivíduo.

Ao se trabalhar com o desenvolvimento da Imagem Corporal lida-se com o próprio corpo e conseqüentemente com a identidade do indivíduo. Dessa forma, requer-se que a pessoa que está dirigindo o processo tenha sutileza, diferenciação e aceitação das limitações de cada indivíduo, acolhendo-o. Só assim é possível propiciar experiências que toquem a unicidade do corpo, relatado como algo que o transcende :

> Percorrer este caminho foi e é trilhar o caminho da integração de mim para comigo mesma, para com os outros e para com o mundo. A essência de cada um faz parte desse grande movimento da vida, cuja essência é o desenvolvimento e a transformação.(Resposta ao questionário)

A intensidade da experiência é decorrente da afirmação da identidade:

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

4.2. O Co-habitar com a Fonte: Uma Relação Amorosa

"Se o outro é um risco, é também a única possibilidade".

Jean Paul Sartre

Nesta fase ocorre a saída dos espaços físicos convencionais da dança para se entrar numa realidade circundante à pessoa. O núcleo destas experiências são as pesquisas de campo, quer sejam dentro de uma cultura à margem da sociedade brasileira, porque nelas habitam corpos com outras máscaras sociais que proporcionam outros referenciais, quer sejam outros espaços cujo conteúdo/paisagem mobilizou o corpo da pessoa para investigá-lo.

O Co-habitar com a Fonte possibilita uma rica interação entre corpos. Paul Schilder (1994), coloca que as relações entre as pessoas são relações entre imagens corporais. O pesquisador ao estabelecer uma fina sintonia no contato com o outro poderá sintonizar-se consigo mesmo e se conhecer.

Como nas demais fases do Bailarino-Pesquisador-Intérprete um pré-requisito para esta fase é que o indivíduo queira realizá-la, que ele sinalize a importância dessa experiência para si. Dentre as condições para se vivenciar esta fase está o conhecimento sensorial do pesquisador, ou seja, a sua compreensão do seu próprio corpo realizado na etapa anterior, onde foi iniciado o trabalho da sua história individual e cultural em seu corpo (o Inventário no Corpo). Nesta etapa do Co-habitar, a sua pesquisa de si mesmo dá mais um passo: **ele retira os panos que cobrem as partes de seu altar oculto**, ou seja, questões mais profundas de sua história vêm à tona.

O que pesquisar e onde pesquisar é determinado por aquilo que motiva o pesquisador a entrar em contato. Para onde o corpo se dirige ou seja, o foco, está diretamente relacionado ao próprio conteúdo imanente desse corpo, isto é, o enfoque. Portanto, a proposta do campo de pesquisa está relacionada a aspectos internos do pesquisador, que naquele momento tornam-se vitais para ele vivenciá-los. Esse enfoque só se tornará claro no decorrer do Processo, pois essa apreensão envolve o desenvolvimento das fases seguintes. Outro aspecto que se liga ao foco e ao enfoque diz respeito à perspectiva do que será o espetáculo na fase final, pois não é o campo de pesquisa que trará a resultante do trabalho artístico e sim a relação do pesquisador com o mesmo, que é única para cada pessoa.

Já tive a oportunidade de orientar vários pesquisadores em um mesmo campo e o que foi extraído de cada corpo era único, mesmo que em todos houvesse referências a um conteúdo provindo do campo comum. Neste ponto é preciso ressaltar que aquilo que é feito no trabalho de campo tem ressonância no corpo da pessoa. É exatamente isso que difere esta perspectiva do BPI, pois não se está querendo trazer elementos teóricos do campo e sim buscar a originalidade desse corpo que co- habita.

Os laboratórios preparatórios nesta fase têm como objetivo propiciar um corpo aberto para o reconhecimento do material da pesquisa em si mesmo. Alem disso, os trabalhos desenvolvidos devem favorecer um estado de centração, um estar presente e uma postura profissional. O rigor é um requisito indispensável dada a abertura de sensibilidade do corpo que pesquisa. A especificidade desta situação é a descoberta pelo pesquisador do seu próprio corpo co-habitando com a fonte.

A entrada no campo de pesquisa deve ser cautelosa, evitando-se a pressa. No inicio deve-se respeitar o sentimento de estranhamento de ambos os lados e estabelecer a relação passo a passo. É importante que o pesquisador tenha vontade para estar vivenciando essa situação que exige disciplina, atenção e paciência. Depois que o pesquisador encontra "o seu campo", pois está ligado a sua identidade, tudo fica mais fácil e a motivação é crescente.

No espaço da pesquisa de campo, as paisagens - contendo gestos, movimentos, falas, cores, temperaturas... – devem ser observadas com acuidade. Há uma comunicação empática entre o pesquisador e o pesquisado.

Segundo Erskine (1997, p.1):

> Quando cada um de nós está buscando sintonizar com outra pessoa, somos também nós mesmos de forma mais plena, presentes e conectados a este outro. A sintonia é um sentir cinestésico e emocional do outro – conhecer seu ritmo e experiências, por estar metaforicamente falando, na sua pele.

Por um momento o pesquisador vive aquela paisagem da pesquisa de campo como se pertencesse a ele. Isto significa que ele está co-habitando com a fonte. Neste patamar ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não verbais, que o corpo assimila e guarda e que só serão expressos no trabalho de laboratório. Os laboratórios estão presentes nesta fase mas se farão mais intensos no final.

De encontro à esta proposta verificou-se em Kesternberg apud Turtelli (2002), referências sobre a importância da pessoa que pesquisa o movimento, ter uma familiaridade com ele no seu corpo. Para Kesternberg isto é necessário a fim de que o pesquisador possa alcançar um tipo de observação que ela chama de "identificação cinestésica" é o próprio corpo do pesquisador que traduz as qualidades de movimentos observados.

O Co-habitar com a Fonte se concretiza no estágio em que emergem os registros emocionais dos corpos da pesquisa, decorrentes de uma inter-relação entre eles.

Este momento pode ser relacionado com a plasticidade corporal descrita por Allport (apud Fisher,1990). Segundo este autor as sensações corporais modificam as nossas percepções. Quando a pessoa enfrenta uma determinada situação e

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

manifesta uma atitude então ela terá as sensações cinestésicas resultantes dessa atitude. Na sensação cinestésica há uma reação muscular, uma modificação do tônus, que dá contexto e significado ao objeto pelo qual o organismo está reagindo.

No decorrer desta fase o corpo do pesquisador vai se modificando. O que mais se observa é um aumento de disponibilidade e abertura que permitem aprofundar o significado das interações do pesquisador com o campo. A linguagem corporal do campo de pesquisa vai se impregnando em seu próprio corpo. Neste momento o seu corpo se expande.

De acordo com Schilder (1994), sentimentos de amizade e amor possibilitam uma expansão do próprio corpo fazendo com que aumente os limites da imagem corporal.

À medida que o conteúdo interno amplia, o contato externo também é ampliado. Fica evidente que esta fase irá possibilitar a criação de uma Dança que não começa com uma idéia fora do corpo e sim de um manancial de conteúdos que emergem do próprio corpo do pesquisador, acionado pelo seu Co-habitar com a Fonte. Esta experiência tem demonstrado uma vitalidade corporal que até o presente momento não foi encontrada em outras formas de agir.

De acordo com Penna (1990, p.173) :

> Quando consideramos a percepção e a ação como uma unidade, admitindo-se que o organismo e o seu meio constituem uma organização dinâmica singular, tal como as últimas partes de um átomo, as contribuições podem ser mais fecundas, renovadoras e criadoras.

O bailarino, ao estar no corpo a corpo na pesquisa de campo, **sai do seu próprio umbigo**, participa de outros ambientes e exercita enxergar outros corpos além do seu próprio e daqueles que foram instituídos para serem os seus modelos.

O Co-habitar com a Fonte é um estado de pesquisa em que se ultrapassa os limites de mundos - do pesquisador e do pesquisado - e entra em contato real com a vida estabelecendo uma relação sutil com o outro.

Por mais que o diretor tenha conhecimento dos focos onde são realizadas as pesquisas de campo, ele deve trabalhar com as incertezas, com cautela, com um olhar renovado para enxergar o **fato vivo**. A direção deve estar sempre atenta à questão da segurança da pessoa no ambiente onde o Co-habitar está se desenvolvendo, uma vez que não se está imerso em dramaturgias e sim no fluxo da vida.

Nos trabalhos que circundam as pesquisas de campo são realizadas dinâmicas de movimentos de forma a tornar claro para o pesquisador o que vem a ser a manutenção do seu próprio eixo ao mesmo tempo em que ele interage com vários espaços. É importante ressaltar que a compreensão e a incorporação de vários sentidos contidos nesta fase se dão no trânsito entre o espaço de laboratório e a pesquisa de campo.

No Co-habitar com a Fonte é fundamental que o pesquisador entre em contato com o outro sem julgamentos. Isto envolve conflitos, porém quando o pesquisador redireciona os seus preconceitos ao compreendê-los, passa realmente a ver o outro e os seus espelhamentos. Tem-se verificado que com essa atitude a pessoa que está sendo pesquisada passa a ter um interesse genuíno pelo pesquisador, e dessa forma o pesquisado converte-se em pesquisador. Para ambos há uma transfusão de energias, que se misturam e se combinam, realizando uma entidade humana que é fruto desse tipo de interação: inteiramente profissional onde o afetivo é um elemento que faz parte. Trata-se de uma experiência corporal onde procura-se evitar todo tipo de fragmentação.

Para Schilder (1994), a imagem corporal é um fenômeno social, uma vez que as tendências libidinais estão sempre dirigidas à imagem corporal do outro. A construção da imagem corporal de uma pessoa é fruto de várias experiências

perceptivas, como as visuais e táteis, onde não há como se separar a percepção da emoção. Schilder faz referência quanto ao interesse genuíno que se nutre pelo corpo do outro, chamando esse interesse de curiosidade.

Segundo Schilder (1994 p. 189) :

> (...) o desejo de ser visto, de ser olhado é tão inato quanto o desejo de ver. Há uma profunda ligação entre imagem corporal do próprio indivíduo e a dos outros. Na construção da imagem corporal, há um teste constante para determinar o que pode ser incorporado ao corpo. Quando olhamos para nosso corpo também sentimos curiosidade, e esta não é menor do que aquela que aparece quando olhamos para outros corpos.

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

Uma jovem aluna, no início de seu Co-habitar com a Fonte, relatou entusiasmada que ela havia conseguido derrubar alguns de seus preconceitos que estavam impregnados em seus músculos e assim ela pôde encontrar novas maneiras de se movimentar na sua relação com a pesquisa de campo. É exatamente essa experiência corporal, em que há uma relação com o próprio movimento, que tem possibilitado ampliar o Processo dentro de um contexto vivencial de trocas humanas.

No livro **Bailarino-Pesquisador-Intérprete, Processo de Formação**(1997) constam algumas referências sobre a preparação do corpo do bailarino para a coleta

de dados, antes de iniciar a pesquisa de campo. São apresentados ao bailarino alguns aspectos que poderão ajudá-lo neste momento tais como ampliar os referenciais, ampliar o olhar e ler o movimento. Estes tópicos são explicados a seguir:

Ampliar os referenciais

Para o pesquisador, é importante que a percepção do que é a Dança e o movimento de valor sejam ampliados, tornando-se um questionamento que ele levará consigo para a pesquisa de campo.

Faz parte deste tópico o exercício de observação dos seus próprios sentimentos de estranheza e de proximidade em relação ao que ele vê, procurando não interferir e nem julgar.

Ampliar o Olhar

No cotidiano do Co-habitar com a Fonte as relações de contato do bailarino com o seu próprio corpo são fundamentais.O enraizamento deste contato e sua expansão favorecem a ampliação do olhar com todo o corpo.

Longe de ser solto e relaxado, é um corpo pronto para entrar em cena e portanto sensível e com a plasticidade necessária para estar se relacionando corporalmente no nível das sensações cinestésicas.

Ler o movimento

> É necessária uma certa habilidade para realizar a leitura do movimento e a dos corpos, que inicialmente deve ser aberta, sem pressa em nomear ou classificar. Acrecenta-se à capacidade desse pesquisador saber detectar no corpo que ele pesquisa as partes que estão mais evidentes, que conduzem o movimento e suas relações espaciais na totalidade. Ele vê o movimento.

O pesquisador deverá registrar em seu Diário de Campo as percepções ocorridas durante a pesquisa. Cabe ao diretor realizar um trabalho de laboratório específico para esta fase.

A preparação para o Co-habitar envolve o exercício da paciência, da disponibilidade e da centração. Um trabalho rigoroso que coloca o corpo em trânsito por distintos espaços.

A partir da análise das respostas ao questionário vê-se à necessidade de enfatizar que o Co-habitar com a Fonte ocorre na pesquisa de campo, porém ele é mais que simplesmente uma pesquisa de campo. O tempo de estar no local da pesquisa sofre variações conforme pode ser constatado através do questionário. Quando ocorre a experiência do Co-habitar com a Fonte, a vivência interior é sentida com vitalidade e o tempo não está associado à quantidade, mas à qualidade da relação estabelecida com o outro. Seguem alguns relatos apresentados nas respostas:

> Impressão de plenitude e de contato vital.

> O sentido do tempo era diferente. O tempo parecia correr de outra maneira e o compasso era aparentemente de espera.

> Pude vivenciar um contato mais real com as pessoas, destituído de máscaras e de intenções.

As respostas ao questionários trazem as circunstâncias vividas na pesquisa de campo que oportunizaram o Co-habitar com a Fonte, tais como:

> "Ouvi as conversas noturnas na beira do fogão".

> "A relação com os pais e mães de santo, antes, durante e depois dos rituais, participando do cotidiano dos terreiros, conversando com as pessoas..."

> "Dormi nas casas delas, comi a comida delas, fui em festas, em igreja, tomei ônibus com uma delas para ir visitar sua filha, vi fotos delas".

De acordo com Gomes (1989), "O cotidiano é o espaço amplo – diferenciado do espaço específico das festas e celebrações – no qual as pessoas articulam sua história e a história do grupo".

A participação no cotidiano, num convívio de igualdade humana e de forma natural não é algo que se forja mas é possível de ser conquistado. Isso porque, há uma escolha afetiva, como algo que faz sentido para a pessoa, ou seja, ela realmente se abre para acolher aquele universo humano nela.

A fase do Inventário no Corpo é de extrema importância para que a pessoa possa manter sua identidade num real processo de Co-habitar com a Fonte. É necessário ter realizado o Inventário no Corpo até o ponto em que a pessoa tenha identificado as suas partes amorosas e odiadas, para que no co-habitar não sofra uma experiência desintegradora ou apresente vulnerabilidade. Quanto mais a pessoa

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

estiver trabalhada, e isto diz respeito ao **objeto total**, mais ela estará preparada para vivenciar o Co-habitar com a Fonte.

Esta vivência parece tocar a **posição depressiva** e o **núcleo amoroso** descrito por Melanie Klein.

A **posição depressiva**, segundo Klein (1991), é um momento de integração e de síntese quando a realidade interna passa a ser reconhecida pelo Ego, possibilitando-o dar continência ao que é bom e ao que é ruim. Há uma estabilidade emocional com capacidade para a tolerância e para ver as pessoas como totalidades.

Na **posição depressiva**, "os vários aspectos – amados e odiados, bons e maus – dos objetos aproximam-se, e esses objetos são agora pessoas inteiras". Hinshewood (1992) define objeto como sendo "componentes de representação mental de uma pulsão".

De acordo com Hinshelwood (1992, p.229 e 384),

> Ela procurou transmitir as qualidades de um particular e pungente tipo de amor: um anseio enlanguescedor. Achava-se aqui seguindo a idéia de Abraham de "amor objetal verdadeiro", qual seja, a experiência de **objetos totais**. O amor na posição depressiva é pelo objeto não ideal, o objeto bom que tem também defeitos e falhas.(...) o objeto é reconhecido como *sendo capaz de sofrer*, tal como o sujeito.

As fantasias inconscientes e a noção de sujeito no pensamento Kleiniano, descritos por Bleichmar são assim interpretadas (1992, p.117):

> Em última instância, é a luta entre o amor e o ódio o que define o estado mental do sujeito e grande parte de seus intercâmbios com a realidade... a noção de posição depressiva fala da necessidade que a mente possui de cuidar da integridade de seus objetos e de repará-los, renunciar aos desejos narcisistas e edípicos por amor ao casal dos pais. Em síntese, o sujeito descrito por Klein luta, desde o começo da vida, entre a integração e a desintegração, entre o ódio, o ciúme e a inveja, por um lado, e seus desejos de amor e cuidado para com os objetos por outro.

Entende-se que na posição depressiva, descrita por Melanie Klein, o Ego está em melhores condições de suportar ansiedades e emoções contrastantes. Há menos mecanismos de defesa, e portanto, a pessoa encontra-se em melhores condições de ver o outro com um sentido de realidade.

Sobre este aspecto, de acordo com Klein (1986, p.229 e 230),

> Os impulsos destrutivos e a ansiedade persecutória decrescem de poder...
>
> O Ego também é impelido a diminuir a discrepância entre o mundo externo e interno ou, melhor, a discrepância entre as figuras internas e externas.

Portanto, o Co-habitar com a Fonte está condicionado ao fato que a pessoa já tenha suportado as suas próprias sensações e assim obtido uma certa coesão, pois é ela quem escolhe o campo e isto significa que ela está realmente aprofundando no Processo. É preciso ter condições para ir a este tipo de campo.

Deve-se ressaltar a sensibilidade que o diretor deve ter para perceber quando a pessoa está preparada para ir a campo. Assim sendo, é necessário estar atento para

a importância da flexibilidade do tempo, pois cada pessoa necessita de um tempo específico para estar pronta para ir ao campo co-habitar, ou seja, o tempo dela ter alcançado consigo própria a relação de **objeto total**.

Foi constatado no questionário que há uma real integração do Inventário no Corpo com o Co-habitar com a Fonte e que o foco já está presente anterior à busca do objeto de pesquisa

Segundo Schilder (1994, p.175),

> Todo desejo e toda tendência libidinal alteram imediatamente a estrutura da imagem corporal, e buscam seu verdadeiro significado nesta modificação do modelo postural do corpo. Em toda ação, agimos não apenas como personalidades, mas também com nossos corpos. Vivemos constantemente com o saber de nosso corpo.

Pode-se verificar através dos seguintes relatos presentes nas respostas ao questionário:

> Após o curso com a Graziela fiz uma viajem para o Mato Grosso. A mobilização após as aulas foi intensa e era impossível não ampliar meu olhar para a realidade circundante. Este interesse não foi consciente e ou premeditado, partiu realmente de dentro de mim como uma necessidade.

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

As atitudes corporais influenciam a forma como se percebe o objeto, ao mesmo tempo em que o contexto circundante modifica a própria percepção, como pode-se observar nestas questões:

> Como se em algum momento deixasse de ser eu mesma e conseguisse com o meu corpo vivenciar sensações daquele outro corpo que eu admirava tanto.

> Tive uma sensação muito diferente, como se por alguns segundos eu me desligasse e ao mesmo tempo estivesse muito junto àquela pessoa.

Schilder (1994), chama insistentemente a atenção sobre a íntima relação entre o próprio corpo e o corpo das outras pessoas. No ato de ver o corpo do outro há uma impressão sensorial, um interesse emocional e um julgamento desse mesmo corpo. Segundo Schilder (1994, p.1996): "É óbvio que o interesse por determinadas partes do seu corpo provoca interesse pelas partes correspondentes dos corpos dos outros. Há uma conexão entre o corpo do indivíduo e os corpos das outras pessoas".

O diretor deve estar atento à pessoa durante todo o percurso da pesquisa de campo, especialmente ao sentido de coesão da pessoa, o que irá mantê-la inteira neste Processo. É natural que ela tenha sensações de proximidade, de troca, de aderência, de juntar partes como também de separá-las. É necessário sensibilidade para este tipo de acompanhamento. O diretor mesmo não estando presente na pesquisa de campo, ele deve estar junto da pessoa que a realiza. Quando há duvidas a respeito do andamento do processo, o diretor deve ir juntamente com a pessoa `a campo, pois jamais a pessoa que está em Processo sob sua direção pode correr risco. Em minha experiência de direção foram inúmeras as vezes em que estive corpo a corpo com a pessoa no seu co-habitar.

Neste tipo de pesquisa existe um espaço para o silêncio, para o não dito. Segundo Orlandi (2002, p.13) :

> O silêncio é assim a "respiração" (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é "um", para o que permite o movimento do sujeito.

A seguir tem-se alguns fragmentos dessa vivência vindos através do questionário:

> O não dito às vezes se fez mais forte do que o verbal.

> Estendeu a mão para mim e eu dei a minha mão para ela.

> A cumplicidade com as pessoas se instaurou, as trocas de experiências foram realizadas, o não dito às vezes se fez mais forte do que o verbal. As relações me mostraram a grandiosidade da vida,

Através do questionário observa-se uma série de significados que as pessoas, tendo vivido o Processo, atribuem a experiência nessa fase:

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

Nesta fala observa-se a integração de aspectos culturais com aspectos libidinais e também a integridade da identidade do pesquisador.

A fase do Co-habitar com a Fonte, assim como as demais fases, torna mais evidente a questão da identidade, pois diz respeito ao próprio corpo de cada um: um corpo assumido e situado Dos vários relatos das pessoas que vivenciaram o Co-habitar com a Fonte, o que fica mais forte corporalmente é a aceitação. Um sentimento profundo de que seu corpo foi aceito pelo outro. Esse outro é justamente aquele que foi ser pesquisado.

Na visão de Schilder (1994) a imagem corporal dos seres humanos se constrói à partir da história interna do indivíduo e de suas relações com os outros. Ao longo do desenvolvimento as partes dos corpos dos outros vão fazendo parte da imagem corporal da pessoa (incorporação), assim como as atitudes recebidas em relação a seu corpo vão fazendo parte de sua personalidade (identificação). Um mecanismo importante de ser lembrado aqui é a projeção, pois com freqüência se projeta a própria imagem corporal no outro. Há uma intercomunicação de imagens corporais através de partes ou do todo.

Este aspecto está fortemente delineado na etapa do Co-habitar com a Fonte, reafirmado através do questionário:

> "O Co-habitar com a Fonte é se abrir para viver, habitar, entrar corporalmente em contato com uma nova realidade, e nesse contato é inevitável o contato consigo mesmo".

Neste momento em que se discute a etapa do Co-habitar com a Fonte é pertinente - uma vez que a maior parte das pesquisas de campo foram realizadas no âmbito da cultura popular - situar o que Alfredo Bossi denomina de relação viável entre o artista culto e a cultura popular.

De acordo com Bossi (1992, p. 331),

> Para entrar no cerne do problema, só há uma relação válida e fecunda entre o artista culto e a vida popular: a relação amorosa.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

> Sem um enraizamento profundo, sem uma empatia sincera e prolongada, o escritor, homem de cultura universitária, e pertencente à linguagem redutora, dominante, se enredará nas malhas do preconceito, ou mitizará irracionalmente tudo que lhe pareça popular, ou ainda projetará pesadamente as suas próprias angústias e inibições na cultura do outro, ou, enfim , interpretará de modo fatalmente etnocêntrico e colonizador os modos de viver do primitivo, do rústico, do suburbano.

Na citação acima, em relação ao "artista culto" não se ve distinção entre o "escritor pertencente à linguagem redutora, dominante", descrita por Bossi, e o bailarino produzido através da formação vigente de dança em nosso país. O que vê quanto postura não difere um do outro. O "artista culto", segundo Bossi (1992, p.330), "ignora pura e simplesmente as manifestações simbólicas do povo, de que está em geral, distante, ou debruça-se, simpática, interrogativa, e até mesmo encantada pelo que lhe parece forte...A cultura erudita quer sentir um arrepio diante do selvagem."

Na abordagem do BPI, observa-se que a maneira de alcançar a relação amorosa proposta por Bossi é atingir o núcleo amoroso em si mesmo, numa perspectiva de desenvolvimento da própria imagem corporal. Assim, é possível travar o embate entre o colonizador e o colonizado, entre o selvagem e o erudito; entre os ancestrais, conhecidos ou desconhecidos, aqueles que se fizerem presentes no corpo da pessoa no momento da relação entre corpos, proposta pelo Co-habitar com a Fonte.

4.3. A Estruturação da Personagem: Dançar o Nome

"Eu sou o Verbo que, dançando e brincando, fez todas as coisas. Aquele que não dançar, não saberá o que está sendo feito".[8]

Após o Co-habitar com a Fonte dá-se início à Estruturação da Personagem.

A personagem emerge do Co-habitar com a Fonte e do que essa vivência despertou na própria pessoa. Esse despertar ocorre dentro de um processo de construção e destruição da imagem corporal, no sentido abordado por Schilder (1994), como sendo uma tendência de energia de vida, criativa. As questões da plasticidade, da mutabilidade e da flexibilidade da imagem corporal são elementos vivenciados nesta fase de uma forma intensa.

A descrição de Schilder (1994, p.183) sobre a estruturação da imagem corporal reflete o que ocorre nesta fase. Há uma catalisação deste processo em nível consciente, a partir das experiências vivenciadas nesta fase.

> Expandimos e contraímos o modelo postural do corpo; retiramos e adicionamos partes; reconstruímo-lo; misturamos os detalhes; criamos novos detalhes; fazemos isso com o nosso corpo e com sua própria expressão. Fazemos experiências constantes com ele. Quando a experimentação através dos movimentos não é suficiente, acrescentamos a influência do aparelho vestibular e de intoxicante da imagem. Quando, mesmo assim, o corpo não é suficiente para

---

[8] De um evangelho apócrifo, em Underhill Mystcism, Nova York,Noonday Pres,p.234,apud Gaiarça, J. A.,1991.

> expressar as mudanças lúdicas e destrutivas que ocorrem nele, acrescentamos roupas, máscaras, jóias, que por sua vez também expandem, contraem, desfiguram ou enfatizam a imagem corporal e partes dela.

As condições essenciais para o começo desta fase são que a pessoa esteja o mais possível desprovida de qualquer tipo de expectativa quanto ao que o seu corpo irá expressar, permitindo-se inclusive a vivenciar o vazio. Um bom desenvolvimento das etapas anteriores favorecem esse estado.

O processo do BPI ultrapassa os limites da esfera cognitiva. A construção de imagens a partir de memórias do corpo, que estão no cerne do Bailarino-Pesquisador-Intérprete, comanda o corpo da pessoa.

Nesta etapa os laboratórios têm como finalidade chegar à **Incorporação** da personagem.

Para se delimitar o conceito de **Incorporação**, inicialmente introduz-se alguns significados de incorporação na psicanálise e alguns dos significados desse mesmo termo nos cultos afro-brasileiros.

Na psicanálise, segundo Chemana (1995), a incorporação está relacionada ao que Freud descreveu como satisfação oral , entretanto não está ligada apenas a oralidade, pois é um modelo corporal da introjeção, havendo também a participação da visão, respiração e audição. Trata-se de um processo essencial para a constituição do eu, possibilitando a distinção entre interior e exterior.

Na visão de Melanie Klein, segundo Hinshelwood (1992, p.357),

> O termo "incorporação" refere-se à fantasia da absorção corporal de um objeto que é subseqüentemente sentido como fisicamente presente dentro do corpo, ocupando espaço e sendo ativo lá. É a

> experiência que o *sujeito* tem de um mecanismo de defesa que é objetivamente descrito como introjeção.

Sobre o significado de incorporação nos cultos afro-brasileiros, serão utilizadas algumas sínteses sobre o assunto publicadas no livro Bailarino-Pesquisador-Intérprete:Processo de Formação(1997). No capítulo intitulado "Características da Linguagem", consta o sub-capítulo "Incorpora / Desincorpora". Esse fenômeno da incorporação nos ritos afro-brasileiros é quando o santo ou entidade é recebido pela pessoa iniciada. Ora, o interesse nas pesquisas de campo sobre este fenômeno foi devido à riqueza que o corpo em transe expressava e principalmente ao fato do próprio crente dizer que se tratava de um processo em que noventa por cento dependia da pessoa e apenas dez por cento era atribuído ao "santo". No entanto, as descrições dadas pelos pais de santo sobre a incorporação referiam-se a algo externo que entra no corpo da pessoa, como por exemplo o seguinte depoimento apud Rodrigues (1997,p.82):

> Exatamente por isso é que somos chamados de cavalo, porque se diz que a Entidade monta na gente. Este é o ponto de maior vibração , esta parte da espinha dorsal é fundamental para a incorporação porque a partir da coluna a Entidade se firma.

Entretanto, o que se pode observar nas pesquisas de campo quanto aos preparativos dos filhos e pais de santo, notadamente na Umbanda, foi a existência de um complexo processo corporal.

No momento em que se pretende clarear o significado do termo **Incorporação** utilizado no BPI deve-se antes de tudo deixar evidente que não se está correlacionando-o nem com a regressão nem tampouco ao recebimento de espíritos. Porém, o conhecimento de ambos traz dados fundamentais para entender o corpo em profundidade, principalmente se o intuito é alcançar um corpo que dança no seu mais profundo sentido de existência.

O sentido atribuído à Incorporação é o momento - dentro do Processo - em que a pessoa alcança uma integração das suas sensações, das suas emoções e das suas imagens, vindas até então soltas e desconectadas. Neste sentido cabe o que diz Houaiss (2001,p.1599): "incorporação: ato ou efeito de incorporar-se". Trata-se de um fechamento de *gestalten*, onde emanam novas imagens, sentidas com intensidade e vistas como tendo características bem delineadas, constituindo-se no enunciado de uma personagem. A sensação que se tem é que os afetos ocuparam os lugares, definindo um corpo que não deixa de ser sentido como sendo o próprio corpo, porém com outras características. Este momento é vivido com prazer e os trabalhos desenvolvidos até então alcançam mais nitidez. A partir destes dados, conhecidos através de imagens que representam estas *Gestalten*, a personagem será conhecida gradualmente.

No percurso dessa fase são trabalhados vários desdobramentos através de sucessivas manobras em que se traz a personagem para o corpo e se retira a personagem do corpo. Tanto os movimentos de trazê-la para o corpo como os movimentos de retirá-la, são fundamentais para a sua estruturação.

O espaço físico para esse desenvolvimento deve dispor de privacidade e de neutralidade para tornar-se um espaço de laboratório. Os laboratórios criados para essa fase são individualizados, cabendo à direção ter conhecimento do inventário como também do campo de pesquisa de cada pessoa e de como essa experiência foi vivenciada por ela. Portanto, os procedimentos devem estar relacionados aos conteúdos e linguagens provindas das fontes pesquisadas.

A direção deve organizar o espaço de laboratório tendo como referência o espaço onde se deu a pesquisa de campo, com o intuito de dar contenção ao material a ser exposto pela pessoa em processo. A título de uma melhor clareza são dados os seguintes exemplos: numa das pesquisas realizadas em terreiros de Umbanda foi sugerido um espaço configurado por círculos, fazendo referências às giras (movimentos circulares com dinâmicas variadas), e na pesquisa em canaviais o espaço foi configurado por eitos (também chamados de ruas, espaços intercalados

onde são plantadas as canas de açúcar). Foram escolhidos esses espaços porque são neles que ocorrem os maiores fluxos de movimentos relacionado ao conteúdo dessas pesquisas de campo e também pelo seu caráter de alinhamento. É importante frisar que em todo o Processo, e principalmente nesta fase, nada é isolado, tudo é contextualizado, todo o tempo os elementos anteriores são sintetizados para que seja dado o próximo passo.

A partir desta proposta de espaço é solicitado à pessoa que aí se coloque, se locomova. O seu corpo passará a ser o referencial para a geração de dinâmicas que centralizarão o trabalho.

Inicia-se então com os traçados de linhas no chão onde o corpo, através dos pés, começa a estabelecer os contatos. As impressões no solo configurado é essencial porque à partir delas inicia-se uma ação que pode ser nomeada de desincorporar. Através do movimento retira-se as sensações que vão fornecer determinadas qualidades ao solo traçado inicialmente. O espaço construído é muito próprio de cada pessoa. A relação da pessoa com o espaço criado por ela possibilita um fluir de movimento, de onde irá surgir a sua dança. As sensações, os significados da pessoa invadem o espaço e o espaço vem na pessoa. Para a pessoa que trabalha esse solo ele começa a ganhar propriedades. A interação da pessoa com o ambiente é muito importante, em especial com o solo. Seguindo na linha de Paul Schilder, existe mesmo uma extensão, uma ocupação da imagem neste espaço, cheio de significados para a pessoa.

De acordo com Schilder (1994, p.184),

> (...) a imagem corporal é cercada por uma esfera de sensibilidade especial. Isto se aplica inclusive ao campo fisiológico, já que o odor do corpo vai mais longe do que o próprio corpo. Do ponto de vista psicológico os arredores do corpo são animados por ele, e poderíamos dizer que, psicologicamente, existe algo que corresponde

ao que Reichenbach chamou de Od (acreditava que todos emanam uma substância específica que cintila na escuridão).

Portanto é através da desincorporação dos sentidos e também das lembranças que estavam impregnados no corpo que o espaço vai sendo criado e recriado pela pessoa.

Interessante observar que a configuração inicial sugerida (no exemplo dado, a gira ou o eito) não estará limitando as propriedades desse espaço, pelo contrário, uma grande variedade de coisas é projetada nele. Por exemplo, pedaços de locomotivas com muita fumaça, fogo por todo o espaço, formação de trilhos etc. Outras vezes, o espaço foi preenchido com muita chuva. O importante é que tudo isso saia do corpo sem nenhuma censura, por ambas as partes, tanto por quem faz como por quem está dirigindo.

Hora o caos, hora o vazio, hora retenção, hora a liberação de grandes fluxos de movimentos. Aos poucos as paisagens vão se instalando.

No livro, Rodrigues (1997), defino Paisagens como sendo os espaços onde se desenvolvem experiências de vida, que se instauram no corpo. De forma similar Antonio Damásio (2000) define sentimentos como sendo paisagem do corpo. Ele aponta que a imagem que se tem do mundo corresponde à representação mental das transformações no próprio corpo, que é a paisagem. O corpo muda através do contato com o mundo e toda mudança corporal é registrada pelo sistema nervoso central. A vivência dessas mudanças é importante no processo do desenvolvimento da imagem corporal.

A direção trabalha com a pessoa no sentido de possibilitar-lhe o máximo possível a vivência de suas paisagens. Sem retenção, sem eleição de nenhuma delas, sem priorizar o cognitivo.

O enfoque de cada dia de trabalho é decorrente das respostas advindas desse corpo em processo, atuante em suas paisagens. Há um estágio em que algumas paisagens começam a insistir. Mesmo quando a direção monta algumas estratégias para impedi-las, elas reaparecem. Neste momento é importante que a direção dê uma certa ordem ao material insistente. Por exemplo, na pesquisa dos canaviais, as paisagens insistentes foram classificadas em alguns tipos de corpos: o corpo do corte, o corpo camuflado, o corpo festivo e o corpo das mulheres espaçosas. Estes corpos passaram a ser um importante referencial para as pessoas, especificamente nessa pesquisa, ajudando-as na estruturação de suas personagens.

As paisagens se entrelaçam, se conjugam. Os dados das fontes de pesquisa (do campo e da pessoa) vão se desdobrando e se integrando. No momento em que ocorre o movimento-síntese, que está associado a uma imagem-chave, a pessoa vê dentro de si características marcantes de uma personagem em seu espaço de origem.

A força emocional atribuída a esse momento de síntese, quando então o corpo fica bem delineado, corresponde ao momento em que a pessoa **Incorporou** a personagem.

A personagem não se cristaliza no corpo. A sua essência é aquela encontrada durante o movimento-síntese que propiciou a **Incorporação.** Porém serão necessários vários procedimentos que permitirão a sua estruturação.

A personagem auxilia a pessoa a liberar-se de suas travas corporais e o corpo vai adquirindo um dinamismo. É comum a pessoa se surpreender consigo mesma quando está com a sua personagem, pois realiza movimentos que antes se via incapaz de realizá-los. Portanto, a **Incorporação** significa um importante momento do processo pois quando a pessoa está **Incorporada** pela personagem significa que ela está pronta para mudanças.

Durante esse momento,a **Incorporação**, a pessoa deverá lidar *com muita gente no seu corpo,* até parece que são muitas personagens, porém todas essas imagens fazem parte de um mesmo eixo. Em alguns momentos essas características se misturam, outras vezes uma delas se destaca, tornando-se depois fusionadas. Uma história vai se formando. Na fusão dos corpos resulta uma individualidade que grita o seu próprio nome. Neste momento, a pessoa tem a personagem estruturada. Há uma grande fluidez de movimento, com características bem delineadas e em lugares bem definidos. O que está no corpo ganha um nome. Ela dança um nome.

Françoise Dolto, em sua obra Imagens Inconscientes do Corpo (2002), chama a atenção sobre a importância do nome e sua relação com a imagem do corpo.

De acordo com Dolto (2002, p.35),

> Desde o nascimento, o nome – ligado ao corpo e à presença do outro – contribui de forma determinante para a estruturação das imagens do corpo, sendo aqui também incluídas as imagens mais arcaicas. O prenome é o ou os fonema(s) que acompanham o sensório da criança, inicialmente em sua relação com os pais, mais tarde com o outro, do nascimento à morte. Mesmo no sono profundo, é a proferição de seu nome que pode despertar um sujeito.

Dolto afirma que a coesão narcísica do indivíduo é assegurada pelo seu pré-nome.

Segundo Dolto (2002, p.38 e 39):

> Entendo, neste sentido, o narcisismo do sujeito enquanto *sujeito do desejo de viver, preexistente à sua concepção.*
>
> *Este narcisismo primordial constitui de certa forma uma intuição vivenciada do estar-no-mundo* para um individuo da espécie ... Este

> significante é o que dá o sentido da identidade social, simbólica. Ali residem o valor e a *importância do prenome* que, no momento da passagem do feto ao lactante, é recebido pelo sujeito, das instâncias tutelares, ligado a seu corpo visível por um outro, e certifica para ele, na realidade, sua perenidade existencial; *prova, quando ele se reconhece nos fonemas desta palavra, do domínio de suas pulsões de vida sobre suas pulsões de morte.*

De forma semelhante com o nascimento é o momento em que ocorre a fusão dos corpos, que pronuncia uma personagem. O nome dá o sentido de uma identidade social e simbólica à imagem enunciada. A personagem realmente passa a existir. O intérprete está pronto para concretizar um espetáculo, dançando a vida que se delineou em seu próprio corpo.

Nas religiões afro-brasileiras, em especial no candomblé, há uma importante cerimônia que se chama "dar o nome". Este rito ocorre dentro da iniciação após uma série de preparativos, quando o iniciado tem a confirmação do Orixá que está em seu corpo. O processo é totalmente individualizado pois cada iniciado tem um orixá específico com um nome próprio. De acordo com Bastide (2001, p.51), "Trata-se de um rito de criação: uma nova personalidade está em vias de ser modelada."

Segundo Bastide (2001), dentro da etapa de iniciação de "dar o nome", o santo da pessoa é enviada à África para buscar o nome da nova personalidade que está nascendo. A iaô (iniciado), através de sua intuição, em estado de transe fala o nome. O Babalorixá ou Babalaô (sacerdotiza ou sacerdote) fazem uma consulta ao Ifá (oráculo) para confirmar se é mesmo este nome.

Bastide assim descreve este momento (2001, p.55),

> A cerimônia de "dar o nome", em africano *orucó,* é pública e reveste-se sempre de grande beleza, com a entrada ritual da nova iniciada sob um grande véu branco, o *alá,* que forma sobre ela um pálio

triunfal, com a multidão reunida que atira flores naquele corpo sempre trêmulo, sacudido por convulsões divinas.

No Processo do BPI, o dar o nome é caracterizado por um momento em que o corpo é sentido de maneira muito especial. O corpo é percebido como estando carregado de energia, de movimentos e a pessoa assume trazer para fora o conteúdo que até então estava sendo processado.

O trabalho que anteriormente estava sendo realizado sobre o eixo do corpo prossegue nesta fase, pois a personagem, que a partir de então é identificada por um nome, se firma no eixo da pessoa. Seu eixo é flexibilizado e no decorrer desta fase vivencia várias posturas.

Na dinâmica de trazer e retirar a personagem ocorrem novas descobertas tanto numa ação quanto na outra. Muitas vezes a personagem irá se revelar com maior clareza durante o movimento de retirada, pois o que sai do corpo irá ocupar um determinado lugar no espaço que vem sendo criado desde o início desta etapa.

O corpo da personagem com freqüência apresenta-se com imagens que extrapolam o corpo físico, como por exemplo dedos com grandes extensões e guizos que saem da coluna. Quando essas imagens ocorrem é indicado para a pessoa que as materialize. Neste exemplo específico, ocorrido durante o desenvolvimento de um processo, a pessoa utilizou latinhas e barbantes para confeccionar os seus dedos-unhas de lata e uma coluna de rodelas de latinhas e barbante como se fossem as extensões da sua coluna. A partir deste momento esses utensílios passaram a fazer parte do corpo da personagem.

Muitos dos elementos que vão surgindo, vindos internamente, são solicitados à própria pessoa que os confeccione, e passam a fazer parte do corpo de sua personagem, auxiliando-a na estruturação da mesma. Porém, isto não quer dizer que sejam permanentes, assim como nada é permanente na personagem, não sendo

caracterizados como figurinos. Todavia, podem perfeitamente vir a constitui-lo, numa outra etapa, mas não é uma preocupação neste momento.

De acordo com Schilder (1994), uma roupa, um chapéu, enfim, o que se coloca no corpo torna-se parte da própria imagem corporal. Ele atribui às roupas um método de transformação da imagem corporal.

Para Schider (1994, p. 177),

> As roupas se tornam parte da imagem corporal e são carregadas de libido e todas as transformações encontradas na imagem corporal como tal também existem nas roupas.

> A respeito do adorno, Köhler descobriu que seus animais (chimpanzés) apresentavam uma tendência primária a pendurar todo tipo de objetos no corpo ...Köhler acredita que o adorno primitivo não depende do possível efeito que teria sobre o outro, mas de um curioso aumento das sensações corporais, da autopercepção e do orgulho dos animais.

No processo de construção da personagem, colocar o adorno no corpo carrega este sentido, que é o de possibilitar um aumento das sensações corporais. Como um instrumento, o adorno irá tocar determinadas partes do corpo sentidas anteriormente, ajudando a pessoa que o vivencia a deflagrar os seus significados na caracterização de uma unidade, que é a sua personagem. Paul Schilder enfatiza esse aspecto.

No trabalho proposto, o adorno, além desse aspecto, tem um sentido interno. O diretor deve indicar à pessoa para que ela realize o que está no plano das imagens. Neste momento do Processo, o adorno não surge de uma intervenção do diretor que coloca algo para aumentar as sensações, mas da pessoa que vivencia o Processo, a partir do seu movimento interno.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Também em relação ao espaço é indicado à pessoa para que ela materialize suas imagens internas. O objetivo, como na relação anterior, não é confeccionar o cenário, mas fazer a materialização das imagens internas para favorecer o desenvolvimento desta fase.

Schilder (1994, p.184), considera ao redor do corpo "uma zona intimamente relacionada com a imagem corporal... a extensão do corpo".

Toda essa dinâmica de materializar as imagens, no corpo e no espaço, vai estruturando o corpo da personagem.

Um aspecto importante de se destacar é que pesquisas de campo complementares podem vir a ser necessárias, dependendo do conteúdo que for caracterizando a personagem. Um exemplo dessa situação ocorreu num projeto onde as bailarinas pesquisaram terreiros de Umbanda. Suas personagens caracterizaram-se como mulheres que viviam nas ruas. Todo conteúdo simbólico da pesquisa sobre a Umbanda estava em seus corpos, porém, por questões intrínsecas a essas bailarinas, as paisagens que emergiram de seus corpos foram as periféricas ao núcleo da pesquisa. Uma sucinta pesquisa de campo nas ruas enriqueceu as estruturações de suas personagens.

A direção nesta fase, como nas demais, deve zelar pela integridade do Processo. Alguns pontos fundamentais são destacados a seguir.

A direção deve ter a percepção dos pequenos movimentos que ocorrem no corpo da pessoa em Processo, gerando condições favoráveis para que esse corpo expresse, no seu tempo, aquilo que é seu e não o que a direção supõe que seja.

A direção deve saber decodificar o que é expresso, buscando a relação com a pesquisa de campo realizada. Entretanto, ela deve estar consciente de sua limitação, pronta para reconhecer o inesperado. A sua atuação é facilitar a fluência

dos movimentos da pessoa, portanto, uma atitude fenomenológica durante o processo é fundamental.

A partir da identificação, por parte da direção, de aspectos relacionados ao campo da pesquisa realizada, ela deve aguardar que o corpo da pessoa os confirme em várias situações, antes de reforçar esse conteúdo nela. Isso porque o corpo pode estar processando vários significados. Então, o que a direção decodifica deve acompanhar o que o corpo em processo define, buscando estratégias que possibilitem a sua confirmação.

O que o corpo expressa ou deixa de expressar irá possibilitar a estruturação da personagem e não o desejo, a inspiração, enfim a projeção do diretor no intérprete.

Aquilo que for incisivo no corpo em processo será desenvolvido. Conclui-se então que depois de uma fartura de conteúdos vivenciados e expressos, o que irá fundamentar a personagem é o resíduo de tudo isso.

Muitas vezes é possível se ver em situações paradoxais, como a de se estar diante de um corpo que não expressa nada que situe a pesquisa de campo realizada. Nesta situação, por um instante tem-se um sentimento de desamparo, de não saber o que fazer. O enfrentamento dessa situação por parte de quem está dirigindo envolve o reconhecimento do seu próprio sentimento de impotência. Neste momento, é de importância vital que a direção assuma tanto o seu sentimento como o corpo que momentaneamente está bloqueado em sua expressão e que ele assumiu dirigi-lo. Essas atitudes irão possibilitar a fluência do trabalho.

Este momento descrito acima deve ser assumido e não preenchido por material estranho ao Processo. É fundamental assegurar que o espaço seja ocupado com movimentos que tenham significado para a pessoa. Entretanto o diretor está junto com ela, ele não a desampara.

A direção vê que existe um espaço vazio. A sensação de impotência não significa incompetência. Qual o papel do diretor numa situação como esta? Primeiro ele deve ter consciência de que ele está com esta sensação. Depois, ele vê o desamparo, vê um espaço vazio e sabe aguardar para não sair preenchendo-o e deixar o espaço para a pessoa em processo.

Esta é uma situação difícil, pois exige amadurecimento do diretor para dar espaço ao outro. Há uma sutileza e delicadeza nesta ação de se estar junto, pois muitas vezes o diretor deverá suportar a angústia sua e a da outra pessoa, o susto seu e o da outra. Ele está junto e ao mesmo tempo respeita o espaço da pessoa. Na hipótese da direção ter a ação de preencher esse vazio ela incorrerá no risco de perder todo um processo.

Este é um processo corporal importante, mesmo que em alguns momentos o corpo não esteja claramente representado. A formação do diretor para este processo deve incluir uma familiaridade com o movimento que diz respeito à conhecimentos sensíveis, amplitude do conceito movimento e sua própria pratica vivencial com o movimento. Importante que esse diretor saiba ver a sutileza do movimento que emerge do corpo da outra pessoa após o vazio pois nele pode estar o cerne da personagem.

Nos trabalhos cotidianos dos processos criativos com o corpo, percebe-se a importância da criação dos meios que possam favorecer a saída de conteúdos do corpo, dando forma ao que está sendo processado internamente. Tratando-se do desenvolvimento do corpo do bailarino, integrado ao campo das sensações e percepções do corpo da pesquisa, é necessário estar sempre gerando dinâmicas que possam favorecê-lo e que zelem pelo equilíbrio do mesmo. A seguir são relatadas algumas referências provindas de minha experiência como diretora:

Num corpo a corpo, diretora e intérprete, tiveram que amassar o barro literalmente. O trabalho com a argila tem favorecido não apenas para ajudar na percepção do tônus muscular mas também para fazer significar o que é preciso a

cada momento do trabalho corporal, seja através de diferentes formas de manipulação ou de modelagem com a argila. Antes de manipular a massa é importante que o corpo já tenha passado por uma abertura e ampliação de seus espaços articulares e enraizamento de suas bases. Durante o **amassar o barro**, os procedimentos de base foram acentuados: abertura da planta dos pés, no sentido de alargar a ossatura, ganhando espaço de contato com uma qualidade de ventosa até envolver um alongamento de toda a estrutura física. Há uma atitude de todo o corpo como se fosse ventosa, como uma maneira de fazer contato com o espaço: dos pés com o solo, das clavículas com o espaço médio e da pelve com o "miolo" do corpo – germinando até atingir o eixo, a coluna, com um sentido de circuito de energia aflorando em todo o corpo.

A estrutura física, cuja síntese foi descrita no Inventário no Corpo, é base essencial para o desenvolvimento do Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Durante a fase de Estruturação da Personagem, observa-se que as diversas preparações técnicas de dança têm se mostrado pouco eficazes para sustentar o Processo. Um trabalho com a estrutura física, dentro desta perspectiva possibilita a expansão e o contato do corpo, fundamentais neste momento.

São muitas as situações em que o corpo está cheio de conteúdos e vivências mas com dificuldades de elaboração.

Às vezes há uma sensação de não se estar cabendo no próprio corpo. Para se penetrar neste turbilhão utiliza-se a prática da massa. O objetivo com a massa, relativisando-a com o corpo, é que esteja no ponto certo para ser modelada. A massa, representando todo o corpo, deve estar no ponto certo para que haja uma fluência do movimento interno sem a perda do contato externo. Esta prática faz com que as sensações ocupem um lugar definido no corpo, se organizem e se tornem conscientes. Aqui é ressaltada a importância do diretor saber realizar o toque, a palavra, utilizar o som, a música, fazer as mudanças de dinâmicas para *aquele* corpo e nos devidos momentos.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

O diretor e a pessoa estão juntos amassando o barro. A partir do ato de modelar a massa e o corpo, surge a história desse corpo em processo. Ele começa a ganhar forma. A musculatura vai sofrendo uma modelagem, como se fosse a argila, configurando um sentimento ou um acontecimento referente à personagem.

Pode-se dizer que modelar é despertar uma vivência que está alojada em nossa pele, em nossos músculos, em nossas articulações, em nossas vísceras. É necessário sutileza e uma suave força na ação de esculpir em si mesmo novas posturas que configurarão dinâmicas de uma personagem singular.

É necessário distinguir a utilização da modelagem em dois momentos. No primeiro momento ela auxilia a exteriorização do conteúdo que estava armazenado, oportunizando a fluência do movimento. A pessoa tem a opção de dar continuidade ou não à sua elaboração. Num segundo momento, a modelagem é um instrumento de elaboração mais refinada, pois a proposta não é cristalizar, gerando uma forma que tem de ser repetida, e sim dar movimento aos novos conteúdos da personagem, tornando-se um instrumento para a sua elaboração.

Observa-se que há uma atividade contínua na forma como se apresenta a imagem corporal da pessoa. Esta questão está relacionada ao que Schilder menciona como sendo uma "tendência à energia vital construtiva", referindo-se à condição ideal de desenvolvimento para o ser humano. Esta atividade diz respeito ao movimento de construção e destruição.

Segundo Schilder (1994, p.183),

> Há uma construção e uma destruição, ligadas às necessidades, conflitos e energias da personalidade total...Uma é a tendência a cristalizar unidades e assegurar pontos de descanso, imutabilidade e ausência de mudança. A outra é a tendência a obter um fluxo contínuo, uma mudança permanente. Tais diferenças se refletem nas

idéias de eternidade e transitoriedade... Encaramos o passageiro e o estável como fases da construção criativa.

O preparo por parte do diretor é fundamental para que ele e o intérprete possam trabalhar a massa juntos. A direção deve estar percebendo as mudanças de tônus e comunicando à pessoa que está em processo, solicitando-lhe que ela entre em contato e permita que a parte do corpo sentida modele. Muitas vezes, quando o gesto vem brotando no corpo do intérprete, é o momento da direção traze-lo para o seu corpo, sentindo-o e entendendo-o, para em seguida devolvê-lo à pessoa. Trata-se de uma sintonia indispensável da direção com o intérprete. São muitas as situações em que é preciso ajudar a pessoa a receber o que ela própria concebe.

Há um momento no processo de Estruturação da Personagem em que ocorre a experiência de integração das partes. Schilder (1994, p.167), afirma que "em nossa vida psíquica há sempre tendências a formar unidades, *Gestalten,* ou, para usar uma comparação da física, *quanta.* Mas sempre que uma *gestalt* é criada, esta tende imediatamente a se modificar e destruir-se".

A personagem incorporada, mesmo tendo alcançado uma determinada forma, identidade, corpo e linguagem de movimento continuará sofrendo transformações porque ela não pára de dançar. Segundo Schilder (1994, p.180), "(...) a dança é um método de transformar a imagem corporal e diminuir a rigidez de sua forma."

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

Observa-se que os aspectos aqui apontados, inerentes a esta fase do Processo do BPI se apresentaram de forma clara nas respostas ao questionário.

Para início da reflexão sobre o material apresentado no questionário, apresenta-se uma das falas que descreve o desenvolvimento desta fase:

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

Na descrição acima as imagens "por afinidade ou rejeição" demonstram que o fator emocional é preponderante nesta construção. Nesta fase do Processo a pessoa tem condições de reconhecer que aquilo que ela rejeita faz parte de si. Mais do que reconhecer, ela assume corporalmente aquilo que rejeitou. Schilder (1994), coloca que quando há uma reação emocional forte, independente de ser ódio ou amor, aproxima a pessoa do outro. Esta proximidade tem um sentido da pessoa a quem se ama ou odeia estar invadindo os pensamentos, modificando o tônus, ou seja, muito próxima.

O momento da integração das experiências, ou seja a **Incorporação**, está referenciada nas respostas como sendo um momento de muitos significados. Alguns exemplos de respostas ao questionário:

> Lembro-me de um dia que relatava as imagens e sensações vindas em laboratórios, quando foi solicitado que deixasse meu corpo entrar

em ação. Neste dia descobri sua origem, descobrindo o lugar em que vivia e a sua relação com a terra. Foi só após este relato corporal que identifiquei a paisagem descrita como uma aldeia. As imagens anteriores eram fragmentadas. Como se passado, presente e futuro se misturassem, e nesse dia identifiquei sua origem e sua essência, os conteúdos tomaram corpo e o tempo presente tinha a dimensão de eternidade.

Esse momento de plenitude - sou tomada por uma força interna a princípio desconhecida - e que vai aos poucos, com a convivência, vai se revelando, vai pedindo uma vestimenta, vai esculpindo os músculos, uma energia que explode dentro do corpo e leva a cabeça.

Este momento fez parte de um processo onde as imagens, as paisagens, os sentidos do corpo foram se fundindo, misturando e se transformando, até que a personagem se instaura e começa a "comandar" as ações, os gestos, a intenção, as relações, os sentidos, as sensações, ela se estabelece, toma corpo, incorpora. Modela o meu corpo para assumir sua forma.

Pode-se verificar que após a **Incorporação** vem a elaboração, ou seja uma construção sensível da personagem e vivenciada conscientemente como demonstra as respostas ao questionário:

A personagem preenche os espaços do corpo, amplia-os com seus sentidos, havendo assim espaço para me moldar e me transformar, como um barro que se modela. A pele é sensível à paisagem que penetra, a respiração se altera, a sensibilidade do corpo se amplia, ela ganha corpo e não se cristaliza numa forma, pois cada dia se apresenta de uma maneira. É viva e orgânica.

> um momento pleno, onde a sensibilidade está elevada. Não há rigidez, mas sim sutilezas. O movimento se faz presente, não tem como registrar, manter ou segurar. A dinâmica se instaura, como um fluxo de vida, onde é importante viver cada instante como único.

Foi observado que a personagem resulta de um aprofundamento do trabalho corporal, com fluidez nas dinâmicas de recebe-la e retira-la do corpo. A personagem não se cristalizou, ela está dançando:

> À medida que o trabalho ganha profundidade, a personagem "ganha corpo", amadurece...Parece que somos ossos, músculos, órgãos, pele da personagem. Ela se senta em nós como se sentasse num cavalo. A vida da personagem torna-se algo tão real que tornamos distintas. (Resposta ao questionário).

> Tendo visualizado a personagem em imagens/ações que não "criava mas deixava vir", apenas observava, até ir aos poucos me aproximando - após estabelecer total sintonia- até assumir suas ações, fundir meu corpo e da personagem, "vivendo-a"...visualizei...senti...dei espaço... vinha de meu histórico somado às pesquisas de campo e às emoções e sensações atuais. (Resposta ao questionário).

A resposta abaixo traz descrições evidenciando que em nenhum momento do processo a identidade pessoal se perde, ao contrário, há uma ampliação de consciência:

> Eu sempre tive o domínio da situação, ou seja, estive sempre consciente... a personagem (incorporada) com o seu corpo e sua história de vida ela mesma uma trajetória, uma movimentação, uma dança "a dança da personagem".

Há uma total cumplicidade entre Intérprete e personagem pois esta última possui um sentido profundo de si mesmo:

> Então ela foi tomando forma no meu corpo e eu não parava de dançar. Não conseguia parar mais, meu corpo por dentro pegava fogo, e apesar de estar consciente, era difícil parar. Então foi pedido para que eu rodasse e rodei até que parei e soltei um choro súbito, que me assustou, pois não reconhecia aquela voz. Me encolhi, meu corpo retorcia e chorava muito. Nas outras vezes, a partir daquele dia, ela vinha sempre.(Resposta ao questionário)

O momento acima descrito durou apenas alguns segundos, devido à força emocional da experiência tornou-se um marco para essa pessoa no seu processo. Como já foi dito anteriormente, é tão importante trazer a personagem quanto retirá-la. Isto significa que tanto o movimento de aproximação quanto o movimento de recuo auxilia trazer à tona o que está latente. A utilização do giro (importante dizer que se trata de uma situação específica e não de uma regra) possibilitou a esta pessoa liberar uma emoção que resultou em uma maior fluidez do seu corpo. Algo alojado em seu corpo começava a ser consciente, ela trazia para fora e via o que antes estava contido. Para Schilder (1994, p.180), "Qualquer movimento rápido, especialmente os circulares, também altera a reação vestibular e com esta, a sensação de peso do corpo." Isto quer dizer que o giro faz perder os referenciais por alguns instantes. Portanto, a desestruturação do modelo postural é influenciada por esse tipo de movimento que altera a percepção do próprio corpo. O que se observa é que o giro, neste momento, ao alterar peso e substância quanto percepção do próprio corpo, fez eclodir uma outra imagem corporal **que já estava alojada nesse mesmo corpo**.

Situações como esta reafirmam a importância de um espaço protegido para a realização deste Processo. Alguém que não saiba o que está acontecendo pode interpretá-las como sendo um processo místico e na realidade não é nada disso. Para quem não entende de processo artístico torna-se difícil compreendê-las, pois se

está falando de originalidade, de corpo e de subjetividade, onde não é possível ter medo do movimento.

A capacidade do diretor de ver a dimensão de um trabalho que lida com o inesperado, com a expressão do artista sem classificações, é fundamental. O diretor deve ter a competência para não limitar, nem castrar vivências que são necessárias.

A intrincada relação do corpo da personagem com a pessoa é permeada por necessidades, que se fazem presentes no próprio corpo ,como se pode observar nos relatos vindos das respostas:

> J. é dura, brava, um vulcão preste a explodir. Mas essa dureza toda é uma defesa dela uma forma de se proteger, ataca antes de ser atacada.

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

Constata-se que antes de mais nada trata-se de necessidades corporais que a princípio são difíceis de serem permitidas, e expressas pois até então estavam inconscientes. Ao se tornarem conscientes se transformam numa chave para a liberação do corpo. Inicialmente as imagens geradas freqüentemente incomodam a pessoa, mas na medida em que vão se tornando conscientes, o corpo passa a ter uma resposta mais prazerosa, porque ele vai se libertando de suas amarras. A

pessoa passa a ter um sentimento de devoção por esse conteúdo que se caracteriza como a personagem. Passa a ser um desejo vivenciá-la em seu corpo.

> A sensação é de um novo conforto, outro cheiro, outra pele, outro tamanho, cor, etc. Esse personagem nos permite fazer aquilo que não somos capazes de fazer naturalmente. Ele é poderoso, extremamente verdadeiro e nos conduz a um universo de magia..

> É por isso que eu digo que essa experiência foi com amor e carinho pois o conhecimento de si mesmo dói, nos faz sofrer (em partes) para depois assumirmos quem somos. Me sinto cheia, completa quando vejo T. dentro de mim mas quando é só D. falta uma metade que eu ainda não sei explicar.

Quanto à análise das respostas ao questionário, ressalta-se uma categoria identificada como **A personagem como parte de si**. Ao analisa-la, pode-se certificar de que há clareza por parte de quem vivenciou o Processo do BPI, quanto a diferenciação entre a identidade do artista e a da personagem.

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

Segundo Schilder (1994, p.257):

> Não há dúvidas de que existem necessidades emocionais expressas na própria percepção e na ação que nela se baseia. Há alguma emotividade ligada à percepção propriamente dita. Mas sabemos que existe uma intensa vida libidinal, além das simples funções de percepção e ação que nela se baseiam. Falamos de estruturas libidinais ou, usando uma terminologia mais geral, de impulsos e

> desejos instintivos, emocionais. A vida emocional tem um papel enorme na forma final do modelo postural do corpo.

Verifica-se também que na construção da personagem há uma sobreposição de imagens. Não se trata apenas de invenção e sim de uma conscientização do que existe, fruto de identificações e projeções:

> (...) apenas pudemos incorporar determinada personagem porque na verdade já fazia parte de nós e precisava de espaço para se manifestar (Resposta ao questionário).

> Sinto que a personagem mexeu muito com a minha auto imagem. Acho muito bonito como ela foi me conquistando. Eu via nela algo de esquisito e um jeito que me incomoda. Ela não era para mim bonita mas me mostrou seus encantos... Dela me mostrar a possibilidade de transformação e de flexibilizar...Tenho na lembrança de minha infância uma imagem e sensação de eu ser atrapalhada e desastrada. E sinto que a personagem trás esse lado meu (Resposta ao questionário).

No laboratório da Estruturação da Personagem lida-se com os corpos co-habitados da pesquisa de campo e com o corpo inventariado do pesquisador. Há uma profunda relação de corpos porque eles estão sintonizados. Todos esses corpos situam-se em um mesmo indivíduo que em última instância estará lidando com os seus *scripts*[9], suas defesas e suas limitações.

---

[9] Segundo Eric Berne (1999, p.247): "O *Script* tem alguma relação com a compulsão à repetição de Freud, e até mais com o que ele chama compulsão ao destino."

O trabalho da parte emocional é forte, porém ao final desta etapa a pessoa vê a personagem e se vê. Neste momento o que está aflorando é um corpo que se estruturou no mundo, numa determinada estrutura social. O corpo extraído, residual (o fundo, o âmago, a raiz), grita o seu nome. A pessoa dança esse nome, uma imagem que faz sentido para si.

Em Laplanche (1988, p.125), consta que compulsão à repetição faz com que o indivíduo repita "experiências antigas sem se recordar do protótipo e tendo pelo contrário a impressão muito viva de que se trata de algo plenamente motivado na atualidade."

De acordo com Berne (1999, p.253), "Quase todas as atividades humanas são programadas por um *Script* em andamento, proveniente da infância inicial, de forma que o sentimento de autonomia quase sempre é uma ilusão - uma ilusão que é a maior doença da raça humana, uma vez que toma a consciência, a honestidade, a criatividade e a intimidade possíveis apenas para uns poucos afortunados. "

4.4. Reconhecendo e Assumindo o Espaço do BPI

"Frustrar as artimanhas que fazem crer na separação entre o intelectual e o visceral, entre o pensamento e a emoção." (Forrester)

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

Todas as pessoas que responderam ao questionário levantaram vários pontos positivos. Referiram-se à libertação de padrões, ao desenvolvimento pessoal, à intensificação da vivência de dança e à complexidade e profundidade do Processo

Das trinta e duas falas, presentes nas respostas destaca-se algumas:

> Não é imposto à pessoa, é de dentro para fora, e cada um tem seu próprio limite – É uma metodologia que permite ver cada um e que cada um perceba seu potencial e o desenvolva o quanto se dispuser.

> Quem for fundo no Processo pode se centrar, se perceber com mais clareza e saltar para um nível mais elevado enquanto profissional e ser humano.

O trabalho corporal é único, consciente e "exigente" (no melhor dos sentidos).

Possibilitar ao indivíduo o seu crescimento interno e conseqüentemente a recompensa de sentir vivo diante do mundo de hoje tão desconfortante.

Então é um modo de se mover muito especial, uma linguagem daquela pessoa que vivenciou aquele processo. Isso faz com que não existam trabalhos iguais. Cada trabalho é único e original.

O bailarino se sente capaz, criador, é sujeito de sua dança, é indivíduo, está assumindo na sua potência e na sua fragilidade.

Através dele, (o Processo), eu consigo antes de tudo ser eu mesma; expressar uma verdade que está em mim e assim sentir que faço arte. Isso porque não limita meu corpo, meus pensamentos, e nem me limita ao meu mundo apenas e permite a minha relação com o outro.

Permite-me dançar consciente...permite-me ser dona do meu corpo e isso é uma delicia...uma jóia que tive a sorte de encontrar e que de certa forma eu sempre busquei.

Este processo possibilitou a vivência mais forte e viva que o meu corpo pode experimentar ...Vejo este processo como uma somatória de todas as bagagens que pude trazer e resgatar de minha vida... Aguçou-me também o sentido investigativo, criativo e crítico, dando melhores condições de trabalho. Coisas que eram desconhecidas e adormecidas em mim afloraram e encontraram os seus espaços.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO

> Passei também a respeitar minha natureza e meu jeito de ser, e a identificar minhas necessidades, meus sonhos e meus desejos.

> A sensação que tenho é a de que esse processo possibilita-nos a estarmos prontas para seguirmos o rumo de nossas vidas, para realizarmos aquilo que temos necessidade, para rompermos as barreiras que nos são colocadas e conquistarmos o mundo que desejamos.

Os pontos negativos apresentados nas respostas ao questionário foram:

I. Idealização do Processo;

II. Não enquadramento no padrão instituído da Dança atual;

III. Dificuldade em dar continuidade ao Processo;

IV. Processo demorado.

Os itens **II, III e IV** podem ser considerados mais precisamente como **características inerentes à proposta do BPI**, e portanto difíceis de serem contornados. De maneira diversa, o item **I**, resulta em sérias reflexões quanto às questões do dimensionamento do espaço do BPI, para aprimoramento dos contextos nos quais tem sido desenvolvido este processo. Estas reflexões podem ser dimensionadas nas palavras de uma pessoa:

> Acho que coloquei muito de mim neste trabalho e que me confundi com ele. Quando ele acabou e por vários motivos, a distância da orientação e do trabalho com a Graziela foi aumentando, fiquei bastante mal. Meu questionamento é de como torná-lo menos dolorido...Atualmente no meu processo está muito importante desmistificar vários aspectos deste trabalho. E sinto que é possível. E

> à medida que vai limpando tudo isso, percebo que posso ter vontades e necessidades assim: poxa, como ia ser importante a Graziela me orientar neste ponto do meu trabalho. Porque fica uma relação mais clara dela ter uma experiência que poderia me ajudar muito e de eu confiar no trabalho dela. Não é mais uma necessidade de aprovação. É claro que por outro lado seria super bom eu ter um retorno positivo da Graziela a respeito do meu trabalho, porque respeito e confio na percepção e conhecimento da Graziela. Tudo isso que eu escrevi fala de aspectos que foram realmente difíceis para mim. Conflitos que permearam minha vida de uma maneira muito profunda.

Meus estudos de psicologia ampliaram a compreensão sobre os processos de idealização, transferência, projeção, identificação e agressividade, entre outros. A partir destes conhecimentos pude compreender por um lado a dimensão da minha ingenuidade ao assumir o Processo do BPI sem um contrato que deixasse bem claro para ambas as partes, qual o objetivo do Processo, o papel de cada um, e as circunstâncias do Processo; por outro lado fica evidente a efetividade do método do BPI como um Processo artístico e a sua relação com o desenvolvimento da imagem corporal, aspecto este apontado por todas as pessoas desta pesquisa e que se pode verificar nas palavras da própria pessoa da fala anterior:

> É muito intenso o que senti ao dançar. Existem momentos de descoberta e conquista que são valiosos. O processo desenvolvido nessa metodologia gerou em mim o prazer de dançar e pude contatar com o meu potencial...Sinto que carrego em mim o brilho e a vitalidade dessa vivência.

A avaliação do Processo neste momento é que ele está num espaço inadequado. Tem-se alguns aspectos que interferem no Processo, como por exemplo a questão do espaço e do tempo, pois cada pessoa necessita de um tempo específico. Por outro lado seria difícil este Processo ter sido realizado em outro

UNICAMP

espaço que não o da Universidade, dentro de um curso de graduação (disciplinas, iniciações científicas, trabalhos de graduação integrados).

Minha formação em psicologia possibilitou uma maior clareza na avaliação do Processo. Foram observadas necessidades a serem consideradas como condições de espaço e de tempo diferenciados (ou seja, o tempo que leva uma graduação pode ser pouco para o desenvolvimento de algumas pessoas).

Outro aspecto diz respeito aos requisitos da pessoa para realizar o Processo. Até agora, as pessoas que o procuraram foram acolhidas, indistintamente. Atualmente vê-se, a necessidade de uma avaliação, se a pessoa está em condições para realizar o Processo na íntegra. Além disso não se deve iniciar o trabalho antes de estabelecer um contrato. A pessoa, deve saber do que se trata, ele não pode ser considerado como uma "disciplina" de um curso de graduação.

Constata-se que o Processo do BPI, não cabe dentro de um Trabalho de Graduação Integrado embora anteriormente tenha sido realizado neste espaço. Julgava-se que este era um espaço possível para o desenvolvimento de um processo desta natureza. É importante esclarecer que alguns aspectos abordados pelo Bailarino-Pesquisador-Intérprete podem ser utilizados em várias disciplinas de Dança. Dentre elas as vivências do Inventário do Corpo utilizando imagens e as pesquisas de campo experienciando uma abordagem similar ao Co-habitar com a Fonte.

O Processo BPI é novo, portanto a sua preservação e desenvolvimento implicam no seu aperfeiçoamento. A partir desta pesquisa fica evidente que a definição e a delimitação do espaço e das circunstâncias do trabalho são fundamentais.

A necessidade de clareza e precisão nas relações entre o diretor e o bailarino remete à imagem do *setting* ou *enquadre,* tão bem conhecido na psicanálise.

De acordo com Bleger apud Etchegoyen (1987, p.295):

> Bleger (1967) estabeleceu que o *processo* psicanalítico, como todo processo necessita de um *não-processo para poder realizar-se,* e que essa parte fixa ou estável é o *enquadre (setting).* O enquadre fica assim definido como um conjunto de constantes graças às quais pode ocorrer o processo psicanalítico.

Etchegoyen (1987, p.295) reporta a Freud para explicitar o *setting* na psicanálise. Freud parte de suas observações empíricas para definir as normas de como o tratamento psicanalítico teria que se desenvolver e dessas normas - "(...) sem as quais o tratamento psicanalítico não tem **lugar**" - é que ele constituiu o *enquadre.* Isto quer dizer as condições mais favoráveis para o desenvolvimento do tratamento.

Entende-se então, como no *setting* psicanalítico, a necessidade de se ter as condições favoráveis para que o Processo aconteça porque ambos ocorrem em uma situação onde existe grande vulnerabilidade da pessoa e ela deve optar entre confiar ou não. A pessoa deixa emergir do seu corpo memórias que estavam inconscientes, caso contrário o Processo não acontece e portanto ela deve saber desse estado de vulnerabilidade vividos em alguns momentos.

Durante cada um dos processos que dirigi, até o presente momento, me coloquei de forma irrestrita quanto a estar inteiramente com a pessoa em processo. O estar inteiramente, significou ficar à disposição da pessoa inclusive em fins de semana e feriados, independente do dia e da hora. Esta foi a forma que encontrei para zelar pela integridade da pessoa e do Processo. Assim, procurei cuidar das lacunas que hoje vê-se com clareza não se tratar do conteúdo proposto pelo BPI e sim das condições necessárias para o seu desenvolvimento .

A principal questão a ser tratada relaciona-se ao tempo que cada pessoa requer para concluir a sua formação no BPI. Até então, o tempo disponível para a

conclusão do Processo estava condicionado ao tempo da Graduação. Constata-se que qualquer tempo pré-definido, condicionado a uma estrutura estabelecida, não é adequado para o BPI.

Verificou-se que havia uma vontade inerente à pessoa que terminava o Processo, ao término de sua Graduação, de dar continuidade ao mesmo. Mas e o espaço ? E a inserção da pessoa na profissão segundo os padrões vigentes?

Muitas vezes, observou-se situações em que a pessoa tentava adequar o que havia vivido no BPI à outras atividades profissionais. Os universos eram distintos. Isto com certeza gerou conflitos.

O trabalho do Bailarino-Pesquisador-Intérprete requer flexibilidade, por isso mesmo várias são os pré-requisitos que devem circundá-lo. Uma vez que se está lidando em um terreno de grande subjetividade é preciso situá-lo com objetividade.

Formalizar alguns quesitos ou conceber alguns rituais, aqui são considerados atitudes éticas. Há uma similaridade com o *setting* apontado por Etchegoy (1987, p.296):

> O conjunto de variáveis que foram fixadas, repitamos, constituem o que se chama *enquadre* (ou *setting*) porque são verdadeiramente o marco no qual situa o processo. (...) O enquadre é, então o *marco* que alberga um conteúdo, o *processo.*

Para o desenvolvimento do Bailarino-Pesquisador-Intérprete, é imprescindível um espaço com tempo flexível, privacidade e sigilo em relação a tudo o que se passa ao longo do Processo.

Nas condições em que estava sendo realizado o BPI, nem sempre se dispunha do espaço da sala de trabalho além do tempo reservado. Muitas vezes era necessário dar continuidade além do tempo previsto, esta situação parecia esdrúxula

para quem estava fora do Processo. Mesmo com o diretor sabendo administrar o tempo para não incorrer numa ação que não seja possível de ser realizada no tempo disponível, ou seja, não desencadear algo no processo da pessoa que não possa ser concluído, mesmo assim ocorrem situações inesperadas. E a pessoa deve ser protegida.

Outro aspecto essencial de se deixar claro é que ainda não houve tempo o suficiente para formar um diretor nesta metodologia. Importante lembrar que o processo pessoal requerido para dirigir trabalhos dessa natureza exige muitos investimentos. Cita-se algumas prioridades na formação deste diretor.

Compartilhando o enfoque de Aguirre (1986) no que se refere ao corpo alienante, tem-se um importante fator a ser considerado como gerador do mesmo, que são os procedimentos alienantes.Referem-se à conduta de quem dirige o trabalho e nem sempre está relacionada a uma visão distorcida dos métodos que se está utilizando. Esta questão vai além do cognitivo. Refe-se à falta de uma vivência pessoal em seu próprio corpo. Como trabalhar o corpo do outro numa visão integrada quando a pessoa não alcançou a sua própria integração? Como reconhecer o processo no outro se ele é desconhecido para o diretor?

De acordo com Tavares (2001, p.10),

> Finalmente é preciso contextualizar qual é a dança que nos referimos. Aí encontramos a chave de vários caminhos. Ao assumir esta questão, o pesquisador se depara consigo mesmo: o mundo de sua dança e a dança de seu mundo. Rigidez ou flexibilidade. Desempenho ou criação. Corpo-sujeito ou corpo-objeto. E então podemos reconhecer que a Imagem corporal do pesquisador, dimensiona sua dança e sua pesquisa sobre Imagem Corporal em dança.

É fundamental que o diretor já tenha passado ele próprio pelo Processo do BPI.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO

Uma questão importante para a qualidade desse diretor é que ele já tenha feito um reconhecimento das suas impressões corporais, aberto mão delas e buscado uma transformação, saindo do seu *script* em termos corporais. Sem isso ele não poderá suportar e nem facilitar o processo de transformação que ocorre em laboratório, porque ele ficaria encantado com o inferno do inconsciente do outro.

Nos laboratórios é inevitável não se lidar com as dores do passado. É de fundamental importância ir além delas, transformando-as, dando-lhes movimento. Um mover que busca novos significados. Dar movimento às dores. Dar movimento é também buscar novas representações, novas relações, indo além da dor. Saber modificar-se.

Vejo procedente pontuar que minha formação como psicóloga surgiu da necessidade de compreender melhor as questões do corpo. Representou o ponto de partida para novos estudos, cujo foco é o desenvolvimento da pessoa como ser corporal, original, e desta forma sujeito da criação. Antes de psicóloga, eu sou artista, apaixonada pela arte e sinto-me uma artista ao lidar com as questões como estas relacionadas à imagem corporal.

Retornando às questões que visam obter uma maior clareza do trabalho, destaca-se a elaboração como um aspecto fundamental ao longo do Processo. Elaborar envolve um saber: saber sair dos pontos que aprisionam.

Segundo Houhaiss (2001,p.1106) elaboração é a "integração e estabelecimento de cadeias associativas entre as excitações que chegam à psique".

Para Sillamy (1998, p.870) elaboração é o "conjunto das operações intelectuais pelas quais elementos simples (sensações, desejos, etc.) são transformados em percepções, imagens, lembranças ou pensamentos".

No Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete elaborar também significa dar forma ao movimento interno, ganhando qualidade na modelagem da personagem que se apresenta cada vez com maior nitidez, nuances e linguagens de dança.

O diretor tem que ter uma preparação para dirigir um processo como esse. Saber reconhecer o que é do passado, estar num processo de consciência caminhando para o futuro. Isto é feito através do movimento. É preciso saber mover-se num fluxo constante entre consciente e inconsciente.

De acordo com Tavares (2001, p.10),

> (...) embora a dança e a psicanálise sejam atividades distintas, o homem que as pratica é um todo indivisível. Os processos de dançar e de tomar consciência estão enraizados nos movimentos corporais, e estes profundamente vinculados à imagem corporal.

No Processo, o diretor participa, vivencia a criação e tem que estar no ritmo do processo específico para validar os movimentos criativos. Ele aponta para a pessoa aquilo que está ali, ampliando assim a consciência a partir do reconhecimento dos movimentos genuínos.

Zimerman (1999, p.302) faz um destaque quanto à participação do analista no *setting* e na situação psicanalítica, de forma que é possível relativisá-la quanto à participação do diretor dentro do Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete.

> (...) analista e analisando fazem parte da realidade psíquica que está sendo observada e, portanto, ambos são agentes da modificação da realidade exterior à medida que modificam as respectivas realidades interiores.

Ao fazer uma terapia a pessoa escolhe o terapeuta, isto representa um risco pois ela pode acertar ou errar. Também para fazer um processo como este a pessoa

escolhe o diretor, e também há um risco nisso. Este risco precisa ficar claro para ambas as partes. O processo está vinculado tanto à pessoa que o vivencia como àquela o quem ela procurou para dirigi-la.

Para que ocorra o aprimoramento do Processo os seguintes aspectos são fundamentais:

1 - **Direção**: O diretor deve ser artista, ter vivido o Processo, ter conhecimentos amplos e experiência em relacionamento humano, estrutura afetiva e autoconhecimento. Estar num momento de se disponibilizar para o outro.

2 - **Contrato inicial claro:** o tempo em aberto, pois cada pessoa tem um ritmo próprio. Estar consciente das situações de vulnerabilidade. Respeitar o sigilo e demais questões que envolvam a particularidade de cada processo.

3 - **Espaço adequado e exclusivo**: O diretor tem total liberdade para usá-lo quando e como julgar necessário.

4 - **Ter compromisso com o produto artístico:** O produto artístico, com as apresentações públicas, dimensionadas nas etapas posteriores, é que possibilitarão a conclusão de um processo.

5 - **Não estar direcionada a um perfil pré-estabelecido de produto:** O produto é fruto de um processo e portanto deverá ser coerente com que resultou do corpo da pessoa que o realizou junto à direção. O tipo de produto é caracterizado pela contingência de originalidade criada e não inspirado em algo eleito, estabelecido.

6 - **Possibilidade de prosseguimento do Processo durante o período de contato com o público:** Uma vez que se está lidando com um

processo vivo, há um dinamismo que pode desencadear novas necessidades de elaboração e precisar um retorno aos laboratórios e ou pesquisas, concomitante às apresentações.

7 - **Maior relevância para o Inventário no Corpo**: Este é o cerne de todo o Processo e portanto não se deve ter ressalvas quanto a assumí-lo em profundidade. Trata-se dos conhecimentos das sensações corporais que sustentam a identidade.

Quando se trabalha com a transformação lida-se com mudanças de valores, com medos arcaicos, desafios...Num processo como este, é difícil que a pessoa tenha clareza, **instantaneamente,** do que está acontecendo porque o seu corpo está em metamorfose. É preciso aguardar a passagem de casulo para borboleta.Quando realmente o processo se fecha? O fato da pessoa ter feito o Processo até a realização de um produto artístico não significa que ela fechou o seu processo. A pressa em se situar no mercado de trabalho logo após ter vivenciado o processo, pode ocasionar dificuldades em vez de ser um caminho de evolução. Nas respostas são apresentados tópicos referentes ao "encaixe" do Processo:

> Não se "encaixar" no esquema atual. Pensando bem ele não tem mesmo que se encaixar, tem que criar um espaço, com certeza ..e às vezes as pessoas não compreendem porque o "esquema" é o outro. Há um padrão de dança, infelizmente.

Um aspecto importante para concluir esta discussão é como cada pessoa finalizou este Processo, até o presente momento, dado que a característica do BPI é não ter um modelo: Cada um é fortemente delineado por suas próprias características, ninguém saiu igual.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluídas as fases, o Inventário no Corpo, o Co-habitar com a Fonte e a Estruturação da Personagem, dá-se início à produção do espetáculo onde está inserida a criação coreográfica. O diretor cria, porém ele está delimitado pelo contingente expresso pelo bailarino e ambos estão sintonizados com o conteúdo que é a personagem: representação no corpo real da atualidade daquele bailarino específico.

A criação coreográfica no BPI é uma arquitetura de imagens carregadas de sentidos anteriormente vivenciadas que foram elaboradas e filtradas para comporem cenas. Cada filigrana de imagem possui um ritmo, uma tonalidade, uma qualidade de movimento. As matrizes de movimento tem uma certa flexibilidade quanto à forma, que possibilita ao bailarino estar livre para ir processando a sua dança de acordo com o ambiente e com as mudanças em seu corpo. Entretanto, há uma sólida estrutura de espaço–tempo e conteúdo a ser expresso. Um roteiro é criado. O bailarino não precisa contar a música para dançar, o tempo é dado por suas próprias imagens que se sequenciam e pelo tempo de suas sensações já integradas ao movimento. Pode-se dizer que nesta parte uma partitura de sensações é criada e o burilamento do movimento é contínuo.

Ao se trabalhar um corpo que dança a partir de sua própria identidade não se tem como idealizar o que esse corpo irá produzir. A Dança proposta está vinculada a um **corpo real** e portanto não está compromissada com a dança representante da cultura oficial que está sedimentada num **corpo ideal**.

A obra de Consolação Tavares, *Imagem Corporal: Conceito e desenvolvimento (no prelo),* traz uma importante contribuição sobre imagem corporal e narcisismo. Para Tavares eles são caminhos opostos, pois no narcisismo há um investimento da libido sobre o Ego e portanto há um engrandecimento do Ego, enquanto que no desenvolvimento da imagem corporal está ocorrendo uma consciência do corpo e a

continência do mesmo, exigindo da pessoa uma elaboração de suas perdas. No caminho do narcisismo há uma desconexão com os próprios sentimentos, a pessoa busca a preservação de uma imagem a todo custo, tornando-se escrava da mesma. No caminho do desenvolvimento da imagem corporal, ao mesmo tempo em que o corpo se apresenta valorizado para a própria pessoa em decorrência do encontro com a sua individualidade, também mostra o seu limite: é o corpo em sua existência.

Nesta perspectiva enquanto o **corpo ideal** trilha ou dança o caminho do desenvolvimento do narcisismo, o **corpo real** trilha ou dança o caminho do desenvolvimento da imagem corporal.

Diante disto não é de se admirar o quão difícil é trilhar o caminho de desenvolvimento da imagem corporal, dançar de posse da própria identidade.

No meio oficial da dança, tem-se observado o quanto trabalhar com a originalidade do corpo não transparece como algo natural. É como se fosse uma contravenção. Permitir que o movimento emirja do corpo é algo tenebroso, mais ainda é pesquisar sobre um movimento que requer de si o confronto com valores e emoções que não se quer sentir. A tradição da formação em dança está fortemente impregnada de um controle, determinando o que a pessoa deve pensar e sentir e como deve agir, muitas vezes com um discurso oposto a isto.

Caroline Eliacheff, psicanalista de bebes que utiliza o seu corpo para se comunicar com eles, descreve em seu livro *Corpos que Gritam* (1995, p.35, 36) a relação que ela "pressente" existir entre a psicanálise e "uma certa forma" de expressão corporal. Ela também fala da sua paixão em relação à dança e de que a sua desistência, em se tornar uma bailarina profissional provavelmente tenha sido induzida pelo comentário familiar de que se assim o quisesse "teria que ser a melhor". Ela tornou-se psicanalista e continuou fazendo as aulas de dança pelo prazer que isso lhe dava segundo ela, "alheia a qualquer ambição". Num dado momento, após ter descrito alguns aspectos sobre a aula de dança, ela coloca a seguinte questão:

> (...) a psicanálise de bebês é claramente superior aos cursos de dança! Consiste em servir-se do próprio corpo para ressentir-se dos efeitos causados por palavras e acontecimentos no corpo da criança, e em seguida descrever através das palavras as sensações, para que elas, por sua vez, ajam sobre o corpo da criança. Nesse sentido, não é o corpo que fala – o corpo é o lugar da linguagem.

O que intriga neste relato é o quanto o campo da dança ficou restrito a um **corpo ideal** ("ter que ser a melhor"), a um corpo que deve falar algo devidamente correto. O que Caroline quer dizer é que na dança o corpo não é o lugar da linguagem. O corpo como lugar da linguagem pertence à intimidade do espaço analítico e está reservado ao contato com a criança, pois esta ainda se encontra em sua originalidade genuína. Esta é a visão de Caroline Eliacheff.

O BPI inova por legitimar o corpo do bailarino como o eixo do processo criativo. A comunicação de aspectos simbólicos ocorre no contexto do ritmo, das cores, das formas, dos tamanhos, enfim, da criação artística integrada no corpo do bailarino. A criação está na originalidade de cada corpo.

O Bailarino-Pesquisador-Intérprete é um método em construção e portanto apresenta lacunas. Muitas são as questões que requerem maior explicitação, pois a vivência do mesmo ainda supera a teorização que até então foi feita.

Percebe-se que é necessário uma continuidade, um trabalho incessante. Caso contrário o que era original se cristaliza e o Processo torna-se o lugar comum, que a literatura dá conta de relatar mas o corpo pára de dançar.

6. PÓS-ESCRITO

A construção do Bailarino-Pesquisador-Intérprete foi para que eu dançasse. No meu mundo faltava um processo que me permitisse expressar com o meu corpo em toda a sua plenitude. Por mais que eu tenha procurado não consegui encontrar, daí o ato de criar este Processo. Em sendo a criadora deste método, me atento à responsabilidade de aprimorá-lo, resultando esta tese.

Até o presente momento a segurança deste trabalho estava fundamentada na ética do corpo, ou seja, eu fiz pelo outro aquilo que eu senti que alguém deveria ter feito por mim. Entretanto, o Processo necessita de vários aperfeiçoamentos.

O Bailarino-Pesquisador-Intérprete é um caminho para assegurar à arte o seu espaço legítimo na evolução do Homem. No BPI a dança confere ao corpo o ponto de partida e de chegada da energia deste processo de desenvolvimento da identidade, da imagem corporal da pessoa.

De posse deste Processo em meu corpo, como bailarina, experienciei durante os espetáculos momentos em que tive uma amplitude de percepção do corpo e da dança, enfim, uma comunicação muito especial, sentida como nunca em toda a minha vida. Ainda hoje procuro continuar decifrando-os porque são registros que ficaram impregnados em mim.

Como diretora deste Processo, o mais gratificante foi ver nascer nas pessoas configurações de corpos originais dançando em sua potencialidade aflorada. A beleza da dança que emerge destes corpos é incomparável. Entretanto, essa originalidade do corpo é tão vulnerável! No momento em que a pessoa se vê de posse desse corpo original, já se encontra no momento de mudança. E quantos querem seguir em mudanças ou estão em condições para isso?

A integridade do Processo necessita que se abra mão do que é velho e se trate constantemente de algo que é novo, pois nos fundamentos do BPI está o ato de se atingir níveis de consciência cada vez mais elevados.

No momento, o trabalho apresentado é uma contribuição ao Instituto de Arte da UNICAMP, pois neste espaço, discretamente, foi possível nos últimos 17 anos sedimentar o BPI numa prática e reflexão cotidianas.

Fundamentalmente, é necessária uma formação específica para esta linha de trabalho, algo a ser construído, pois ainda não existe uma escola de formação que sustente este trabalho. Está-se caminhando nesta direção.

Como criadora do BPI vejo imprescindível que sejam resguardados os seus princípios, que é garantir à arte um espaço legítimo de evolução da pessoa. Portanto, não se deve estar preso a condições formais ou a outros interesses que fujam da rota proposta desde a sua origem.

Tenho plena consciência da importância deste trabalho para o artista, como também da dificuldade em realizá-lo. O BPI é difícil de ser decifrado por palavras, mas plenamente compreendido se dançado.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHTERBERG,J. **A Imaginação Na Cura: Xamanismo e medicina moderna.** Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, SP: Summus, 1996.

AGUIRRE, A. M. B. **O Corpo Transformador: Trabalho Corporal em Psicologia Clínica.** 1986.150f. Tese (Mestrado em Psicologia) - Instituto de Psicologia ,Universidade de São Paulo.

BARDIN,L.. **Análise de Conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 1977.

BASTIDE, R. **O Candomblé da Bahia: rito nagô.** Tradução Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001.

BERNE, E. **Princípios Do Tratamento De Grupo.**Belo Horizonte, MG: UNAT-Br, 1999.

BIEICHMAR, N.M. **A Psicanálise Depois De Freud: Teoria e Clínica.** Porto Alegre, RS: Artes Médicas, 1992.

BOSI, A . **Dialética da Colonização.** São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999.

BRANDÃO, C. R. **O Afeto da Terra.** Campinas, SP: Editora da Unicamp,1999.

BRENNER, C. **Noções Básicas De Psicanálise: Introdução à Psicologia Psicanalítica.** Tradução Ana Mazur Spira. Rio de Janeiro, Rj: Imago, 1987.

CABRAL, A. E NICK, E. **Dicionário Técnico de Psicologia.** São Paulo, SP: Cultrix,2001.

CAPRA, F. **A Teia Da Vida.** Tradução Newton Roberval Eichemberg. São Paulo: Cultrix, 1996.

CASH, T.F.,PRUZINSKY, T. **Body Images-Development, Deviance and Change**. New York:The Guilford Press, 1990.

CUNHA, M. G. G. ; CRIVELLARI,H. **Caminhando com a Psicologia Integrativa.** Belo Horizonte, MG: Cultura, 1996.

DAMÁSIO, A. **O Erro de Descartes, Emoção, razão e cérebro humano.** Tradução Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAMÁSIO, A. **O Mistério da Consciência.** Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAÓLIO,J. **Da Cultura do Corpo.** Campinas,SP: Papirus,1995.

DIGELMANN, D. **La Eutonia De Gerda Alexander; um nuevo enfoque de la actividad física.** Buenos Aires: Paidos,1976.

DOLTO, F. **A Imagem Inconsciente Do Corpo.** Tradução: Noemi Moritz Kon e Marise Levy. São Paulo, SP: Perspectiva, 2002. (Coleção Estudos).

ELIACHEFF, C. **Corpos Que Gritam: A psicanálise com bebes.** São Paulo, SP: Ätica, 1995.

ERSKINE, G. E. Ser E Pertencer. **XVI COMBRAT.** Belo Horizonte, MG. Agosto/1997.

ERSKINE, R. G. **Theories and Methods of na Integrative Transactional Analilysis**. San Francisco, CA,USA: TA Press, 1997.

ETCHEGOYEN, R. H. **Fundamentos da Técnica Psicanalítica.** Tradução Cícero G. Fernandes. 2ed. Porto Alegre: Artes Médicas,1989.

FERREIRA, A . B. H. **Novo Dicionário Da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1986.

FISHER,S. The Evolution of Psychological Concepts about the Body. In: CASH, T.F.,PRUZINSKY, T. **Body Images-Development, Deviance and Change**. New York:The Guilford Press, 1990. p. 3-20.

FONTES,I. **Transferência – uma regressão alucinatória.**Revista Latino Americana de Psicopatologia Fundamental Vol.I

FORRESTER, V. **O Horror Econômico.** São Paulo, SP: UNESP,1997.

FROMM, E. **Psicanálise da Sociedade Contemporânea.** Tradução Giasone Rebua. Rio de Janeiro :Zahar,1983.

GAIARÇA, J. A **O Corpo e a Terra.** São Paulo, SP: Ícone, 1991.

GEERTZ,C. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro, RJ: Guanabara Koogan,1989.

GOMES, N. P. M. ; PEREIRA, E. A **Mundo Encaixado Significação da Cultura Popular.** Belo Horizonte, MG: Mazza, 1992.

HINSHELWOOD, R. D. **Dicionário do pensamento Kleiniano.** Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Porto Alegre, RSG: Artes Médicas,1992.

HOUAISS, A ;VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KLEIN, M. et al. **Os Progressos Da Psicanálise.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, RJ: Guanabara, 1986.

KLEIN, M. **Inveja e Gratidão e outros trabalhos.** Tradução Ellias Mallet da Rocha, Liana Pinto Chaves.Rio de Janeiro: Imago, 1991.(Vol.III das Obras Completas de Melanie Klein).

KRUEGER, D. W. Developmental and Psychodynamic Perspectives on Body-Image Change. CASH, T.F.,PRUZINSKY, T. **Body Images-Development, Deviance and Change**. New York:The Guilford Press, 1990. p. 255-269.

LAPIERRE, A. **Fantasmas Corporais**.São Paulo: Manole, 1984.

LAPLANCHE, J. E PONTALIS, J. B. **Vocabulário da Psicanálise.** Tradução Pedro Tamen. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1988.

MAY, M. **O Homem à Procura de Si Mesmo.** 8.ed. Petrópolis: Vozes,1980.

ORLANDI, E. P. **Análise De Discurso: Princípios e Procedimentos.** 3.ed.Campinas, SP : Pontes, 2001.

ORLANDI, E. P. **As Formas do Silêncio, No Movimento dos Sentidos.** 5.ed. Campinas, SP: Unicamp, 2002.

PENNA, L. Imagem Corporal: Uma revisão Seletiva Da Literatura. **Psicologia USP.** v. 1, n.2, P.167-174, 1990.

PENNA,L. Além Da Fronteira Desgastada: O Significado do Movimento. **Boletim de Psicologia .** v. 39, n. 90/91,p. 1-12,1989.

RODRIGUES, G. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação.** Rio de Janeiro, RJ: Funarte, 1997.

ROUDINESCO, E. ; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise.** Tradução Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Rj: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, B. S. **Pela mão de Alice-(O social e o Político na Pós-modernidade).** 2ed. São Paulo: Cortez,1996.

SCHILDER, P. **A Imagem Do Corpo, As Energias Construtivas da Psique.** Tradução Rosanne Wertman. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SELLTIZ; JAHOBA; DEUTSCH; COOK. **Métodos de Pesquisa nas relações Sociais**. Tradução Dante Moreira Leite. 2.ed. São Paulo: Herder,1972.

SILLAMY,N. **Dicionário de Psicologia Larousse.** Tradução Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artmed,1998.

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

SPITZ, R. A. **O Primeiro ano de Vida.** Tradução Erothildes Milan Barros da Rocha. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SPITZ, R. A. **O Não e o Sim: A Gênese da Comunicação Humana.** Tradução Urias Correa Arantes.São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TAVARES, M. C. G. C. F. Pesquisando Imagem Corporal e Dança: Perspectivas e Desafios. **Conexões,** Campinas,n.6,p.15-24, dez.2001.

TAVARES, M.C.C. **Imagem Corporal: Conceito e Desenvolvimento.** São Paulo: Manole, 2003.

TURTELLI, L. S. **Relações entre imagem corporal e qualidades de movimento: uma reflexão a partir de uma pesquisa bibliográfica.** 2003. Tese (Mestrado)-faculdade de Educação Física, Universidade de Campinas, Campinas, SP.

VIANNA, K. ; CARVALHO, M. A. **A Dança.** São Paulo, SP: Siciliano, 1990.

ZIMERMAN, D. E. **Fundamentos Psicanalíticos: teoria, técnica e clínica, uma abordagem didática.** Porto Alegre, RSG: Artes Médicas, 1999.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

ANEXO 1 - Questionário

Campinas, 07 de novembro de 2000.

Prezado(a) «Nome»

Este questionário faz parte de uma pesquisa que estamos realizando atualmente. Você é importante para a construção dessa pesquisa. Você não será identificado.

Pedimos a sua colaboração para responder as questões que se seguem da maneira mais completa possível.

Antecipadamente agradecemos sua colaboração.

Graziela Rodrigues Consolação Tavares

PS - As respostas do questionário deverão ser enviadas para :

Graziela Rodrigues
Rua José Sabino Filho 445
Alto da Cidade Universitária - Barão Geraldo
13083-700 Campinas - S.P

Para maiores informações :
Tel.: (19) 3287-5634 / 3788-2438
E-mail : graziela @ iar.unicamp.br.

QUESTIONÁRIO

1.1- Durante o Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete a história individual e cultural da pessoa é trabalhada no próprio corpo. Você localiza um momento em que este elemento foi trabalhado de forma especial em seu processo?

Sim ( )

Não ( )

1.2- Em caso afirmativo descreva esse momento.

1.3- Essa experiência teve algum significado para você ?

Sim ( )

Não ( )

1.4- Em caso afirmativo qual foi o significado dessa experiência para você?

2.1- Durante o Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete existe um momento denominado Co-habitar com a Fonte. Você localiza esse momento quando você trabalhou no processo?

Sim ( )

Não ( )

2.2- Em caso afirmativo descreva esse momento.

2.3- Essa experiência teve algum significado para você?

Sim ( )

Não ( )

2.4- Em caso afirmativo qual foi o significado dessa experiência para você ?

3.1- No livro Bailarino-Pesquisador-Intérprete, Processo de Formação, há uma fase descrita como Incorporação da personagem. Você localiza esse momento em seu trabalho?

Sim ( )

Não ( )

3.2- Em caso afirmativo descreva esse momento.

3.3- Existe relação entre a personagem vivenciada no trabalho e você ?

Sim ( )

Não ( )

3.4- Em caso afirmativo que relação é essa ?

4.1-Você continuou trabalhando com a metodologia do Bailarino-Pesquisador Intérprete?

Sim ( )

Não ( )

4.2- Em caso afirmativo que trabalho você desenvolveu?

4.3-Atualmente você trabalha nessa linha?

Sim ( )

Não ( )

4.4- Em caso afirmativo que trabalho você está desenvolvendo ?

4.5-Voce tem intenção de continuar trabalhando nessa linha?

Sim ( )

Não ( )

4.6- Em caso afirmativo quais as perspectivas de trabalho nessa linha?

5- Você destacaria alguns pontos positivos e alguns pontos negativos nesta metodologia ? Quais ?

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE