

O PROCESSO CRIATIVO DA PERSONAGEM SALOMÉ E SEUS DESDOBRAMENTOS A PARTIR DO MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI)

Flávia Pagliusi

Bacharel em Dança pelo Instituto de Artes, Departamento de Artes Corporais (UNICAMP)
E-mail: flaviapagl@gmail.com

Larissa Sato Turtelli

Profa. Dra. dos cursos de Dança e de Pós-Graduação em Artes da Cena (UNICAMP)
E-mail: l.turtelli@iar.unicamp.br

Resumo

O presente artigo pretende descrever e analisar a experiência do processo criativo através do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) a partir da criação da obra cênica *Sertões de Dentro*, dirigida pela Profa. Dra. Larissa Turtelli e contando, também, com a participação da Profa. Dra. Graziela Rodrigues, como assessora artística, e da doutoranda Elisa Costa, como assistente de direção. Essa pesquisa esteve vinculada ao projeto de Iniciação Científica “Co-habitando com o Catimbozeiro/Juremeiro: uma experiência a partir do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete”, com bolsa FAPESP. Nesse percurso se destacam as pesquisas de campo em terreiros de Catimbó, onde foi possível observar o corpo do juremeiro em ação no ritual mágico-religioso, o surgimento da personagem Salomé, advinda do entrecruzamento entre os conteúdos internos da intérprete e o contato com o outro em campo, e a concepção e apresentação do espetáculo *Sertões de Dentro*, onde um roteiro de sensações, sentimentos e movimentos foi elaborado com a participação intensa de toda a equipe de direção.

Palavras-chave

Dança. Processo criativo. Método BPI.

Abstract

This article aims to describe and analyze the experience of a creative process based on the Dancer-Researcher-Performer Method (BPI) from the creation of the scenic work *Sertões de Dentro*, directed by Prof. Dra. Larissa Turtelli, counting with the participation of Prof. Dra. Graziela Rodrigues as artistic advisor, and doctoral student Elisa Costa as assistant director. This research was linked to the Scientific Initiation Project entitled “Co-habiting with the Catimbozeiro/Juremeiro: an experience through Dancer-Researcher-Performer Method (BPI)”, with FAPESP financial support. Therefore, the field research within the Catimbós are highlighted here, where it was possible to observe the juremeiro body in action in the magic-religious ritual, the emergence of Salomé character, arising from the intersection between the internal contents of the interpreter and the contact with the “other”, and the design and presentation of “*Sertões de Dentro*”, where a script of sensations, feelings and movements was prepared with the active participation of the entire management team.

Keywords

Dance. Creative Process. BPI Method.

Entre trilhas e caminhos meu corpo sua, meus pés ardem, minhas mãos doem, minha boca seca. Da terra mol-do o corpo, encorpo, e tomo rumo. Sob a aba do chapéu vejo a aspereza do presente e no fundo do peito sinto o pulsar do passado. Saudade. Despedaçada, faminta, esquecida Salomé. Se apruma no feitiço da fumaça! Vamo embora! Sob o manto de Nossa Senhora vou andando. Vou à pé. (Trecho do programa do espetáculo *Sertões de Dentro*)

Introdução

A presente pesquisa teve como objetivo geral investigar, a partir do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) com ênfase no eixo Co-habitar com a Fonte, o corpo nos Catimbós das regiões de Campinas, SP, e do ABC paulista e, com isso, construir as bases para a elaboração de uma obra cênica dentro do método citado. Esteve vinculada ao projeto de pesquisa “Co-habitando com o Catimbozeiro/Juremeiro: uma experiência a partir do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete”¹, com orientação da Prof^a Dr^a Larissa Turtelli. Apesar do foco deste estudo estar voltado para o eixo Co-habitar com a Fonte, os outros dois eixos do Método BPI também permearam o processo, sendo que estes consistem no Inventário Corporal e na Estruturação da Personagem.

O Co-habitar com a Fonte, segundo eixo constituinte do Método BPI, é composto, basicamente, pela pesquisa de campo e pelos laboratórios dirigidos (ou dojos). A pesquisa de campo inclui a produção de um diário onde são registradas todas as atividades realizadas, bem como as impressões, sentimentos e outros elementos considerados relevantes pelo pesquisador; já nos laboratórios é imprescin-

dível que sejam anotadas as atividades desenvolvidas, os sentimentos, as sensações, os movimentos, as paisagens e as modelagens que porventura apareçam ao longo do trabalho. É fundamental para o transcorrer do Co-habitar que o bailarino tenha vivenciado o eixo anterior, o Inventário no Corpo, pois este garante acesso ao conhecimento sobre sua própria história corporal.

Além disso, a pesquisa de campo, desenvolvida a partir dos preceitos do Método BPI, exige a realização de laboratórios dirigidos preparatórios antes da imersão. Estes “[...] tem como objetivo propiciar um corpo aberto para o reconhecimento do material da pesquisa em si mesmo” (Rodrigues, 2003, p. 106). Existem, ainda, outros aspectos importantes para que a pesquisa de campo transcorra da melhor maneira possível; entre eles estão a *ampliação dos referenciais* – onde o bailarino se questiona a respeito do que é um movimento valoroso observando seus próprios sentimentos e impressões frente ao que é pesquisado –, a *ampliação do olhar* – o qual acontece a partir de todo o corpo, o qual deve estar em estado de prontidão – e a *leitura do movimento* – o bailarino deve aprender a detectar no corpo que observa quais regiões estão mais evidentes, de onde partem os impulsos para o movimento, bem como as relações com o restante do espaço (Rodrigues, 2003).

Para tanto, utilizou-se, como ponto de partida e fio condutor para todo o processo de análise de movimento, a Estrutura Física e a *Anatomia Simbólica*. Ambas podem ser traduzidas pela imagem de um corpo-mastro o qual pode ser dividido didaticamente em duas partes: inferior e superior. A primeira está firmemente

¹ Bolsa de Iniciação Científica FAPESP, processo 2013/08878-5, vigência 01/08/2013 a 31/12/2014.

enraizada no solo através dos pés e do prolongamento do osso sacro (terceira base), um rabo/cauda que se conecta com a terra; já a segunda parte está voltada para o infinito e é maleável à semelhança de um estandarte (Rodrigues, 2005). Nas palavras de Graziela Rodrigues (2003, p. 90) “[...] o corpo-mastro é firme e flexível, articula-se em todas as direções, integra o dentro e o fora, em cima e embaixo, à frente e atrás. Recebe e elabora os símbolos. Das partes para o todo se estabelece-se a unidade corpórea”. Além disso, de acordo com Turtelli (2009, p. 32), a *Estrutura Física* “[...] fornece estratégias para que a sensibilidade do intérprete seja ampliada e ele aprenda a conduzi-la e a deixá-la fluir no movimento, expandindo seu corpo, permitindo-lhe crescer na sua performance artística”.

Tendo isso em mente, no final do ano de 2013 se partiu para os terreiros de Catimbó. A origem etimológica da palavra “catimbó” ainda é assunto para discussões, mas “[...] de qualquer modo, Catimbó é cachimbo” (Casculo, 1978, p. 32), porque sem cachimbo não existe Catimbó. Casculo (1978, p. 25) resume de forma sucinta e direta: “Catimbó é o feitiço e o processo de prepará-lo. Sua área é o Brasil”. Além disso, a prática é uma verdadeira “panela cultural”, podendo-se dizer que “negros, indígenas, europeus fundiram-se no Catimbó” (Casculo, 1978, p. 35).

Nascido e criado no Nordeste a partir do encontro outorgado entre o índio e as culturas branca (europeus colonizadores) e negra (escravos africanos), essa prática tem, além do cachimbo, o uso de ervas, raízes e beberagens, a incorporação de mestres encantados e o uso de maracás, que marcam a cadência

da dança (Bastos, 1979), como pontos importantes. A prática também é conhecida como Jurema, devido ao uso de uma bebida mágico-religiosa produzida a partir da Acacia Jurema ou da *Mimosa hostilis Benth* (Casculo, 1978; Bastide, 2001). O preparado é ingerido em quantidades mínimas apenas pelos participantes da mesa, não sendo suficiente para causar alucinações; de acordo com os próprios praticantes, a planta proporciona um estado de espírito diferenciado o qual ajuda o juremeiro a entrar em contato com os encantados.

Nesse momento de contato inicial com o pesquisado, é muito comum uma reação bilateral de estranhamento devido, muitas vezes, ao choque entre culturas. Isso aconteceu de imediato na chegada da pesquisadora ao Terreiro A², localizado na periferia da cidade de Diadema, SP, no terceiro e último andar de um sobrado simples e bastante estreito. Era rodeado por pequenos bares onde uma variedade de músicas tocava em volume alto. Por estar em uma região muito periférica, o caminho até o Terreiro A já provocou grande desconforto representado, principalmente, pelo medo da violência urbana. O ambiente do ritual pareceu, à primeira vista, desorganizado, com um trânsito intenso de pessoas na cozinha e no local do ritual, crianças brincando entre os bancos reservados à assistência, uma infinidade de imagens, quadros e bandeiras que decoravam o chão, as paredes e o teto. Todo esse quadro não correspondeu à imagem de “ambiente Sagrado” construída previamente pela pesquisadora ao adentrar o campo. Ficou evidente seu próprio preconceito. Além disso, o fato de o Pai de Santo responsável estar recolhido à camarinha e, portanto, inacessível

² Afim de preservar a identidade dos terreiros e catimbozeiros/juremeiros aqui envolvidos, serão utilizados os termos “Terreiro A” e “Terreiro B”.

durante esse primeiro momento, contribuiu para a sensação de desconforto e despertencimento.

Da mesma maneira, os participantes, tanto aqueles que compunham a gira quanto aqueles que formavam a assistência, familiarizados uns com os outros, adotaram uma postura desconfiada. Quem era aquela pessoa, o que queria ali, estaria fazendo algum tipo de julgamento, tinha autorização para assistir aos rituais, pareciam ser algumas das perguntas que rodeavam a cabeça dos presentes.

No entanto, essas relações foram se transformando. A organização própria do local foi sendo desvendada, bem como sua dinâmica. O medo deu lugar à curiosidade e o ambiente se tornou familiar. Mais tarde, algumas pessoas se aproximaram para conversar e o receio foi se desfazendo, apesar de ainda ser possível identificar olhares reprovadores dirigidos à câmera fotográfica utilizada para registro³. A pesquisadora se sentiu de fato aceita somente horas mais tarde, quando o Pai de Santo, depois de iniciar os rituais, mostrou tê-la autorizado a circular e registrar o que acontecia convidando-a a ficar mais próxima do congá, oferecendo breves explicações, etc.

O estranhamento por parte da pesquisadora foi ainda mais evidente na Cototaba (trabalho de Catimbó realizado na mata), apesar de ter sido imediatamente acolhida pelos participantes do trabalho nessa segunda visita. Essa sensação se deu, na realidade, devido à grande quantidade de cães e urubus atraídos pelas oferendas deixadas pelos fiéis. O cenário dava a impressão de sujeira e originou um sentimento de forte repulsa.

Dessa forma, esse processo de contato com o outro deve acontecer sem que haja julgamentos por parte do bailarino, pois só assim terá condições de superar as barreiras culturais e enxergar o pesquisado. A pesquisa de campo pode ser entendida como um espaço onde acontece o enfrentamento de preconceitos, valores culturais e crenças arraigados na memória de nossa sociedade, pois:

Guardadas no corpo estão as memórias impressas como a do vencido e do vencedor, a do colonizador e do colonizado. Se não houver um contato com esses conteúdos, que habitam no corpo consciente ou inconscientemente, não se tem como estabelecer a relação proposta na pesquisa de campo. (Rodrigues, 2003, p. 110)

É, então, esperado que o bailarino-pesquisador-intérprete coabite com o pesquisado. Sabe-se que isso acontece quando:

[...] [o bailarino] ‘perde’ o referencial da razão objetiva de estar ali, ele transpassou o limite de seu mundo e penetrou na moldura do outro. [...] Neste patamar ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não-verbais, que o corpo assimila e guarda no inconsciente, e que serão expressos no trabalho de laboratório. (Rodrigues, 2005, p. 148)

Foi o que aconteceu durante a Cototaba. O ritual, que durou quase oito horas, passou rapidamente, e o universo nele circunscrito fez parte do universo da pesquisadora naquele momento. Não apenas o Pai de Santo, mas todo o grupo a acolheu, convidando-a a dividir a comida e a bebida da mesa de Jurema⁴.

Após essa vivência em campo⁵, o bailarino

³ A pesquisadora obteve a permissão prévia do Pai de Santo que dirigia o local para tirar fotos dos rituais.

⁴ Forma como os praticantes do Catimbó se referem aos elementos agrupados no centro do terreiro, em torno do qual se realiza o ritual. É a “firma” do trabalho, o ponto de força onde são encontradas garrafas de vinho, cerveja, ervas, frutas, velas, cachimbos, etc. Tudo devidamente organizado e arranjado.

⁵ A qual totalizou cinco idas a campo, sendo 2 no Terreiro A e 3 no Terreiro B, entre julho e novembro de 2013.

retorna para os laboratórios dirigidos. É aí que os elementos da pesquisa de campo emanam do corpo em um fluxo de dentro para fora abrindo caminho para o surgimento de uma dança. Essa dança, no entanto, não está assentada em estímulos externos passageiros, mas transborda do íntimo do bailarino. A Técnica dos Sentidos é o que possibilita ao intérprete entrar em contato com movimentos, sensações, emoções e imagens internos dando forma a um alguém imaginário, fruto do confronto entre os corpos observados durante o Co-habitar e a própria história pessoal do bailarino, isto é, seu Inventário no Corpo (Rodrigues, 2010). Ainda de acordo com Rodrigues (2010, p. 2), a Técnica dos Sentidos se constitui como:

[...] um referencial para o intérprete trazer em seu corpo um conteúdo que se tornará consciente. Ele estará, ao longo do desenvolvimento dos eixos, em exercício corporal com as imagens, sensações, emoções e movimentos advindos em cada fase, descobrindo o repertório de suas imagens corporais, reconhecendo-as para alcançar ao longo do trabalho a sua integração. (2010, p. 2)

Assim, a intenção por detrás da pesquisa de campo e do *dojo* não reside na busca por elementos teóricos do campo, mas sim no desabrochar da originalidade presente no corpo que coabita (Rodrigues, 2003). O objetivo basilar de todo esse percurso reside na *Estruturação da Personagem*, isto é, o adentrar no terceiro eixo do Método (Rodrigues, 2003). Isso se dá a partir da construção e atuação por parte do bailarino em paisagens imaginárias distintas que, em dado momento, nucleiam-se e dão forma a um corpo que nelas habita.

Foi dessa maneira que nasceu o espetáculo *Sertões de Dentro*. Nele, elementos de diferentes tempos e espaços absorvidos e vividos pelo e no corpo foram escavados e transformados em movimentos, sensações, emoções e imagens, culminando no desabrochar de algo novo, porém impregnado das experiências do campo e, claro, de vida, num fluxo intenso que flui de dentro para fora. Nesse momento, o papel da direção é fundamental, pois possibilita a seleção dos conteúdos e a efetiva elaboração do roteiro.



Fig.1 : Intérprete em laboratório dirigido (2014)

O Desabrochar No Espaço Do Dojo

O *dojo* abriu espaço para que eu⁶ me comprometesse verdadeiramente com minha própria dança (Rodrigues, 2003). Não almejando alcançar um corpo ideal, ou seja, um modelo preestabelecido de como um dançarino deve ser em termos de estrutura e habilidades físicas, bem como de padrões de movimento, foi possível um desenvolvimento profundo de um processo criativo genuíno e original. Como diz Rodrigues (2003, p. 108), cria-se uma “[...]”

⁶ Devido ao caráter pessoal inerente ao processo criativo baseado no Método BPI, será utilizada, a partir daqui, a primeira pessoa do singular.

dança que não começa com uma ideia fora do corpo e sim de um manancial de conteúdos que emergem do próprio corpo do pesquisador, acionado pelo seu Co-habitar com a Fonte”.

Pude, como relata Rodrigues (2003, p. 80), investigar via corpo minha história pessoal, cultural e social e recuperar “[...] fragmentos, pedaços de história que ficam incrustados inconscientemente nos músculos, nos ossos, na pele, no entorno do corpo e no ‘miolo do corpo’”. Assim, vi-me em contato profundo com a minha realidade gestual sendo que o fora era o espaço plástico o qual deveria se adaptar ao que transbordava de dentro e não o contrário. Esse contato gerou um fluxo de movimentos, emoções, sensações e imagens que possibilitou o estabelecimento de uma íntima relação tanto do corpo com o espaço em volta quanto com o seu próprio eixo de referência (Rodrigues, 2003). A partir dessas vivências, diferentes corpos que habitam dentro de mim começaram a aparecer.

Salomé

A incorporação da personagem⁷ Salomé se deu no início do ano de 2013 ao longo da disciplina de Dança do Brasil V, oferecida pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues no Departamento de Artes Corporais da Unicamp, antes mesmo da ida ao campo aqui descrito. Seu surgimento foi bastante impulsionado pela realização de outra pesquisa de campo, quesito obrigató-

rio na disciplina de Dança do Brasil IV; esta, por sua vez, foi desenvolvida junto aos índios Guarani-mbyá na cidade de Ubatuba, SP, em novembro de 2012. Tive a oportunidade de conviver com as pessoas da tribo por quatro dias, período onde pude presenciar o ritual diário de reza na Opi (casa de pau a pique específica para este fim), bem como observar seus corpos na lida do dia a dia.

No início, era ainda um corpo frágil, sem enraizamento dos pés (Rodrigues, 2005) e não possuía pele, apenas ossos. No entanto, era evidente em meu corpo que algo especial acontecia, pois este aflorava expressividade, causando, inclusive, estranhamento por parte



Figura II: Salomé no espetáculo “Sertões de Dentro” (2014)

dos colegas de turma.

A ida aos terreiros de Catimbó e os laboratórios dirigidos possibilitaram o desenvolvimento dessa figura, a qual se transformou completamente⁸, dando espaço a uma Salomé com pés firmes, porém ágeis, que sentem e tateiam a

⁷ Caracterizada, no Método BPI, pelo momento “(...) em que a pessoa alcança uma integração das suas sensações, das suas emoções e das suas imagens, vindas até então soltas e desconectadas. (...) Trata-se de um fechamento de *gestalten*, onde emanam novas imagens, sentidas com intensidade e vistas como tendo características delineadas, constituindo-se no enunciado de uma personagem. A sensação que se tem é que os afetos ocuparam os lugares, definindo um corpo que não deixa de ser sentido como sendo o próprio corpo, porém com outras características.” (Rodrigues, 2003, p. 124).

⁸ A maneira como a personagem se desenvolve varia de pessoa para pessoa, como em muitas outras etapas do Método BPI. O presente artigo se concentra, dessa maneira, nos processos particulares da personagem Salomé.

terra onde pisa; com um quadril pronunciado e fértil, rodeado por cabaças e chocalhos que soam quando dança; com mãos que revolvem a terra e modelam sua pele. O corpo da personagem é calejado e marcado pela fome. Salomé caminha por muitos caminhos diferentes, ora sozinha ora rodeada por pessoas famintas que têm, na caminhada, a esperança de um novo amanhã.

A segurança e o conforto Salomé encontra na terra. Apesar de viver em um cenário tomado pela seca, o sertão nordestino; trabalha a terra, revolvendo-a e transformando-a. Salomé prepara o terreno para semear.

As Paisagens

As Paisagens são os espaços onde experiências de vida se desenrolam (Rodrigues, 2003). São lugares imaginários trazidos pelo corpo em movimento e que propiciam o fluxo da Técnica dos Sentidos. De acordo com Rodrigues (2003), a paisagem se dá através de um circuito de emoções, sensações, movimentos e imagens sendo que a ordem em que essas referências surgem não é relevante. O principal contexto que tomou forma ao longo deste processo, servindo como pano de fundo, foi o sertão nordestino, estando, também, diretamente relacionado ao campo estudado, o qual teve a região como berço inicial de sua prática (Casculo, 1978). Surgiu através de elementos como a terra seca e infértil, a miséria e a fome, esta última representada tanto no corpo das pessoas imaginárias que compunham a paisagem – pessoas magras, com rostos encovados e ossatura aparente – quanto em meu próprio corpo – sensação de fome. Eram retirantes, fugindo da seca e buscando

um local que pudesse lhes prover o necessário à sobrevivência, compondo procissões ou grupos menores. Por conta disso, diferentes caminhos fizeram parte das investigações no dojo. Trilhas de terra batida, de pedras, estradas, caminhos de lama, etc.



Figura III: Salomé no espetáculo “Sertões de Dentro” (2014)

As Ações e Dinâmicas

Dentre a gama de movimentos que surgiram alguns se destacaram, seja pela repetição ao longo do processo, seja pela qualidade do movimento em si. Assim, os pés, que no início se mostravam pouco presentes, transformaram-se em um elemento importante. Com movimentos titubeantes, como se sentissem o chão, os grandes apoios (calcanhar, metatarso, bordas interna e externa e peito do pé) (Rodrigues, 2005) passaram a ser um elemento forte de Salomé. Através dos laboratórios e de indicações dadas pela direção foi possível ganhar agilidade e desenvolver ainda mais os movimentos dos pés já presentes em meu corpo, ganhando maior expressividade.

Um movimento importante o qual auxiliava o “ajuste” da personagem no corpo era o de fremir, localizado, principalmente, nas escápulas. Além disso, esse movimento proporcionava uma sensação de aglutinação/condensação de energia para, em seguida, acontecer a expansão de todo o corpo que passava a alcançar um espaço muito maior. Com Salomé o corpo é grande, expandido, ganha espaços e ultrapassa limites. A impressão é a de que um novo mundo de possibilidades de ações corporais se abre, dando ao corpo novas habilidades.

Dando ainda mais fluxo a esse sentido de expansão, Salomé trabalha com a fumaça, elemento também muito característico dos rituais de Catimbó. Através de um chapéu de palha ela mistura e firma seus feitiços que impregnaram corpo e paisagem pela fumaça que pode alcançar tudo e todos. Ela limpa, purifica e desobstrui. Além disso, o manejo da terra é constante, trazendo, também, o sentido de renovação. O solo é sentido com todo o corpo, revolvido com mãos e pés, preparado para receber as sementes que brotam do corpo de Salomé e fazem germinar. É da terra que Salomé vem; é em contato com o chão que Salomé encontra segurança e conforto. A terra recupera o corpo.

Caminhando e Dançando Os Sertões de Dentro

A partir desse longo e intrincado processo foi realizada a seleção e organização do conteúdo culminando na cuidadosa construção de um roteiro de movimentos, sensações e sentidos. Esse roteiro foi desenvolvido e elaborado até chegar a um produto artístico apresentado ao público no Departamento de Artes Corporais da Unicamp em dezembro de 2014.

De acordo com Rodrigues (2003) é a partir da conclusão dos três eixos do Método BPI que a produção do espetáculo se dá e onde a criação coreográfica acontece. “O diretor cria, porém ele está delimitado pelo contingente expresso pelo bailarino e ambos estão sintonizados com o conteúdo que é a personagem: representação no corpo real da atualidade que é aquele bailarino específico.” (Rodrigues, 2003, p. 158) Assim, apesar de existir certa flexibilidade quanto à forma que compõe a dança:

[...] há uma sólida estrutura de espaço-tempo e conteúdo a ser expresso. Um roteiro é criado. O bailarino não precisa contar a música para dançar, o tempo é dado por suas próprias imagens que se sequenciam e pelo tempo de suas sensações já integradas ao movimento. Pode-se dizer que nesta parte uma partitura de sensações é criada e o burilamento do movimento é contínuo. (Rodrigues, 2003, p. 159)

Por fim, esse produto cênico não tem como objetivo atingir os padrões estabelecidos pela cultura dita oficial, como explica Rodrigues (2003, p. 158):

Ao se trabalhar um corpo que dança a partir de sua própria identidade não se tem como idealizar o que esse corpo irá produzir. A dança proposta está vinculada a um corpo real e portanto não está comprometida com a dança representante da cultura oficial que está sedimentada num corpo ideal. (2003, p. 158),

Este estudo se comprometeu com a busca desse corpo real, chegando a uma dança fruto de uma pesquisa que ocorre no próprio corpo do pesquisador, onde os conflitos foram aceitos e trabalhados para se transformarem em força de vida. Assim, o roteiro criado compreendeu elaborações minuciosas de movimentos intimamente relacionados a imagens,

sensações e sentimentos vivenciados outrora nos dojos. Sua criação foi gradual e paulatina não contendo, no entanto, apenas aquilo que foi trazido nos laboratórios dirigidos; foi realizado pela direção, de forma concomitante, um trabalho técnico que visa aprimorar os movimentos que já estavam no corpo, bem como ampliar e dar visibilidade aos conteúdos trazidos pela personagem.

Esse momento, caracterizado pela seleção e agrupamento dos conteúdos que seriam apresentados no roteiro, foi pontuado por uma forte ansiedade. Mesmo a incorporação da personagem, já um tanto orgânica, tornou-se difícil. Mais uma vez, a atuação constante da direção fez com que fosse possível, para mim, perceber esse sentimento e tentar, assim,



Figura IV: aquarela feita pela intérprete ao longo do processo criativo, Salomé brinca e luta (2014)

contornar seus efeitos. A vontade de deduzir e pré-visualizar o roteiro foi inevitável fazendo com que, muitas vezes, eu mesma tentasse acelerar o processo que, claramente, tem um tempo próprio.

Assim, o roteiro se inicia com Salomé surgindo da poeira e da fumaça. Toda sua roupa tem um aspecto sujo, como se tingida de terra. Ela se constrói a partir do solo, dando a

impressão de que sai de debaixo do chão. A fumaça confere misticismo e mistério, próprios da personagem que é, na realidade, uma entidade. Movimentos de puxar da terra ganham amplitude e velocidade e Salomé se instala, saindo do chão e indo para o corpo. Está pronta para iniciar sua caminhada, forte e aterrada ao chão.

Esse é o momento no qual Salomé passa por diferentes paisagens que ressoam em seu corpo. O percurso é definido por uma série de linhas pelo palco. Apesar da caminhada ser longa e difícil, Salomé demonstra que é forte e segue sempre em frente sem deixar que os obstáculos tirem-na do rumo. O corpo está atento e, ao som de pífanos, inicia-se uma movimentação que remete aos Caboclos de Lança do Maracatu Rural pernambucano (Santos & Resende, 2006). A personagem luta, com força e agilidade, contra sertanejos que se escondem no mato; no entanto, a luta é, também, brincadeira. Esse aspecto dual foi bastante encontrado em campo, onde as entidades acostadas (incorporadas) realizavam um trabalho sério sem perder a irreverência. Em campo, o sorriso estava sempre presente no rosto dando uma atmosfera divertida ao trabalho, ainda que este girasse em torno de questões intrincadas referentes à vida pessoal dos presentes. Assim, Salomé, através de investidas em diferentes direções com um bastão longo de madeira, brinca e ataca, dança e luta ao mesmo tempo.

Em um dado momento do espetáculo a personagem é carregada pelo vento, mudando o tom da apresentação. A irreverência dissimulada dá espaço para um sentimento de nostalgia e saudade. Nesse espaço, Salomé se vê frente a frente com a sua realidade através de um espelho d'água. Enxerga a si mesma, cabelos

embaraçados, olhos fundos, pele queimada e machucada. A cena mostra um lado frágil de Salomé ao se encontrar consigo mesma. No entanto, também desperta uma grande força de resistência. Inconformada, Salomé decide transformar aquela realidade através do feitiço. Nesse momento, o corpo se expande com a fumaça e fica pronto para dançar. A sensação é a de um corpo pulsante. A personagem faz movimentos acentuando o quadril em torções, segurando o chapéu que cobre os olhos ou colocando a mão na cintura. Ela recupera a alegria e o viço trazendo um corpo festivo e vivo.

A caminhada prossegue e logo Salomé é engolida pela paisagem da seca. A fome se faz presente em seu corpo. Os braços começam a pender fracos e as pernas titubeiam. A sensação é de vazio. Salomé pega uma quantidade mínima de farinha de um pequeno saco



Figura V: Salomé no espetáculo “Sertões de Dentro” (2014)

amarrado em seu bastão e coloca na boca. Essa ação traz um tipo diferente de força, mais interna e sutil.

Salomé encarna e denuncia, nesse momento, uma difícil realidade social a qual se apresenta em diferentes regiões do país, a da miséria, o que dá força ao trabalho artístico em si. A personagem traz consigo o sofrimen-

to vivido pelo sertanejo; quando da construção do espetáculo, foi realizada uma busca por reportagens que tivessem relação com o tema, a fim de aproximar o trabalho artístico da vida real, denunciando aspectos normalmente encobertos e velados da sociedade brasileira. Na ocasião, a existência de campos de concentração na capital do Ceará no início do século XX veio a público. A massiva e indesejada imigração de famintos para Fortaleza fez com que o governo criasse currais para abrigar “[...] aquela gente fedida, piolhenta, faminta e desesperada” (Balloussier, 2014).

Alguém precisava fazer algo, e rápido, antes que a turba miserável eclipsasse a ‘loira desposada do sol’, epíteto da capital oxigenada pela síndrome de ‘belle époque’ brasileira. A resposta governamental foi confinar os que vinham de trem em sete currais cercados com varas e arame farpado, próximos à estrada de ferro. (Balloussier, 2014, s/p)

É com essa gente esquecida que Salomé divide sua caminhada e é dessa gente que fala. A personagem, também esquecida pelo mundo, volta-se para aquilo que é Sagrado e Divino quando ninguém mais parece escutar. Ao som de uma ladainha, reverencia Nossa Senhora Aparecida e deixa as dores e os sofrimentos em suas mãos. Esse movimento de fé e esperança, ainda que envolvido pela pobreza e pela falta, também pode ser observado no Brasil em festejos e manifestações populares, como o Maracatu, as festas de Boi, os Congados e o próprio Catimbó. Um novo ciclo se inicia e Salomé renasce trazendo em si essa força de resistência que, de acordo com Rodrigues (2005, p.128), “[...] é uma força que supera o peso da opressão imposta ao corpo e procede de algum tipo de esperança que indica ao ser humano que vale a pena lutar pela

vida”.

Salomé está inteira e, mais do que isso, cuidada por Sua Senhora, Nossa Senhora. Salomé olha para a frente e vê um caminho novo que se estende. O que a aguarda naqueles cantos? Para onde aquela terra a levará?

Toda a cenografia utilizada, bem como o figurino da personagem, foram elaborados ao longo do processo de criação. É comum que cenário e figurino “surjam” pouco antes das apresentações públicas, confeccionados e desenvolvidos por terceiros. No Método BPI, no entanto, o bailarino participa diretamente desse processo (Rodrigues, 2005) impedindo que ambos adquiram um caráter acessório. Eles estão totalmente integrados ao espetáculo auxiliando na caracterização tanto da personagem quanto de suas paisagens e estão pautados nos conteúdos internos trazidos pela mesma, auxiliando na sua fluidez. Isso corrobora a ideia de uma dança que flui como um todo de dentro para fora.

No Pisar de Salomé

Analisando o conteúdo trazido através da personagem Salomé é notável a relação estabelecida entre personagem e pesquisa de campo. É importante destacar que, que essa troca não se deu de forma imposta ou forçada, mas a partir do constante fluxo de movimentos, sensações, sentimentos e imagens que foram sendo escavados do interior da bailarina.

A resignificação de objetos é a mais facilmente percebida. Os mesmos passam a assumir um caráter mágico. No que diz respeito aos rituais de Catimbó, o cachimbo, a fumaça, o maracá e a bebida adquirem diversas novas funções, além das comumente atribuídas,

como a de abençoar, limpar, purificar, acostar, etc (Casculo, 1978; Ribeiro, 1991). Salomé também ressignifica seus objetos atribuindo-lhes esse mesmo caráter mágico (limpa com a saia, faz feitiço com o chapéu).

No entanto, relações mais sutis também podem ser encontradas. Dentre elas, o nordeste brasileiro como palco tanto do nascimento e surgimento dos ritos da Jurema (Casculo, 1978), quanto do desenrolar da história de Salomé e a confluência de elementos oriundos de diferentes culturas e crenças. No Catimbó, a pajelança indígena, a feitiçaria, o Espiritismo, elementos do Catolicismo e aspectos dos cultos afro-brasileiros se entrecruzam (Casculo, 1978; Bastos, 1979; Grünewald, 2008); de maneira semelhante no corpo de Salomé estão presentes o corpo dos retirantes, dos pagadores de promessa, dos cangaceiros e da pajelança. Observa-se que nas paisagens imaginárias trazidas por ela se encontram aspectos daquelas das entidades do Catimbó, assim como uma aspereza do corpo e uma luta associada à irreverência.

Destaca-se, ainda, o caráter marginal do Catimbó e da personagem. O primeiro, como constatado no desenrolar desta pesquisa, ainda enfrenta grande preconceito por parte da sociedade, mas também, e principalmente, por parte dos próprios praticantes. Casculo em 1978, já corroborava essa impressão:

[O Catimbó] está condenado pelos concílios da Igreja Católica, pelas instruções de todas as Polícias. Também um Pai-de-Terreiro que se preze não dá a um “mestre” de Catimbó o tratamento de colega, nem mesmo a simples tolerância de quem exerce atividade paralela [...]. Uma mãe-de-santo não verá uma catimbozeira com olhos mansos de quem a sabe fiel dos encantos de lemanjá ou Oxosse. Uns e outros enxergarão o intruso, o adventício,

hostil, desconfiado, zombeteiro, um culto irregular e maldito, sem ligação e coerência, sem hierarquia e gradações. (Cascudo, 1978, p. 21)

Salomé trouxe à tona a dinâmica da perseguição. Durante a realização dos dojos, surgiu o repúdio das pessoas que habitam o lugar imaginário da personagem com relação aos seus feitiços e práticas. No entanto, ambos, Catimbó e Salomé, persistem e resistem.

Toda essa experiência foi extremamente enriquecedora para o meu processo de formação como bailarina. Pela primeira vez sentime de fato comprometida com a minha dança (Rodrigues, 2003). O produto artístico final estava carregado de sentido embasado em minha própria vivência e conteúdos internos e, por isso, transitava em meu corpo com naturalidade. Os movimentos se acomodavam à musculatura e fluíam de forma verdadeira.

É certamente inevitável que questões de cunho pessoal sejam trazidas à tona; ou seja, questões do Inventário no Corpo. Barreiras invisíveis que se sobrepõem ao processo criativo interferindo em seu andamento. Para lidar com isso, é imprescindível a presença da direção. Assim, essas questões foram sendo trabalhadas de forma a se transformarem em energia criativa, de vida, de nome Salomé. A personagem possibilitou-me entrar em contato com uma força interna nova e desconhecida que reafirmou, não somente o meu “eu-bailarino”, mas também e principalmente o meu “eu-indivíduo”, resultando em um processo criativo libertador e não massacrante.

Além disso, Salomé deu-me a oportunidade de entrar em contato com um outro distante, mas ao mesmo tempo tão próximo: o sertanejo. O universo da fome, da miséria, da seca, da escassez. O contato com uma gente que, assim como Salomé, sobrevive com o míni-

mo e que desse mínimo tira a coragem e a força para uma luta, a graça e a beleza para uma dança, o poder e a pureza para uma reza. Como bem descrevem Souza & Orrico (1984, p. 45):

Ele [o nordestino] se forja no cadinho do sofrimento, no calor do sol causticante, nas arremetidas das secas inclementes que, periodicamente, assolam o sertão, testando sua férrea vontade. A dor forja-o, tempera-o, burila-o, prepara-o para a vida sofrida no sertão. Não é apenas um forte mas, sobretudo, o testemunho vivo da entrega total a Deus. Tudo nele, tudo dele, o que lhe acontece, resulta da vontade do Pai Celestial. Por isso, não se rebelou contra nada; a nada ele teme. Assim é o homem do sertão nordestino.

As apresentações públicas possibilitaram o surgimento de um novo olhar, não tendo sido vivenciadas como o fim do desenvolvimento do processo criativo, mas como mais uma oportunidade de crescimento da personagem que parecia se delinear cada vez mais em meu corpo. Além disso, as apresentações funcionaram como uma espécie de catalisador para o processo criativo, decantando os conteúdos no corpo e permitindo um grande avanço na qualidade do produto artístico. Esse processo mudou a maneira como eu enxergava o espetáculo em si; este passou de algo duro e estático para algo dinâmico e vivo.

Além disso, foi possível perceber, através da personagem, a recepção dos diferentes públicos; um deles, especificamente, pareceu erguer uma barreira invisível entre plateia e cena, não se envolvendo com os conteúdos apresentados. Essa percepção surgiu de forma sutil e subjetiva no desenrolar da apresentação, porém pôde ser confirmada ao final, quando mais da metade das pessoas nesse dia saiu rapidamente do local não tecendo co-

dia saiu rapidamente do local não tecendo comentários. De acordo com Rodrigues (2005), os aplausos nem sempre são ouvidos. Entretanto, a rejeição por parte do público pode levar ao desenvolvimento do intérprete que, aprendendo a compartilhar o espetáculo independente da forma como o mesmo é recebido, adquire a capacidade de transformar sua estrutura.

Porém, a maior parte do público fez comentários positivos. Entre as falas, destaca-se a percepção da força da personagem, a qual desbravava seu caminho mesmo em meio a enormes dificuldades, e de sua fé, representada, sobretudo, na última cena do espetáculo. Além disso, um espectador em particular mostrou grande identificação com os conteúdos e disse ter mergulhado no universo da seca e da fome através das imagens de Salomé. Uma parcela do público relatou, ainda, que eu parecia estar em um estado de transe, semelhante a uma incorporação, ao longo da apresentação, quando na realidade é o contato com a personagem e suas paisagens que confere um tônus muscular e um estado corporal altamente expressivos.

Também foram essenciais as preparações que antecediam cada uma das apresentações. Estas não mantinham um padrão, já que cada pessoa mobiliza uma forma diferente de trabalho (Rodrigues, 2005), mas, em geral, a apresentação do dia anterior era cuidadosamente repassada junto à diretora que indicava os pontos que, porventura, poderiam ser melhor trabalhados. Além disso, o roteiro interno de imagens, sensações e sentimentos foi repassado tendo incorporada a personagem, o que ajudava a mantê-lo vivo e presente em cada parte do corpo. Quanto a isso, o contato com o público também se mostrou bastan-

te importante uma vez que o mesmo parecia tornar mais intensos cada uma das imagens, sensações e sentimentos contidos no roteiro. Esse confronto entre público e personagem também foi experimentado por mim de forma nova; devido à preparação envolvida no Método meu corpo estava acordado, vivo e alerta para a plateia e não em um estado torporoso e automático – o qual havia experimentado em outras danças.

Além disso, passar pelo processo criativo no Método BPI fez com que eu conseguisse aceitar aquilo que meu corpo produzia acreditando que tinha potencial como intérprete. A rigidez de determinadas técnicas de dança e a presença constante de modelos, os quais devem ser alcançados para se obter sucesso, bloqueavam minha capacidade criativa e causavam uma vergonha relativa ao próprio corpo, o qual jamais seria igual ao modelo. O BPI, e com certeza Salomé, começou a dissolver essas amarras oferecendo-me uma dança *minha*, onde “o movimento do outro e o seu próprio são vistos sob uma nova ótica: sem rótulos” (Rodrigues, 2005, p. 147).

Toda essa vivência sacudiu a poeira e abriu as cortinas; acordou os olhos, os ouvidos, os pés, as mãos, a pele. Abriu um canal de comunicação entre o que está dentro e o que está fora expandindo a percepção e a sensibilidade do corpo. Possibilitou um mergulho em mim mesma, em minha história de vida, em meu corpo. Valorizou-me como pessoa dentro do processo de criação sem anestesiá-me para a realidade circundante. Assim, a história de Salomé não acaba aqui. Novas portas se abrem com o fim desse processo para o seu desenvolvimento.

 Referências

- ASSUNÇÃO, L. *Os Mestres da Jurema: Culto da Jurema em Terreiros de Umbanda no Interior do Nordeste*. In: PRANDI, R. *Encantaria brasileira: o livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p. 182-215.
- BALLOUSIER, A.V. *Viagem pela memória de campos de concentração no Ceará*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/11/1554774-viagem-pela-memoria-de-campos-de-concentracao-no-ceara.shtml>> Data de acesso: 15 de outubro de 2015.
- BASTIDE, R. *Catimbó*. In: PRANDI, R. *Encantaria brasileira: o livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p. 146-59.
- BASTOS, A. *Os cultos Mágico-Religiosos no Brasil: Xangô, Candomblé, Pará, Macumba, Cambinda, Umbanda, Quimbanda, Catimbó, Linha de Mesa, Babaçuê, Tambor-de-Mina, Pajelança, Toré, Cabula*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- CASCUDO, L. D. *Meleagro: pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil*. 2a ed. Rio de Janeiro: Agir, 1978.
- GRÜNEWALD, R.A. *Toré e Jurema: emblemas indígenas no Nordeste do Brasil*. *Cienc. Cult.*, São Paulo; v. 60, n. 4, p. 43-5, out., 2008.
- RIBEIRO, J. *Catimbó: magia do Nordeste*. Rio de Janeiro: Pallas, 1991.
- 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 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- _____. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. 2a ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.
- _____. *O que é o BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)? O caminho do intérprete*. Simpósio Internacional de Imagem Corporal e Congresso Brasileiro de Imagem Corporal, 1, 2010, Campinas. Anais...Campinas: UNICAMP, 2010.
- SANTOS, C.O.; RESENDE, T.S. *Maracatu: Baque Virado e Baque Solto (Batuque Book)*. Vol 1. Pernambuco: Clímério Santos, 2006.
- SOUZA, I.R.; ORRICO, I.A. *O homem chamado Lampião*. In: SOUZA, I.R.; ORRICO, I.A. *Sila, uma cangaceira de Lampião*. São Paulo: Traço Editora, 1984. p. 45-51.
- TURTELLI, L.S. *O espetáculo cênico no Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete: um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança Valsa do Desassossego*. 2009. 309 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

 Recebido em 14/12/2015
 Aprovado em 02/06/2016