

CÁLIPO, Nara; RODRIGUES, Graziela. **Análise da recepção como procedimento de criação no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)**. Campinas: UNICAMP. Universidade Estadual do Paraná; Professora Colaboradora. Universidade Estadual de Campinas; Professora Titular.

RESUMO: Trata-se da discussão sobre um exercício de análise da recepção da obra que se tornou procedimento de criação. O método trabalhado foi o Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Uma pequena turnê foi realizada em terreiros de Terecô (manifestação religiosa agrária) e em comunidades rurais do Tocantins, o objetivo foi analisar a recepção das quebradeiras de coco babaçu e terecôseiras para com a obra coreográfica apresentada. Este experimento de recepção realizado evidenciou sua importância como procedimento criativo no processo artístico da intérprete, pois viabilizou um diálogo entre o campo e a resultante criativa apresentada na ocasião. O que veio a se desenvolver no processo criativo através das personagens Rosinha e Margarida é fruto, justamente, da recepção que as mulheres coabitadas tiveram com relação à obra e que ficou no corpo da bailarina.

PALAVRAS-CHAVE: Bailarino-Pesquisador-Intérprete; Recepção da obra; Processos de Criação.

Reception analysis as creative procedure in Dancer-Researcher-Performer (BPI) method.

ABSTRACT: It is a discussion about a reception analysis experiment which became a creation procedure. The worked method was the Dancer-Researcher-Performer (BPI). A little tour happened in Terecô houses (an agrarian religious manifestation) and others rural communities in Tocantins State, the purpose was the analysis of reception of the dance by the women babaçu coconut breakers and terecô. This reception experiment has shown its importance as creative procedure in the performer artistic process, because it made viable a dialogue between research field and the creative work which was present in the occasion. What was developed in the creative process through the characters Rosinha and Margarida is fruit, exactly, of the reception that the women cohabited had in relation to the work, and has printed in the dancer body.

KEYWORDS: Dancer-Researcher-Performer; Arts audiences; Creative Process.

“Porque esse tipo aí precisa de força, trabalhar muito o corpo, trabalhar muito com o teu corpo. Muito bonito. Por isso que eu falo, pertence a mim isso aí, entendeu? Teu jeito de

fazer, tudo direitinho... pertence. Aí precisa só mais só um pouquinho mais de prática aí, tu chega lá onde tu quer. Mas eu gostei do jeito que tu fez “

(Liciene, Mestre de Terecô. Sítio Novo do Tocantins - TO)

O método de pesquisa e criação em dança Bailarino-Pesquisador-Intérprete, o BPI (RODRIGUES, 1997), foi criado na década de 1980 e, desde então, segue em desenvolvimento pleno. Isto porque a vida diária é com um material vivo, seja ele o corpo físico e existencial de seus pesquisadores e bailarinos nas aulas, nos laboratórios dirigidos e nas criações artísticas, ou com as pessoas com as quais se coabita em pesquisas de campo, e até mesmo com o manejo de todo conteúdo gerado a partir dessas experiências. Sua criadora, Graziela Rodrigues¹, pontua frequentemente que no âmbito do BPI, lida-se sempre com uma dramaturgia viva. Essa qualidade de trabalho artístico e de pesquisa é pautado na dinamicidade, onde a experiência de cada indivíduo que por ele passa (por onde se estabelece um processo de identidade) é o norteador. Sendo assim, as pesquisadoras e pesquisadores permanecem em um positivo estado de alerta: tudo precisa ser testado e é imprescindível a abertura para refutar as certezas e encaminhar sempre para criação de outras estratégias e procedimentos a partir dos Eixos e Ferramentas já estabelecidos. Importante pontuar que não se trata, contudo, de um constante processo de ruptura, mas da construção de um conhecimento que não se cristaliza justamente por lidar com conteúdos vivos.

A discussão a ser estabelecida neste texto diz respeito a uma das ações desenvolvidas em determinada etapa de minha pesquisa de doutorado, que veio a se tornar um procedimento de criação, embora este não fosse o objetivo quando tal ação foi elaborada e colocada em prática. A tese em questão², defendida no ano de 2016, se debruçou sobre a recepção de uma obra coreográfica pelas pessoas com as quais foram realizadas as pesquisas de campo do eixo Co-Habitar com a Fonte do BPI. Tais experiências de campo

¹ Graziela Rodrigues é professora titular do curso de Graduação em Dança da Universidade Estadual de Campinas e foi orientadora e diretora da pesquisa abordada nesse artigo.

² “Para quem você dança? A criação e a recepção da dança no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Uma experiência com as mulheres quebraadeiras de coco babaçu e com o Terecô”

culminaram na criação apresentada exatamente nesses locais e para essas pessoas.

Ocorreu que a pesquisa não se encerrou em seu objetivo principal, que era a realização da análise dessa recepção da obra, mas ganhou outros desdobramentos a partir do mesmo. Dançar para as pessoas com as quais coabitei, me debruçar exaustivamente sobre os materiais gerados dessa experiência, seja na escrita, nas leituras, nos vídeos captados e, principalmente, em laboratórios dirigidos, tudo isso junto à orientadora e diretora, foi o disparador para uma criação artística imensuravelmente mais integrada, refinada nos sentidos, alcançando a Incorporação da Personagem.

A tônica da tese foi "Para quem você dança?", uma vez que a criação dessa obra cujas apresentações ocorreriam nos locais onde sua pesquisa de campo foi realizada, para as pessoas com as quais coabitei, suscitou uma série de problematizações sobre sua feitura. Tais questões surgiram não só no plano mental, nas discussões com a orientadora e diretora do processo e com os autores de recepção e do BPI, mas também e principalmente no meu próprio corpo em movimento no ato de criação.

Desses entraves nasceu uma labuta quase diária que perdurou pelo menos dois anos: "afinal, para quem eu quero dançar?", "O que eu quero dançar?". Tais questionamentos instigados pela diretora, estabeleceram um compromisso ético com a pesquisa, com a criação e, sobretudo, com as minhas espectadoras. Não levaríamos qualquer coisa, estávamos comprometidas - em muitos momentos, mais a diretora que eu - em elaborar um material que dialogasse de fato com as mulheres com as quais coabitei, que são trabalhadoras rurais, mais especificamente, quebradeiras de coco babaçu e baiadoras de Terecô, que é uma manifestação religiosa da região em que vivem. Uma ética para uma outra estética que não a do espetáculo, uma vez que essas espectadoras estão imersas em um universo outro que não o da espetacularização, do anestesiamento, do hiper-estímulo e sua relação com a dança é majoritariamente ritual e sagrada (CÁLIPO, 2016).

O Bico do Papagaio, região do Tocantins fronteira com Maranhão, abriga uma série de pequenas cidades e comunidades denominadas "

assentamentos", territórios remanescentes de terras devolutas adquiridos através de luta armada em alguns casos. Repleto de babaçuais, o território transaciona para o ecossistema da Amazônia, o que torna a quebra do coco babaçu a principal atividades das mulheres que habitam a região. O Terecô conta com diversos tipos de rituais, coletivos e individuais, cuja principal função é a resolução de um problema, seja ele de saúde, de ordem espiritual, de relacionamentos interpessoais, financeiro, entre outros. A incorporação de entidades espirituais denominadas encantados é que dinamiza o Terecô, pois são eles detém o conhecimento da flora local bem como seu manuseio para receitar remédios, assim como o entendimento das relações pessoais e os aconselhamentos que dizem respeito a esse campo. O principal aspecto da dança do Terecô, que ocorre nos rituais e festejos de maiores proporções, é o giro ao redor de si e ao redor da guna (mastro localizado ao centro do terreiro).

O contexto socioeconômico onde se inserem essas populações e suas respectivas subjetividades é de precariedade, de faltas de quase todas as ordens, sem esgoto encanado, muitas vezes sem banheiro, de difícil acesso à saúde, onde a fome é um passado recente. O Terecô sempre exerceu a função de dar vazão às questões emocionais das mulheres que nele acabam adentrando. "Acabam adentrando" pois segundo o que foi observado em campo, raramente há uma escolha em fazer parte de uma eira³, isso vem como uma necessidade ou, como utilizado por esses grupos de mulheres, uma "obrigação". Se faz Terecô por precisar. Seus primeiros indícios assemelham-se a "loucura", pensamentos dissonantes, sensações incomodas que culminam numa aparente perda de consciência, fazendo com que as mulheres tirem suas roupas e/ou saiam correndo pelas matas do entorno, se debatam com força, ações essas que se não contidas ocasionam em ferimentos. Em casos em que a contenção física é necessária, elas chegam a ser amarradas ao pé do cruzeiro.

³Terreiro.

Há uma força física e emocional proeminentes que, quando eclodem, enunciam a necessidade de elaboração e cuidado. A mestra que assume o processo de equilíbrio junto das entidades espirituais passa a orientar uma série de ações como: assentamento de velas, banho de ervas, feitura de um objeto ou roupa que pertence ao encantado que está se manifestando, restrições em hábitos da vida cotidiana. Todas essas ações, se vistas isoladamente, são contraditórias à realidade que vivem, onde há uma supressão dos cuidados de si por conta da necessidade de sobrevivência, isso é um dos aspectos que faz do Terecô um processo de cura (CÁLIPO, 2016).

Essa lida com o corpo no interior das comunidades é de um olhar e escuta acurados, uma vez que as mulheres permanecem em observação umas das outras. Houve relatos de mulheres que estavam em afazeres domésticos em seu quintal e, ao ouvir “um barulho esquisito” vindo da casa da vizinha, foram ao encontro da mesma e identificaram a manifestação de uma perturbação de ordem espiritual. Esse tipo de acontecimento demanda uma série de manobras iniciais até que chegue uma mestra para dar prosseguimento ao trabalho. Há toda uma mobilização específica de acordo com o tipo de “mal espiritual” que acomete a mulher, fazendo com que o olhar e a escuta acurados possibilitem precisão diante do acontecimento.

Tendo em vista que é essa qualidade de corpo com a qual coabitei ao longo de três anos, donde a relação permitiu uma interação de conteúdos que originaram a obra, se fez necessário voltarmos-nos para as especificidades desses espectadores para abordar a recepção. Assim, os estudos acerca da recepção e do Retorno ao Campo do BPI vieram com o objetivo de gerar estratégias para aferição da mesma.

No que tange a metodologia adotada para aferição desta recepção, foram contactadas tanto pesquisas específicas sobre a recepção, em sua maioria do teatro e algumas da dança, quanto pesquisas sobre o método BPI com foco do Retorno ao Campo, um procedimento do mesmo. A partir dos referenciais teóricos e também experienciais da orientadora e diretora, considerando as especificidades desses grupos de espectadores situados no Bico do Papagaio, estruturamos a análise. Nossas escolhas se pautaram na pluralidade de abordagens metodológicas disponíveis atualmente onde,

segundo Pavis (2008), não existe um método universal e o foco da pesquisa, da análise da recepção, é que determina o referencial utilizado e o viés adotado para tal.

Dessa maneira, as experiências de Retorno ao Campo do BPI e as pesquisas daí iminentes, se estabeleceram como importantes norteadores não só desta ação em minha pesquisa, mas como referencial no âmbito da recepção. Assim pontua-se, a respeito da forma como se estabelece a relação com os espectadores:

O BPI procura possibilitar a criação de um produto artístico que esteja próximo do público (estabelecendo uma relação direta entre intérpretes e público), que tenha os intérpretes como sujeitos da criação (tocando em questões humanas como autonomia e relações de poder) e que traga uma realidade social para a arte (que do específico chegue a alcançar dimensões mais amplas). (TURTELLI, 2009, p.12)

Para esta pesquisa sobre a recepção, foram lançados diferentes olhares para diferentes materiais gerados na experiência de dançar nas comunidades do Bico do Papagaio. Consideramos material para análise sobre a recepção da obra: minhas percepções e impressões adquiridas em cena enquanto dançava para meus espectadores, bem como as observações da diretora que esteve na ocasião das apresentações; os relatos dos espectadores após as apresentações; os registros em vídeo realizados com duas câmeras, uma voltada para a platéia captando as reações dos espectadores e outra voltada para o espaço cênico, captando a obra. Em relação ao olhar lançado sobre a esses materiais ele foi tanto de dentro da experiência, pelo fato de eu estar em cena e vivenciando a interlocução com os espectadores, quanto distanciado (à medida do possível) quando assistindo aos vídeos captados, contactando os relatos registrados e considerando aqui o referencial teórico acerca da recepção.

Tal imersão na experiência de dançar para a fonte coabitada com foco na recepção da obra contou também com laboratórios perenes que ocorriam nas disciplinas de Danças do Brasil da Unicamp e também com momentos de intensificação dos mesmos. Foi nesses espaços onde se concretizou o exercício de recepção como procedimento de criação.

No método BPI o eixo Estruturação da Personagem diz respeito a elaboração e desenvolvimento de uma personagem incorporada pelo intérprete, onde, segundo Rodrigues (2003), é o momento de integração de sensações, emoções e imagens até então desconectadas. “[...] 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” (RODRIGUES, 2003, p. 124). Trata-se de uma potência adquirida que faz mover, criar, dançar, cantar de maneiras antes nunca experimentadas pelo ou pela intérprete. A integração que se fala proporciona uma outra forma de pronúncia do corpo onde, segundo minha experiência em um processo anterior, torna o processo mais fluido e prazeroso.

A incorporação da personagem no BPI é algo que não se forja justamente por se tratar de um momento de fechamento de *gestalten*, por isso, quando o/a intérprete não chegou a esse momento do processo criativo, significa que ainda existem arestas a serem trabalhadas em seu processo pessoal. Frente a isso, muitas vezes o fluxo criativo não possui fluidez, não se pronuncia de forma *sui generis* tal como quando existe uma personagem incorporada. Em minha experiência pessoal, todos esses aspectos combinados tornaram a criação penosa.

Na pesquisa aqui em questão, no momento em que elaborei a obra a ser apresentada para as mulheres quebradeiras de coco babaçu, não havia uma personagem incorporada, mas havia incontáveis arestas necessitando de cuidado. Embora a direção de Rodrigues fosse extremamente precisa no sentido de empenhar esforços para que eu trabalhasse em tais questões, eu resvalava pelos vincos e acidentes criados por entre as arestas. Foram meses em que mal conseguia me mexer sob a atuação de mecanismos de defesa que distanciavam-me daquilo que necessitava de cuidado. Não foi fácil. Queria dançar com “aquela” potência antes vivenciada e, além disso, havia idealização acerca de como e com qual qualidade meu corpo deveria criar.

Uma estratégia desenvolvida pela diretora com o objetivo que o processo tivesse movimento foi o uso, nos laboratórios dirigidos, de fotografias das mulheres com as quais coabitei. O procedimento criado foi: escolher uma fotografia, estabelecer uma relação com a mulher que estava nela e “deixar a boca falar” algo para ela. Tal relação e verbalização permitiram que meu corpo

se aproximasse das impressões nele marcadas em campo e a forma como elas estavam instauradas. Esse procedimento estabeleceu a dramaturgia da obra apresentada nos locais do co-habitar com a fonte. Na cena, interagia com tais mulheres não só através das fotografias instaladas, mas com elas próprias, uma vez que as mesmas foram também minhas espectadoras.

Esta maneira como a obra foi criada permitiu que, quando apresentada, estabelecesse ainda um outro tipo de relação com as mulheres pesquisadas, tendo em vista que o contato com elas já perdurava três anos. Como mencionado anteriormente, nesse momento não havia ocorrido uma integração no meu processo, ou seja, a incorporação da personagem. Logo, aquilo que eu levei em meu corpo estava carregado dos conteúdos que demandavam trabalho, mas que até aquela ocasião me faziam patinar.

As respostas que minhas espectadoras e fontes de pesquisa tiveram a obra foram ao encontro das minhas questões naquele momento e ofereceram, sob minha leitura, uma resolução. Ainda que essas resoluções não tenham sido acatadas de forma literal, como por exemplo a questão do figurino que era rasgado, manchado e puído e segundo uma das mestras de Terecô e espectadora, ele deveria ser de uma princesa, as narrativas apresentadas pelas espectadoras frente a obra vieram nutrir o processo com imagens que complementariam aquilo que estava se enunciando. Além disso, ocorreu uma identificação delas para com os conteúdos, especialmente nas eiras de Terecô. Na epígrafe deste texto se torna nítido a forma como a mestra se apropria de aspectos da obra e sente-se inclusive à vontade para interferir na mesma segundo sua opinião.

É indispensável salientar que o BPI não atua com mimesis dos indivíduos do campo, a contingência do corpo em processo se estabelece dos encontros e criações, ou seja, do que é depurado a partir dos conteúdos do intérprete na interação com o campo. Dessa forma, é possível afirmar que quando a mestra diz “pertence a mim isso aí” (logo, eu tenho o direito de atuar no que considero pertinente), estamos diante de um processo de espelhamentos a partir de encontros ocorridos em diversas camadas, de aspectos conscientes e inconscientes. Por isso, a profundidade com a qual mexeu com o processo que sucedeu.

À essa época vivenciava “corpos de restos”, onde as imagens internas e sensações corporais eram de corpos cadavéricos, sustentados apenas por “um fio de tripa”, a emoção era predominantemente dor. O procedimento com as fotografias permitiu dinamizar esses conteúdos e não ficar presa a eles mas, no entanto, era isso que permeava meu interior. As falas e reações das espectadoras dialogaram portanto com esses conteúdos e vieram trazer um material que o contrapunha.

Nos laboratórios que seguiram após a experiência de dançar para a fonte coabitada, não havia pretensão de uma nova criação artística, pois dentro do cronograma da pesquisa o foco era a análise dos materiais audiovisuais captados. Sucedeu então que meu corpo em movimento passou a adquirir uma configuração com uma qualidade diferente daquela apresentada anteriormente, cujo ímpeto era a estagnação.

Importante frisar que uma intensa dinâmica de trabalhos laboratoriais era proporcionada pela diretora na esfera das atividades do Grupo de Pesquisa CNPq Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Dança do Brasil, de forma que dar vazão a essa nova configuração em curso foi inevitável. Os percalços ainda eram muitos, assim como a dificuldade de dar fluxo aos sentidos e também de trazer conteúdos de vida. Foi numa imersão laboratorial ao longo de duas semanas em uma disciplina de férias que ocorreu a integração.

O indício de que a incorporação da personagem está em curso é sentir que o corpo cria, dança, fala, conteúdos que emergem de um lugar desconhecido, gerando em alguns momentos até mesmo uma surpresa. Minha surpresa nessa ocasião foi uma voz grave com um sotaque “diferente” o qual eu não conseguia identificar e me via inclusive confusa de onde vinha isso diante de toda a experiência vivida no Tocantins. O referencial para que continuasse experimentando e dando vazão, além da direção de Rodrigues, era a forma como isso se manifestava no meu corpo, pois fazia parte de mim. O corpo da voz grave e sotaque diferente e que trabalhava oposições nos movimentos, se alternava com a modelagem de uma mulher altiva, provocadora, faceira. Eram corpos opostos.

Após dois meses dando fluxo a essas duas configurações, em um laboratório dirigido, elas deram seus nomes: Rosinha e Margarida. Havia finalmente incorporado a personagem.

Rosinha traz um corpo próximo à terra, de movimentos ágeis e em alguns momentos, de fluxo interrompido. Na região do baixo ventre nasce seu pulso e impulso. Ela se diz feia, “veínha” de pele “pregueadinha”, faltando até os dentes da boca. Usa trapos. Modela e também narra um corpo que por sua compleição e atitude, gera incomodo por onde transita. Transita entre a sanidade e o delírio.

Margarida, por sua vez, é a antítese das dinâmicas corporais e imagéticas trazidas por Rosinha. Ela é uma rainha da coroa portuguesa que morreu num navio a caminho do Brasil, assim, vê-sente-modela um corpo da corte, de movimentos expansivos e fluxo contínuo. Quando morre sua carne apodrece e ela transforma-se no navio que a levava na travessia entre terras e passa a habitar esse espaço entre. Entre territórios, entre terras, entre profundezas e superfície, entre material e espiritual.

Nos três anos após a enunciação dessas personagens, ocorreram incontáveis laboratórios do eixo Estruturação da Personagem, cujo objetivo é o levantamento e desenvolvimento de seus conteúdos através de um fluxo de movimentos, sensações, emoções e imagens internas. Segundo Rodrigues (2003, p. 133):

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

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

Vemos, a partir de todo o aprofundamento decorrente desde então, que culminaram em quatro diferentes configurações cênicas⁴, que Rosinha e Margarida trazem as oposições, as dicotomias e a integração e dinamização entre esses aspectos. São dualidades complementares que habitam em mim e também habitam o campo com o qual coabitei, esse foi o viés que me conectou a elas.

Recorro à fala de uma mestra de Terecô que descreveu seu processo no mesmo: “*No Terecô entrei com a dor e sair com amor*”, e me permito traçar

⁴ Obras dirigidas por Graziela Rodrigues. São elas: “Fragmento de um Esboço” (2016); “Olhando por uma fresta” (2016), “O corpo como Relicário” (2017), essas duas últimas foram criações coletivas junto ao Núcleo BPI e “O corpo como Relicário - um excerto” (2018).

uma analogia com meu próprio processo artístico no método BPI. Rosinha e Margarida vieram juntar as partes, lidam com os restos e com eles engendam universos possíveis de existirem com vitalidade, ainda que manuseando restos (de carne, ossos, memórias, emoções). Elas permitem que a vida ecloda de conteúdos tidos como estanques.

Nas travessias brevemente descritas neste texto, procuro evidenciar como o exercício de interlocução com o campo através não só da coabitação no espaço do eixo a qual ela se localiza, mas também através do produto artístico, se estabeleceu como um procedimento de criação. É nítido que a direção para qual todas as estratégias para o estudo da recepção nos levou, promoveu um aprofundamento singular em um processo que se mostrava, até aquele momento, com dificuldades nunca experienciarias anteriormente.

Referências Bibliográficas

CÁLIPO, N. M. **Para quem você dança? A criação e a recepção da dança no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete**: Uma experiência com as mulheres quebradeiras de coco babaçu e com o Terecô. 2016. 195 p. Tese (Doutorado em Artes da Cena), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2016. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/320851/1/Calipo_Nara1987-_D.pdf

PAVIS, P. **A análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RODRIGUES, G. E. F. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador- Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171 p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2003. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284769/1/Rodrigues_Graziela_D.pdf

RODRIGUES, G. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**: Processos de Formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

TURTELLI, L. S. **O espetáculo cênico no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)**: um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança Valsa do Desassossego. 2009, 309 p. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284694/1/Turtelli_LarissaSato_D.pdf