

Dança dos Brasis III: Junto aos Xavante

Graziela Estela Fonseca Rodrigues
Programa de Pós Graduação em Artes – Instituto de Artes / UNICAMP
Doutora em Artes – UNICAMP
Professora Titular (MA III H) – UNICAMP

Resumo: Uma experiência de *Retorno ao Campo* (fase do método BPI) de uma intérprete, sob minha direção, que dançou para a fonte. Tendo feito, anteriormente, pesquisas de campo junto aos Xavante e desenvolvido todo o método BPI em seu corpo, retorna à mesma etnia para continuidade do processo. As apresentações aconteceram em três aldeias Xavante, num total de quatro apresentações. Trata-se de discorrer sobre as reações, os questionamentos e os significados desta experiência inédita para eles e para nós. O aprendizado do convívio sempre singular, o dançar junto com as mulheres Xavante numa matriz de movimento inédita para o nosso corpo e a sensação de familiaridade que se repete contribuíram para aprofundar e tornar mais claro o método utilizado.

Palavras-chave: Bailarino-Pesquisador-Intérprete, Dança do Brasil.

No centro-oeste do Brasil, nas terras indígenas de Pimentel Barbosa, no Estado do Mato Grosso, junto aos Xavante, experienciamos o método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)¹ referente à fase de Retorno ao Campo. Trata-se do projeto de mestrado de Elisa Massariolli, sob minha orientação e direção artística, intitulado “Dançar para a Fonte: as reverberações de apresentar um espetáculo criado dentro do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) ao campo onde foi realizado o Co-habitar com a Fonte.”

Nos meses de junho e julho do ano de 2010, Elisa retorna a campo para apresentar aos Xavante o espetáculo “Nascedouro”, cujo conteúdo traz a mitologia da própria etnia, fruto do desenvolvimento desta intérprete no método BPI, com ênfase em pesquisas de campo junto a esta etnia realizada no eixo Co-habitar com a Fonte.

A estadia de Retorno ao Campo durou vinte e um dias. No primeiro momento a intérprete foi acompanhada por uma auxiliar de pesquisa. Na última semana, na função de diretora, fui ao encontro da intérprete para a efetivação de duas apresentações do espetáculo em aldeias distintas e também para o fechamento desta etapa de Retorno ao Campo.

A parceria entre diretor e intérprete foi fundamental para que esta experiência fosse bem sucedida.

A diretora, nesta situação, fez a intermediação entre público e intérprete. Funcionando de anteparo para que a intérprete pudesse entregar-se a viver a mulher gavião

¹ Ver RODRIGUES, G. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete, processo de formação*. Rio de Janeiro, Funarte, 1997 e RODRIGUES, G. *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*. Campinas, SP, Unicamp, 2003.

(personagem mítica) no seu corpo com toda a sua abrangência, em meio a novas descobertas, ou seja, pudesse estar em “um laboratório a céu aberto”, sob os olhares escondidos dos índios por entre as folhagens dos buritis. Coordenar o início e o final das apresentações, tomar a frente nas relações entre os lados e realizar o registro em vídeo também consistiram em tarefas da direção. Evidentemente que as funções de orientação e direção artística se estreitaram pelo convívio intenso.

Importante destacar a especificidade deste projeto. Em se tratando do método BPI, a escolha do tema do campo da pesquisa é do intérprete e não da direção. Isso possibilita ao intérprete uma assunção muito especial, pois se trata de uma escolha que faz parte de sua identidade corporal. A jovem intérprete lançou-se com determinação na pesquisa iniciada em 2007, desenvolvendo a partir de então o processo do BPI na íntegra e configurando o resíduo da experiência em seu corpo mais profundo, que no método significa a incorporação de uma personagem. Estruturou esta personagem até a geração de um espetáculo e realizou apresentações públicas do mesmo. Depois de trilhado este percurso é que se dá a experiência atual. Não há etnocentrismo nesta abordagem, pois o método BPI trabalha com uma concepção de corpo e de dança onde é essencial o preparo para ver/sentir/co-habitar com o outro a partir de essencialidades que lhe são próprias. Outro fator foi o rigor dos procedimentos empregados na pesquisa em questão, que tem o método BPI como foco de desenvolvimento do intérprete e não o de uma resposta a padrões convencionais da dança. A intérprete mostrou-se altamente motivada em trabalhar com esta proposta, o que ampliou as possibilidades de realização da mesma. O espetáculo é simples, porém essencial, reconhecido e aceito pela fonte co-habitada.

Os modos desta pesquisa exigem uma aproximação cautelosa, sutilezas no trato interpessoal que não envolvem a ação de agradar nem de buscar ser agradado, de dominar ou deixar-se ser dominado. Inicialmente houve um estranhamento, um sentimento de medo, de vergonha, de desconforto que foram sendo reconhecidos para, então, serem superados e se fazer a entrada de fato num outro mundo.

Na pequena turnê pelas aldeias Xavante, atravessando o cerrado, intérprete e diretora eram as únicas brancas. Era difícil para eles, era difícil para nós, mas havia uma vontade de aproximação recíproca. As próprias apresentações do espetáculo funcionaram como o elo de contato. Pois o que emanava do corpo da intérprete lhes tocava em suas próprias identidades. Ficou evidente que não era a intérprete se tornando uma representante do povo Xavante, mas como se o seu corpo em movimento contasse uma história que é deles, porém que a intérprete em sua atuação, ao expor os seus sentimentos, validasse os sentimentos deles, abrindo-se assim para uma troca humana, onde os sentimentos são legítimos. Podemos exemplificar com a fala de uma mulher Xavante após uma das apresentações: “Ela está falando de nossa ancestral, de nossos sentimentos.”

O retorno ao campo traz um desenvolvimento para a intérprete no que diz respeito a um manancial de conteúdos que o corpo capta numa relação cinestésica que se intensificou.

O retorno ao Campo é uma etapa que está presente no método BPI desde o seu início. No primeiro espetáculo “Graça Bailarina de Jesus ou Sete linhas de Umbanda salvem o Brasil” em 1980, o jornalista Marcílio Farias do jornal Correio Brasiliense numa matéria sobre este espetáculo notificou: “Pela primeira vez no Brasil (e creio que é a primeira vez no mundo) um trabalho é encenado em uma tenda de Umbanda, tendo sido elaborado todo ele a partir dos repertórios e símbolos afro-brasileiros, sintetizados no ritual mais autóctone de nossa cultura - Umbanda e Candomblé.” Nesta experiência, na qual participei como intérprete, percebi a impregnação de novos sentidos compondo o roteiro interior que se deu em meu corpo. O mesmo aconteceu com Elisa nesta experiência ímpar.

No retorno ao campo de pesquisa, no momento mesmo em que estamos lá frente a frente com aqueles com os quais co-habitamos anteriormente, os questionamentos se instalam gerando uma crise de pertencimento: temos mesmo o direito de estar neste lugar? As diferenças entre eu e o outro se fazem fortes e o sentimento de alteridade se dá.

É preciso que haja uma resposta deste distinto público tão presente no trabalho artístico “Nascedouro”, intrínseco ao corpo criado. E ela se deu.

Arriscamos falar desta experiência junto aos Xavantes como inédita: um corpo Xavante é vivido no corpo de uma branca e é dançado para as pessoas de etnia Xavante em seus lócus.

Ao longo das quatro apresentações, as reações do público foram das mais diversas: do riso ao choro, de comentários intermitentes ao silêncio. O esforço da intérprete era no sentido de não perder os sentidos construídos em seu corpo, ou seja, a personagem construída, por ser ela mesma a que possibilita o intercâmbio de comunicação entre corpos. Neste sentido, Elisa teve uma coragem espetacular, porque estando aberta à experiência proposta, não se deixou intimidar ao mesmo tempo em que mostrou a sua vulnerabilidade nos momentos da apresentação em que a carga dramática de sua atuação era recebida com gargalhadas. Foi exatamente neste embate de comunicação de sentimentos que a experiência se fez com sucesso. Algo desta experiência passa a se alojar no corpo profundo da personagem incorporada, ela avança para um segundo andar de sua construção. Ao viver aquela dada realidade como sendo própria, com todas as suas idiossincrasias, as barreiras se quebram. A exposição da intérprete é máxima. Eles nunca haviam visto algo parecido. Na fala de um dos caciques “Nós nunca vimos isso. Tem que repetir”.

Antes da última apresentação uma enfermeira que estava presente na Aldeia nos perguntou que dança era aquela que estaríamos apresentando, antes que abrissemos a boca o cacique lhe respondeu:

Não é uma dança como as outras que vocês conhecem. É diferente. É uma dança de sentimento. Dos sentimentos do lado das feminina. Do que as feminina sentem, passam. Por exemplo, que sente medo de quando o filho tá doente, que fica triste da dificuldade que passam, da luta para superar isso, prá cuidar dos filhos. É isso, que trás as coisas que as mulheres passam . Que conta essa historia. Uma história dos sentimentos do lado das feminina.

A maneira como ele se expressou era tão cúmplice e tão precisa que nada conseguimos acrescentar.

No último dia, finalzinho da tarde, o cacique nos convidou para dançar junto com todos da aldeia Etenhiritipá. Esta foi a aldeia que nos acolheu, o nosso quartel general, composta de, aproximadamente trezentas pessoas distribuídas em vinte e uma casas dispostas em semicírculo, voltadas para a serra do Roncador. Com rapidez, um círculo enorme se formou metade de homens e outra metade de mulheres e nós no meio delas de mãos entrelaçadas, com braços e tronco em contato, dançamos. Uma matriz de movimento agora vivida no corpo a corpo com as mulheres quando então podíamos perceber o emprego da força, diferente quando vista e analisada antes. Era inusitada para nós, nada similar havíamos vivido em termos de movimento. Sentíamos de fato, organicamente, o movimento destas mulheres em nós. Vinha do útero, em forma de contração, com impulsos da bacia e dos joelhos junto a uma ação de escavar com os pés o solo deixando marcas profundas. Foi anoitecendo e os sentidos ficaram mais aguçados, até não haver demarcação das individualidades nem de mulher branca nem de mulher Xavante.

Este momento foi muito especial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FARIAS, M. *O Teatro Descobre a Umbanda* . Correio Brasiliense, Brasília, 29 de Agosto de 1980. Variedades, p.19.

RODRIGUES, G. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete, processo de formação*. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

RODRIGUES, G. *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*. Campinas, SP, Unicamp, 2003.