

**UMA NOVA VEREDA SE ABRE: AS PESQUISAS DE CAMPO EM  
DANÇA DO BRASIL E EM SEGMENTOS SOCIAIS  
MARGINALIZADOS REALIZADAS PELA CRIADORA DO  
MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI) DE  
1980 A 1986**

Paula Caruso Teixeira (Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP)<sup>1</sup>  
Graziela Estela Fonseca Rodrigues (Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP)<sup>2</sup>

**RESUMO:**

Neste artigo será descrito, principalmente, as pesquisas de campo em manifestações populares brasileiras, rituais e segmentos sociais marginalizados, realizadas por Graziela Rodrigues de 1980 a 1986. Este texto destaca a sua inovação e coragem a se lançar neste novo caminho, nesta maneira singular de realizar uma pesquisa de campo voltada para a criação artística nas Artes da Cena e ainda de desvendar o “Brasil dos Esquecidos”. Esse artigo é resultado de pesquisas bibliográficas, iconográficas e de análise de entrevistas.

**PALAVRAS-CHAVES:**

Pesquisa, Dança do Brasil, Bailarino-Pesquisador-Intérprete.

**ABSTRACT:**

This article describes the field researches within Brazilian popular manifestations, rituals and marginalized social segments carried out by Graziela Rodrigues in 1980 to 1986. The text underlines her innovation and courage to dive in this new path, this singular way of developing a field research focused on artistic creation in Performative Arts and also unveil a "Brazil of the forgotten". This article is a result of bibliographic and iconographic researches and interviews analysis.

**KEYWORDS:**

---

<sup>1</sup> Professora Doutora da Universidade Estadual de Campinas, Daco - IA. Doutora em Artes da Cena; Bailarina, Pesquisadora e Diretora.

<sup>2</sup> Professora Titular da Universidade Estadual de Campinas, Daco - IA. Doutora em Artes; Psicóloga; Bailarina; Atriz; Diretora de espetáculo; Roteirista. Criadora do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete).

## Introdução

Não existe nada estabelecido sobre o que é dança brasileira: etnografia, folclore falam de alguma coisa, algumas pessoas ou grupos trilham em caminhos solitários à procura. Até hoje, a história oficial se apoia principalmente no ensinamento acadêmico erudito, baseado em modelos externos.<sup>3</sup>

O que é dança brasileira? (...) como é a dança brasileira? (...) onde está a dança brasileira? Porque dança brasileira? Quais as danças brasileiras? (...) Tais interrogações, não são ou foram uma constante entre profissionais de dança do país, emergindo e submergindo em diferentes períodos históricos. (NAVAS, 1996, p. 28)

Percebemos ao longo da história da Dança no nosso país, que tivemos antes dos anos 70, alguns intérpretes, diretores e coreógrafos brasileiros e estrangeiros, que em determinados momentos, buscaram colocar na cena personagens, temáticas brasileiras e, danças relacionadas às manifestações populares brasileiras e seus rituais.

Salva algumas exceções, a maioria deles não realizou uma pesquisa de campo sobre isso. E quando o fizeram, ainda apresentavam um olhar etnocêntrico. As investigações eram feitas com distanciamento, visando reproduzir os movimentos considerados muitas vezes exóticos.

Nos anos 70, o Brasil começava a trazer para a cena através de uma dança teatral, um país mais próximo do real. Como explicita o título do livro de Helena Katz (1994): “O Brasil descobre a dança e a dança descobre o Brasil”. “A floresta amazônica idealizada é deixada em parte de lado e a dança começa a falar do Homem brasileiro”.<sup>4</sup>

Um exemplo disso, que inclusive influenciou a intérprete Graziela Rodrigues na sua trajetória<sup>5</sup> anterior ao método BPI foi “(...) uma parte da obra do Ballet Stagium, que no final dos anos 70, sob forte censura militar, se dedicava a contar as *coisas do Brasil*, encenando temas, que, àquela época, teriam sua presença proibida em quaisquer outros foros de discussão democrática (...)” (NAVAS, 1996, p. 28).

---

<sup>3</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues que fala sobre o seu projeto de pesquisa *Trilhas e Veredas da Dança Brasileira*, 1986.

<sup>4</sup> Depoimento do crítico de teatro e de dança Fausto Fuser dada a autora deste artigo em 14/7/2010.

<sup>5</sup> Graziela Rodrigues estudou no Ballet Stagium e foi estagiária nesta Companhia de 1975 a 1977.

Como aconteceu em “Quebradas do Mundaréu”<sup>6</sup>, um dos espetáculos antológicos desta Companhia, no qual a intérprete Máríka Gidali interpretava a prostituta Suely. Neste trabalho, falou-se muito “da violência, como um elemento da sociedade, que tem que ser reparado, olhado.”<sup>7</sup>

Máríka Gidali e outras intérpretes deste período como Clarice Abujamra<sup>8</sup> e Marilena Ansaldi<sup>9</sup> começaram a trazer à tona a realidade da mulher brasileira, até então silenciada na História da nossa dança.

Portanto, quando em 1980, Graziela Rodrigues se lançou numa vereda a procura de uma personagem que não encontrou nos livros, o solo para novas pesquisas nas Artes da Cena no Brasil já estava mais fértil.

Ela, como intérprete de dança contemporânea, procurou “(...) compreender, apurar e aprofundar o seu corpo e sobretudo, fazer dele um projeto lúcido e singular (...)” (LOUPPE, 2012, p. 70). É nele que pesquisou a sua nova maneira de criar, de se expressar e inventou uma “poética própria” (IDEM, p.70). É nele que ocorreram as primeiras descobertas do que anos depois será sistematizado e denominado método Bailarino-Pesquisador-intérprete (BPI).

Nas próximas linhas, serão descritas as suas investigações que marcaram a origem do método BPI no seu corpo em 1980 e o seu desenvolvimento até 1987, quando dança o seu último trabalho como intérprete. Principalmente, serão abordadas as pesquisas de campo em Dança do Brasil<sup>10</sup> e sobre segmentos sociais marginalizados do nosso país, que geraram os seus cinco espetáculos nesse período.

Os dados aqui apresentados são frutos de pesquisas bibliográficas, iconográficas e principalmente, análise de dezoito entrevistas semiestruturadas realizadas com artistas, diretores de teatro e críticos de dança e de teatro que trabalharam e/ou conheceram

---

<sup>6</sup> Espetáculo do Ballet Stagium dirigido por Ademar Guerra em 1975, que era baseado na peça teatral de Plínio Marcos “Navalha na Carne”, censurada no período da ditadura.

<sup>7</sup> Depoimento do ator e diretor de teatro Oswaldo Mendes a autora em 21 de janeiro de 2011.

<sup>8</sup> Clarice Abujamra, bailarina e atriz que fez uma varredora de rua em “Margarida Margô”, que estreou em 1978, no Teatro Galpão em São Paulo-SP.

<sup>9</sup> Marilena Ansaldi, bailarina e atriz que fez espetáculos marcantes na década de 70 e 80, dentre eles o “Escuta, Zé!” em 1977, que foi censurado na época da ditadura.

<sup>10</sup> Segundo Cássia Navas (2003, p. 215-216), uma das definições de Dança do Brasil: “(...) danças que pertencem aos habitantes do Brasil, a partícula do (de+o) sugerindo uma relação de *posse* ou propriedade, um índice a apontar o fenômeno de domínio ou *pertença* aos habitantes de algum lugar. São obras que foram criadas por cidadãos de um determinado país ou território, ou mesmo por eles executadas, quando se tratarem de obras que tenham caído dentro da categoria *de domínio público* (...)”.

Graziela Rodrigues neste período relatado. Ela mesma contribuiu nesta investigação dando entrevistas e abrindo o seu memorial e os seus diários de campo.

Para adentrarmos ainda na história da criação do método BPI em 1980, é necessário salientar que, a trajetória anterior de Graziela Rodrigues como bailarina e intérprete se diferencia por uma vivência singular na dança e no teatro. Desde sua infância em Belo Horizonte, em que estudou balé no Studio Anna Pavlova, depois pela experiência como estagiária do Ballet Stagium no final dos anos 70 (no período inicial da direção teatral de Ademar Guerra) e, na Espanha, com as aulas com o bailarino e ator Antonio Lhopis sobre a técnica de Stanislavski.

Quando ela retornou ao Brasil em 1978, junto com o ator João Antônio Esteves fundaram a “Escola Ensaio Teatro e Dança”. A Escola Ensaio Teatro foi durante dois anos uma escola, um núcleo de pesquisas e produções artísticas que se destacou na história da dança e do teatro na capital federal. Ela terminou no final de 1980, no mesmo ano de estreia do espetáculo “Graça Bailarina de Jesus ou Sete Linhas de Umbanda salvem o Brasil”, marco do nascimento do método BPI.

### **A procura por uma personagem e o nascimento do método BPI**

No início de 1980, num momento de crise e de massa crítica (provinda das experiências anteriores na Europa e no Brasil), com a possibilidade do final da Escola e Produtora de Espetáculos Ensaio Teatro e Dança e desejando continuar o seu percurso como intérprete, Graziela Rodrigues se lança a procurar, inicialmente nos livros, uma personagem feminina. Não a encontrando e seguindo sua intuição, no dia 28 de janeiro do mesmo ano, ela se dirige de madrugada à rodoviária do Plano Piloto em busca dessa personagem. Como escreveu no seu diário de campo: “Cheguei à rodoviária às 4 h 30 da manhã, pessoas dormindo pelas escadas. Já havia algumas pessoas nos pontos de ônibus. Vários milicos. Chegaram dois ônibus às 5 h 40. Entrei no primeiro que abriu a porta”.

Nessa inquieta procura, entrou num ônibus em direção à cidade satélite do Gama e no entra e sai de passageiros, pelo trajeto encontrou a inspiração para a sua futura pesquisa: “Pelo caminho, nos pontos de ônibus, todas de lenço na cabeça. Uma em particular me chamou a atenção”<sup>11</sup>. Essa e outras empregadas a sensibilizaram e desse

---

<sup>11</sup>Trecho do diário de campo de Graziela Rodrigues.

dia em diante, passou a segui-las na rodoviária do Plano Piloto até as cidades satélites onde moravam.

### **A mudança de paradigma**

Naquele primeiro encontro com esses outros corpos nasceu o que impulsionaria o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), como ela mesma descreveu em uma das suas entrevistas: “Naquele momento, eu vou ao encontro de outro corpo (...) que está próximo de mim. (...) A busca de um contato com um corpo que é meu e que é do outro”<sup>12</sup>.

Nessa fala, já está descrito o cerne do que depois ela denominará como dois dos eixos do método: o co-habitar com a fonte e o inventário no corpo<sup>13</sup>.

Desde o início dessa investigação, ela se abriu para receber outras sensações em seu corpo. Essa pesquisa com as empregadas foi crescendo e se estendeu às suas moradias das cidades satélites e na cidade piloto, como a agência de emprego Raffiné, que várias delas frequentava.

A criadora do BPI se envolveu tanto com as pesquisadas e suas paisagens que depois de um mês, nessa mesma agência, uma das madames que estava escolhendo uma empregada a escolheu. Confundida na paisagem de campo, nesse outro momento ela tinha co-habitado, permitiu se sentir como uma das mulheres que há um mês observava e com quem convivia diariamente, escutando suas histórias.

Histórias que aos poucos seu corpo absorvia: filhos abandonados pelos pais, fome, falta de trabalho, moradia nos barracos em contraposição aos luxos dos palácios das madames do Plano Piloto, na sua maioria mulheres de políticos. O cotidiano desse segmento social formado na época em Brasília por migrantes na faixa etária de vinte a trinta anos que, na sua maioria, vinham de regiões de todo o Brasil (em especial do

---

<sup>12</sup>Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

<sup>13</sup>No co-habitar com a fonte, “o núcleo das experiências são as pesquisas de campo, quer sejam dentro de uma cultura à margem da sociedade brasileira (...) quer sejam outros espaços cujo conteúdo/paisagem mobilizou o corpo da pessoa para investigá-lo. (...) O pesquisador, ao estabelecer uma fina sintonia no contato com o outro, poderá sintonizar-se consigo mesmo e se conhecer” (RODRIGUES, 2003, p.105). No inventário no corpo, (...) “estão as bases do Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete. (...) Nessa fase introdutória, a memória do corpo é ativada, possibilitando que, ao longo do Processo, ocorra uma autodescoberta quanto às próprias sensações, sentimentos, história cultural e social. (...) Significa a liberação de gestos vitais porque estão incrustados na história de vida da pessoa, propiciando-lhe a abertura de seu processo criativo” (Ibidem, pp.79 ,96).

Nordeste e de Minas) em busca de emprego na Cidade Nova. As candangas investigadas apesar dos sofrimentos tinham uma força de vida.

A maioria frequentava terreiros de umbanda, como mostram os depoimentos presentes no diário de campo da pesquisadora: “Ela (referindo-se a uma das investigadas) tem ligação com a Sereia do mar, vira e mexe a Sereia a visita em sonho. Um dia, ela estava sentada na sala e a Sereia estava na fresta da porta da cozinha. (...) Ela tinha o manto azul e a cobriu”. Esses dados a motivaram a investigar alguns terreiros das cidades satélites.

Após três meses de campo, Graziela Rodrigues, nas salas da Escola Ensaio, iniciou os laboratórios de criação dirigida pelo diretor de teatro João Antônio Esteves. Rapidamente, como ela mesma confessou: “Vrum, não fiz dojo<sup>14</sup> e a personagem veio, foi incorporada. (...) Graça era o seu nome”<sup>15</sup>.

O seu corpo estava tão carregado de emoções, sensações, imagens das pesquisadas que aos poucos estímulos dados pelo diretor, a personagem veio com toda a sua força: “A primeira vez que eu incorporei a Graça, eu senti que alterou tudo. Não se tratava de uma relação mística. Até porque em terreiro, era observação, nunca me interessou desenvolver em religião nenhuma. (...) Eu sentia que o corpo se ajustou de outra forma, eu comecei a falar coisas que não vinham pelo cognitivo”<sup>16</sup>.

A personagem contagiou toda a equipe do espetáculo que começou a ser construído: “A personagem era algo tão forte, tão real para todo o mundo, que todos se apaixonaram por ela. (...) Porque realmente a personagem tinha uma autonomia e uma destreza que, sem ela, eu não tinha”.<sup>17</sup>

Essa vivência de incorporar uma personagem marcou a inauguração do método e depois, anos mais tarde, dará nome a outro eixo do BPI: a estruturação da personagem<sup>18</sup>. Como a sua criadora concluiu: “sem essa incorporação, seria outro método”<sup>19</sup>.

A estrutura física e sua anatomia simbólica do método BPI<sup>20</sup> também começaram a ser desenvolvidas nesse trabalho artístico, em especial, a pesquisa dos pés que, na construção do corpo da personagem Graça se destacavam. Como ela contou:

---

<sup>14</sup> Espaço laboratorial inicial proposto pelo método BPI onde a pessoa inicia o seu processo estabelecendo um contato mais interno.

<sup>15</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

<sup>16</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

<sup>17</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

<sup>18</sup> A estruturação da personagem “é o momento em que o bailarino incorpora uma imagem síntese de todo o seu processo, que terá nome, história, movimentos, objetos e outros elementos criados por ele. Essa será a referência para a construção do trabalho artístico final” (TEIXEIRA, 2007).

<sup>19</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

Nesse primeiro momento, eu tinha uma sensação muito forte dos pés sujos da Graça. Isso me marcou muito em campo, chegavam as madames produzidas na agência e as empregadas olhavam para as madames, olhavam para os pés e queriam esconder os pés sujos de terra, de lama, debaixo do banco e não tinham onde escondê-los<sup>21</sup>.

A construção do espetáculo foi acontecendo a partir dessa incorporação. As falas que vinham de Graça nos laboratórios eram escutadas pelo diretor e por um poeta, aluno da Escola Ensaio, o jornalista e ator Celso Araújo. Ele soube articulá-las e o texto que é falado durante todo o trabalho foi construído a quatro mãos, pelo poeta e por Graça Bailarina de Jesus. “O texto vem para abarcar e reavivar os sentidos no corpo”<sup>22</sup>, nesse espetáculo no qual a bailarina-pesquisadora-intérprete dança e fala quase que o tempo inteiro.

O texto encadeia as cenas trágicas da vida dessa personagem, mas tem alguns momentos líricos como aquele em que ela realiza o seu sonho, dançando com o seu *sapato de dança* e os seus momentos de transformação, quando incorpora uma Pomba-Gira e no final, quando se transforma em Iemanjá.

### **O aprofundamento das pesquisas sobre a Umbanda**

As pesquisas sobre a Umbanda, sobretudo sobre as Pombas-giras, são aprofundadas devido ao dado que vem da personagem, que era umbandista e que incorporava uma Pomba-gira.

A criadora do BPI já tinha investigado outros terreiros antes de descobrir que um aluno da Ensaio, que era pai-de-santo, também incorporava essa entidade. Carlos Alberto da Costa, conhecido como “Neguinho” aceitou ser pesquisado e colaborar com a construção do espetáculo.

A presença do estudo sobre a Umbanda era visível no roteiro, no texto, nos figurinos, no corpo da intérprete e até no outro nome do espetáculo “Sete linhas de Umbanda salvem o Brasil”.

---

<sup>20</sup>Segundo Graziela Rodrigues (2003, p.87): “A estrutura física com qual se trabalha está inserida nas fontes da cultura popular. A referida estrutura é fruto das análises e desdobramentos de um corpo assumido em suas origens, com fruição de suas emoções e presente nas ações rituais de celebração da vida”.

<sup>21</sup>Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

<sup>22</sup>Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

## **O retorno ao Campo com a personagem**

Paralelo aos laboratórios de criação, durante a construção do espetáculo, a criadora do BPI retornou várias vezes a campo para aprofundar os dados da pesquisa. Fotos do seu arquivo pessoal confirmam esse acontecimento singular num processo de criação artística em que a personagem é que vai a campo.

Na rodoviária de Brasília, local escolhida para fazer o lançamento do espetáculo, esse retorno é registrado por diversos fotógrafos da imprensa. Por ser um lugar de segurança nacional, “com vários policiais”,<sup>23</sup> ainda na ditadura militar, toda a equipe do espetáculo e os fotógrafos são levados para a delegacia. Lá, o delegado demora a entender o que estava acontecendo. Mais uma vez, a bailarina é confundida com a paisagem de campo. O diretor tenta explicar ao delegado (apontando para Graziela Rodrigues): “Ela é uma intérprete!” O que o delegado responde surpreso: “Não pode ser! Com essa roupa?”

Passada a confusão, todos foram soltos e o acontecimento saiu nas manchetes dos jornais e ajudou, por ironia, na divulgação do trabalho. Destacamos aqui que o espetáculo chegou também a ser censurado na época.

## **As estreias do espetáculo**

Mesmo com censura, “Graça Bailarina de Jesus ou Sete linhas de Umbanda salvem o Brasil” marcou o público e a crítica dos anos 80 por onde passou.

O espetáculo estreou no Teatro Santo Antônio em Salvador em 19 de julho de 1980. Em Brasília, teve uma estreia diferenciada no terreiro de candomblé do pai de santo Raul de Xangô, na “Tenda Xangô Ayrã do Caboclo Ytajacy” no Núcleo Bandeirante, que provavelmente, foi uma das primeiras estreias de espetáculos de dança no Brasil em espaços como um Terreiro.

A crítica de dança Helena Katz já percebia nesse trabalho o novo caminho da bailarina-pesquisadora-intérprete, como escreveu na crítica a estreia do espetáculo em São Paulo, no Teatro Galpão em janeiro de 1981: “Porque esta é a principal qualidade

---

<sup>23</sup>Trecho do diário de campo de Graziela Rodrigues.



de *Graça Bailarina de Jesus*: seu comprometimento com um aspecto muito ausente da criação coreográfica contemporânea: nossos muitos brasis”<sup>24</sup>.

Terminada a temporada das apresentações de “Graça Bailarina de Jesus”, Graziela Rodrigues na sua busca incessante como intérprete se lança a novas investigações, que serão descritas a seguir.

### **A pesquisa das strippers-teasers no centro de São Paulo**

Graziela Rodrigues se mudou para São Paulo e entre outros trabalhos começou a trabalhar com o grupo de teatro Ventoforte dirigido pelo argentino Ilo Krugli.

No espetáculo “História de Fuga, Paixão e Fogo”, no Ventoforte e que seria uma “striper-teaser”, surgiu uma indicação vinda do Primeiro Festival da Mulher na Arte para ela desenvolver um trabalho artístico com as “striper-teasers” de São Paulo.

Ela aceitou a proposta e depois de um longo rastreamento de várias casas noturnas no centro de São Paulo, região conhecida como “Boca do lixo”, ela e uma assistente da produção do Festival realizaram “três meses de intensa pesquisa quando nos detivemos nas mulheres cuja profissão era strip-teaser”<sup>25</sup>.

Como a criadora do BPI continuou relatando no seu Memorial Circunstanciado:

Dentro das boates, passarelas e pequenos platôs rodeados de espelhos, exibiam-se como se fosse vitrine, um número assombroso de dançarinas com biquínis e saltos, exercitando movimentos repetitivos e mecânicos. De tempos em tempos, alternavam-se na ida ao camarim para se vestirem e de volta realizarem cada qual o seu número individualmente. Esta sequência de tirar a roupa, vestir-se no camarim e voltar para a passarela era repetida das 22 h até as 4 h, interrompidas quando eram chamadas por algum freguês para sentar-se à mesa onde deveriam consumir bebidas e entrosar um programa para depois do expediente.

Durante as investigações, ela se atentou para “aquelas que aportavam maior expressividade e ouviu as histórias de vida dessas mulheres que possuíam ainda o sonho, que mantinham alguma esperança em suas vidas”<sup>26</sup> e selecionou um grupo de

---

<sup>24</sup>Trecho da crítica de Helena Katz intitulada “Verdade e talento em Graça Bailarina”, publicada no jornal Folha de São Paulo, edição 12/1/1981.

<sup>25</sup>Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>26</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

vinte mulheres com faixa etária média de dezenove anos, oriundas das camadas de baixa renda da população, vindas parte do interior de São Paulo e parte de outros estados.

Com esse grupo, iniciou, no período das tardes, num salão nas redondezas um trabalho de dança, com “exercícios de sensibilização, de conscientização e de expressão”<sup>27</sup>. O foco do trabalho era:

os desdobramentos dos significados dos *strips* de cada uma, dos sentidos que estavam por trás de seus gestos, de seus movimentos (...) o *strip* das emoções (...). Essas mulheres traziam em suas histórias elementos da religiosidade popular e muitos sonhos, como o de encontrar o príncipe encantado, ou serem artistas, mais precisamente bailarinas.<sup>28</sup>

Essa experiência gerou o projeto *Processos de Desenvolvimento da sensibilização e auto expressão das dançarinas da noite*, cuja síntese seria a montagem de um espetáculo que não teve continuidade porque a “direção do festival insistia em focar essas mulheres em seus contextos de mercadoria”.<sup>29</sup>

Após essa rica vivência, um tempo depois a bailarina-pesquisadora-intérprete retornou a uma das boates para revê-las e é contemplada com uma *strip* das emoções de uma das mulheres pesquisadas, como ela contou: “esta mulher de tantos nomes de guerra, quer seja Dayse, Sônia ou Beatriz, falava-me de seus sentimentos em cada peça de roupa que retirava”<sup>30</sup>.

Essas e outras revelações estiveram presentes na sua personagem stripper que se chamava “Bebel do Arco-íris” do espetáculo “História de Fuga, Paixão e Fogo”.

### **A construção de Bebel do Arco-Íris para a “Histórias de Fuga, Paixão e Fogo**

“*Histórias de Fuga, Paixão e Fogo*, baseados no conto *Os Fugitivos* do escritor cubano Alejo Carpentier, coloca o condicionamento como forma de desumanização e dominação em um engenho do século XVIII” (PINTO, 2006, p. 31). “O trabalho foi

---

<sup>27</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>28</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>29</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>30</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

construído junto aos intérpretes e reuniu linguagens artísticas diversas”<sup>31</sup> “(...) com dança, canto, música e animação de grandes e pequenas figuras sustentando a (...) luta pela liberdade e a transformação” (PINTO, op. cit., p. 153).

“O espetáculo conta a história de um grupo de atores-personagens vindos do terceiro mundo e que se reúnem numa feira internacional de cultura no primeiro mundo”<sup>32</sup>. Como continua os versos da música “Jogo de Adivinhação”: “Numa feira mundial/da cultura aconteceu/ Numa viagem de caminhos e atores/ com a fuga, com o fogo e os amores (...) /Eu já cantei, do Uruguai ao Maranhão/ Debaixo de chuva e sol/ Terceiro mundo eles chamaram (...)”.

Uma das frases-grito ditas pela personagem Bebel do Arco-Íris era: “Se o meu vestido fosse bastante longo, eu subiria ao telhado, franziria os babados deste país e dominaria os dourados magistrados e prelados, espetaria a bunda dos requintados calados que se dobram ao poder”.<sup>33</sup>

Por mais que a ideia de uma personagem strip tenha partido de Ilo Krugli, as pesquisas de campo realizadas pela criadora do BPI:

trouxeram dados fundamentais para a construção da personagem. (...) uma “strip-teaser cabocla que vestia e desvestia signos, emoções e histórias. Consciente da sua própria história, ela possuía uma resistência cultural, não se deixando ser mercadoria. (...) Toda a dança de Bebel, enfim toda a sua linguagem, vinha a partir de um eixo: o que se retira e o que se coloca nele, mesmo quando interpretava os seus múltiplos subpapéis, tais como a cadela, a dama da corte, a carcaça de porco do mato, a santa, o anjo ou o demônio.”<sup>34</sup>

O trabalho de criação do espetáculo foi exaustivo, fruto de mais de um ano, “produto de uma comunidade de mais de trinta pessoas (...) um espetáculo muito coletivo e ao mesmo tempo muito individualizado”.<sup>35</sup>

O espetáculo ficou somente dois meses em cartaz no Teatro SESC Pompeia-SP no final de 1982.

---

<sup>31</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>32</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>33</sup> Texto presente no programa do espetáculo.

<sup>34</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>35</sup> Texto de Ilo Krugli do programa do espetáculo.

Apesar de todo o desgaste, a criadora do BPI continuou no VentoForte e “Bebel do Arco-íris” foi um embrião para o desenvolvimento da sua próxima personagem: “Esperança”.

### ***Caminhadas: “um momento especial”***<sup>36</sup>

Esse trabalho foi o auge do encontro entre os dois artistas: Ilo Krugli e Graziela Rodrigues. Como confirmou o ator e iluminador Roberto Mello na sua entrevista<sup>37</sup>: “Nessa época, a Graziela era a grande intérprete do VentoForte e grande pesquisadora e Ilo estava com uma grande capacidade de direção”.

Nesse trabalho também chamado “Sete poemas e uma história de Ilo Krugli”, o autor e diretor, amplia a linguagem teatral do Grupo VentoForte. Como ele escreveu no texto do programa do espetáculo: “*Caminhadas* é um teatro de poucas palavras, que procura o resgate do gesto e do movimento”.

Já a criadora do BPI nesse espetáculo construiu outra personagem importante no seu primeiro percurso: “Esperança”. Ao lado do dançarino popular e ator Tião Carvalho e dirigida por Ilo, amadureceu o seu trabalho como bailarina-pesquisadora-intérprete.

### **O Ponto de Partida: os tambores do Maranhão, os toques do Boi**

Depois do “clima de ressaca”<sup>38</sup> do espetáculo “Histórias de Fuga, Paixão e Fogo”, a criadora do BPI contraiu uma caxumba e teve que ficar de repouso absoluto na casa onde morava dentro do espaço do VentoForte.

Como ela contou no seu memorial: “Pedrão do Maranhão, um dos intérpretes do VentoForte tocava ininterruptamente os tambores debaixo da minha janela. (...)” Os seus toques foram com o tempo se apoderando dela e a despertando para novas emoções: “arcaicas, primitivas, não verbalizáveis”.

Após o período de convalescimento, ela propôs a Tião de Carvalho (dançarino, músico popular, brincante do auto do Boi do Maranhão) desenvolver um trabalho junto com Pedrão a partir dos toques dos tambores, sobretudo, os do bumba-meu-boi. Apesar

---

<sup>36</sup> Essa frase foi dita por Ilo Krugli durante a sua entrevista à autora em 18/1/2011.

<sup>37</sup> Trecho da entrevista de Roberto Mello dada à autora em 20/1/2011.

<sup>38</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

da formação diferente dos dois, eles apresentavam “uma grande afinidade física quanto aos estímulos e respostas de movimentos”<sup>39</sup>.

Os intérpretes chamaram Ilo Krugli para dirigir o trabalho e foi assim que iniciou o processo de criação de “Caminhadas”.

### **Processo de Criação dos Personagens**

O processo de criação incluiu laboratórios e diversas pesquisas de campo. Nos laboratórios, houve a constante participação dos tambores de Pedrão, como a criadora do BPI escreveu no seu memorial:

Com a música dos tambores de Pedrão nos movimentávamos induzidos pelo inconsciente que nos trazia paisagens distantes de confins do Brasil, sentimentos de morte, distâncias que traziam solidão e saudades que impulsionavam encontros. Outro tempo interligado ao presente ia se configurando, objetos iam sendo propostos e a manipulação deles gerava movimentos específicos. Os sentidos internos desencadeavam situações e, assim, começava a nascerem os personagens Esperança e Salvador Sabiá.

“Eu faço sempre o mesmo movimento antes e depois de acordar o medo. Minhas mãos podem ser de fogo, podem ser de água, da infinita doçura do milho”. (fala de Esperança durante “Caminhadas”)

Na construção dessa personagem, além dos laboratórios, a criadora do BPI fez investigações de campo sobre as manifestações populares do Maranhão com o seu parceiro de cena, Tião de Carvalho. Como ela narrou no seu memorial:

Esperança veio desses tambores. Foi ela quem me levou a manusear a terra solta, a batida, a molhada e a seca, numa infinidade de geografias onde os pés perscrutavam e mandavam estímulos para todo o corpo, o qual respondia numa interação de movimentos. Esperança levou-me também a remexer a farinha nos alguidares, fazendo que as mãos penetrassem nas entranhas da terra e do ventre.

---

<sup>39</sup>Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

É importante destacar que para vivenciar essa personagem, a bailarina-pesquisadora-intérprete realizou também uma “pesquisa dos movimentos dos pés e das paisagens vividas pela personagem”<sup>40</sup>. Tanto que percorreu durante um dia uma trilha no mato cerrado, em meio a chuvas e estiagens.

Outro lugar investigado foi o centro de São Paulo nos fins de semana à noite, para descobrir os outros espaços onde a personagem teria também vivido.

Foi nessa incessante busca no meio rural e urbano, que a criadora do BPI acabou por ter mais “sínteses dos elementos fundamentais quanto aos movimentos presentes nas manifestações populares brasileiras”<sup>41</sup>.

Depois deste trabalho, Graziela saiu do Ventoforte e continuou na sua trajetória como intérprete.

### **O encontro com a obra de Cora Coralina e o espetáculo “Coração Vermelho I”**

Em janeiro de 1985, durante um curso intensivo de férias no Ballet Stagium, uma aluna sua, “afirmando ter encontrado muita identificação do seu trabalho com a obra de Cora Coralina, presenteia-a com um dos seus livros”<sup>42</sup>. Como ela continua a escrever no seu memorial:

No primeiro poema lido, além da identificação de fato, encontro uma grande coerência com o momento de minha trajetória. Após a leitura dos três livros da autora, publicados até então, experimento a sensação de ter encontrado uma companheira, uma contemporânea de 95 anos de idade.

A maneira como Cora se referia às mulheres à margem brasileira condizia com as abordagens por mim realizadas nas personagens que havia vivido, propondo-me ir adiante: *Trago dentro de mim todas as mulheres. Todas as vidas dentro de mim. Na minha vida, a vida mera das obscuras.*

### **O processo de criação/ as pesquisas de campo**

---

<sup>40</sup>Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>41</sup>Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>42</sup>Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

Motivada pela obra de Cora, a criadora do BPI ainda sem diretor inicia o processo de construção do espetáculo.

“A relação com a terra e com o universo agrário são pontos-chaves na obra da poetisa goiana”<sup>43</sup>. Cora foi trabalhadora rural, conviveu e escutou os seus colegas de trabalho. O seu amor pela terra e pelos seus frutos está presente em vários dos seus versos. Ela se “fazia a própria terra, assumindo uma antiguidade de mundo: *Eu sou a terra milenária, eu venho de milênios.... Eu sou a mulher mais antiga do mundo, plantada e fecundada no ventre escuro da terra*”<sup>44</sup>.

Graziela Rodrigues inicia os seus trabalhos de laboratórios com a ajuda de Marcília Rosário resgatando a sua própria terra, as do minério das Minas de Morro Velho de Nova Lima (MG). Dessas terras, surge a semente da personagem velha milenar, em contraposição ao resgate da criança: “Que procura você, Aninha?<sup>45</sup> / Que força a fez despedaçar correntes de afeto/ e trazê-la de volta às pedras lapidares do passado?” (CORALINA, 1985, p.61).

Inúmeros laboratórios e pesquisas de campo da bailarina-pesquisadora-intérprete foram fundamentais para a construção da sua “personagem velha” e da sua “personagem criança” do espetáculo “Coração Vermelho I”.

Desejando aprofundar as suas investigações sobre a poetisa, ela planeja visitá-la em abril de 1985, mas Cora falece antes que isso aconteça e as soluções para “captar as entrelinhas do seu percurso poético”<sup>46</sup> tornam-se outras.

Uma delas é a realização de pesquisas de campo sobre o universo rural celebrado na obra de Cora. Nesse período, a criadora do BPI, tentou adentrar em uma fazenda de café do interior paulista como pesquisadora, mas não conseguiu. Era um período de inúmeras lutas de terra, de discussões sobre reforma agrária no Brasil. A Revista Veja de junho desse ano anunciava: “Invasor que pisar aqui leva chumbo. Vem que tem / Reforma Agrária: os fazendeiros se armam”<sup>47</sup>.

A bailarina-pesquisadora-intérprete não desistiu diante os perigos e se investiu de boia-fria, penetrou “no território proibido das colheitas de café”<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup>Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>44</sup>Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>45</sup>É importante esclarecer que Aninha, citada nestes versos era a própria Cora, já que seu nome era Ana Jacinta. E as lembranças da sua infância e a sua velhice são uma constante na sua obra.

<sup>46</sup>Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>47</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>48</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

As suas mãos calejadas dos aparelhos circenses ajudaram nesse co-habitar com as colhedoras de café e essas vivências em campo, “sem qualquer interferência, dado que era vista como uma delas”<sup>49</sup> foram fundamentais para a construção da personagem de “Coração Vermelho I” e do “Coração Vermelho II”: a roceira Tiana.

Outra investigação de campo que auxiliou na construção desse espetáculo tinha sido realizada antes, em fins de 1984 e no início de 1985, no interior também de São Paulo, com peões domadores de cavalo. Nessa pesquisa, ela aprendeu o ofício e analisou o uso do corpo na relação domador-cavalo. Esses dados acabaram sendo utilizados numa das cenas do espetáculo em que ela traz o corpo da domadora e que o seu laço é um xale.

Depois de quase um semestre de diversas pesquisas, ela continuou na construção do espetáculo e na busca de um diretor que tivesse uma ligação com a terra.

Como confirmou o diretor de teatro Antônio do Valle na sua entrevista<sup>50</sup>: “ela estava procurando um diretor que tivesse uma ligação com a poesia de Cora e que tivesse essa ligação com a terra”.

Antônio do Valle emprestou à criadora do BPI um espaço, um teatro desativado, para ela ensaiar e montar os aparelhos de circo, que queria utilizar no trabalho.

### **As tramas das linguagens artísticas: circo, dança e teatro num só espetáculo**

Nesse espaço é feita a montagem do espaço cênico do “Coração Vermelho I”. Cada aparelho de circo, como cada parte do espaço cênico estava ligado a determinadas cenas e sentidos do espetáculo.

No trabalho, as linguagens eram integradas, como confirmou o diretor: “naquela época, nós fomos avançados, fizemos tudo numa só linguagem: a dança, o circo e o teatro”<sup>51</sup>. Isso só foi possível graças à dedicação da criadora do BPI e à sua formação nessas três linguagens.

### **“O roteiro não biográfico” / o manifesto do BPI no corpo da sua criadora**

---

<sup>49</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>50</sup> Trecho da entrevista de Antônio do Valle dada à autora em 25/11/2011.

<sup>51</sup> Trecho da entrevista de Antônio do Valle dada à autora em 25/11/2011.



O roteiro foi inicialmente desenvolvido na prática, após inúmeros laboratórios e, depois, escrito. “A personagem poetisa surgiu de uma somatória de conteúdos, apresentando uma enorme sensualidade e um livre trâmite em relação ao tempo”<sup>52</sup>. O eixo do roteiro é a personagem poetisa, que é criança, velha milenar e a “própria Cora Coralina, que se desdobra, encarnando as mulheres obscuras: a prostituta, a roceira, a doceira e a lavadeira, trazendo-as para dentro de si para realizar o ato poético”<sup>53</sup>.

O crítico Fausto Fuser compreendeu que<sup>54</sup>: “o *Coração Vermelho* é um manifesto, está tudo ali do trabalho dela”. Nesse espetáculo realmente estavam as suas inúmeras pesquisas de campo sobre as manifestações populares mais amadurecidas, sete personagens detalhadamente construídas e o trabalho corporal da estrutura física e da anatomia simbólica do BPI mais desenvolvido. Portanto, todo o método que nasceu em 1980 no “Graça Bailarina de Jesus”, cinco anos depois, expressa-se mais nitidamente no corpo da sua criadora.

### **Coração Vermelho 2: um recomeço**

“Recria tua vida, sempre, sempre. Remove pedras e planta roseiras e faz doces. Recomeça”. (CORALINA, 1985, p. 139.)

Esses versos escritos pela poetisa goiana parecem ter sido escritos para contar a história da criadora do BPI, que, após uma experiência cinematográfica angustiante resolveu retomar o espetáculo “Coração Vermelho I”.

O seu desejo de recomeçar coincide com um convite do Ministério da Cultura em promover uma “tourné” deste espetáculo pela região Centro-oeste, sobretudo na cidade onde Cora Coralina nasceu (Goiás Velho) e nas suas proximidades.

Por causa desse convite, a bailarina-pesquisadora-intérprete seguiu para a capital federal para dar início à produção. “Nesta ocasião, recebeu o convite para ficar hospedada na casa de Cora Coralina”.<sup>55</sup>

### **Outras pesquisas de campo- o aprofundamento da obra de Cora**

---

<sup>52</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>53</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>54</sup> Trecho da entrevista de Fausto Fuser dada à autora em 14/07/2010.

<sup>55</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

Isso acabou sendo a realização de um sonho. Um ano após o falecimento da poetisa e do seu planejamento inicial, ela ficou hospedada no “Casarão da Ponte” tão cantado por Cora nos seus versos.

Como a criadora do BPI narrou no seu memorial: “A casa estava como Cora havia deixado, inclusive com as duas pessoas com quem ela havia convivido a maior parte da sua vida. Foram momentos muito especiais em que pude aprender mais fortemente sobre o universo de Cora”.

O estar na casa da Ponte foi um co-habitar assim como as outras pesquisas de campo realizadas pela cidade de Goiás Velho. Conviveu com as mulheres obscuras narradas pela poetisa: as artesãs, as doceiras, as prostitutas, entre outras.

Além disso, acompanhou as manifestações populares da Semana Santa da cidade, quando uma das principais é a Folia do Divino. Participou de “uma das Bandeiras do Divino, percorrendo toda a periferia da cidade<sup>56</sup>”. Nessa vivência, coletou dados de campo que forneceram materiais importantes para seu trabalho como intérprete bem como para no futuro, decodificar um “corpo brasileiro”.

Ela foi tomada pela emoção quando na chegada da bandeira do Divino à Casa da Ponte, onde “foi escolhida para recebê-la e conduzi-la pelo casarão”<sup>57</sup>, gesto feito tantas vezes pela própria Cora. O significado desse acontecimento, como escreveu em seu memorial: “deu-lhe novas forças para prosseguir: validou um processo solitário”.

### **Um outro roteiro/ um outro cenário**

Após essas fortes experiências, o roteiro se modificou. Ela mantém “algumas das estruturas fundamentais do trabalho inicial e cria o espetáculo Coração Vermelho II”<sup>58</sup>. Nesse novo trabalho, como ela e o diretor admitiram nas suas entrevistas, era um desdobramento, uma continuidade do anterior que abarcava os novos conteúdos e significados encontrados em campo.

Na volta a São Paulo, retomou o trabalho com parte da equipe do espetáculo vislumbrando um novo roteiro.

Márcio Tadeu continuou na cenografia e com maestria fez uma nova leitura do espaço cênico que, na nova montagem, não teve mais os aparelhos circenses e sim uma

---

<sup>56</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>57</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>58</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

cozinha no meio da plateia, interligada por uma ponte até o palco, o qual era envolvido pelas fitas da Folia do Divino. A cozinha toma destaque como sendo o centro da alquimia da poetisa com o fogo sempre aceso.

Quando se aprecia o vídeo editado de “Coração Vermelho II” entende-se esse cenário e como ele reflete o novo momento da intérprete e suas novas investigações. A cozinha é o espaço sagrado de Cora Coralina, que se dizia mais doceira que poeta. E a ponte é a sua ligação com o mundo, do lado do seu Casarão, de onde fazia os seus versos, doces e apreciava o Rio Vermelho, a sua amada Goiás Velho e seus conterrâneos. E o Divino, os seus santos e devoções estavam sempre presentes na vida dessa mulher que dizia que tinha uma benzedeira dentro de si.

Nessa nova montagem, as sete personagens permaneceram: a velha, a criança, a poetisa e as quatro mulheres obscuras, a lavadeira, a doceira, a roceira e a prostituta. O trabalho fica ainda mais terra.

### **O percurso do espetáculo no coração do Brasil/ O retorno a Goiás Velho**

Depois de refazer todo o trabalho, o “novo Coração Vermelho” estreou no novo Teatro Aluísio Magalhães, em Brasília.

Na capital federal, ela revê um antigo parceiro de trabalho, João Antônio Esteves, que na ausência de Antônio do Valle, fez a assistência de direção desse espetáculo.

“Coração Vermelho II” percorreu começando por Brasília, cidades do coração do Brasil: Goiânia, Goiás Velho e Anápolis.

Em Goiás Velho ficou nítido para a bailarina-pesquisadora-intérprete a dificuldade de se manter a produção de um espetáculo desta qualidade. O espetáculo foi apresentado no dia 19 de agosto, dia do aniversário de Cora Coralina, num espaço próximo à sua casa da Ponte, num palco montado no pátio do quartel, contando com a presença de quase toda a cidade.

A apresentação na terra natal de Cora, por mais que tenha sido emocionante, foi, segundo a bailarina-pesquisadora-intérprete: “a mais trabalhosa, a mais difícil e a mais desafiante apresentação até então realizada no sentido de produção.”<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

Foi ali que teve o insight de que era o momento de fechar o seu ciclo como intérprete nos palcos. De 1987 até a atualidade, ela inicia o que ela chama do seu segundo percurso no método BPI, em que se dedica mais ao seu trabalho como diretora, pesquisadora, coreógrafa e docente do curso de graduação em Dança da Unicamp e da pós-graduação em Artes da Cena.

## **Conclusão**

O que foi destacado nesse artigo foi a busca incansável de Graziela Rodrigues que, como bailarina-pesquisadora-intérprete, desde a primeira pesquisa que gerou a personagem *Graça* em 1980, não parou mais os seus estudos em relação ao seu método BPI.

Neste período de 1980 a 1986, ela realizou inúmeras investigações sobre rituais e manifestações populares brasileiras. Dentre elas, destacamos: a umbanda, o candomblé, a capoeira, a festividade do Bumba-meu-Boi, as escolas de samba, as folias do Divino. E começando pelas empregadas, continuou nos seus estudos sobre outros corpos que se encontram “à margem da sociedade brasileira e irmanados pela discriminação” (RODRIGUES, 1997, p.21). Destacamos neste período: as strippers-teasers, as andarilhas, os domadores de cavalo, as colhedoras de café e as benzedeadas.

Nas investigações de campo que são realizadas em todos os eixos do BPI e, principalmente, no eixo co-habitar com a fonte do seu método, o que ela propõe é o que vivenciou intensamente no seu corpo, no seu primeiro percurso até a sua entrada como docente na Unicamp em 1987.

Que o intérprete se abra para ver o outro, pois o que importa no co-habitar não é a reprodução dos movimentos observados, mas sim o pesquisador ter uma apreensão sinestésica abrangente do campo: os sentidos, sensações, emoções, movimentos, paisagens, sons, cheiros, palavras entre outros aspectos. Tudo é considerado material de estudo. O corpo do bailarino-pesquisador-intérprete absorve o que está a sua volta, modifica-se com o contato com o outro e aprofunda o contato consigo mesmo.

O corpo dele se transforma ao ponto de por um momento se sentir como o outro em campo sem perder a sua identidade corporal. Graziela Rodrigues se sentiu como várias das mulheres investigadas e se confundiu a algumas das paisagens pesquisadas, como foi relatado aqui.

Isso é fundamental para o desenvolvimento do bailarino-pesquisador-intérprete dentro do método, que ele vivencie a alteridade para depois estruturar a sua personagem que terá algo de si e do outro.

Como a intérprete Paula C. Vilas (2007, p. 248) escreve em sua tese, sobre o trabalho de Graziela Rodrigues e do seu método BPI:

Eis o que acredito ser o diferencial da proposta de Rodrigues a respeito de muitos trabalhos no campo das artes que lidam com as tradições culturais brasileiras: o ‘conflito do contato’ é tematizado e abordado como ponto de partida da pesquisa. A busca do método está dada no retorno de um dançarino pesquisador de si mesmo, revelado a partir do contato com o outro.

O respeito pelo outro e a ética é também exercida durante todo o processo de campo. A construção de uma “relação amorosa”, de uma abertura interna de ambos os lados é fundamental para que a investigação ocorra e seja um crescimento humano para ambos.

Além das pesquisas, outra mudança proposta pela criadora do BPI, já no início do seu trabalho no método é o retorno ao campo, depois da construção do espetáculo. Isso é original nos idos dos anos 80. Até então, quem tinha apresentado um espetáculo de dança num terreiro de candomblé no Brasil?

Ela não só leva o espetáculo em 1980, como a personagem para retornar a outros espaços já investigados e continua a propor isso aos seus orientandos até a atualidade. O retorno ao campo é para o intérprete um aprofundamento das investigações, além de ser uma especial maneira de agradecê-los. Os pesquisados se sentem geralmente agraciados e se enxergam nos trabalhos e nas personagens dançadas. Por mais que, às vezes, ocorra um estranhamento por parte destes espectadores, são eles que mais os entendem.

Portanto, já na sua criação, o método BPI inovou em vários aspectos presentes nos seus três eixos. Mas neste artigo, destacamos que, o eixo co-habitar com a fonte, vivenciado pela sua criadora neste seu primeiro percurso, marcou a História do seu método e a História da Dança no Brasil. Graziela Rodrigues experimentou e propôs, sobretudo, uma nova maneira de investigar o outro, de devolver o material coletado ao campo e de elaborar o que emerge do corpo do intérprete, após essas vivências de alteridade.

Depois dela, podemos dizer que, na nossa História, a pesquisa de campo em dança voltada para a criação artística nunca mais foi a mesma. E especialmente, as investigações do *Brasil dos Esquecidos*. Uma nova vereda se abriu.

#### REFERÊNCIAS CITADAS

CORALINA, C. **Vintém de cobre: meias confissões de Aninha**. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1985.

KATZ, Helena. Verdade e talento em Graça Bailarina. Folha de São Paulo, São Paulo. 12/1/1981.

KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança e a dança descobre o Brasil**. Ed. DBA, 1994.

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

NAVAS, Cássia. “Brasil, Brasilidades”. In **Revue Noire**- Número 22. Paris - França, 1996.

NAVAS, Cássia. “Dança Brasileira, no final do século xx”. In **Dicionário SESC, A linguagem da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PINTO, Roberto. da Costa Mello. **VentoForte o espaço da imaginação: os processos poéticos e o espaço cênico no teatro VentoForte**. 2006. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes (ECA), Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino – pesquisador - intérprete: processo de formação**, Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

----- . **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). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

TEIXEIRA, Paula C. **O santo que dança: uma vivência corporal a partir do eixo co-habitar com a fonte do método Bailarino-Pesquisador-intérprete (BPI)**. 2007. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

VILAS, Paula C. **Vozes entre festas: Vocalidades entre o trabalho de campo e a produção vocal em cena**. 2007. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA.