

A Parteira e a Diretora: Papéis Análogos Entre o Parto e o Processo Criativo no Método BPI

Elisa Massariolli da Costa¹

Graziela Estela Fonseca Rodrigues²

Resumo:

Este artigo provém de uma pesquisa de Doutorado e busca esclarecer particularidades da relação entre diretora e intérprete no processo criativo do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). Para isso, fazemos uso de uma analogia na qual o papel da diretora se assemelharia ao papel de uma parteira. Dentre as várias ações propostas na metodologia deste projeto, uma delas consistiu em realizar pesquisa de campo junto a parteiras tradicionais da etnia indígena Pankararu, averiguando, dessa forma, a analogia mencionada. Muito foi vivenciado em campo, junto às parteiras, levantando dados que podem ajudar na compreensão da natureza do processo criativo no BPI.

Palavras-chave: Bailarino-Pesquisador-Intérprete; Relação diretora-intérprete; Parteiras Tradicionais; Processo Criativo.

Abstract:

The article is based on an ongoing research and focuses on peculiarities of the relationship between director and performer in the Bailarino-Pesquisador-Intérprete methodology (Dancer-Researcher-Performer – BPI). To this end, we work with the midwife trade as an analogy for the role of the director. One of the activities included in the methodology chosen for the research was to conduct fieldwork among traditional midwives in a Pankararu indigenous community. The purpose of it was to further analyze the aforementioned analogy. Much of what was experienced among the midwives may be helpful in further assessing the nature of the creative process in the BPI methodology.

Key-words: Bailarino-Pesquisador-Intérprete; Director-Performer Relationship; Traditional Midwives; Creative Process.

1 Doutoranda em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas. Email: elisa.indranii@gmail.com

2 Professora Titular da Universidade Estadual de Campinas na Graduação e Pós-Graduação. Email: grazielafr@uol.com.br

Cena 15 Elisa Massariolli da Costa e Graziela Estela Fonseca Rodrigues

Este artigo irá expor dados de uma pesquisa de Doutorado, realizada no Instituto de Artes da UNICAMP, cujo foco é a relação entre diretora¹ e intérprete dada no processo criativo do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)². Qual a singularidade dessa relação neste método? E qual a importância dessa singularidade para o intérprete e para a produção nas artes da cena? Temos³ como objetivo responder a essas questões, a partir de ações e estudos dentro do próprio BPI e também em comparação com outros métodos e processos de criação.

O BPI foi criado em 1980 pela Pprof.^a Ddra.^a Graziela Rodrigues. Após ter instaurado e vivido o método em seu próprio corpo, por meio de processos criativos de diversos espetáculos⁴, Graziela passou a dedicar-se cada vez mais à estruturação desse processo, cuja principal característica consiste em que “o bailarino não se encontra na condição de objeto, mas na condição de sujeito” (RODRIGUES; 1997, p.20). Isso porque, àquela época e ainda hoje, nos processos criativos em dança, é comum que o corpo do bailarino seja um “instrumento” de criação do diretor/coreógrafo. No BPI o processo é outro: a diretora coloca-se em função do intérprete, das suas necessidades, buscando auxiliá-lo a entrar em contato com a realidade de seu corpo e a expressar os movimentos que se fazem presentes no seu interior.

O método é composto basicamente por três eixos, que interagem e intercalam-se, buscando acessar lugares no corpo do intérprete que tragam à tona sua originalidade e que toquem na sua identidade corporal, considerando-se aí os aspectos psíquicos, sociais e fisiológicos da pessoa em processo. Os eixos são o Inventário no Corpo, o Co-habitar com a Fonte⁵ e a Estruturação da Personagem. Resumidamente, procedem-se da seguinte forma:

O Inventário no Corpo diz respeito ao mergulho que o intérprete faz em relação à sua própria história, diz respeito ao que é privado. (...) No eixo Co-habitar com a Fonte, a relação com o outro, diferente de si, irá se realizar a partir de uma pesquisa de campo que o intérprete escolhe. (...) O eixo Estruturação da Personagem (...) O intérprete “ganha um corpo novo”, fruto de seu inventário no corpo com o co-habitar com a fonte. O resíduo de toda a experiência vivida até então brota num corpo regenerado porque atingiu suas forças de vida graças à co-habitação com outros corpos.” (RODRIGUES, 2010b, p. 109-110).

O desenvolvimento desses eixos, suas fases e as ferramentas⁶ necessárias para eles consistem em um processo complexo e coerente, possibilitando ao intérprete viver a expressividade do seu corpo com bastante integridade. Chegar a esse ponto depende não só de disponibilidade e dedicação do intérprete, mas também da sua relação com a diretora que envolve, sobretudo, sintonia e confiança. A presença da direção é essencial, propiciando ao bailarino depurar os conteúdos

1 Quando nos referirmos ao BPI, este substantivo estará no gênero feminino devido ao fato de que, atualmente, todas as diretoras formadas neste método são mulheres.

2 Ver Rodrigues (1997 e 2003).

3 Assim como em Turtelli (2009, p. 33), no decorrer deste texto serão alternados verbos conjugados na primeira pessoa do singular e na primeira pessoa do plural. Há um trabalho conjunto de orientadora e orientanda em cada etapa deste trabalho e, no que diz respeito a isso, é necessário deixar claro, fazendo as colocações na primeira pessoa do plural. No entanto, há também constatações que são mais pessoais (da orientanda), e para tal será usada a primeira pessoa do singular.

4 Os principais deles são: Graça, Bailarina de Jesus, Caminhadas, Coração Vermelho I e Coração Vermelho II (RODRIGUES; 1997, p.17).

5 Embora, de acordo com a nova ortografia, não há hifenização para a palavra “coabitar”, usaremos o hífen sempre que essa palavra aparecer como nome do eixo do método BPI (Co-habitar com a Fonte), conforme a referência de Rodrigues (1997).

6 São elas: Técnica de dança do BPI; Técnica dos Sentidos; Laboratórios Dirigidos; Pesquisa de Campo; e Registros. Para maiores informações, ver artigo “As Ferramentas do BPI”, de Rodrigues (2010a).

presentes no seu corpo, que muitas vezes estão inconscientes.

O diretor ajuda a puxar de dentro do corpo do intérprete aquilo que ele detecta que está despontando neste corpo. No BPI trabalhamos com tantas sutilezas que às vezes é difícil para o próprio intérprete perceber alguns conteúdos que emanam do seu corpo. O diretor é capaz de perceber estes conteúdos e criar estratégias para que estes venham à tona. (TURTELLI, 2009, p. 51)

Para aprofundar-se no que diz respeito à relação entre diretora e intérprete no BPI, nesta pesquisa, estão sendo realizadas as seguintes ações, como parte de sua metodologia:

- Processo criativo no qual doutoranda e orientadora colocam-se também, respectivamente, como intérprete e diretora, validando uma forma de atuar na qual a experiência direta da pesquisadora é fundamental para a compreensão aprofundada do objeto de estudo;

- Doutoranda observar a criadora do BPI, Pprof.^a Ddr.^a Graziela Rodrigues, dirigindo outros intérpretes;

- Doutoranda realizar assistência de direção em outros processos criativos que se dão no BPI, para compreender, através de sua própria experiência, o papel da direção;

- Pesquisa bibliográfica das publicações sobre o método BPI, para levantar os dados já escritos acerca da relação entre diretora e intérprete;

- Comparação do BPI com outros métodos das Artes da Cena, através de pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo em processos criativos de outros grupos (ainda a serem definidos).

Além disso partimos, para esta pesquisa, de uma analogia que já ocorre dentro do BPI, em que a diretora agiria, junto ao intérprete, tal qual uma parteira age junto à parturiente em trabalho de parto. Tal analogia é usada, principalmente, para auxiliar na compreensão do método por intérpretes e alunos que entram em contato com ele. Busca-se deixar claro que a diretora possibilita ao intérprete fazer nascer uma dança que já está sendo gerada no seu corpo.

Para aprofundar essa analogia, foi realizada uma pesquisa de campo junto a parteiras tradicionais. Após o levantamento de diversas possibilidades de locais onde há parteiras atuando, escolhemos a etnia Pankararu, alocada no sertão de Pernambuco, entre os municípios de Tacaratu e Jatobá. No decorrer do ano de 2013, até o início de 2014, 90 dias foram passados em campo. A pesquisa foi feita na perspectiva do eixo Co-habitar com a Fonte, na qual é exercida uma apreensão cinestésica do corpo do outro, para além de uma coleta de dados convencional. Sua abrangência foi maior do que o universo das parteiras em si, estendendo-se também para a cosmologia e rituais Pankararu, conteúdos que agora estão emergindo no processo criativo da doutoranda. No entanto, para este artigo, enfocamos os dados apurados no que diz respeito às semelhanças encontradas entre a diretora do método BPI e a parteira tradicional.

Durante o campo, houve a oportunidade do contato com cerca de nove parteiras, incluindo-se aí mulheres mais experientes e também aprendizes. “A maioria delas aprendeu acompanhando parteiras mais velhas, muitas vezes suas mães, avós e tias, iniciando-se na atividade antes dos 18 anos”, descreve Giberti (2013, p. 121). Dentre essas mulheres, destaca-se o que foi vivenciado junto à Dôra, Juliana (irmã de Dôra), e Tia Ana⁷.

7 As parteiras foram consultadas se gostariam ou não de ter suas identidades reveladas nestes escritos. A

É comum, dentro desta etnia, que as parteiras não assistam aos partos sozinhas, mas sim acompanhadas de outras e também de aprendizes. Assim vai-se passando o conhecimento de geração a geração. Nos partos existe uma certa hierarquia: as parteiras podem trabalhar em grupo, mas sempre há uma delas (a que tem mais experiência) que lidera e coordena as ações junto à parturiente.

Importante destacar que muitas das parteiras e aprendizes são também cantadoras, rezadeiras, benzedoras ou dançadoras, participando ativamente dos rituais e crenças Pankararu (ver Fig. 1). Isso faz com que o acontecimento do nascimento esteja em um contexto que vai muito além do parto em si, pois abrange também a religiosidade e a fé. Faz parte, nos momentos dos partos, por exemplo, a rogação à Nossa Senhora do Bom Parto e aos encantados. Estes são entidades ancestrais que constituem a cosmologia Pankararu, no que eles chamam de Força Encantada⁸. Remédios do mato, feitos com ervas medicinais encontradas e cultivadas na região, também são bastante utilizados nas situações de gestação, parto e puerpério. Parteiras e familiares, geralmente, acendem seus campião (cachimbo Pankararu)⁹ e conectam-se com a Força Encantada, antes, durante e após o trabalho de parto, principalmente quando a parturiente está passando por algum aperreio, ou então para agradecer, quando tudo ocorre bem com o processo do nascimento.

No entanto, a questão do nascimento entre os Pankararu torna-se mais complexa, uma vez que os conhecimentos tradicionais são articulados com saberes biomédicos, gerando uma interação – permeada de conflitos – entre a medicina nativa e a medicina “oficial”:

O processo de nascimento em Pankararu acontece hoje com a convivência e articulação dos saberes e práticas dos mais velhos com os saberes e práticas da medicina disponibilizada pelos serviços oficiais de saúde. Isso inclui os cuidados relativos à gestação – frequentar a assistência pré-natal e fazer uso de remédios do mato –; e o pós parto, que requer um resguardo bem feito para harmonia da mulher com a dona-do-corpo¹⁰. (GIBERTI, 2013, p. 49),

Há, com relação à saúde indígena Pankararu e ao processo de gestação e nascimento, uma grande mescla de práticas, que envolve o biomédico e o tradicional. As parteiras desta etnia, portanto, buscam adaptar-se a novos conhecimentos que recebem, transformando, dessa forma, suas práticas. Esses conhecimentos são veiculados pelo Ministério da Saúde, através da Rede Cegonha¹¹, e por ONG's (Organizações não governamentais) como, por exemplo, o Grupo Curumim¹². Essas

resposta foi afirmativa. No entanto, quanto às parturientes, no texto que se segue, usarei nomes fictícios, uma vez que não tive oportunidade de consultá-las a respeito do assunto.

8 A Força Encantada implica um vasto e complexo sistema de rituais através dos quais os Pankararu relacionam-se com os encantados. Uma das formas de relacionar-se com eles é através dos praiás, homens que passam por processos de iniciação e penitência, vestem-se com uma roupa de croá (tipo específico de palha), e dançam nos rituais, tocando seus maracás. Para mais informações acerca da cosmologia Pankararu, ver Arruti (1996) e Matta (2005).

9 O fumo (tabaco) tem um significado importante na religiosidade Pankararu. A ele são atribuídas funções de proteção, benção e também de conexão com os encantados e com outras forças espirituais.

10 A dona-do-corpo ou Camarada é comumente associada ao útero da mulher mas, através de depoimentos que obtive em campo, pareceu-me consistir em uma espécie de “força” que existe dentro do corpo, na região do abdome, com a qual as pessoas têm de tomar certos cuidados, para não desarmonizá-la. Sentar em um chão muito quente, muito frio, ou desrespeitar a alimentação correta nas épocas de menstruação e resguardo, por exemplo, podem desarranjar a dona-do-corpo, gerando desconfortos abdominais ou doenças.

11 “É uma estratégia do Ministério da Saúde que visa implementar uma rede de cuidados para assegurar às mulheres o direito ao planejamento reprodutivo e a atenção humanizada à gravidez, ao parto e ao puerpério, bem como assegurar às crianças o direito ao nascimento seguro e ao crescimento e desenvolvimento saudáveis”. Fonte:

12 “O Grupo Curumim é uma organização não governamental feminista que desenvolve projetos de fortalecimento da cidadania das mulheres em todas as fases de suas vidas”. Fonte: <<http://grupocurumim.org.br/site/>

instituições realizam cursos de aprimoramento e ações junto às parteiras nas quais há uma busca pela sua valorização e pela integração do seu trabalho no SUS (Sistema Único de Saúde).



Fig. 1: Parteira participante de ritual Pankararu, fumando seu campião. Nesta situação, ela aguarda o momento de dançar junto aos praiás, homens caracterizados que trazem a presença dos encantados. (Pesquisa de campo nov/2013)

Entre as Pankararu, há mulheres que têm parto domiciliar, atendidas pelas parteiras, e outras que têm parto hospitalar. Foi observada, em campo, uma oposição entre situações que podem ser divididas entre “parto para casa” e “parto para o hospital”. As parteiras, devido ao contexto que envolve os cursos de aprimoramento, tornam-se cada vez mais conscientes de suas capacidades de resolver ou não determinado problema, tendo a possibilidade, se sentirem-se sem recursos suficientes, de encaminhar a mulher ao hospital. Portanto, há uma avaliação da parteira se o parto pode ou não ser domiciliar. De qualquer forma, a escolha primeira de parir em casa ou no hospital pertence à parturiente. A oposição entre “parto para casa” e “parto para o hospital” também é encontrada em Fleischer (2011, p. 209-249) com relação à sua pesquisa de campo realizada com parteiras no município de Melgaço-PA. No entanto, há uma certa transitoriedade entre essas categorias como, por exemplo, partos que têm aparentemente todas as condições para acontecerem em casa e acabam ocorrendo no hospital, e vice-versa.

Em meio a todas as interações e conflitos de conhecimentos e práticas, conforme pude constatar em campo, as parteiras Pankararu prezam muito por seus conhecimentos tradicionais, e há uma militância no sentido de que elas possam fazer uso de sua sabedoria ancestral e dar às parturientes a livre escolha entre parir em casa ou no hospital. Nas conversas que estabeleci com algumas gestantes, a maioria delas dizia ter preferência pelo parto domiciliar, pois neste contexto havia mais “carinho” e apoio da parteira. Conforme aponta Giberti (2013, p. 169):

Há vários motivos que fazem com que as mulheres tenham seus filhos em casa. Um dos mais valorizados é o tratamento respeitoso e a liberdade de movimentos que a parteira (...) dá à mulher. A comodidade de estar em casa, onde se pode comer, beber e estar junto de toda a família é fundamental para o sentimento de segurança da mulher. A possibilidade de se fumar o campião e chamar verbalmente os encantados é (...) outra razão para se preferir o parto em casa.

Narraremos a seguir algumas das experiências ocorridas junto às parteiras Pankararu, procurando destacar aspectos da analogia proposta por esta pesquisa, entre as relações parteira-parturiente e diretora-intérprete. No entanto, serão colocadas apenas parte delas, uma vez que tal comparação revelou inúmeras semelhanças entre o ofício de parteira e diretora, não havendo aqui espaço para que se liste todas. Concentraremos-nos nas mais evidentes para, inclusive, podermos aprofundá-las.

Uma das histórias que foram-me narradas em Pankararu, pela parteira Tia Ana, dizia respeito a um parto ocorrido no início de 2013, ainda antes da minha primeira ida a campo. Tia Ana contou ter passado vários dias na casa da buchuda, porque esta teve um pouco de dor. A parteira examinou e percebeu que o bebê não nasceria ainda, pois tratavam-se de dores fracas, e não de contrações de expulsão. Tia Ana, então, anunciou que iria embora e voltaria no dia seguinte. No entanto, os familiares da gestante não confiaram na sua palavra, e não deixaram-na ir.

Depois de dois dias, diante de tal desconfiança, Tia Ana disse então que encaminhassem a menina ao médico. Assim fizeram, e este mandou que voltassem para casa, pois ainda não chegara o momento do parto. Passado mais um dia, a parteira Dôra, que estava em viagem, retornou à aldeia e confirmou as previsões de Tia Ana e do médico: era necessário ter paciência. Os familiares queriam dar injeção de puxo (ocitocina sintética, hormônio que provoca contrações e induz o parto) na moça, mas as parteiras diziam que isso não seria bom. Precisava-se esperar o tempo do bebê nascer. Chegado o momento certo, a moça pariu e tudo correu bem, sem problemas. Ela reconheceu que a força do puxo para o bebê sair era bem diferente das dores que sentira antes.

Destaca-se, nesta história, a questão da paciência. Havia a necessidade de deixar que o processo se desencadeasse por si. Em alguns momentos não há o que ser feito, tudo tem seu tempo de acontecer. Tratava-se disso: era preciso esperar o corpo modificar-se, aos poucos, no seu próprio ritmo, até chegar às condições necessárias para o nascimento. Uma injeção de puxo, neste caso, poderia colocar mãe e bebê em risco. Induzir a força antes do tempo não resolveria a situação.

O tema da paciência faz-se bastante presente quando se lida com o parto, e também no processo criativo do método BPI, uma vez que, para muitas questões, é necessário dar ao corpo o seu próprio tempo para elaborá-las. Em um dos processos que observei a profa. Graziela atuando, esta foi muito clara à intérprete quanto à impossibilidade de forçar-se a dar uma resposta: “não existe 'ligue-se agora' para o corpo”. No BPI, não se dá injeção de puxo, mas respeita-se o tempo do corpo da pessoa para processar as forças que se fazem presentes no seu interior.

(...) a duração de tempo no trabalho do bailarino-pesquisador-intérprete é relativa às situações que se lhe apresentam. (...) é necessário que ele [o bailarino-pesquisador-intérprete] percorra o seu caminho guardando o devido tempo de decantação do que foi vivido, e se disponha a trabalhar. (RODRIGUES, 1997, p. 150)

Por outro lado, quando o parto tem de acontecer, seus impulsos arrebatam a parturiente, muitas vezes em momentos inesperados. Cabe às parteiras, então, estarem prontas para lidar com esta força que se faz presente no corpo da mulher, procurando criar as melhores condições possíveis para receber a vida que está chegando, de forma a eliminar todo e qualquer risco de fracasso com relação à saúde da mãe e do bebê. Quem dita o ritmo é o corpo. A quem está envolvido no processo, cabe aprender a escutar este ritmo e procurar segui-lo da forma mais harmoniosa possível. Estendo também essa analogia ao método BPI.

Houve outro caso ocorrido em campo que remeteu-me a várias reflexões. Maria era gestante e mãe de nove filhos, alcoólatra, e não cumpria as consultas do pré-natal, conforme indicado pelas parteiras. Dôra pressupunha, inclusive, que este seria um parto “para o hospital”. No entanto, quando Tia Ana foi chamada para assistir Maria, esta já estava com o trabalho de parto bastante adiantado. A parteira, ainda assim, perguntou à mulher qual era a sua vontade, entre parir em casa ou no hospital, mesmo sabendo que o parto ocorreria ali mesmo. Ela pediu para buscarem por um carro no intuito de transmitir segurança à mulher, mas esta pariu, conforme o esperado pela parteira, antes que o carro chegasse.

Tia Ana teve de lidar com uma série de ocorrências adversas: uma mãe alcoólatra, a falta do pré-natal (que auxilia a parteira a saber se há condições para o parto domiciliar) e a falta de tempo e carro para encaminhá-la ao hospital. Ainda assim, a parteira fez o parto e foi bem sucedida, a despeito de todas as dificuldades.

Esse caso lembrou-me situações, quando fiz assistência de direção em um determinado processo criativo, nas quais as diretoras¹³ do método diziam-me que, com relação à intérprete, era necessário lidar com os fatos tais quais eles se apresentassem. Precisávamos trabalhar com o que tínhamos e com o que a intérprete estava disposta a dar naquele momento, sem idealizações.

Nesse processo, estávamos no eixo Estruturação da Personagem, já na fase da construção do roteiro do espetáculo em que, no BPI, o trabalho fica mais volumoso, tanto para a diretora quanto para a intérprete. A esta são passadas muitas tarefas, que ela deve realizar sozinha pois, dessa forma, quando voltar a trabalhar com a diretora, o processo terá se desenvolvido um pouco mais. Por isso, o tempo de dedicação tinha de ser ampliado. No entanto, a intérprete em questão não cumpria grande parte das tarefas indicadas.

Mesmo com dificuldades, foi possível chegar a um bom resultado cênico. Não caberia, na situação desse processo ou da gestação e parto de Maria, por exemplo, qualquer julgamento a respeito das pessoas envolvidas. A única alternativa possível de êxito era uma avaliação dos fatos no sentido de fazer o máximo uso das forças presentes, apesar de todos os desafios apresentados.

Há processos em que o intérprete não realiza os trabalhos propostos pela diretora. Isso dificulta a criação, e faz com que o intérprete não desenvolva sua expressividade na potência que poderia, se tivesse seguido as indicações dadas. A diretora se dispõe a “tirar o máximo” da potencialidade artística do intérprete, mas não pode extrapolar seus limites:

O processo inteiro é trabalhado no fio limite de exigência em relação a cada bailarino-pesquisador-intérprete. Porém, a pessoa é mais importante do que o produto artístico, uma vez que a qualidade estética depende da sua integridade. (RODRIGUES, 1997, p.149)

O processo no BPI é honesto com o desenvolvimento pessoal do intérprete e com os seus limites. Cabe à diretora ter a sensibilidade para não ultrapassá-los. O lugar no qual o intérprete vai chegar é onde ele pode chegar, sem que se coloque qualquer adorno ou disfarce sobre suas dificuldades. Nesse sentido, a diretora fica “em segundo plano”, pois não pode colocar seu ego, por ter seu nome na direção, acima do desenvolvimento real do intérprete.

13 Neste processo a direção era compartilhada pela profa. dra. Graziela Rodrigues e pela profa. dra. Larissa Turtelli.



Fig 2 e 3: Parteiras Pankararu segurando recém-nascida. (Pesquisa de campo jan/2014)

Para ampliar mais a compreensão da relação entre diretora e intérprete no BPI, aproximando-a do processo do nascimento e da relação dada entre parteira e parturiente, segue-se a narrativa de um dos partos presenciados em campo, no qual muitas ocorrências remetem ao processo criativo no BPI.

Carmem, a buchuda, estava com dores desde o meio-dia. Quando Dôra foi chamada, o sol se punha. Naquele fim de tarde, as contrações ficavam mais intensas. A parteira mediu a dilatação da moça, que era de 7cm . O trabalho de parto estava bastante adiantado. Daí em diante, o aperreio da moça com as dores só aumentou. Estávamos eu, Dôra, a sogra e duas cunhadas da parturiente. Todas cuidavam da organização do ambiente para o parto.

Muitas vezes Dôra fazia massagens em Carmem, para aliviar suas dores. Ficou muito claro como a parteira se dispunha a tentar sentir o que a mulher estava sentindo. No momento das contrações, Dôra também trazia em seu rosto expressões de dor. Quase o tempo todo suas mãos estavam em contato com o corpo de Carmem. A respiração da parteira entrou em sintonia com a da parturiente, e Dôra a orientava a respirar com mais profundidade e calma, no intuito de aliviar a dor. Era peculiar o fato de que, antes orientá-la, a parteira conectava-se com ela, sentia o que ela estava sentindo, para perceber o que não estava bom e, a partir daí, dar a melhor indicação possível.

A sintonia que se estabeleceu entre as duas foi bem profunda e bonita.

No ritmo ditado pelo corpo da mulher, a situação intensificou-se, aos poucos. A vontade de “botar força” chegou, a força do puxo fez-se presente e, algum tempo depois, a bolsa das águas rompeu. A dilatação era total.

Desde a hora que Dôra chegara, sempre havia momentos em que alguém fazia uma prece e acendia o campião, dirigindo-se a Deus e à Força Encantada. As preces e orações começaram a ser mais frequentes conforme aumentavam as dores da mulher.

Quando Carmem sentia o puxo, Dôra dava várias indicações: explicava-lhe como respirar; como direcionar a força para baixo; dizia a ela para que tentasse manter consigo a força da contração quando esta viesse, no intuito de fazê-la durar mais tempo; recomendava a não fazer força quando não viesse o puxo, para não se cansar à toa; orientava como relaxar e descansar entre as contrações; etc.

Fig. 4: Parteira aprendiz dando assistência à parturiente.. (Pesquisa de campo fev/2013)

Antes de estourar a bolsa, Dôra deixou a parturiente bastante à vontade. No entanto, depois, a parteira passou a intervir com maior intensidade e a dar orientações mais precisas. A situação, a partir do momento em que estourava a bolsa, parecia ficar mais delicada, e era preciso estar atenta aos mínimos detalhes para o processo não perder seu “prumo”. Cada força de puxo era valiosa e precisava ser bem aproveitada.

Dôra pedia às familiares da moça que fizessem um ou outro remédio do mato para auxiliar no processo. Uma “força tarefa” era exigida de todas ali, tanto em pequenos afazeres quanto nas orações. Todas trabalhavam em prol da mulher e a parteira coordenava cada ação.

O bebê demorava a descer e vi uma certa tensão em Dôra. Ela dizia que o menino estava baixo, mas ainda faltava um espaço considerável para que coroasse. Passaram-se algumas horas com a mulher se aperreando e se cansando, em contrações bastante fortes.

Dôra então perguntou que horas eram: 20h. “Pois marquem. Vão chamar o carro. Se daqui 20min. essa criança não nascer, nós vamos levar Carmem pro hospital”, falou a parteira. As cunhadas começaram a preparar uma bolsa, com as roupas e documentos da parturiente, e com os apetrechos do bebê.

No entanto, apesar da tensão, parecia que ninguém desistira de que Carmem parisse ali. Dôra dava prosseguimento na orientação dos puxos. Todas continuavam apoiando e rezando.

Quando era por volta das 20h:15minh, Dôra chamou-me e mostrou-me que já era possível ver parte da cabeça do bebê. Começamos então a incentivar a mulher com mais intensidade: “vamos, seu bebê está chegando, falta pouco!”. Parecia que faltava e, ao mesmo tempo, não faltava pouco, se olhássemos para Carmem e o seu cansaço. Ela se contorcia, e às vezes se largava, alegando estar com sono. Houve, inclusive, um momento em que ameaçou fechar as pernas, e Dôra repreendeu-a

veementemente, com muita firmeza: “não, não, não feche as pernas de jeito nenhum!”.

Percebi que Dôra pedira o carro devido ao cuidado e à responsabilidade que a situação exigia. Ela precisava eliminar todos os riscos. Mas ainda assim parecia confiante, o tempo todo, de que o bebê nasceria ali, e que tudo correria bem.

Quando eram 20h:20minh, o bebê coroou. A precisão da parteira foi impressionante. Às 20h:21minh, o bebê estava todo para fora. Chorando e de olhos abertos. Uma emoção muito forte, de alegria e alívio, tomou-nos a todas.

A parteira averiguou se estava tudo bem com o recém-nascido, cobriu-o com um pano limpo, e logo voltou a atenção à moça. Faltava ainda descer a placenta. Dôra disse para que Carmem não fizesse força, e começou a dar-lhe uma massagem suave na barriga. Era marcante a habilidade da parteira. A placenta desceu vagarosamente, e Dôra a pegava com todo o cuidado, para que não se rompesse. A orientação para que Carmem não fizesse força devia-se a uma prevenção para que seu útero não se rompesse. Ela já havia feito muito esforço, e a parteira queria prover total segurança àquela mulher.

Começaram então os agradecimentos a Deus, à Força Encantada e à Nossa Sra. do Bom Parto. Arrumaram a cama para a mulher deitar-se, tomando os devidos cuidados para assegurar o seu conforto e o do bebê.

Carmem tinha uma expressão de alívio e de satisfação após o parto. Ela parecia sentir-se muito bem. Havia um carinho enorme com seu filho, que estava agora ao seu lado.

Por volta das 22hs, começavam a chegar as visitas: o pai e o irmão do bebê, os primos e outros familiares.

Muitas foram as analogias que vi com o método BPI, e as descrevo a seguir.

A primeira e mais forte semelhança que notei, entre a parteira e a diretora, diz respeito à conexão corporal com a parturiente/intérprete. Dôra buscava sentir o que Carmem estava sentindo, para poder orientá-la a realizar o necessário ao processo do parto. A conexão da parteira com a mulher era feita com muito afeto. Havia acolhimento e ao mesmo tempo firmeza. Se em muitos momentos a parteira estava à disposição e deixava a parturiente à vontade, em outros ela era firme em sua intervenção, e não se omitia diante de uma ação ou orientação que julgasse necessária. Assim também ocorre entre diretora e intérprete no BPI.

Durante o trabalho de parto, antes da bolsa estourar, Dôra permanecia em uma postura de apoio, escuta, deixando o corpo transformar-se e fazer o que tinha de ser feito no seu próprio ritmo. Após a bolsa estourar, a situação parece ficar mais delicada, pois o bebê está próximo do nascimento e não se pode perder nenhum detalhe do processo, para não haver riscos. Aumentou-se, então, a quantidade de intervenções e orientações da parteira. Dôra tinha de “cercar por todos os lados”, no intuito de garantir um parto seguro: ao mesmo tempo em que ela pedia o carro para ir ao hospital, continuava conectada com o corpo da mulher, ajudando-a a parir. Era uma situação na qual mãe e bebê poderiam estar, em certo nível, entre a vida e a morte, e a parteira tinha de ter consciência disso. Dôra tinha de “dirigir” as ações de Carmem para que esta não fizesse nada que pudesse prejudicar a si própria como, por exemplo, a respiração errada, a força no momento errado, ou até mesmo tentar fechar as pernas, o que exigiu da parteira uma intervenção mais enérgica.

Quanto ao processo do BPI, no início, a diretora também deixa o corpo do intérprete bastante

Cena 15 Elisa Massariolli da Costa e Graziela Estela Fonseca Rodrigues

“à vontade”, e coloca-se mais em uma postura de escuta. A princípio, são muitos movimentos e sentidos nos quais o corpo precisa entrar até que traga à tona conteúdos mais significativos. No entanto, a diretora fica o tempo todo bastante atenta pois, a qualquer momento, pode vir a força do puxo, ou seja, algum movimento mais expressivo, que revele algo da originalidade da pessoa em processo. Nesses momentos, é necessária uma conexão maior da diretora, para que, através de palavras, gestos, sons ou até mesmo do contato corporal, impulse o intérprete a contactar e expressar a potência de seu corpo, tomando consciência do que se passa no seu interior.

O processo criativo no BPI, por estar lidando com aspectos internos do ser humano, envolve também os seus riscos. Não apenas o risco de perder ou não valorizar a originalidade do intérprete, mas também devido ao fato de que este movimenta-se através de suas forças e fraquezas, de suas pulsões de vida e de morte. Considerando-se aspectos da psicanálise, pulsões de morte

designa uma categoria fundamental de pulsões que se contrapõe às pulsões de vida e que tendem para a redução completa das tensões, isto é, tendem a reconduzir o ser vivo ao estado anorgânico.

Voltadas inicialmente para o interior e tendendo à autodestruição, as pulsões de morte seriam secundariamente dirigidas para o exterior, manifestando-se então sob a forma da pulsão de agressão ou de destruição. (LAPLANCHE e PONTALIS, 2000, p. 407)

Quanto às pulsões de vida, elas constituiriam uma grande categoria que estariam contrapostas, segundo Freud, às de morte. Abrangeriam pulsões de autoconservação, entre outras (LAPLANCHE e PONTALIS, 2000, p. 414).

No BPI, cabe à diretora orientar o intérprete na direção de suas pulsões vitais embora, muitas vezes, os movimentos em direção à “morte” possam nos confundir e parecer belos. Nesse método, preza-se pela segurança do intérprete, e consideramos que transformar, por exemplo, traumas em arte, reproduzindo-os e repetindo-os, pode ser arriscado para a saúde psíquica da pessoa em processo. “Enfeitar” e colocar no palco experiências pessoais dolorosas alimentaria as pulsões de morte do intérprete, de autodestruição. Analogicamente, seria como tentar “fechar as pernas” no momento do parto, como Carmem tentou fazer, e foi repreendida pela parteira. No processo BPI acontece, também, de a diretora fazer intervenções mais contundentes quando percebe que o intérprete está alimentando suas pulsões de morte. O contato com estas é no sentido de tomar consciência, “despachá-las” e seguir adiante, mas não de “cultivá-las” e levá-las à cena.

Pensando como camadas, os traumas estariam encobrendo uma força de expressividade mais profunda do intérprete, ligada à sua originalidade e identidade corporal, que está imbuída de pulsões de vida. Mas às vezes, para se chegar a isso, é necessário esforçar-se e deixar-se ser tomado pela força de puxo, mesmo quando a vontade é de “fechar as pernas” ou de “dormir/descansar”.

Tanto o parto quanto a criação no método BPI exigem muito cuidado, responsabilidade e precisão da pessoa que está conduzindo o processo.

Chamou-me a atenção, também, o cansaço de Carmem e, ainda assim, a necessidade de continuar fazendo força. Há vezes, no método BPI, em que o intérprete sente-se cansado, pois muito é exigido dele para chegar à nucleação da personagem e à elaboração do espetáculo. No entanto, uma pausa longa ou o abandono do trabalho no meio do processo pode fazer com que o intérprete perca

parte ou tudo do que está sendo elaborado. A metáfora de descansar entre os puxos e de não fazer força desnecessária, como ocorre no parto, parece funcionar também para o método BPI. O intérprete precisa descansar e recuperar suas forças entre um laboratório e outro, por exemplo, e não pode “desperdiçar energia” nos momentos errados. No entanto, ele não deve desconectar-se totalmente do processo em momento algum, até que o espetáculo esteja pronto. Caso contrário, pode colocar tudo a perder.

As parteiras também ficam bastante cansadas, pois doam-se muito às gestantes. Segundo narrativas delas próprias, em muitos partos passam sono, fome e sede, para não desconectarem-se do corpo da parturiente nos momentos mais importantes. No entanto, pelo fato de já terem um amplo conhecimento e experiência, sabem que naquele momento têm de suportar o cansaço, até que o bebê nasça e que todos estejam bem. Assim também é a diretora no método BPI. Há um cansaço em disponibilizar-se para o outro, pois muitas vezes, de fato, a diretora tem que dar sua própria força ao intérprete, para que este saia de sua comodidade ou para que supere alguma dificuldade. É exaustivo o trabalho de dirigir pois trata-se de muita doação. Por essa razão, faz-se necessário que a diretora tenha eixo e força o suficiente para dar a devida estrutura ao intérprete durante os laboratórios. Quem está na direção não observa passivamente, esperando o intérprete fazer o que tem de ser feito. Mesmo nos momentos em que não fala nada, a diretora coloca sua energia (em forma de atenção, presença, conexão e afeto) disponível para o intérprete, principalmente nos momentos em que este tem dificuldade.

Por isso, pode-se dizer, o trabalho é dançado e vivido junto. A conexão que a diretora tem que ter com o corpo do intérprete é profunda. Do contrário, não seria possível conduzir o bailarino de forma coerente com o seu próprio desenvolvimento.

Outra analogia que pude notar, a partir do que já vi e vivi dentro das criações realizadas no BPI, é que há uma “força tarefa” não apenas da parteira, mas também de outras pessoas – normalmente parteiras aprendizes, ou outras mulheres que venham em socorro daquela buchuda – que estejam ali. A parteira dirige e orienta as ações dessas pessoas, gerando o ambiente propício para o parto, enquanto a única preocupação da gestante consiste em parir. Há então uma “equipe” de apoio para que tudo corra bem, e para que a parturiente se sinta protegida. Logicamente, se não há ninguém ajudando, a parteira acaba por viabilizar o parto sozinha. Mas são raros os casos, ao menos entre as Pankararu, em que a parteira fica sozinha com a parturiente.

No BPI, geralmente, há também um trabalho em grupo, que é coordenado pela diretora, no intuito de proporcionar as melhores condições possíveis ao processo de criação do intérprete. Este tem “apenas” de estar por inteiro nos laboratórios, e entregar-se aos conteúdos emergentes do seu corpo no intuito de elaborá-los. O intérprete tem de preocupar-se em “parir” sua criação e em dar conta da força de puxo que vai-se fazendo presente nos seus movimentos, enquanto as demais pessoas da equipe, coordenadas pela diretora, cuidam dos detalhes técnicos e de produção do espetáculo.

As expressões de alívio, satisfação e felicidade presentes no rosto da parida, logo após o parto, também eram notáveis. No BPI, é bastante comum que o intérprete fique muito satisfeito quando conclui um processo no qual sua originalidade foi valorizada. Algo de profundo, complexo e ímpar, que foi gerado no seu corpo, agora ganhou mundo! Isso, geralmente, proporciona empoderamento e uma grande satisfação ao intérprete.

Depois de ajeitados mãe e bebê, o momento é então “aberto ao público”, pois chegam as visitas. Assim também é o BPI: depois do “parto”, os devidos ajustes são realizados para que aquela

criação seja compartilhada com o público.

Destacamos a narrativa do trabalho de parto de Carmem pois as analogias com método, ocorridas nesta situação, foram bastante contundentes. No entanto, pude presenciar em campo mais dois partos. Não os narraremos aqui em detalhes, mas apontamos que, dentro de uma certa similaridade, cada um deles teve seu andamento em dinâmicas bastante distintas. Isso dependeu, obviamente, da natureza de cada gestante e de cada bebê que estava por nascer. As diferentes dinâmicas apresentadas por cada corpo é algo que exige da parteira uma escuta, fazendo com que ela esteja aberta e adaptando-se às especificidades de cada parturiente.

Em um dos partos, por exemplo, houve mais intervenções das parteiras. Isso fez-se necessário pois havia uma certa passividade por parte da parturiente. Ela parecia, muitas vezes, não saber como se posicionar ou como proceder diante das forças que se faziam presentes no seu corpo. As parteiras, percebendo a dinâmica dessa mulher, passaram então a intervir com mais frequência quanto às ações e posições que ela poderia e deveria experimentar.

Já em outro parto, o primeiro que vi em campo, a situação tinha uma característica de maior descontração. A parturiente foi deixada bastante à vontade quase que o tempo todo, necessitando de apoio e intervenções maiores das parteiras apenas nos momentos finais, quando o bebê já estava nascendo. No entanto, as ações das parteiras foram fundamentais, pois o recém-nascido tinha circulares de cordão e apresentou um pouco de dificuldade para respirar nos primeiros segundos de vida. Isso exigiu delas conhecimentos bastante específicos, que possibilitaram, por fim, que mãe e bebê ficassem saudáveis e que o parto fosse bem sucedido.

Essas diferentes dinâmicas instauradas, a partir das características apresentadas por cada mãe e bebê, também podem ser levadas em conta na analogia com o BPI. Quando o intérprete é mais passivo, por exemplo, ou tem mais dificuldades, a diretora, com certeza, tem de intervir com mais veemência para o processo se desenrolar. Cada caso é bem particular: através dos três partos que vi, percebi que cada parturiente exige uma postura diferente das parteiras. No BPI também ocorre de um processo ser mais fluido que outro, um ser mais difícil, outro mais fácil, um exigir mais intervenções da diretora, outro menos, e assim por diante.

Concluimos aqui a exposição dessas analogias, esperando que tenhamos deixado mais claras algumas das especificidades encontradas no processo criativo do método BPI, principalmente no que diz respeito às ações da diretora em relação ao intérprete. Certamente surgem deste texto questionamentos e aberturas para novas reflexões, que nos instigam a aprofundarmo-nos no tema, estendendo-o para discussões a respeito da relação entre diretor e intérprete nas Artes da Cena como um todo.

REFERÊNCIAS

ARRUTI, J. M. P. A. O Reencantamento do Mundo: trama histórica e arranjos territoriais Pankararu. 1996. 245p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

Cena 15 Elisa Massariolli da Costa e Graziela Estela Fonseca Rodrigues

FLEISCHER, S. *Parteiras, buchudas e aperreios: uma etnografia do cuidado obstétrico não oficial na cidade de Melgaço, Pará*. Belém: Paka-Tatu; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2011.

GIBERTI, A. C. *Nascendo, Encantando e Cuidando – uma etnografia do processo de nascimento nos Pankararu de Pernambuco*. 2013. 196p. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Saúde Pública, São Paulo, 2013.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. *Vocabulário da Psicanálise*. 3 ed. Traduzido por: Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MATTA, P. *Dois elos da mesma corrente: uma etnografia da Corrida do Imbu e da Penitência entre os Pankararu*. 2005. 204 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2005.

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

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. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

RODRIGUES, G. E. F. *As Ferramentas do BPI*. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL & I CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORAL, 1, 2010a. Anais Eletrônicos... Campinas: GEIC – FEF – UNICAMP, 2010a. Disponível em:

<<http://www.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal2010/cd/anais/area3.asp>>. Acesso em 13 de janeiro de 2013.

RODRIGUES, G. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e a Dança do Brasil*. In: Cassia Navas; Marta Isaacsson; Silvia Fernandes. (Org.). *Ensaio em cena*. Salvador: ABRACE, 2010b, v. 1, p. 108-116.

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. 309p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.