

# O Lugar da Pesquisa

RODRIGUES, Graziela Estela F. <sup>1</sup>

Resumo: Vê-se as Universidades, principalmente as Públicas, como o principal espaço de pesquisa em Artes da Cena. Enfocam-se as peculiaridades do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete), apresentado pela sua criadora e autora neste artigo, onde as pesquisas artística e acadêmica se entrelaçam, enfatizando-se aspectos psicológicos, os estudos de imagem corporal, o significado de personagem neste método, onde o ciclo de regeneração se faz vivenciado, e a leitura dos corpos diferentes e estranhos do Brasil, que requerem outro olhar, o de “corpo nu”.

Palavras Chaves: Pesquisa em Artes da Cena; Bailarino-Pesquisador-Intérprete; Dança do Brasil.

*Abstract: We see the Universities, especially public ones, as the main search area in Arts of the Scene. The peculiarities of the DRP (Dancer - Researcher - Performer) are focused, presented by its creator and author in this article, where the artistic and academic research here are interwoven, emphasizing psychological aspects, studies of body image, the meaning of character in this method, where the regeneration cycle is experienced, and the reading of different and strange bodies of Brazil, which require another look, the “naked one”.*

*Key-words: Research in Scenic Arts; Dancer – Researcher – Performer; Dance of Brazil*

1. Bailarina, Coreógrafa, Atriz, Diretora de Espetáculo, Pesquisadora em Dança do Brasil. Criadora do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Psicóloga. Doutora em Artes. Professora da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP, Programa de Pós-graduação Artes da Cena.

A função da pesquisa em Artes da Cena é possibilitar a evolução da área em questão, a exemplo de outras, tais como a área tecnológica, cujo avanço e inovação são fruto de pesquisa, através de instituições privadas e públicas.

Em se tratando mais especificamente do corpo na Dança vê-se que no passado coube a algumas pessoas inovar. Artistas inquietos investiram na pesquisa por conta própria e inauguraram novas maneiras de ver o corpo, o movimento e a Dança. A exemplo de Martha Graham<sup>2</sup> nos Estados Unidos e Klauss Vianna<sup>3</sup> no Brasil, eles ampliaram a visão da dança e propagaram antes de tudo a importância da pesquisa nesta área. Estes artistas atuavam no *Zeitgeist*<sup>4</sup> e, portanto, foram agentes de mudança.

Na atualidade, a Universidade é o principal espaço de pesquisa das artes cênicas. As mudanças de paradigmas dependem das pesquisas que são realizadas, principalmente no setor público, pois as produções atuais das companhias de dança tendem a cristalizar modelos anteriormente validados, para que possam sobreviver, e os artistas independentes, de maneira semelhante, em sua maioria, fazem uma Dança Contemporânea cujo referencial é daqueles que decidem os editais de fomento da área.

Quando fui convidada a ingressar na UNICAMP em 1986, a esta Universidade lhe interessava a pesquisa que eu vinha desenvolvendo de maneira independente desde 1980 e que culminou num método, o Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). O método nasce interligado às pesquisas de campo das manifestações culturais, segmentos sociais e rituais brasileiros, ou seja, os corpos diferentes e estranhos do Brasil. Os resultados até esta data se davam na forma de espetáculos e cursos, e estes, contendo amplo material da imprensa escrita e falada, críticas e entrevistas.

1. O fato do método BPI ter tido continuidade ao longo destes anos dentro de uma Universidade Pública, a UNICAMP - cuja ênfase na pesquisa é notória - possibilitou um avanço singular. Possivelmente fora deste espaço o BPI não teria se desenvolvido desta forma. Como artista, dentro da academia, com uma atuação cotidiana, foi um desafio garantir o lugar legítimo da Arte como área de conhecimento. Ao mesmo tempo em que busquei um diálogo com outras áreas de conhecimento, chegando a ter formação integral em Psicologia, pois várias questões da pesquisa naquele momento me levaram a isto. Interessante observar que me tornei psicóloga porque a pesquisa em Arte me impulsionava no intuito de prover ao método BPI uma amplitude no que diz respeito ao desenvolvimento humano, iluminando questões que são próprias do

2. Segundo Cavrell (2012, p.148) Martha Graham tem fundamental importância na formação da dança moderna, a combinação entre prática e teoria foi fermentada, uma vez que apenas dançar não era suficiente.”

3. Segundo Vianna (2005, p.15) ”Procurei perceber e questionar os gestos e movimentos humanos em sua profundidade - sempre orientado por minhas inquietações, em parte provocadas pelas inúmeras lacunas que um bailarino brasileiro enfrenta em sua formação.”

4. Significa o espírito do tempo. “Goethe – poeta e pensador alemão – definia *Zeitgeist* como um conjunto de opiniões que dominam um momento específico da história e que, sem que nós nos apercebamos, de modo inconsciente, determinam o pensamento de todos os que vivem num determinado contexto. O *Zeitgeist* não apenas caracteriza e descreve, mas também determina e controla a conduta das sociedades humanas num tempo e num lugar específico. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos02/brozeko2.htm>, Acessado em 22 Set de 2012.

artista e que ultrapassam os limites do que é da Arte e do que é da Psicologia, resultando em um novo traçado no método. Expandiram-se assim algumas fronteiras, atenta para que a escrita acadêmica não diluísse a experiência artística, pois a principal grafia do método BPI é aquela que fica no corpo das pessoas que vivenciaram o processo e sua resultante artística.

Nos resultados obtidos estão integrados os textos acadêmicos e as criações artísticas vinculadas a Pós-graduação e a Graduação no Instituto de Artes da UNICAMP. Totalizam entre teses, dissertações, livros, artigos e comunicações mais de cem trabalhos. Hoje podemos dizer que o método BPI é desenvolvido por um grupo de pesquisadores. Alguns destes textos podem ser verificados no Google Escolar (<http://scholar.google.com.br/citations?user=PmbdwB4AAAJ&hl=pt-BR>)

Os estudos de Imagem Corporal<sup>5</sup> principalmente de Schilder (1994), Tavares(2003), Cash e Pruzinsky (1990), descortinaram questões fundamentais que estavam presentes na prática do método BPI. Ao mesmo tempo estes estudos possibilitaram um maior aprofundamento, clareza e desenvolvimento na aplicação deste método.

Num método de pesquisa e criação em Dança, como o que se propõe, o corpo é visto em sua totalidade (cultural, social, libidinal, fisiológico, etc.), ou seja, um corpo indissociável de seu psiquismo. Um corpo existencial que de acordo com Tavares (2003, p.118), “transcende à soma de todos esses aspectos e singular, que ao mesmo tempo carrega a vulnerabilidade própria do ser humano.”

Dentro de uma amplitude sobre o que significa Imagem Corporal, pode-se considerar como sendo 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 abordagem, especialmente de Schilder (1980), norteou questões que já se julgava importante de serem desenvolvidas, estabelecendo novas conexões tais como: a relação com o solo numa perspectiva de aumentar a resposta à gravidade para uma maior percepção interna via as sensações; o entorno do corpo como sendo sua extensão, ou seja, a imagem corporal ultrapassa os limites do corpo e o seu entorno é uma área sensível e que deve ser considerada no trabalho corporal. O tônus muscular e a sua relação com as emoções como importante aspecto no desenvolvimento criativo com a dança. O corpo no fenômeno de construção e destruição das imagens corporais dentro de uma tendência de energia vital construtiva, produzindo um dinamismo e uma plasticidade que altera a expressividade. A sociologia e a estrutura libidinal da Imagem

5. No ano de 2003 defendi a tese de doutorado O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que viveram um processo criativo baseado neste método sob a orientação da professora Maria da Consolação G.C.F.Tavares. A professora Consolação criou o laboratório e o Grupo de Estudos de Imagem Corporal na FEF UNICAMP, sendo uma referência Nacional sobre o tema.

Corporal, dentre outros aspectos apresentadas por Schilder, abrem possibilidades de reflexão para a atuação nas Artes da Cena. Na prática, no método BPI, as imagens que se aglutinam formando entidades favorecem no que diz respeito à qualidade de movimento, e, a atuação frequente dos mecanismos de defesa<sup>6</sup>, ao contrário, impede o desenvolvimento da Imagem Corporal, e conseqüentemente, compromete a expressividade do corpo do intérprete.

O método BPI se estrutura a partir de três eixos vistos sob uma perspectiva sistêmica e dinâmica: O Inventário no Corpo, O Co-habitar com a Fonte e A Estruturação da Personagem, (Rodrigues, 2003). Possui ferramentas específicas, que são usadas em todos os eixos: Técnica de Dança, Pesquisa de Campo, Laboratórios Dirigidos, Registros e Técnica dos Sentidos (Rodrigues, 2010).

O eixo Inventário no Corpo diz respeito a um contato do intérprete com o desenvolvimento de seu corpo próprio, validando as sensações advindas de suas histórias de vida e levando-o a uma auto investigação que envolve sua história familiar e cultural, rompendo condicionamentos psíquicos e ganhando expansão daquilo que ele vê sendo parte de si.

O eixo Co-habitar com a Fonte possibilita ao intérprete viver uma experiência de alteridade<sup>7</sup> e afeto. Ele vivencia estar com o outro, busca estabelecer uma relação sinestésica, onde a sintonia entre ambos é exercitada. A experiência humana, aqui proposta, o faz estabelecer trocas dentro de uma perspectiva de objeto total, que segundo Melanie Klein (Segal, 1975, p.11) é a posição depressiva, ou seja, é aquele estágio do desenvolvimento em que temos condições de ver o outro com menos idealização e mais aceitação.

O eixo A Estruturação da Personagem, estará lidando com a nucleação de imagens, e que figura como sendo uma personagem que está ligada internamente, ao *script de vida*<sup>8</sup> do intérprete, e também é uma porção de humanidade situada no segmento social que o intérprete fez a sua pesquisa de campo, tendo coabitado com a mesma e, portanto, ela é parte da humanidade como um todo.

A linguagem de movimentos que irá emergir do corpo coabitado do intérprete - uma profusão de suas Imagens Corporais com as da Fonte que ele coabitou - se pronuncia em seu corpo de uma forma particular. Há um veio emocional, donde emana uma entidade formada por Imagens Corporais que se integram e trazem uma nova configuração ao corpo. O intérprete muitas vezes não se dá conta do movimento que circunda o seu corpo, esta é uma visão que a pessoa que o dirige necessita ter, ou seja, o diretor percebe o movimento em seu corpo para

6. De acordo com Sillami, (1998,p.70) Mecanismos de defesa “são mecanismos psicológicos de que a pessoa dispõe para diminuir a angústia nascida dos conflitos interiores.” Dentre eles cita-se: a racionalização, a regressão, a projeção, a formação reativa, a dissimulação.

7. Alteridade é a concepção que parte do pressuposto básico de que todo o homem social interage e interdepende de outros indivíduos. Assim, como afirmam muitos antropólogos e cientistas sociais, a existência do “eu-individual” só é permitida mediante um contato com o outro (que em uma visão expandida se torna o outro - a própria sociedade diferente do indivíduo).O conhecimento (antropológico) da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única. <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Alteridade>>Acesso em: 23 SET.2012.

8. Segundo Cunha e Crivellari (1996,p.133) O *script*,”a princípio 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 de como levaremos nossas vidas. Adler chama isso de estilo de vida, Freud usou o termo de compulsão a repetição, Berne chamou de *Script* e Perls de *script de vida*.

devolvê-lo ao intérprete. Este passa a ter consciência de uma linguagem corporal que começa a transparecer em seu corpo. O intérprete é o receptor da entidade que se forma como se fossem “fantasmas de movimentos”, ou seja, são sensações e sentimentos de uma personagem ou suas Imagens Corporais, que não são vistas de imediato pelo intérprete, mas que ele as sente. O diretor neste método tem condições de ver e comunicar ao intérprete. Esta parte do processo vincula-se a Estruturação da Personagem no BPI. Destruição e construção, auge do Processo, um intenso tráfego de Imagens Corporais.

Analisando as personagens vividas dentro deste método pode-se perceber que as intérpretes, inclusive eu, passaram pelo ciclo de regeneração. O mito sumério conhecido como a Descida de Inana, que remonta aos tempos anteriores à própria escrita, exemplifica com clareza o que se quer explicitar. Segundo Perera (1985), o mito de Inana serve como uma tela de projeção / modelo cósmico transformativo e psicológico sazonal, para a busca de renovação em direção à totalidade, para deixar de ser filha do pai (orientação masculina) e ir de encontro aos instintos e energias mais integralmente femininos, desenvolvimento do feminino, reconexão com si próprio.

O mito é carregado de detalhes, aqui a descrição é de forma bastante sintética: Inana decide ir ao mundo subterrâneo. A cada uma das sete portas deste mundo, ela é detida e o guardião remove uma peça de seu vestuário a cada passagem. Agachada e desnuda é levada a presença da rainha do subterrâneo. Julgada e morta, seu corpo é enfiado num poste onde se transforma numa carne esverdeada pela putrefação. Depois de três dias, é restituída a vida à Inana e ela retorna à superfície. Inana resgata as forças do feminino adormecidas no subterrâneo. Um sacrifício da identidade enquanto filha do patriarcado. Uma iniciação feminina.

Hoje, dentre as intérpretes sob minha direção, todas inseridas em projetos da pós-graduação Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP destacam-se três processos com o intuito de aprofundar o singular significado do que seja personagem dentro do método BPI.

O processo corporal através do BPI revelou que estas intérpretes, com pesquisas de campo distintas, ao mesmo tempo em que tiveram um dado peculiar e marcante, todas viveram o ciclo de regeneração, descritos a seguir.

As pesquisas de campo com as Pomba Gira de Terreiros de Umbanda (São Paulo, Campinas e Brasília) resultaram no corpo da intérprete<sup>9</sup> em uma profusão de imagens de mulheres que são assimiladas por ela como sendo muitos corpos em um

9. A intérprete Larissa S. Turtelli é professora doutora do Programa Artes da Cena IA UNICAMP. O projeto relacionado a estas pesquisas resultou no espetáculo Fina Flor Divino Amor. 2012- Atual.

único. Em seu corpo há um eixo em torno do qual transitam “estas mulheres”, cuja cronologia e cenário em que se encontram, enquanto imagem altera o que a intérprete vai modelando em seu próprio corpo, resultando em variadas expressões. Longe do estereótipo, a personagem incorporada, nos revela uma profusão de Imagens Corporais.

As pesquisas de campo com as Quebradeiras de coco e suas manifestações mítico religiosas chamadas de Terecô (Tocantins)<sup>10</sup> resultaram num corpo com entradas e saídas dos encantados, onde a dureza da extração do coco babaçu é também metáfora do segmento social a qual pertencem estas mulheres. A extração das castanhas e dos encantados é vivida corporalmente com integração e intensidade.

Nas pesquisas de campo com as Mulheres Xavante (Mato Grosso)<sup>11</sup> a principal característica de movimento parte de uma contração do útero que resulta num contínuo enraizamento do corpo em movimentos que unem o corpo mítico da mulher gavião com os afazeres do cotidiano da mulher Xavante .

Os lugares, as pesquisas de campo e as intérpretes são bem distintos assim como a linguagem de movimento que se desenvolveu é claramente diferenciada, porém todas viveram no corpo um ciclo de regeneração. As imagens vividas por estas intérpretes eram o fogo, a pele que se queima, o corpo que é posto para queimar, os cortes e as cicatrizes na pele. A transmutação em bicho, a força instintiva, foi vivida pelas três intérpretes nos trabalhos laboratoriais. O eixo Inventário no Corpo se fez presente ao longo destes três processos, trazendo questões que se vinculam a assunção do feminino e à relação com o masculino em suas vidas. Importante frisar que neste método, a criação vem do corpo da intérprete, a diretora não coloca, não sugere nada ao corpo e sim retira, como se o corpo fosse um bloco de argila e dele saísse uma expressão no rosto, em partes do corpo, ainda sem nome, mas fruto do inventário no corpo com o co-habitar com a fonte daquela pessoa. O movimento desordenado aos poucos ganha algum delineamento. A linguagem de movimento que eclode é carregada de sentidos e nutrida por esta força. Há uma expansão do corpo neste ciclo de regeneração e as intérpretes viveram um processo pessoal significativo. O mito de Inana emoldura o Processo, ilustrando-o.

Um “corpo nu” se apresenta: ele é fruto do Processo como um todo, principalmente porque ela viveu o mito que a transformou.

O fato de a pessoa ter vivenciado os eixos não significa que o seu processo tenha sido concluído e que tenha vivido o mito regenerador em si, pois pode ocorrer a não aceitação da personagem que ela incorporou, porque ela não aceita aspectos pró-

10.  
A intérprete Nara Cálipo é doutoranda do Programa de pós graduação Artes da Cena IA UNICAMP e a experiência a qual nos referimos diz respeito ao seu projeto de Mestrado: Coabitares no corpo da bailarina-pesquisadora-intérprete: As mulheres Quebradeiras de Coco Babaçu e o seu Terecô. 2012

11.  
A intérprete Elisa Costa é doutoranda do Programa de pós graduação Artes da Cena IA UNICAMP e a experiência a qual nos referimos diz respeito ao seu projeto de Mestrado: Dançar para a fonte Xavante: Uma experiência do Bailarino-Pesquisador-Intérprete de retorno a Terra Indígena de Pimentel Barbosa. 2012.

prios que ela própria expressou. A pessoa em processo não quer se ver em um “corpo nu”. Ela não quer reconhecer aquilo que ela rejeita como parte dela. Diante de tal situação, o processo pessoal retrocede e os mecanismos de defesa tomam a frente. Não há mais corpo expressivo. Só defesas. Evidentemente que neste caso a estruturação da personagem fica comprometida. Há uma atuação de sentimentos tais como raiva e medo, e os mecanismos de projeção<sup>12</sup> são fortemente ativados.

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

As intérpretes citadas anteriormente, quando foram a campo, atuaram com seus “corpos nus” no Co-habitar com a Fonte, pois anteriormente já haviam passado pela Estruturação da Personagem. Com esse estado corporal adquirido elas leram o corpo do outro. As pessoas que elas pesquisaram tiveram acesso a estes corpos e relacionaram-se com ele.<sup>13</sup>

Há uma cumplicidade entre intérprete e quem ela pesquisa, se reconhecem pelas dores. A realidade crua e as dores fortemente presentes nas pesquisas de campo que vimos realizando e as que as intérpretes trouxeram de si mesmas são depuradas e a referência de “corpo nu” passa a ser do pesquisador e do pesquisado.<sup>14</sup>

Há 27 anos, quando comecei a fechar uma síntese dos corpos de rituais à margem da sociedade brasileira, fui observando que o que eu tinha como referência de Laban<sup>15</sup> não se encaixava para aquelas análises, precisei construir um referencial que partisse dos próprios campos em questão e que resultou na Estrutura Física e Anatomia Simbólica do BPI (Rodrigues, 1997).

Anos atrás me foi mostrado um vídeo com determinados movimentos de mulheres índias num ritual. Um de seus movimentos que me chamou a atenção foi traduzido como sendo um movimento de deslizar. Como o vídeo tratava de uma análise no sistema Laban e a edição do vídeo compunha a imagem do movimento com aspectos da paisagem, como a correnteza de um rio e com o tempo modificado, fiquei sem ter uma ideia clara do que realmente estava acontecendo. Anos depois tive a possibilidade de me encontrar com estas mesmas mulheres neste mesmo ritual e local e pude dançar com elas num estreito contato físico. Eu quase fui atirada fora da roda de dança, tamanha a força de gravidade que elas usavam para realizar tais movimentos, longe de ser um deslizar, havia uma força

12. De acordo com Sillamy, (1998, p.185): “Projeção, mecanismo de defesa do eu/ego que consiste em atribuir inconscientemente a outrem e, mais genericamente, em perceber no mundo exterior suas próprias pulsões, pensamentos, intenções e conflitos internos.

13. Cálipo (2012, p.31), assim descreve sua experiência em campo onde ela vivencia uma forte sintonia com algumas mulheres desta nova pesquisa: “Há uma conexão bastante evidente entre os conteúdos presentes nos corpos dessas mulheres que sobrevivem da terra... Esses conteúdos apreendidos corporalmente em mim, sintetizado na personagem, fez-se presente no contato com mulheres que possuem esses pontos em comum, tal qual a identificação que elas tiveram com a personagem, pois existe uma porção Jura (personagem incorporada) que diz respeito também às suas histórias de vida.”

14. Costa (2012, p. 129) referindo-se a uma experiência em Terras Xavante - quando ela retorna com a personagem a campo - e uma das mulheres da etnia Xavante dá o seguinte feed back : “Mas eu sei, eu já percebi o que é que ela tava fazendo aqui. Eu já percebi. Essa historia todo mundo sabe. É a historia dos nossos antepassados.”

centrífuga e os pés afundavam no solo. Eu nunca tinha vivido um movimento com aquela intensidade. No ano de 2010, em outra etnia, com os Xavante, pude dançar com as mulheres e o movimento ali era outro, um movimento tirado do útero, feito com os pés, com o útero e o coração (afetividade) fazia literalmente um buraco no chão.

Como um movimento deste pode ser analisado através do sistema Laban? Laban não dançou com essas mulheres para saber a intensidade de suas forças em relação à gravidade, com as forças integradas de útero, pés e coração que resultavam num buraco no chão. A experiência de movimento vivido com estas índias não só me permitiu aprofundar o estudo do movimento como também ampliou o referencial daquilo que chamo de corpo ampliado do intérprete.

Entretanto, considera-se a grandeza do Sistema Laban e a enorme contribuição dada a área da Dança. O estudo do Sistema Laban enriquece a formação em Dança, porém todo ensino de Dança deveria ter um conhecimento crítico do uso de suas ferramentas e sistemas, modificando, por exemplo, a ideia de que aquilo que não se encaixa no escaninho Laban não tem valor.

Juliana Moraes, bailarina, coreógrafa e pesquisadora de dança, estudiosa de Laban nos traz uma importante contribuição com a sua tese de doutorado. Uma inovadora abordagem sobre o sistema Laban citando dentre vários aspectos uma de suas ideias, a do corpo harmônico, fundamentado em fontes bibliográficas e em documentos descobertos e divulgados há poucos anos.<sup>16</sup>

Sobre o trabalho de Laban, Moraes o faz quebrando o mito:

A facilidade com que seu trabalho foi incorporado pelo terceiro Reich nos faz refletir sobre a compatibilidade entre suas ideias e a ideologia nazista, pois a afirmação de que existam movimentos harmônicos e a busca por sistematizá-los deixa clara sua visão de que também existam movimentos desarmônicos, o que lembra em muito a diferenciação nazista entre boa arte e arte degenerada. Ademais, a certeza da superioridade da raça ariana também era compatível com a crença de Laban na distinção entre sociedades mais e menos avançadas, que ele dizia observar pelas qualidades das danças de seus povos. (MORAES 2012 p.35)

Por ser uma especialista em Laban e usar este sistema com tanta propriedade, as críticas que Juliana Moraes tece a respeito do mesmo apresentam-se essenciais para as questões que se traz sobre o porquê não vemos este sistema o mais indicado para a leitura dos corpos estranhos do Brasil. Ainda sobre o sistema Laban ela diz: “Pois acreditar que ele dê conta de

15. Rudolf (Jean-Baptiste Attila) Laban, também conhecido como Rudolf Von Laban (15 de Dezembro de 1879, Pressburg, Áustria-Hungria (atual Bratislava, Eslováquia) - 1 de Julho de 1958, Weybridge, Inglaterra). Dançarino, coreógrafo, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o “pai da dança-teatro”. Dedicou sua vida ao estudo e sistematização linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Disponível em: <[HTTP://PT.wikipedia.org/wiki/Rudolf\\_Laban](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Laban)>. Acesso em 22 de Set de 2012.

16. KANT, Marion. Laban's secret religion. In Burt, Ramsay and Leigh Foster, Suzan (org). Discourses in Dance 2 ed. London: Laban Centre, 2002. V.1.

KANT, Marion; KARINA, Lilian, Hitler's dances: German modern dance and the Third Reich. New York and Oxford: Berghahn Books, 2004.

analisar os movimentos em toda sua amplitude, como ainda é recorrente, é manter-se de olhos fechados e perpetuar uma falsa visão sobre o corpo e o movimento humano.” (Moraes 2012 p.29).

Somos diferentes.

A cada nova pesquisa de campo um pedaço de Brasil é descoberto.<sup>17</sup>

As fontes dos corpos diferentes do Brasil trazem possibilidades para que o intérprete desenvolva um novo corpo. É preciso estar lá, dançando junto, não apenas observar, mas colar, grudar com o olhar e um “corpo nu” para experimentar um processo de transmutação.

A Estrutura Física e Anatomia Simbólica do BPI são preparo para o corpo coabitar e referencial de leitura corporal. Salientamos sobre a importância da sensibilidade e abertura do corpo em coabitação com elementos que fazem parte das Imagens Corporais do pesquisador, pois foi ele quem escolheu pelo afeto o que pesquisar.

A personagem traz consigo um mito regenerador porque foi ativado pela experiência do campo a qual possibilitou ao intérprete revivê-lo. A personagem no método BPI, incorporada e estruturada, possibilita ao bailarino aproximar-se com mais propriedade do corpo do outro o percebendo e sentindo-o com alteridade e afetividade.

Portanto no método BPI há uma abordagem de leitura corporal e para tal a pessoa deverá passar pelo seu processo.

As pesquisas atuais reafirmam o quão diferentes são os corpos e os movimentos que margeiam o Brasil, em comum há uma força corporal que é diferente do que ocorre na Dança Oficial (estamos falando da dança ocidental de origem Europeia e Norte Americana, da qual não nos excluímos de fazer parte). Dificilmente será vista através delas. No momento não é o Zeitgeist, daí a importância do lugar da pesquisa para que o estranhamento possa fornecer a descoberta.

Como o lugar da pesquisa em Arte, a universidade pública deve ter a coragem do enfrentamento a respeito de questões como estas, pois a investigação tem o seu lugar próprio e o pensamento tem a liberdade de ser diverso.

17.  
Desde 1980 que as pesquisas de campo que realizamos sob esta perspectiva tem sido uma constante envolvendo hoje um grande número de segmentos sociais, manifestações culturais e míticos religiosos do Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CÁLIPO, Nara. **Coabitares no corpo da bailarina-pesquisadora-intérprete: As mulheres Quebradeiras de Coco Babaçu e o seu Terecô**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- CASH, Thomas F., PRUZINSKY, Thomas T. *Body Images-Development, Deviance and Change*. New York: The Guilford Press, 1990.
- COSTA Elisa M. **Dançar para a fonte Xavante: Uma experiência do Bailarino-Pesquisador-Intérprete de retorno a Terra Indígena de Pimentel Barbosa**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- CAVRELL, Holly E.. **Dando Corpo à História**. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- CUNHA, Maria das Graças; CRIVELLARI, Humberto. **Caminhando com a Psicologia Integrativa**. Belo horizonte: Cultura 1996.
- MORAES, Juliana. **Texto para Prosa, Dança e Verso: Traços de Discursos coreográficos**. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- PERERA, Sylvia. B. **Caminho da Iniciação Feminina**. Tradução Aracelis M. Elmas. São Paulo: Paulus, 1985.
- RODRIGUES, Graziela E. F.. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação**. ISBN- 85-8578141-6. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (Reedição 2005).
- RODRIGUES, Graziela 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. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- RODRIGUES, Graziela E. F.. **As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)** In: Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal, ISBN: 9788599688120. UNICAMP. Campinas, SP. 2010.
- SCHILDER, Paul. **A Imagem Do Corpo, As Energias Construtivas da Psique**. Tradução Rosanne Wertman. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- SEGAL, Hanna. **Introdução à Obra de Melanie Klein**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

SILLAMY, Norbert. **Dicionário de Psicologia**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

TAVARES, Maria da Consolação.G.C.F.. **Imagem Corporal: Conceito e Desenvolvimento**. São Paulo: Manole, 2003.

VIANNA, Klaus. ; CARVALHO, Marco Antonio. **A Dança**. São Paulo, SP: Siciliano, 1990.