

# Descobertas de um corpo brincante

Allana Bockmann Novo  
Prof. Dr. Flávio Campos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CURSO DE DANÇA BACHARELADO  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA**

**CENTRO DE ARTES E LETRAS**

**CURSO DE DANÇA BACHARELADO**

Allana Bockmann Novo

**DESCOBERTAS DE UM CORPO BRINCANTE**

**Santa Maria, RS, Brasil**  
**2020/02**

**Allana Bockmann Novo**

## **DESCOBERTAS DE UM CORPO BRINCANTE**

Trabalho apresentado para a conclusão da disciplina Laboratório de Técnica, Criação, Composição e Performance em Dança II do Curso de Dança Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria.

**Orientador: Prof. Dr. Flávio Campos**

**Santa Maria – 2020/02**

Dedico ao meu filho Theo Alencar,  
Por todas as histórias que criamos,  
Por todas as brincadeiras que brincamos,  
Por me fazer ser criança de novo,  
Por seu amor.

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente ao Theo Alencar, por ter participado de todo o processo e me proporcionado momentos lindos ao seu lado. Por todo amor, respeito e carinho. Por me mostrar o valor das pequenas coisas.

Aos meus pais, Márcia e José, por serem os meus maiores incentivadores e me motivarem a sempre a ir em busca de meus sonhos. Por todo amor depositado em mim, pelo acolhimento. Aos meus familiares, por sempre terem uma palavra de incentivo e interesse em meu trabalho, em especial à Tatiana e Andrey.

Ao Fausto Alencar, por acreditar em mim e me apoiar. Pelo ouvido atento que estava sempre disposto a me escutar e pelo ombro que me consolou tantas vezes. Pelo companheirismo.

Ao professor Flávio Campos, por sua confiança em meu trabalho, pelo carinho e pelo olhar atento em todos os momentos. Por todos os momentos em que me proporcionou uma conversa sensível e pela orientação, na vida acadêmica, artística e na vida materna.

À todas minhas amigas e amigos, em especial Isabel, Paula, Maria Gabriela e Larissa, pela amizade e por serem meu porto seguro. Aos amigos que fiz durante a graduação, principalmente Ana Júlia, Giullia e Isadora, pelos espaços de troca de conhecimento e de afeto. Aos meus colegas e parceiros de turma das disciplinas Laboratório de Técnica, Criação, Composição e Performance em Dança I e II por tanto conhecimento e cumplicidade.

Aos professores e funcionários da Universidade Federal de Santa Maria por me proporcionarem estudar em um espaço acolhedor e contribuírem com tanta dedicação com a minha formação.

À todas as crianças que me acolheram em suas casas e me permitiram uma conexão que deu vida a esse trabalho.

*“Carrego meus primórdios num andor.  
Minha voz tem um vício de fontes.  
Eu queria avançar para o começo.  
Chegar ao criancamento das palavras.  
Lá onde elas ainda urinam na perna.  
Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.  
Quando a criança garatuja o verbo para falar o  
que não tem.  
Pegar no estame do som.  
Ser a voz de um lagarto escurecido.  
Abrir um descortínio para o arcano.”(Manoel de  
Barros)*

## RESUMO

Esse trabalho foi desenhado a partir das minhas histórias e de meu desejo de experiência procedimentos de criação em dança que considerassem uma perspectiva integrativa de corpo. O objetivo principal foi criar um espetáculo de dança voltado para o público infantil e que valorizasse, acima de tudo, as particularidades advindas de seu imaginário fértil. Imaginário esse que, em minha experiência formativa, foi tolhido e cerceado nas mais diversas disciplinas. Nesse sentido, para a elaboração desse espetáculo foi preciso repensar os processos formativos em dança, leia-se formação e criação, bem como os modos de relacionamento entre crianças, adultos, espaços formativos e perspectivas poético estéticas, tanto no âmbito institucional, como no sociocultural. Para tanto, utilizei algumas ferramentas do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, a partir do trabalho realizado pelo Prof. Dr. Flávio Campos na UFSM, e também explorações de brincadeiras realizadas junto com meu filho. Destas explorações surgiu a história que conduz o espetáculo, assim como, os objetos que seriam utilizados em cena. O trabalho cênico, intitulado “A menina, o pássaro e o monstro”, foi apresentado para crianças do bairro de Camobi, em Santa Maria, nas calçadas de suas casas mediante agendamento. Com esse trabalho de conclusão de curso busco refletir e reforçar sobre a importância da brincadeira na formação integrativa das crianças. Bem como, busco apresentar de modo crítico como a padronização estética em espetáculos de dança para o público infantil tem apagado as particularidades das crianças e não abre espaço para suas necessidades criativas e de “inventices”. Por fim, o trabalho sintetiza e integra meu processo formativo em dança de forma livre e genuína com acredito que a infância deve ser.

**Palavras-chaves:** Método BPI. Criação em Dança. Brincadeira. Imaginário.

## ABSTRACT

The present academic work was designed based on my personal stories and my desire to experience dance creation procedures that consider an integrative perspective of the body. The main purpose was to create a dance performance that was directed to children and that valued, above all, the particularities arising from their fertile imagination. Imagination which, in my formative experience, has been hindered and restricted in the most diverse disciplines. In this sense, for the elaboration of this performance it was necessary to rethink the formative processes in dance, read: formation and creation, as well as the ways of relationship between children, adults, formative spaces, and aesthetic poetic perspectives, both in the institutional and in the socio-cultural scope. In order to achieve this, I used some tools of the Dancer-Researcher-Interpreter method, based on the work done by Professor Flávio Campos at UFSM, and games explorations played with my son. From these explorations came the story that leads the performance, as well as the objects that would be used on the scene. The scenic work, entitled “The girl, the bird and the monster”, was presented to children in the Camobi neighborhood, in the city of Santa Maria, on the sidewalks of their homes by previous arrangement. With this undergraduate thesis I seek to reflect and reinforce the importance of play in the integrative education of children. Just like, I seek to present in a critical way how the aesthetic standardization in dance performances for children has erased the children's particularities and does not make room for their creative and “inventiveness” needs. Finally, the work synthesizes and integrates my training process in dance in a free and genuine way just as I believe that childhood should be.

**Keywords:** BPI method. Dance creation. Play. Imagination.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
1.1 EXPERIÊNCIAS ANTERIORES A GRADUAÇÃO.....	10
1.2 O INGRESSO NA UFSM.....	14
1.3 GRAVIDEZ.....	16
1.4 GRUPO DE PESQUISA PROCESSOS BPI (BAILARINO- PESQUISADOR-INTÉRPRETE): FORMAÇÃO E CRIAÇÃO EM DANÇA DO BRASIL.....	19
1.4.1 O MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE.....	20
<b>2 O TRABALHO.....</b>	<b>22</b>
2.1 CRIAÇÃO.....	26
2.2 ESTRUTURAÇÃO DO ESPETÁCULO.....	30
2.3 ELABORAÇÃO.....	31
2.4 NOME DO ESPETÁCULO.....	33
2.5 APRESENTAÇÕES.....	36
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>46</b>
<b>4 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>48</b>

## APRESENTAÇÃO

Este trabalho se desenvolve por meio da brincadeira e da imaginação. Foi estruturado a partir da necessidade da autora em reformular seus modos de pensar e criar dança. O principal objetivo foi a elaboração de um espetáculo voltado, principalmente, para o público infantil. A elaboração permeou ferramentas do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a exploração de brincadeiras. As apresentações do espetáculo foram oferecidas para crianças e foram realizadas nas calçadas do bairro Camobi, em Santa Maria - Rio Grande do Sul.

Esse texto está organizado em três partes principais que se subdividem, no que classifico como: ações anteriores ao trabalho; realização do trabalho; e propostas e/ou desejos para sua continuidade.

Na Introdução conto alguns detalhes sobre minha trajetória na dança, desde 2004, quando ingressei na primeira escola de dança. Essa parte está dividida em fases de minha vida. A primeira é a fase anterior ao ingresso na Universidade, com relatos do ano de 2004 até 2016. Já a segunda fase conta desde o meu ingresso na Universidade, em 2017, até minha gravidez, em 2018. O título que uso para descrever a terceira fase é gravidez, pois conta desde o período em que estive grávida, um marco para mim, mas também contém relatos do ano de 2019, onde trago aspectos abordados nas aulas da Graduação em Dança Bacharelado na UFSM que me ajudaram a chegar ao “problema” deste trabalho. A fase final versa sobre meu ingresso no Grupo de Pesquisa Processos BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) que se deu em 2019, espaço em que tive suporte para continuar com a pesquisa iniciada em algumas disciplinas e abordá-la mais a fundo neste Trabalho de Conclusão de Curso.

O Trabalho contém os dados da motivação, elaboração e das apresentações do trabalho. Ela é dividida em quatro partes: o processo criativo, os problemas enfrentados, suas resoluções e a elaboração final. Contém, ainda, referências para a fundamentação do trabalho e relatos das apresentações.

Nas Considerações Finais estão os objetivos que foram alcançados e também proposições para o seguimento do projeto. Entendo que este é um tema que necessita

de constante atenção, por isso falo sobre a vontade de seguir com ele. Descrevo nesta parte minhas metas com o projeto e as razões dele não terminar junto com minha conclusão de curso.

## 1 INTRODUÇÃO

Esse estudo se estrutura a partir de minhas experiências e é fruto de um intenso trabalho de autodescoberta e autoconhecimento. Escrevo a partir de minhas percepções e sensações, desde os receios e angústias que são resultantes de uma formação que tornava a dança algo distante de meu corpo embora ela o habitasse. Neste capítulo descrevo as minhas vivências em dança, a fim de situar a quem lê este trabalho sobre o caminho que foi percorrido até a sua estruturação.

Lanço como ponto de partida meus questionamentos sobre a maneira que a dança me foi apresentada ainda na infância: com seu significado reduzido à reprodução do que era passado em aula pela professora e a preparação corporal estruturada a serviço de uma idealização estética ocidental de dança. Faço uma reflexão acerca de experiências vividas em duas escolas de dança antes do ingresso na Universidade e, após isso, identifico aspectos em meu percurso formativo no Curso de Dança Bacharelado, durante as disciplinas e grupos de pesquisa, que levantaram questionamentos sobre a forma como eu me relacionava com a dança e sobre o conflito que esse relacionamento causava dentro de meu corpo.

Conjuntamente a isso me torno mãe, o que ressignifica ainda mais meu relacionamento com a arte para e com o público infantil. Após me deparar com o universo da dança na infância e vários questionamentos a respeito do tema, encontro caminhos para estudar possibilidades de repensar as práticas de ensino e criação em dança voltadas para as crianças.

Após a elaboração de pesquisas nas disciplinas da graduação em dança sobre o tema, eu me proponho a voltar meu olhar para o ensino e criação em dança para crianças e sobre as qualidades de movimento e idealizações presentes em espetáculos de dança ofertados para o público infantil. Este estudo tem como estímulo pensar caminhos possíveis para uma relação saudável e respeitosa entre a arte e a criança, entre artista e público. Tem como meta abrir espaços para um imaginário presente, na criação e na cena, que converse com o imaginário de cada criança que assiste a performance.

O procedimento de criação envolveu o resgate de minhas brincadeiras de infância, a observação das brincadeiras de meu filho e momentos de partilha do brincar, em que mãe e filho, juntos, criam e contam histórias com o corpo.

## 1.1 EXPERIÊNCIAS ANTERIORES A GRADUAÇÃO

Quando minha irmã tinha 7 anos ela decidiu que queria começar a fazer aulas de dança da única escola de dança de nossa cidade. Minha mãe levou minha irmã para assistir uma aula e de quebra eu acabei indo junto (com 3 anos de idade). Quando chegamos lá, minha mãe contou que se surpreendeu com um entusiasmo maior vindo de minha parte. Minha irmã decidiu que queria ingressar na escola de dança. Como eu não tinha idade suficiente para ingressar, minha mãe me inscreveu para começar as aulas depois de um ano. Ela conta que fiquei muito feliz com a ideia e esperava ansiosa pelo início das aulas.

Fiquei durante nove anos nesta escola de dança. As aulas de ballet e jazz aconteciam duas vezes por semana, uma seguida da outra, com a mesma professora. Tínhamos exercícios na barra, no centro e nas diagonais, além de aulas de alongamento uma vez por mês. Havia também, nos anos iniciais, algumas aulas teóricas com contos clássicos, vocabulário do ballet e provas teóricas e práticas poucas vezes por ano. Nas provas, sempre tinham perguntas que se repetiam, como essa: "Cite uma referência famosa na dança". Lembro de eu nunca saber a resposta e de sempre alguém cochichar "Ana Botafogo". Era nossa única referência.

Após o primeiro semestre do ano, as aulas eram em sua maior parte destinadas aos ensaios para o espetáculo que ocorria sempre no mês de dezembro. Com a chegada do final do ano, os ensaios das coreografias tornavam-se mais rígidos e repetitivos para que ficassem "limpas"<sup>1</sup>.

Quando me recordo do tempo em que passei pela companhia, dois episódios são muito presentes para mim:

1. Durante uma aula de alongamento, minha professora subiu em cima da bunda de uma de minhas colegas para ajudar a "rasgar" seu alongamento, enquanto ela estava deitada de bruços com as pernas flexionadas e os pés unidos (o objetivo

---

<sup>1</sup> Uma coreografia, quando com todos os movimentos calculados e coreografados dentro de um tempo pré-estabelecido e com sincronia entre os movimentos dos bailarinos, é chamada metaforicamente de limpa, dentro do vocabulário de determinadas perspectivas formativas e criativas na dança. Este termo é utilizado, na maioria das vezes, a serviço de uma estética ocidental de dança. Anteriormente eu entendia que se as coreografias de um espetáculo estivessem limpas, o espetáculo seria agradável e bonito, cumprindo sua função. Hoje, entendo que essa dinâmica de limpeza das coreografias, limpa também as singularidades dos bailarinos, deixando fora da dança a história pessoal de cada um, bem como sua imaginação e brincadeira, quando determina a forma certa e a errada de realizar o movimento sem brechas para sua expressão espontânea.

desta prática era a bailarina conseguir encostar a parte lateral da coxa no chão quando estivesse em posição de “borboleta”). Na mesma hora em que ela subiu em cima, minha colega se pôs a chorar.

2. Eu adorava inventar passos de dança em casa (coisa que não fazíamos na escola de dança) e enquanto minha professora demonstrava a coreografia que devíamos decorar, ela ensinou um movimento exatamente igual ao que eu repetia em casa. Lembro de ter ficado realizada com aquilo, era como se aquela pequena parte da coreografia fosse criação minha, e cada vez que eu o executava, ficava viajando pensando em como seria uma dança com meus passos inventados.

O primeiro episódio diz respeito à forma violenta em que a dança era abordada, visando alcançar uma hiper flexibilidade que é idealizada como sendo o padrão ocidental do corpo de quem dança. Essa é minha única lembrança de alguma violência física em todos os meus anos lá, mas já diz muita coisa. Já o segundo, dentro da dinâmica que vivenciei, conta um pouco sobre a negação e o apagamento da criatividade dos bailarinos quando essa poderia ser aproveitada de forma a contribuir no desenvolvimento de seus potenciais criativos e de sua consciência corporal.

Quando eu tinha 10 anos de idade, sofri um acidente de carro com minha família. Minha irmã não resistiu à batida. Eu apenas trinquei o osso da bacia e por isso tive que ficar deitada por 30 dias, de cadeira de rodas por pouco mais de um mês e, após um tempo, caminhando com auxílio. Após este evento meu estado emocional também ficou muito abalado e precisei de acompanhamento psiquiátrico.

Durante a minha última consulta médica antes de deixar a cadeira de rodas, o médico comentou que eu só estava voltando a caminhar naquele momento por causa do meu estado físico e alongamento adquiridos com a dança. Isso me deu muita vontade de continuar a dançar, mas eu não demonstrava tanto interesse nas aulas da escola que frequentava. Comecei a ficar “indisciplinada”, chegava na maioria dos ensaios com 30-50 min de atraso e não me concentrava direito em aula.

Depois de nove anos nesta escola de dança, fui cursar o ensino médio em outra cidade e comecei a frequentar as aulas de danças oferecidas dentro da própria instituição. Me matriculei para todas as aulas possíveis: Ballet, Ballet Avançado, Dança Contemporânea, Jazz ao Hip-Hop<sup>2</sup> e Danças Folclóricas. A partir do segundo

---

<sup>2</sup> Nome como a disciplina era ofertada. Em sua proposta seriam aulas de danças urbanas com entrelaces do jazz.

ano, comecei a frequentar aulas de Dança Contemporânea Avançada e, no terceiro ano, aulas de Acrobacia Aérea. Todas eram ministradas pela mesma professora que tinha experiência em dança clássica e praticava, há um curto tempo, aulas de circo, de tecidos, lira, etc.

Esta escola também se propunha a realizar a apresentação de um espetáculo de final de ano. Primeiro as turmas escolhiam o tema da coreografia, depois elaboravam o desenho das roupas e as coreografias eram feitas aos poucos em aula. A professora elaborava as coreografias, que possuíam passos em comum entre si, e pedia o auxílio das alunas em momentos de dúvida durante a elaboração. Estas coreografias tinham vários momentos de pausa com poses, para que as fotos fossem feitas por um fotógrafo, nos ensaios e nas apresentações.

As aulas de Jazz ao Hip-Hop eram construídas em conjunto com as estudantes e também a partir de vídeos acessados na plataforma do Youtube. As aulas de danças folclóricas eram conduzidas pelo estudante mais capacitado<sup>3</sup> da turma para o assunto. Já as aulas de dança contemporânea eram um espaço onde a gente podia executar movimentos diferentes, dançar em contato com o chão, mas sempre com a virtuosidade do ballet e visando a pose.

Em ambas as escolas, minhas referências de outras companhias de danças eram sempre tidas como rivais. Apenas assistia as produções artísticas de outros grupos em competições, festivais, etc. Sendo assim, eram sempre examinadas por nós como melhores ou piores que nosso grupo, melhores ou piores colocados. Fui a primeira vez em um espetáculo de dança de uma outra escola do município como público no último ano do ensino médio.

Fazendo uma reflexão acerca deste momento de minha formação, entendo que alguns métodos utilizados não eram os mais adequados a serem utilizados no ensino da dança para crianças. Percebo que não havia espaço para o estímulo da minha criatividade, pois só me era solicitado repetir movimentos estipulados nas coreografias sem que houvesse espaço para exploração. Percebo que minha opinião sobre a coreografia e os movimentos executados não era relevante. Além disso, os movimentos não propunham uma reflexão e entendimento de como eles

---

<sup>3</sup> Variava de acordo com o grau de conhecimento disponível entre os alunos. Caso tivesse alguém com formação em danças Alemãs, gaúchas, etc., este seria escolhido pela professora para conduzir as aulas, caso ela entendesse que ele estaria preparado para isso. Caso não tivesse ninguém com esta formação, o escolhido seria algum aluno que frequentava há mais tempo as aulas. As aulas misturavam danças Alemãs e Gaúchas.

reverberavam em meu corpo, em como eles tinham conexão com a minha história pessoal, meus desejos e necessidades. Tal negação de mim, me colocava diante de uma estética elaborada por outro, e me apresentava apenas duas opções: ou eu atingia tal estética e padrão corporal, envolvendo desde a maneira de me movimentar até a flexibilidade ideal ou eu era vista como uma bailarina ruim.

Tais estilos de abordagem configuraram minha visão de dança à uma perspectiva fechada. Noto que os problemas relatados poderiam ter sido evitados se estas dinâmicas fossem abertas às necessidades das crianças que a vivenciam. Quando oferecemos aos estudantes outras referências de dança como caminhos diversos na área, estamos abrindo possibilidades e expandindo o conhecimento dele sobre arte, dança e cultura. Quando entendemos que cada corpo tem suas facilidades e limitações e colocamos como algo natural do ser humano, e que cada limitação pode ser trabalhada, de acordo com o desejo do aluno, abrimos espaço para uma conversa acolhedora, que envolve o bailarino com a dança. Deixando de lado as idealizações e trabalhando com corpos reais, contribuímos com o desenvolvimento pessoal das crianças. No livro “Expressão Corporal na Pré escola”, Ruth Harf e Patrícia Stokoe (1987) falam sobre a linguagem verbal e a linguagem corporal e a soberania de uma sobre a outra. Encontro no livro um trecho que fala sobre a importância da expressão corporal na infância:

Se o corpo é reprimido, o movimento não pode ser livre. Cria-se assim uma dicotomia entre essas duas formas de comunicação que devem caminhar juntas e em harmonia. O homem é um ser total e necessita de uma infância sadia para atingir esse objetivo. (HARF, STOKOE, 1987, P 12)

Entendendo que cada estímulo de movimento reage de uma forma determinada em cada corpo, reconhecendo isso estamos acolhendo as histórias pessoais dos bailarinos e os ajudando a se afirmarem como indivíduos. Ruth Harf e Patrícia Stokoe (1987) falam que quando insistimos para que a criança pesquise seu próprio corpo, ela entra em um processo de comunicação e relação consigo mesma. Esse processo auxilia no conhecimento de seu corpo. As autoras ainda falam que o despertar de sentidos, a estruturação das percepções, formações de hábitos e aquisição de habilidades são obtidos mediante um processo de aprendizagem. A partir disso, entendo que quando deixamos que explorem os movimentos, improvisem e criem, estamos auxiliando a acolherem seus sentimentos e sensações para entendê-los para assim proporcionar maior qualidade de vida, os encaminhando para uma trajetória respeitosa na dança.

## 1.2 O INGRESSO NA UFSM

Sempre tive bastante flexibilidade, mas me faltava equilíbrio, virtuosidade e, também, tinha dificuldade em memorizar as sequências de dança. Acreditava que esses pontos refletiam na minha qualidade enquanto bailarina, não me considerando boa para dançar, e que eles não foram bem desenvolvidos por falta e pouca rigidez das escolas que frequentei. Na reta final do ensino médio, passei a ser questionada sobre o curso que queria ingressar, eu ficava desesperada pois não me via em nenhuma área. A dança não era para mim uma opção, de certa forma, eu via com desprezo as minhas vivências na dança.

Fui incentivada pelo psicólogo da escola a cursar algo na área das artes, área onde me encaixava a partir dos testes feitos por ele. No dia em que decidi que cursaria dança, fui à procura de universidades que oferecessem o curso e, por coincidência, era o último dia de inscrição para o Processo Seletivo de Dança Bacharelado na UFSM. Fiquei extremamente ansiosa com a prova específica que era realizada antes do ingresso no curso, pensando desde a roupa até coreografias versáteis que eu poderia usar, visto que no edital falava em improvisação, e eu nunca havia experiência isso antes.

Dias antes, eu ficava imaginando como eram as aulas de dança em uma Universidade Federal, se eu iria ser uma bailarina clássica com muita técnica e se depois dali ingressaria para companhias internacionais. Para mim, ser bailarina de companhia era uma das únicas carreiras possíveis na dança, além de ser professora clássica infantil em escolas privadas.

No processo seletivo, quando conheci os professores e suas propostas, já tive um grande choque. Daquele momento, as lembranças mais marcantes foram a sensação do suor escorrendo pelo rosto. a atenção que meu corpo detinha e de como ele estava aberto enquanto, o prof. Flávio Campos falava sobre os tônus musculares. Eu nunca sequer tinha ouvido falar sobre as coisas que vivenciei ali e eu só pensava que aquilo era extremamente estranho, mas, ao mesmo tempo, era algo que eu queria vivenciar.

Ter estado dentro de uma Universidade Federal com toda sua estrutura, mesmo que carente em alguns sentidos, foi uma experiência brilhante. Ter estado em

contato com uma instituição que tem como pilares o ensino, a pesquisa e a extensão é uma vivência única. Para mim, ingressar na faculdade de dança foi um convite a repensar a minha relação com o todo, com a sociedade, com o mundo e comigo mesma, a partir de um suporte afetivo indispensável para uma formação sensível.

No primeiro semestre em uma das disciplinas obrigatórias, tive aula com a Prof<sup>a</sup>. Dra. Silvia Wolff. A disciplina era intitulada Fundamentos da Dança Clássica I, ali tive uma experiência totalmente nova com o ballet, onde eu comandava os movimentos a partir da fisiologia, pensando em meu corpo e em como ele funcionava. A Prof. Silvia sempre nos orientava a pensar no caminho que o movimento fazia e de como ele surgia no corpo. Como ela não demonstrava os passos em aula, eu acabava escutando meu corpo para entender como chegaria ao movimento proposto por ela.

Além das disciplinas obrigatórias do semestre, ingressei em um projeto de extensão intitulado RODA LILA sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Tatiana Wonsik Recomenza Joseph. Neste projeto nós utilizávamos jogos e propostas livres como procedimentos de criação. Particpei durante dois anos do projeto e explorei muitos procedimentos e também o treinamento energético<sup>4</sup>. Porém, sempre que eu estava em trabalho no projeto acabava por menosprezar aquele potencial criativo. Sempre ligava as horas de dedicação ao projeto como horas que não acrescentavam muito para minha carreira artística, quando na verdade, era aquilo que me impulsionava. As horas passavam rápido quando eu estava naquele espaço e todos os procedimentos me despertavam novas formas de criar dança, eu criava coisas que faziam sentido para mim, para minha trajetória e conversavam com minhas demandas pessoais. As temáticas realmente me interessavam, e eu me dedicava a elas, mas era como se eu não pudesse admitir tal coisa, como se aquilo fosse banal.

Ingressei também no projeto Corpoéticas da Prof<sup>a</sup>. Dra. Silvia Wolff. Nele nós improvisávamos a partir de indicações de movimentos. Passávamos uma boa parte da aula improvisando e percebendo as possibilidades de uma indicação e como ela poderia ser desenvolvida no corpo. No início as aulas demoravam para passar e eu me perguntava: “Mas quando é que a gente vai trabalhar mesmo?” Mas conforme o tempo passava, as explorações começaram a ficar necessárias e quanto mais tempo

---

<sup>4</sup> No treinamento energético lidávamos com a energia corporal. Trabalhamos com ele gradualmente até conseguir executá-lo durante uma tarde inteira. Esse treinamento possibilita mais contato com nossas vibrações e pulsações e visa a exaustão, pois a energia resultante do processo exaustivo alimenta a expressão artística.

em improvisação, mais elementos surgiam para a exploração. Foi um lugar excelente para conhecer meu corpo e pensar em outros corpos.

No primeiro semestre também tive contato com a Prof<sup>a</sup>. Dra. Heloisa Gravina na disciplina de Consciência Corporal I. Acredito que tenha sido meu primeiro contato com o corpo do outro em dança visando um cuidado mútuo, carinho e conhecimento. Neste período, começaram a surgir em mim questionamentos sobre o que a dança significava para mim e o quanto eu restringia este significado. Serviram para deixar que as palavras dela entrassem em contato com meu consciente e esclarecessem que estava tudo bem meu corpo não fazer tudo o que achavam que ele deveria fazer e tudo bem eu entender que o tanto que eu fazia e podia fazer já era muito e se significasse algo para mim, já era o suficiente.

Já no segundo semestre, em Consciência corporal II, tive contato com o Prof. Dr. Flávio Campos. Trabalhamos com nossos mitos por meio de algumas ferramentas do método BPI. Foi a primeira vez em que trouxe para dança, conscientemente, memórias corporais minhas. As sensações que perpassaram meu corpo naquele semestre continuam latentes até hoje. Lembro de minha realização pessoal quando consegui dançar durante um período longo de olhos fechados e sem me preocupar com os olhares das demais pessoas na sala. Foi como se eu tivesse voado.

Também neste semestre, fiz uma disciplina com a Prof<sup>a</sup>. Dra. Heloisa Gravina e a Prof<sup>a</sup>. Dra. Andrea Amparo. Ali nós discutíamos sobre a produção de arte de um corpo sensível. Fazíamos sempre rodas de conversa e leitura e, além de conhecimento, nós trocávamos afetos. Aquele foi um espaço onde pude pensar sobre o meu corpo em cena, sobre os meus tabus. Refletir sobre tudo que eu não me permitia fazer e seu porquê.

### 1.3 GRAVIDEZ

Engravidei no terceiro semestre de graduação e isso modificou minha relação com o curso. Continuei no projeto RODA LILA, porém me distanciei do Corpoéticas. Também segui com todas as disciplinas e, no quarto semestre, segui matriculada em outras três e frequentei a Universidade até o último dia de gestação. O afastamento da licença maternidade me fez achar que eu não estava mais dançando e, por um tempo, pensei que estava perdendo a técnica por estar “parada”. Eu desconsiderava

as danças que surgiam quando eu embalava meu filho ou todos os movimentos riquíssimos que eu observava nele descobrindo seu próprio corpo.

Quando retornei à graduação, depois de sete meses, minha cabeça não se concentrava em aula. Naquele momento eu só pensava em meu filho na creche, no tempo em que eu deveria ir amamentar e em como ele estaria passando. Chegava todas as manhãs com o coração apertado de tê-lo deixado. Como eu dividia meu tempo entre Universidade, cuidados da casa e maternidade, comecei a ver possibilidades de pesquisa em dança a partir daquele corpo que estava em fase de descoberta, uma estratégia adotada para dedicar praticamente todo o tempo ao meu filho quando ele estava em casa.

Na disciplina de Procedimentos de Criação II, com o Prof. Crystian Castro, iniciei uma pesquisa sobre os movimentos naturais do corpo. Durante cada procedimento investigava as movimentações de meu filho e me movimentava a partir delas. O tanto que eu descobria a cada dia com ele foi algo que fez minha mente e corpo borbulharem. Eu fiquei entusiasmada com a quantidade de coisas que entendia a partir do corpo dele e, depois de levar para a sala de investigação, fui interiorizando essa vontade e necessidade de brincadeira e de exploração do próprio corpo na dança.

Ao longo das noites observando meu filho em suas brincadeiras, ia realizando com ele explorações. Com isso, comecei a perceber que ele fazia movimentos presentes até mesmo no balé clássico, como o grand plié, quando estava tentando se levantar vagarosamente em busca da verticalidade. Me movimentar a partir dos movimentos dele me conectava muito mais com a dança do que o estímulo da repetição pela estética. Quando eu me movimentava a partir da repetição do agachamento de meu filho, era totalmente diferente de quando me movimentava a partir dos comandos para um grand plié. Mesmo sendo praticamente o mesmo movimento, o jeito com que um ganhava forma em meu corpo, como algo natural, próprio do ser humano, fruto de explorações em cada corpo, se contrapunha com o outro, que por ser abordado de maneira diferente, possuía uma forma rígida e parecia não conversar com meu corpo respeitosamente.

Recordando os estudos sobre Laban, feitos na disciplina de Exercícios Técnicos I com a Prof<sup>a</sup>. Dra. Tatiana, entendi que a diferença entre os movimentos presentes nas coreografias que eu estava acostumada a executar e os movimentos

do nosso cotidiano estava na importância e significado que dávamos para cada um, como traz o autor neste trecho:

A vida, tal como é vivida e refletida no espelho do palco, consiste em uma cadeia de acontecimentos. Alguns dos elos da cadeia, situações ou ações específicas, são mais importantes que outros. Os dramaturgos e coreógrafos selecionam as situações e atos que julgam ser os mais necessários aos seus temas, dirigindo sobre eles o “spotlight” do palco. (LABAN, 1978, p 155)

Na disciplina de Exercícios Técnicos IV, ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Dra. Silvia Wolff, pude construir um espaço para pensar em um exercício investigativo de criação em dança junto com outras três colegas de curso. Então, eu olhava para minhas vivências analisando como eu lidei com elas até o momento e como eu poderia aproveitar, ou não, cada uma delas. Refleti sobre como minhas experiências formativas de dança alimentavam a busca de um modo orgânico de movimentação e sobre como cada uma delas me dava suporte para falar sobre a questão do trabalho, sobre estereótipos e a relação das bailarinas com o balé clássico.

Durante os procedimentos de criação realizados nestas disciplinas fui dando conta de uma série de mecanismos que meu corpo possuía e que me impossibilitavam de fluir enquanto dançava. Nos vários momentos em que me era solicitada a composição de partituras de movimentos, por exemplo, eu sentia uma enorme insegurança e sempre vinha em minha cabeça que eu não estava dando o meu melhor. Percebi que menosprezava muita minha criatividade, desde o momento do planejamento de um trabalho até a escolha de movimentos e as formas possíveis do meu corpo. Assim, eu me limitava em movimentos repetidos onde dançava apenas pela espetacularização. Citando Tiago Ribeiro a espetacularização que falo se refere aos processos construídos “para serem consumidos e contemplados ao invés de serem experienciados e praticados” (RIBEIRO, 2013, P 55).

Com a disciplina de Danças do Brasil II, ministrada pelo Prof. Dr. Flávio Campos, percebi que minhas intenções de pesquisa agregavam questionamentos sobre as relações da cultura popular e a erudita, sobre o lugar que elas ocupavam e o significado que eu atribuía a cada uma delas. Ao ter contato com as brincadeiras presentes em manifestações populares compreendi que a brincadeira como forma de estímulo de criação e exploração libera um fluxo de movimentos e sensações que traz mais vida à dança. A ação do brincar corporifica qualidades de movimento específicas que fazem o bailarino estar presente em cada gesto. Durante as brincadeiras

podemos acessar um estado de pesquisa corporal e experimentação diferente dos repertórios de movimentação cotidiana (MORAES, 2020).

Durante o semestre percebi julgamentos que fazia toda vez que pensava em um espetáculo de Dança, que para ser um espaço válido precisava ser sério, sem brincadeiras. E isso me tencionava de uma maneira totalmente desnecessária. Desconsiderando o estado brincante em cena, eu dançava coreografias que não conversavam com minhas necessidades pessoais enquanto bailarina, e conseqüentemente, resultavam em uma enorme insegurança que aparecia em cena em forma de tensão corporal.

#### 1.4 GRUPO DE PESQUISA PROCESSOS BPI (BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE): FORMAÇÃO E CRIAÇÃO EM DANÇA DO BRASIL

A partir de todas as demandas pessoais que apareceram no quinto e sexto semestre, procurei formas de dar continuidade à exploração iniciada e também procurei lugares que me estimulavam a continuar com ela. Ingressei no Grupo de Pesquisa Processos BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete), coordenado pelo Prof. Dr. Flávio Campos. Foi onde tive suporte para elaborar o emaranhado de novas informações que emergiam em meu corpo e desenvolver mais consciência de mim e de minha história pessoal. Desde esse momento pude entender ainda mais a minha relação com a dança e validar minhas experiências de vida em suas mais diversas formas. E a partir disso, dançar algo que dissesse de mim e de tudo que me contempla.

No grupo, desbravei meu corpo a partir de histórias e vivências, minhas e de outros. Comecei a olhar para meus desejos. Então, aos poucos, eu fui entendendo que o significado de dançar é muito mais abrangente do que aquele que eu atribuía à ela, chegando assim a envolver cada movimento e cada sensação suscitada por esse outro mover. Ou seja, passo a compreender que o movimento/a dança é parte da nossa natureza. A dança se utiliza, predominantemente, da linguagem corporal que faz parte do nosso dia a dia, como movimentos, ações, expressão, etc.; por isso, os espaços do cotidiano, do laboratorial e da cena se atravessam. Laban (1978) fala que as ações do dia-a-dia, que se evidenciam nos movimentos de trabalho, constituem um

dos estratos do mundo do movimento e explica que a dança usa o movimento como linguagem poética.

Também tomo consciência, durante a estada no Grupo, das consequências resultantes de minha formação anterior na dança e como isso dizia sobre a minha relação comigo mesma e com minhas criações em dança. Devido a um longo período negando minha história pessoal, em virtude de uma abordagem de dança que não abria espaço para eu lidar com minhas sensações e sentimentos, eu acreditava que essa história de nada importava para minha dança. Como diz Graziela Rodrigues em um trecho do livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*:

A fragmentação do corpo frequentemente é apresentada no bailarino como uma consequência de sua própria formação. A aquisição das habilidades físicas está centrada no seu anseio em dar uma resposta ao modelo que lhe é proposto. Uma autoimagem é construída pelo bailarino a partir da modelagem física - que é externa a sua própria pessoa - e cada dia ele assume como sendo sua. Sem questioná-la. O bailarino rejeita o próprio corpo para dar espaço ao que é idealizado. (RODRIGUES, 2018, P 29)

No grupo de pesquisa eu iniciei um diálogo com minha memória corporal que me fez entender que ao entrar em contato com minha história e dar vazão aos movimentos que surgem espontaneamente em meu corpo eu busco uma dança autêntica.

#### 1.4.1 O MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE

O método *Bailarino-Pesquisador-Intérprete* foi criado por Graziela Rodrigues e vem sendo desenvolvido desde 1980. O método possui três eixos que são: Inventário no Corpo, Co-habitar com a Fonte e Estruturação da Personagem. Além desses eixos, o método também possui cinco ferramentas fundamentais: Técnica dos sentidos, Técnica de dança, Laboratórios Dirigidos, Pesquisa de Campo e Registros. Irei me deter em falar sobre o eixo Inventário no Corpo e as ferramentas Laboratórios Dirigidos e Registros, pois entendo que esse aprofundamento auxilia a compreensão do leitor sobre meu processo criativo.

Rodrigues e Tavares (2010) escrevem que no eixo inventário no corpo a memória do corpo é ativada através de percepções visuais, auditivas, táteis e proprioceptivas. Elas explicam, ainda, que nesta fase busca-se uma ampliação da autodescoberta com maior consciência e apropriação pelo bailarino de sensações, sentimentos, história cultural e social que lhe são pertinentes. Após estas citações ficam explícitos os motivos pelo qual a autodescoberta se tornou muito presente em minha dança após minha entrada no grupo de pesquisa. As autoras também falam

que neste eixo as percepções corporais revelam um percurso da pessoa, desde a rejeição e o incômodo até a aceitação da própria história. Referenciando, assim, minha sensação de acolhimento ao entrar em contato com o método BPI, o que me estimulou a repensar a minha relação com a dança.

Sobre a ferramenta Laboratórios Dirigidos destaco a fala de Graziela:

Os Laboratórios Dirigidos são elaborados pelo Diretor de forma individualizada para que ocorra o reconhecimento da memória no eixo Inventário no Corpo, (...) A plasticidade, a mutabilidade e a flexibilidade da imagem corporal são fortemente vividas pelo Intérprete dentro dos laboratórios. (RODRIGUES, 2010, P 2).

Nesta ferramenta a pessoa utiliza o dojo como um espaço de liberação e acolhimento das representações das imagens internas, como explica Flávio:

O espaço de laboratório é pessoal e sua materialização se dá, inicialmente, a partir de um risco/círculo feito com giz no entorno do corpo. Dentro deste espaço chamado de Dojo, o intérprete libera, projeta e elabora os seus impulsos e conteúdos internos. (CAMPOS, 2016, P 17).

Este espaço é como uma extensão do próprio corpo. A partir das experimentações e explicações vistas por mim entendo que este espaço intensifica as sensações emanadas do corpo e forma um local acolhedor para o intérprete vivenciá-las. Os Registros são diários pessoais, desenhos, marcas e escritas feitos após a prática e ao longo do processo. Para maiores informações sobre dojo e as ferramentas do método BPI, vide Campos (2016) e Floriano (2014, 2018).

No BPI o sujeito está a frente da estética. E isso quer dizer que a integridade do intérprete está em primeiro plano. (...) Respeita-se, portanto, os limites do sujeito possibilitando que ele vá além, mas, não existe qualquer expectativa quanto ao espetáculo ou personagem que serão criados. Para o Processo BPI o modelo externo inexistente, seus referenciais advêm de uma dinâmica de dentro para fora do corpo do intérprete. (CAMPOS, 2012, P 8).

O olhar sensível do método propõe um acolhimento para o sujeito vivenciar uma relação autêntica com sua história pessoal. O BPI teve um papel fundamental para mim, tanto em meu trabalho, como em minha vida artística e pessoal, pois me mostrou maneiras sensíveis de fazer arte e olhar para o outro com afetividade e empatia. Esta afetividade está descrita na dissertação de Campos:

O método BPI, proporciona que o intérprete vivencie uma rede de afetos que o fará, passo a passo, alcançar sua potência expressiva original. Essa originalidade implica na ampliação da sua noção de identidade que, por sua vez, o preencherá de plenitude e vitalidade, termos que indicam o ápice das relações intrapessoais do intérprete no Processo BPI. (CAMPOS, 2012)

## 2 O TRABALHO

É a partir desta apresentação da minha trajetória e seus desdobramentos que passo a me questionar sobre alguns aspectos da minha cultura e também sobre as configurações do uso do corpo no meio artístico, seja dentro da universidade, como fora dela. Assim, é desde esse ponto de encontro que sou provocada a pensar sobre as minhas escolhas de movimentos, procedimentos e técnicas quando da elaboração de uma coreografia. Eis que surge a noção e a possibilidade de pensar sobre como ter um corpo mais sensível e que, até então, não era considerado na dança que eu reproduzia. Uso o termo “reproduzia” pois eu desconsiderava a possibilidade de ocupar e/ou experimentar o espaço e o tempo da criação em dança. Em suma, eu nem sabia que poderia desejar criar algo diferente daquilo que me era indicado a repetir automaticamente.

Em meu trabalho de conclusão de curso proponho ultrapassar as barreiras criadas, às vezes até por mim mesma, sobre o que pode e o que não pode em cena. Busco, ainda, refletir sobre como as noções de bonito e feio estão inseridas na cena em seus processos de elaboração, recepção e fruição. Assim, espero discutir sobre como as descobertas, as transformações e a aceitação dos aspectos poéticos liberam a imaginação para outras estéticas que também constituem a formação e a criação em dança.

Além disso, penso que é inevitável refletir sobre a negação da inteligência corporal que se dá desde a infância. Digo isso pois hoje encontro em meu fazer artístico particularidades que reforçam a importância da dança enquanto área de conhecimento, porém, vale ressaltar que nem sempre tive essa consciência. Esta constatação só foi possível depois de conhecer a teoria das múltiplas inteligências e os sete tipos de inteligências descritos nela. A partir das reflexões e dos estudos de Mallmann e Barreto (2010)<sup>5</sup>, vejo que há uma soberania de um tipo de inteligência sobre as outras, ou seja, no caso da dança determinadas inteligências se sobrepõem

---

<sup>5</sup> O estudo em questão fala sobre a dança e seus efeitos no desenvolvimento das inteligências múltiplas da criança. Nesta escrita o autor e a autora falam sobre a importância da qualidade do ensino e não da quantidade. Descrevem a importância da dança na infância. Ainda explicam sobre sete tipos de inteligências descritas por Gardner, sendo elas: Linguística, Lógico-Matemática, Espacial, Musical, Corporal-Cinestésica, Interpessoal e Intrapessoal.

à inteligência corporal que acaba por não ser considerada na maioria dos espaços formativos.

Junto à desvalorização da inteligência corporal está também a negação da natureza humana, ou ainda, dos movimentos orgânicos do corpo. Sinto tudo isso como uma violência contra o meu próprio corpo, fato que me afasta da possibilidade de definir com precisão o que é ou qual é a minha natureza humana. Sobre a sensação de violência percebo ser fruto dessa ideia de um corpo de bailarina que não se suja de barro, que não demonstra cansaço, que não ri, ou seja, corpo idealizado pelos padrões ocidentais hegemônicos de beleza e comportamento. No entanto, eis o meu intento e uma das minhas buscas com este trabalho: descrever e dançar minha natureza através de um corpo possível e que enlace as minhas particularidades em cena.

Percebo no brincar uma força para a arte de dançar e, assim, reflito sobre como resgatar essa qualidade brincante e trazê-la para cena. Noto que a maioria dos espetáculos infantis, conhecidos por mim até o momento deste estudo, contém um modelo padrão e passos em comum. Vejo que isso abafa as histórias dos pequenos corpos que estão em cena. Os professores e coreógrafos parecem esquecer de também de assumir e mediar o exercício da composição junto aos seus alunos. Seus trabalhos acabam por não tecer relações entre as pessoas, apenas repetir outros trabalhos já prontos e reforçar a ideia de uma única estética possível e bela.

Maturana e Verden-Zöllner, em seu livro “Amar e Brincar”, falam sobre os modos como uma sociedade é estruturada a partir das conversações e como isso é modificado a partir das vivências da criança.

Por isso, cada vez que começa a se conservar - geração após geração - uma nova configuração do emocional de uma família, o qual é espontaneamente aprendido pelas crianças pelo simples fato de viver nela, surge uma nova cultura. (MATURANA, VERDEN-ZÖLLNER, 2019, p. 14)

Este trecho fundamenta a importância de se realizar um trabalho que permeie os espetáculos infantis. Como trazem os autores, para que aconteça uma atualização na cultura é necessária uma nova configuração no emocional e que essa configuração seja mantida. Entendo que ao proporcionar à criança acesso às referências culturais que as valorizem, as respeitem e converse com seus imaginários, estabelecemos uma relação forte e genuína entre a criança e a arte, assim colaborando para que essa nova configuração das relações aconteça e assim darmos o primeiro passo para o

surgimento de uma nova cultura. A relação que proponho que a arte estabeleça com a criança, seja como bailarino ou espectador, é de carinho e respeito. Conseqüentemente, isso auxilia a criança no desenvolvimento pessoal, o que o torna mais capacitado a respeitar e lidar com outras pessoas, e futuramente, com crianças de outra geração, repassando esses gestos de amor e fazendo com que uma nova cultura se estabeleça.

Acredito, de modo geral, que a experiência com a dança e as artes da cena podem auxiliar a criança a se expressar. Vejo que os espaços formativos da dança que trabalham com perspectivas diversas e sensíveis fazem com que as crianças se sintam seguras para falar sobre as suas questões e dúvidas. Ao produzir danças que condizem com as realidades e respeitem as crianças, estamos confrontando os desígnios de uma sociedade e cultura dominante e dominadora. Em um processo de criação onde o desenvolvimento das propostas importa tanto quanto o seu resultado, o espetáculo pode ser um aliado no desenvolvimento pessoal do intérprete. Para além de uma produção de espetáculo que esteja aberta aos processos de criação singulares de cada criança, as referências de arte para criança são colaboradoras para que essas possibilidades se corporifiquem.

(...) na contemporaneidade existe um campo de tensões ao redor das crianças no qual os discursos, as práticas, as instituições e os saberes têm travado uma luta intensa para se apropriar da legitimação da realidade social e dos processos de subjetivação nas crianças. São dispositivos que tentam descobrir novas maneiras de habitar o corpo da criança e, através disso, pautar o seu relacionamento com o mundo. (LEYVA, 2017, p 89)

Como escreve Leyva, há uma luta de interesses que perpassam a infância. A arte e a dança podem e devem atuar na vida das crianças alimentando seus imaginários, desenvolvendo seu potencial criativo e também auxiliando na formação de indivíduos responsáveis e autoconscientes. Assim, elas podem colaborar com as potencialidades das crianças para reagir às coisas que violam seu direito ao brincar. É uma grande perda que alguns espetáculos voltados para este público sejam estereotipados e desconectados com a história da maioria da população e desperdicem as possibilidades artísticas. Por estas questões é que o desenvolvimento deste trabalho ganha ainda mais força e potência.

Percebo que estes padrões são implantados e repassados pelas mais diversas formações, especificamente se consideramos as mais variadas escolas e companhias de danças para crianças. Tal situação é descrita por Gandhi Piorski neste trecho:

A imaginação trava uma luta de adaptação, assimilação, eliminação e subjetivação com a cultura. Essa luta salvífica busca manter vivos os símbolos de unidade da alma, de cosmicidade do mundo. No entanto, as vigências pedagógicas, fragmentárias, sabotam as riquezas anímicas da criança em claustros ou compartimentos do mundo. (PIORSKI, 2016, p. 26)

Neste sentido, torna-se urgente uma ruptura com modelos, técnicas, sistemas e métodos formativos voltados para o público infantil e que mantêm padrões estéticos acima da imaginação, da ludicidade e da criatividade. Digo isso tendo em vista minha experiência quando criança em espaços que não me oportunizaram estabelecer relações entre os movimentos levados para o palco e a sensível. Sendo assim, acredito que a forma como ocorreram minhas primeiras experiências foram um tanto quanto aprisionadoras e, ao invés de me sentir livre com as inúmeras possibilidades de movimentações, percebo que meu imaginário foi enfraquecendo.

Esse trabalho, portanto, é traçado a partir de dívidas minhas com a minha criança que ainda tem muita sede de brincar, sonhar, rir, imaginar e levar tudo isso para a cena. Numa via complementar, esse estudo também fala dos meus desejos como mãe diante da possibilidade de criar um espaço acolhedor e estimulante para meu filho, visando sua relação de carinho mútuo com a natureza e a presença de um imaginário fértil. A meta foi criar um espetáculo de dança voltado especificamente para o público infantil, que dialogava com o imaginário de cada um e que, ao mesmo tempo, contenha vivo o meu. Queria criar uma dança com fluxo de vida, que relatasse a minha memória corporal e que conte uma história para as crianças.

Fomos em busca de referências, eu e meu orientador, que pudessem me auxiliar nesta caminhada. Destacamos inicialmente a pesquisa de Mariana Floriano sobre o método BPI aplicado para crianças. Em sua pesquisa de mestrado ela propôs o método BPI para crianças e no doutorado continuou nessa linha. A escolha como referência aconteceu pelo ato de brincar ser fundamental em sua pesquisa, assim como na minha.

No desenvolvimento do trabalho com esse grupo, a condução das ferramentas do BPI buscou alcançar a mobilidade do corpo pelo brincar. Encontramos em Winnicott (1975) a constatação de que o brincar envolve o corpo e seus movimentos, tendo sido a principal estratégia para tocar o imaginário no corpo. No Assim, uma das conclusões da pesquisa de Mestrado foi que o Método BPI para crianças propôs uma prática que

reconheceu o brincar, no sentido pleno de sua fruição, como ponte para o desenvolvimento corporal, tocando, também, na questão do desenvolvimento da imagem corporal ao propor um contato real com os movimentos e sensações.. (FLORIANO, 2018, p. 344)

O método BPI propõe um olhar sensível com o bailarino e Mariana Floriano se dispôs a abranger este olhar do método para e com as crianças, por isso, este trabalho foi o primeiro estímulo para o desenvolvimento da pesquisa. Utilizei também os procedimentos descritos pela autora com o intuito de liberar o meu fluxo de movimento para criação das cenas do espetáculo, tendo a qualidade do brincar despreocupado e espontâneo como guia para a experimentação.

Posteriormente me inscrevi em uma semana de palestras e oficinas de dança para crianças organizada pelo PORTAL MUD (Museu da Dança), onde tive aulas remotas com artistas como Alexandre Medeiros (da CIA Balangandança), Petícia Carvalho, Mel Belmonte e Flávia Scheye (ambas do Centro de Estudos do Balé) e com artistas da Cia Lagartixa na Janela. Também assisti as entrevistas de Georgia Lengos, de Zélia Monteiro e os espetáculos de dança da CIA Balangandança. Estas referências me ajudaram a mergulhar no assunto e a formular estratégias para a criação de um espetáculo com e para o público infantil.

## 2.1 CRIAÇÃO

Os procedimentos de criação foram organizados a partir das minhas possibilidades e desejos dentro de uma vida materna em meio a uma pandemia. O isolamento social referente ao protocolo de cuidados para barrar a contaminação da COVID-19 no estado do Rio Grande do Sul, mais especificamente em Santa Maria, teve início na segunda semana letiva de 2020, semestre que iniciei o meu trabalho de conclusão de curso. Logo no início do isolamento social, retornei, junto de meu filho, à casa de meus pais, numa cidade pequena na região metropolitana de Porto Alegre. Essa volta aconteceu devido a necessidade de ter um espaço externo, aberto, com sons, cheiros e texturas da natureza presentes e intensos. Também foi para mim uma reconexão com a minha infância. Há sete anos saí da casa que passei toda a minha infância para estudar em outra cidade, e retornar para fazer uma reflexão a partir das minhas vivências crianceiras foi estimulante para o processo.

Como eu passava os dias apenas na companhia de meu filho, organizei meu cronograma de trabalho partindo das necessidades dele. No início o cronograma foi organizado com procedimentos de criação diversos, a partir de variados estímulos que ocorreriam todos os dias, como por exemplo explorações a partir de palavras retiradas de textos, explorações a partir de movimentos retirados de espetáculos de dança da CIA Balangandança, mas as demandas da casa e da vida materna me fizeram reformulá-lo junto ao orientador do trabalho Prof. Dr. Flávio Campos. Com essa atualização adotamos uma dinâmica de brincadeiras e atenção ao presente, vivenciando o momento atentamente, tal qual compreendi nas reflexões de Maturana e Verden-Zoller (2019). Já as explorações foram feitas e compartilhadas com o Theo Alencar, meu filho, tendo os dojos traçados ora no chão do quintal, ora dentro de casa quando era possível.

As brincadeiras eram variadas, mas gostávamos de fazer brinquedos com coisas achadas no chão (como galhos, pedras, amarrados com um barbante e ressignificados), e também de “mamãe passarinho”<sup>6</sup>. Eu propunha pequenas mudanças a partir do que ele se interessava a brincar e passávamos algum tempo explorando. Certo dia Theo Alencar me contou sobre um bicho inventado que morava no mato ao lado da casa, inventou até um nome: Gangungui. Segundo ele, sempre escutava o bicho quando estávamos no quintal, mas não demonstrava medo.

No dia 16 de novembro eu e Theo Alencar criamos uma história com o bicho. Foi também o dia em que comecei a realizar os dojos. Ela era assim:

O dono da casa é um passarinho.

Do lado da casa tem uma floresta enorme. Nela mora um tanto de bicho estranho. A maioria eu nunca nem vi. Que nem o Gangungui. Eu sei que ele mora lá, mas nunca vi, não sei como se parece, só escuto ele falar gan gan gan.

Quem deu esse nome foi meu filho.

Durante o dia, os bichos ficam fazendo barulho nas folhas secas do chão, parece que querem ficar chamando atenção. Mas eu tenho é medo deles, e eu sei que eles também têm medo de mim.

E quando escurece todos ficam em silêncio, observando a movimentação da casa com seus olhos atentos. Cada um que sai da porta é observado.

Mas eles não passam para cá, e nem eu para lá.

---

<sup>6</sup> Corríamos pelo quintal brincando que éramos mamãe e filho passarinho. Theo Alencar gostava de subir e descer uma pequena ladeira do quintal, batendo suas asas imaginárias, enquanto corríamos em direção contrária.

No meio do meu quintal tem um rio. Nele os pássaros se molham a tarde inteira, tomam banho, brincam de pega pega. Mas à noite, quem toma conta são os sapos.

Eles cantam para eu dormir, mas quando o dia está chato, eles também cantam para eu brincar.

Desde o primeiro momento, nos dojos, havia uma movimentação muito presente. Uma sensação de enfrentamento, um bicho que corria de um lado para o outro do espaço com os pés apoiados no metatarso. As mãos ficavam para trás, apoiadas no tronco na altura da cintura, e os braços mexiam em um movimento que envolvia toda a parte superior, como o bater das asas de uma galinha. A cabeça era levemente inclinada para frente e o rosto assumia uma expressão ranzinza. Um bico com a boca. Estas movimentações sempre dialogavam com os passarinhos que gritavam estremecidos no quintal. As movimentações começaram a ficar evidentes após o dia 25 de novembro, o corpo se deu o nome ao Pássaro-Galinha.

Contei para meu filho e criamos juntos um desenho do Pássaro que tinha lindas penas coloridas em tons de azuis e verde e um bico de galinha. Gostamos muito de ler as histórias infantis do escritor/poeta Edimilson Pereira (2011), e este pássaro foi referenciado por nós como os pássaros que eram tocados dos campos de arroz por Domingos, da história do pastor de pássaros. Porém, tudo estava ao contrário. As crianças eram tocadas do quintal pelo Gangungui (que não desejava fazer aquilo), o Pássaro-Galinha era como o senhor dos campos de arroz.

O corpo do Gangungui também apareceu desde o primeiro dojo. Era um corpo grande e desengonçado. Uma sensação de medo, medo de tudo. Um monstro enorme medroso que procurava lugares para se esconder no meio do mato. Em meu corpo era presente a sensação de algo que se estendia acima da cabeça. Trabalhei continuamente com o Theo para criarmos um desenho do bicho inventado. Conseguimos realizar o desenho no dia 24 de novembro. Theo fazia o seu desenho enquanto ia me descrevendo a aparência do Gangungui. Tinha rabo grande, cheio de espinhos, boca de gente e era vermelho. Ele tinha uma perna menor que a outra, como o menino torto (fazendo referência ao poema Linhas Tortas de Manoel de Barros).

Prefiro as linhas tortas, como Deus. Em menino eu sonhava de ter uma perna mais curta (Só para poder andar torto). Eu via o velho farmacêutico de tarde,

a subir a ladeira do beco, torto e deserto... toc ploc toc ploc. Ele era um destaque.

Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim: lá vai o menino torto subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc. Eu seria um destaque. A própria sagração do Eu. (BARROS, 2016)

Outras qualidades de movimentos e sensações evidenciaram um terceiro corpo que foi chamado de Criança-Menina. A Criança-Menina dança com a felicidade de quem escuta o som de todas as cores do quintal e com uma sensação de euforia. Movimentos rápidos, caracterizados principalmente por giros e agachamentos. A Criança-Menina contrapõe as sensações do Pássaro-Galinha e tem o brincar como sua única tarefa diária. Ela dança em um quintal cheio de barro no chão e um rio no meio do terreno dá a sensação de imensidão.

Conforme a investigação corporal foi avançando, a história contada por mim e pelo meu filho foi se modificando e os corpos começaram a interagir entre si.

O dono da minha casa é um passarinho.

Ele corre e fiscaliza, fica ali o dia inteirinho.

Até parece que ele sabe que a gente chama essa casa de nossa.

Ele corre como se espantasse todo o mal que tem aqui, mas nunca pode parar.

Ele dá rasante e mostra quem que manda aqui. Mas a gente nem liga para ele não, isso que deixa ele bravo.

Quando voa por aí, ele encontra com todos os passarinhos. Até aqueles lá, feitos dos galhos do mato.

E nesse mato, é nele que tem uns bichos estranhos. Que a gente nem conhece.

Tem até o Gangungui

Ele, eu nunca nem vi. Nem sei como é.

Mas sei que ele faz barulho.

Durante o dia ele fica fazendo barulho nas folhas secas. Fazendo seu grito.

Mas à noite, à noite esses bichos ficam quietinhos.

Só observando a movimentação da casa.

A gente não dança no quintal à noite. O dono pode achar que a gente está querendo rir dele e mandar o Gangungui conversar de perto.

Mas esse tal aí, morre de medo da gente também.

Mas quando o dia nasce, ah quando o dia nasce. Aí o sol nos protege.

A gente dança e canta, e todo aquele medo fica guardado para voltar à noite.

Em um encontro para orientação individual, no dia 02 de dezembro, relato ao orientador sobre minhas preocupações referentes à narrativa. Durante toda a história quem a contava era a Criança-Menina. Eu não encontrava meios de falar a partir do Pássaro-Galinha ou do Gangungui. Ele então levantou uma questão sobre o porquê de o fato da criança narrar a história me incomodava. Questionou se a história não podia ser contada pela Criança-Menina e se esse tal monstro que eu queria que narrasse a história não seria talvez o que eu mais criticava com meu trabalho.

Ainda neste encontro, Flávio me perguntou sobre a história: de uma menina que mora em um quintal, quintal de fantasias, brinca com a solidão e ri do seu próprio medo, dos monstros criados por ela e que ali habitam. A descrição me fez perceber que a história contava sobre a minha infância, minhas memórias corporais e o meu imaginário, e se entrelaçavam à infância de meu filho. De uma maneira que a Allana mãe e a Allana filha conversam entre si e se reconheciam uma na outra.

## 2.2 ESTRUTURAÇÃO DO ESPETÁCULO

O espetáculo foi estruturado a partir de uma síntese de movimentos advindos das explorações e das dinâmicas de dojo e está dividido em sete cenas. A história é contada pela Criança-Menina e cada cena é realizada por um personagem. O roteiro é descrito a seguir:

1. Brinquedos do chão - A Criança-Menina está no quintal da sua casa. Ao lado uma grande área de mato alto e árvores. O chão é de barro. Ela conta sobre o seu quintal e pega seus brinquedos achados e confeccionados que estão dentro de uma caixa. Explora seus brinquedos como se fosse a primeira vez que os vê. Brinca com pássaros feitos de galhos e se aventura por entre os pássaros de penas. Carrega uma felicidade “à toa” em sua brincadeira.
2. Pássaro galinha - Alguém que observa a menina brincar começa a ficar furioso com toda aquela bagunça. O ápice de seu estresse ocorre quando ela joga todos seus brinquedos espalhados pelo chão. O pássaro não resiste e tenta impor respeito sobre a Criança-Menina, a fim de que ela deixe o seu quintal.

Ele passeia entre os brinquedos resmungando e dá rasantes no ar para tentar assustá-la.

3. Gargalhada - O Pássaro-Galinha não põe medo na Criança-Menina. Ela o acha fofinho, bonitinho e acaba rindo dele. Brinca com o pássaro como se fosse boi.
4. Fúria - A ave fica ainda mais furiosa com a maneira que a Criança-Menina se comporta. Volta para avisar para aquela menina afrontosa que, se é assim que ela deseja, ele irá enviar o Gangungui para cuidar do pátio.
5. Recolhimento - A Criança-Menina nunca viu o Gangungui, mas tem muito medo. Uma sensação de medo toma conta da menina, ela se abaixa e se protege do bicho até que ele apareça. Acaba pegando no sono.
6. Gangungui - Com a noite vem o Gangungui, uma criatura enorme e desengonçada. O bicho tem medo dos brinquedos, mas após ele os arruma, sente ternura em cada objeto. Ele tem uma sensação de medo bobo por tudo. Entra no quintal com um travesseiro e uma coberta. Após arrumar a bagunça da Criança-Menina, se recolhe em um canto para se esconder e passar a noite.
7. Euforia- O sol nasce e com ele a alegria da Criança-Menina. Ela percebe tudo arrumado, estranha e volta a brincar com seu brinquedo favorito. Uma sensação de felicidade e alívio pelo dia ter chegado rápido. Logo é hora de fechar a caixa. Ela guarda o que falta e fecha.

### 2.3 ELABORAÇÃO

O espetáculo conta uma história sobre o meu quintal, por isso, a trilha sonora era minha própria voz narrando. Em alguns momentos haviam falas com várias entonações na tentativa de envolver as crianças enquanto eu incorporava o corpo. Sendo assim, a dança não acontecia ao som de música, apenas ao som de minha voz e da natureza.

Levando em consideração que as apresentações seriam nas calçadas, o Prof. Dr. Flávio Campos me orientou a utilizar figurinos que fossem utilizados por mais de um personagem. Comecei então a observar os desenhos feitos de cada um e a perceber elementos que me ajudariam na performance.

A Criança-Menina tinha seus brinquedos, mas, para além disso, eu sentia necessidade de utilizar uma saia. Ela auxiliaria na execução dos movimentos de giro e também a trazer uma sensação de liberdade da Criança-Menina, como se fosse seu amuleto para brincadeira. Vale ressaltar que quando o corpo foi desenhado, por mim e meu filho, apareceu apenas com uma saia, sem nenhuma outra vestimenta. A saia também fazia parte da Criança- Menina.

Ao começar a trabalhar com a saia, durante a realização dos dojos, ela foi recebendo outros sentidos. Por exemplo, quando o Pássaro-Galinha aparecia, ela vai para cima dos ombros e auxilia no movimento dos braços, característico deste corpo. Isso ajudava a instaurar a imagem de suas asas. Já quando chega o Gangungui, a saia serve como sua pele. Com um pedaço de madeira nas costas, a saia cobre a cabeça e me dá uma sensação de grandeza. Ao mesmo tempo em que traz para minha movimentação uma sensação de maior altura e tamanho. Também dá outro sentido à cena pois ele fica desengonçado ao caminhar com o pedaço de madeira nas costas, o movimento da saia evidencia seus movimentos medrosos (medo dos brinquedos), e assim, o monstro que seria grande e assustador parece engraçado e atrapalhado.

Após as experimentações, ponderei sobre a necessidade de a saia ser vermelha, remetendo a cor do Gangungui segundo Theo Alencar. Porém a Criança-Menina não aceitava a cor vermelha nas suas movimentações. Pedi para minha mãe que fizesse uma saia de dois lados. Um lado para a menina e um para o monstro. De forma que conversaria com os dois personagens e seria uma peça fácil de manusear. Já para o Pássaro-Galinha, parecia que a saia era muito leve. Precisava de algo para dar mais ênfase ao movimento. Elaborei então, uma saia com tiras de tecidos de três cores. Azul, verde e amarelo. Pensando que o pássaro remetia à menina uma sensação de fofura. Ela o acha bonitinho e por isso não tem medo. Na ponta das tiras, minha mãe me auxiliou a costurar bolsinhos com milho de pipoca. Além disso, a saia com tiras auxilia na cena em que a Criança-Menina faz movimentações como um toureiro para o Pássaro-Galinha.

As roupas de baixo são neutras. A calça confeccionada por minha mãe e a parte de cima por mim. Após a primeira apresentação, Flávio me orientou a confeccionar uma faixa de cabelo, a fim de ressaltar minhas expressões faciais por causa do uso da máscara. Fui surpreendida com uma feita de crochê pela minha mãe. Sobre o sapato, a vontade era dançar com os pés no chão, porém como eram lugares distintos, a escolha foi por uma sandália neutra e que fosse confortável.

A caixa utilizada no espetáculo foi uma forma fácil que eu encontrei para levar todos os objetos até as calçadas das pessoas. No fim acho que colaborou com a proposta. Penso que ela cria um ar de curiosidade sobre o que tem dentro da caixa e, à medida que a dança vai acontecendo, várias coisas são retiradas dali, deixando sempre a curiosidade sobre o que mais haveria dentro da caixa.

Alguns brinquedos utilizados pela Criança-Menina foram construídos por mim e por meu filho durante nossas brincadeiras. São brinquedos feitos de madeira, galhos, casca de coco, grãos de pipoca e barbante. Cada um tem um significado específico dentro de nossas brincadeiras. A fundamentação que considero para utilização destes brinquedos em cena está no livro “Brinquedos do chão”, de Gandhi:

Especialmente nos brinquedos da terra, a imaginação material cumpre essa função, é comprometida em garantir o devir, o aprofundamento da criança em suas raízes simbólicas, ancestrais, familiares, comunitárias e telúricas (natureza). Assim, nesse tempo da vida, o imaginar trabalha pela totalidade do psiquismo em seu início, multiplica-se nos símbolos do início primordial. Se bem nutrido, amplia seu potencial, replica múltiplas possibilidades de representação, de subjetivação. (PIORSKY, 2016, p.26-27)

As brincadeiras feitas a partir de brinquedos achados e construídos, feito da fauna e da flora carregam junto a essência da criança. Em nossos brinquedos temos um avião idealizado pelo Theo Alencar. Com ele a Criança-Menina brinca como se fosse um mastro que guia seu tronco. Também temos cascas de coco e, a partir delas, chocalhos feitos com pipoca e barbante. Um passarinho, construído por mim a partir das referências que as brincadeiras traziam e um triângulo, feito de madeira por meu pai, que seria parte da capa do Gangungui, mas com as explorações acabou se tornando brinquedo.

## 2.4 NOME DO ESPETÁCULO

O espetáculo foi intitulado de “A menina, o pássaro e o monstro”. O nome foi sugerido pelo Prof. Flávio Campos. O título faz referência aos três personagens presentes na dança e convida a criança a se envolver com eles antes mesmo de eu chegar ao local da apresentação. No início da performance vou vestindo cada um deles, sem falar seus nomes, enquanto o público descobre a paisagem do quintal da Criança-Menina e relaciona os nomes com as qualidades de movimentos apresentadas.

O flyer de divulgação foi elaborado a partir dos desenhos de meu filho Theo Alencar. Nos desenhos podemos ver o Gangungui, com boca de gente e um pé mais curto que o outro, carregando seu travesseiro e sua coberta. O flyer foi organizado em duas páginas, sendo que a primeira continha os dados da performance e a segunda um informativo sobre as encomendas das apresentações.

Figura 1 - Flyer de divulgação parte 1. Desenho de Theo Alencar.

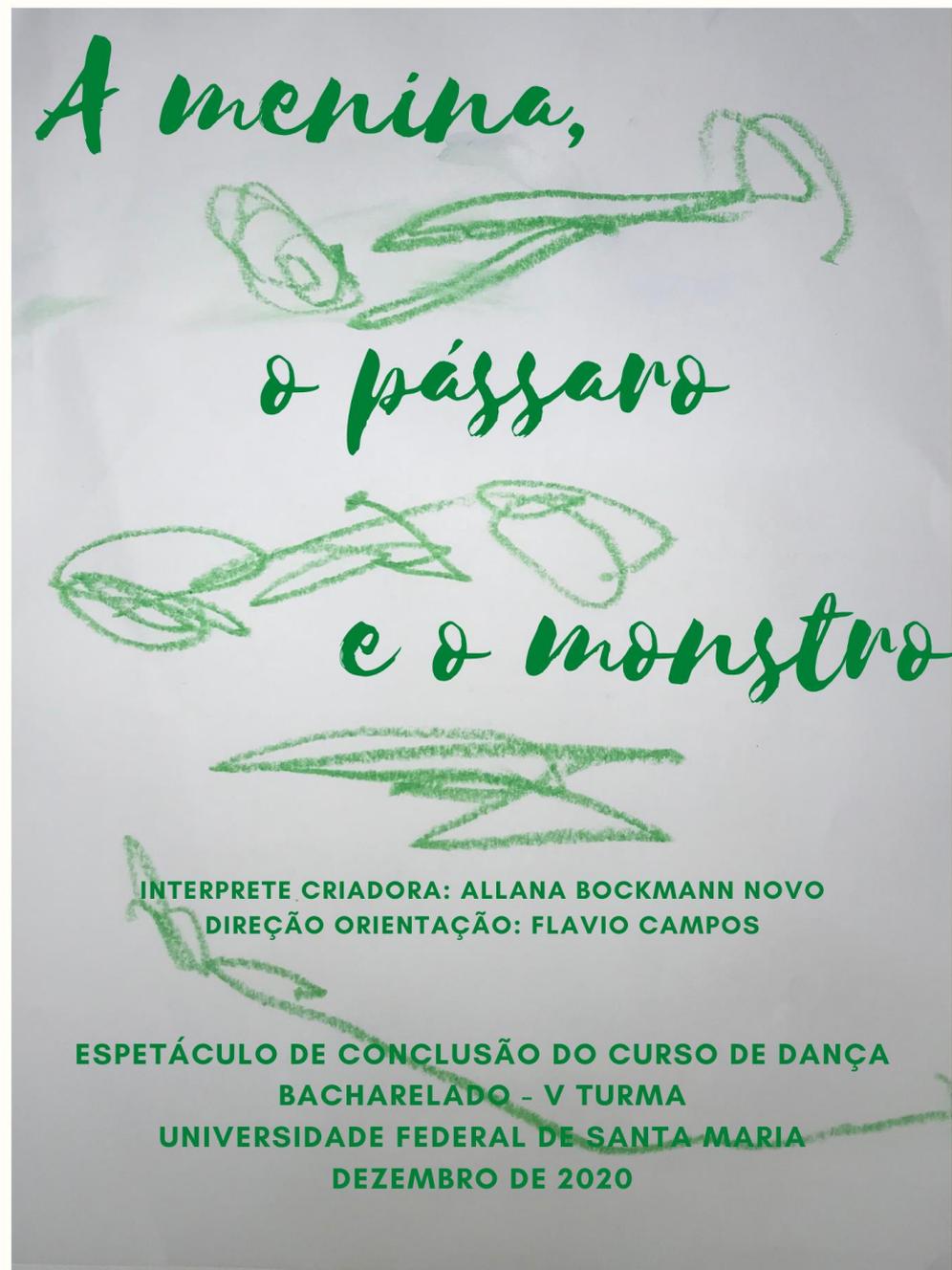


Figura 2 - Flyer de divulgação Parte 2.

## *Espectáculo de dança para crianças*

Este espetáculo de conclusão de curso em dança bacharelado será apresentado do dia 10 ao dia 21 de dezembro de 2020.

O espetáculo tem mais ou menos 20 minutos. As apresentações serão feitas nas calçadas das casas das crianças do bairro Camobi, em Santa Maria.

Devem ser encomendadas para crianças pelo e-mail [allana\\_bock@hotmail.com](mailto:allana_bock@hotmail.com) com Allana Bockmann Novo

### 2.5 APRESENTAÇÃO

Devido ao contexto de isolamento social em que estamos vivendo neste momento, a fim de evitar aglomerações as apresentações artísticas e culturais estão

proibidas. Para a obtenção de título de bacharel em Dança é necessária a elaboração e apresentação pública de um trabalho cênico criado coletivamente. Diante da situação de pandemia no âmbito global, foi realizado um ajuste no plano pedagógico do curso flexibilizando essa obrigatoriedade e trazendo outras possibilidades. Então a primeira opção sugerida foi a realização de uma produção de dança em diálogo com os meios audiovisuais. A ideia de apresentar virtualmente a prática correspondente ao trabalho de conclusão de curso me incomodava um tanto.

Acreditava que minha proposta não cabia em uma videodança e nem poderia ser mediada pelo universo virtual. Um dos motivos era que eu ficava receosa sobre como seria a chegada do conteúdo até as crianças e se realmente chegaria. Outro motivo era o fato de o trabalho ter a intenção de conversar com o imaginário das crianças e trazer também dentro de si a conexão com a natureza e seus elementos. Essa troca, na minha concepção, não aconteceria perante a uma tela. Também ficava instigada com o fato de as crianças estarem em suas casas isoladas e esse ser o momento em que elas mais precisam da arte, viva, presente, em contato direto com elas.

A escolha do modo de apresentação foi feita durante uma palestra da artista Petícia Carvalho para a semana SOS Criança, realizada pelo portal MUD. A palestra era: Para ver e Dançar: o virtual, a criança e o mediador. Falava sobre os modos de usar referências audiovisuais para crianças em aula e em casa. No meio de tanta informação me recordei de outra palestra que vi, da mesma artista, sobre como trabalhar com vídeos de dança e conteúdo online na sala de aula ou processo criativo. Nesta palestra ela trouxe uma videodança intitulada “Fora de Campo”, de Claudia Muller (2007), cuja explicação para realização segue aqui:

Este vídeo parte da experiência de entregar dança contemporânea em locais onde ela não é esperada, procurando espaços despercebidos, brechas no cotidiano. Busca-se a reconstrução desse acontecimento por meio do olhar daqueles que o vivenciaram, mergulhando no que persiste em cada um após a passagem desse corpo em movimento.

O resgate do ponto de vista do observador torna presente a obra que permanece no fora de campo. (Argumento baseado na performance dança contemporânea em domicílio, de Cláudia Müller)

Com essa referência ponderei sobre uma forma de apresentação que tomaria os cuidados necessários para não haver contaminação, tanto de minha parte, quanto das crianças e famílias, e que dialogasse com as propostas do trabalho.

A ideia que surgiu foi a dança na janela, ou dança na calçada. Divulgamos flyer em algumas redes sociais contendo informações sobre o espetáculo e um e-mail para contato com o intuito de que os pais ou responsáveis pudessem encomendar a apresentação que aconteceria na calçada de suas casas. As crianças não precisavam sair do portão de casa e eu mantinha um distanciamento delas para que fosse seguro. Assim, a história contada pela Criança-Menina invadia os quintais das crianças da cidade falando sobre o seu imaginário e instigando a imaginação do público que assistia.

As apresentações ocorreram, em sua maioria, no bairro Camobi, em Santa Maria. Foram realizadas 11 apresentações durante o período de 10 a 21 de dezembro, para 13 crianças. A demanda foi consideravelmente menor do que o esperado por mim, mas a forma de apresentação proporcionou que cada apresentação fosse única. Ao chegar no local eu conseguia me conectar, dentro do que me era permitido, com a criança que me recebia.

Apresentei a primeira vez para meu filho. Ele quem daria a permissão para que eu saísse por aí contando a sua história. Ele quem aprovaria ou não aquela contação de *inventices*<sup>7</sup>. Ele se sentou na cadeira, mas não demorou muito e estava de pé, catando os brinquedos da Criança-Menina e a ajudando a brincar. Logo depois, ajudou-a a provocar o Pássaro-Galinha, e, por conseguinte, consolou-a para que não ficasse com medo. Também abraçou e pediu colo ao Gangungui. Ao final, me contou que havia gostado da história e do jeito que ela foi contada.

Na segunda apresentação eu estava um tanto nervosa. Não houve conexão com a criança que assistia. Eu não conseguia contar direito a história e minha respiração estava ofegante. Após a primeira cena, cogitei que não conseguiria dançar até a sétima. No fim eu fiquei feliz por ter realizado a primeira apresentação e entendi que a dança que eu estava propondo ali precisava de mais atenção para comigo mesma. Eu precisava sentir os momentos em que eu precisava descansar em cena e também precisava sentir o que a cena pedia, ou o que os personagens pediam, assim como deveria estar atenta aos estímulos da criança. Entendi que eu não precisava fazer uma dança com tantos saltos, passos complexos ou perder o fôlego. A sensação era de que ao fazer muito no final parecia que não havia feito nada. A menina que assistiu me sugeriu que contasse mais da história verbalmente.

---

<sup>7</sup> Parafrazeando Manoel de Barros

Na terceira apresentação eram quatro crianças. A menina em que me apresentei na primeira vez também estava assistindo, fiquei feliz por ter outra oportunidade de dançar para ela. O menino mais novo, imitou os sons que o Gangungui fazia. Achei mágico ver o som do monstro saindo por sua voz. A quarta criança assistiu sentada na calçada, era uma vizinha da casa em que fui apresentar. A menina ficou atenta durante todo o espetáculo. A partir daqui eu não tinha mais o mesmo nervosismo. Aquele nervosismo que me impedia de fluir na dança deu espaço a um frio na barriga que aparecia com um gostinho de entusiasmo por querer cada vez mais dançar e trocar afetos com o olhar.

A quarta apresentação foi para uma de minhas professoras de graduação, a Prof<sup>a</sup>. Dra. Tatiana Wonsink. Apresentei na entrada do prédio em que ela mora. Durante todas as falas, Tati ia interagindo e respondendo aos estímulos. Cada personagem ficou mais à vontade no espaço. Como dancei na entrada, as pessoas tinham que desviar ao chegar no prédio. Muitos ficavam sem reação. Um carteiro que desejava atravessar a cena bem no momento em que a Criança-Menina se recolhia com medo do monstro, resolveu dar meia volta e ir pelo outro lado.

Já na quinta, apresentei para um pequeno de quatro anos. Me recebeu na casa da avó e estava tímido. Sentou-se em uma cadeira de praia do lado de dentro do pátio da casa, com o portão aberto. Comecei a dançar para ele e, algumas vezes, ele evitava o olhar direto comigo. Quando tapei o rosto com a saia vermelha, na cena do Gangungui, ele se aproximou. Pouco a pouco foi chegando mais perto da caixa de brinquedos, até sair de seu quintal. Cada brinquedo que o monstro guardava atiçava mais sua curiosidade. Quando a saia destampou meu rosto, ele estava muito próximo. Então, ao final do espetáculo, olhei em seus olhos e a timidez voltou a permear nosso contato visual. Ao final ele saiu dançando e girando pelo quintal.

Após essa apresentação fui direto para a calçada de uma menina. Ela me recebeu com sua mãe. Desde o início ela se conectou comigo pelo olhar. A cada movimentação ela respondia de uma maneira diferente. Quando peguei o chocalho de casca de coco, ela dançou junto comigo com seu olhar. Senti naquele momento uma energia muito forte me impulsionando. Pessoas que passavam por ali não entenderam o que estava acontecendo. No final das cenas, ela se mostrou uma menina muito gentil. Falou que eu deveria seguir com o que eu estava fazendo pois eu era muito boa naquilo. Eu me encantei por seu jeito e por toda confiança que ela depositou em mim e em meu trabalho com seu olhar e com suas palavras.

Na sétima fui ao encontro de um garoto que me esperava com os pais. O portão estava aberto, dancei na calçada para ele, os pais e dois cachorros. Ao final, ele me contou que o espetáculo o fez lembrar de um livro chamado “A menina e o pássaro encantado”. Agradei a referência e falei a ele que procuraria, já que não conhecia. A história fala sobre liberdade conforme vai contando da relação de uma menina com seu pássaro encantado, diz sobre o amor, sentir saudades, ter amigos e respeitar o outro. Depois da referência pensei no trabalho a partir dela, reverberando na relação da Criança-Menina com o monstro.

Fiz uma apresentação para outra professora do curso, Prof<sup>a</sup>. Dra. Silvia Wolff que estava com uma amiga. O espaço era um pouco pequeno, o que demandou de mim mais atenção ao realizar os movimentos de uma forma que elas conseguissem ver todas as movimentações. Achei um tanto engraçado entulhar a calçada e a entrada do prédio com os brinquedos da Criança-Menina, foi uma tarefa gostosa para mim. Ao final, Sílvia comentou da relação da dança com os sons da natureza presentes durante a performance. Achei interessante a fala para refletir sobre a relação interior-exterior durante a realização do espetáculo, coisa que passava quase despercebida por mim.

Fui convidada a apresentar para um menino da idade de meu filho, dois anos. Ele assistiu do lado de dentro do portão da casa de sua cuidadora. Me recepcionou um pouco desconfiado. Após iniciar a Contação de História ele começou a ficar interessado, à medida que, do meio para o final do espetáculo, ele estava escalando a grade do portão, muito envolvido com a história. Após algumas horas, recebi um vídeo dele experimentando os movimentos da Criança-Menina em seu corpo.

A penúltima apresentação foi em frente ao meu prédio, para dois vizinhos. Comecei contando a história para uma menina, de sete anos. Ela escutava atentamente sentada com sua mãe em cadeiras de praia. Passados alguns minutos, um menino, também com sua mãe, trouxe sua cadeira e sentou afastado. Dividi meu olhar entre os dois e garanti que ambos escutassem o que eu dizia. Meu filho assistia a tudo pela janela. Ali, esqueci totalmente que eu era a artista e eles os espectadores. Conteí como alguém conta uma história a seu amigo. Ao final, a menina se levanta e pede para brincar com os brinquedos da caixa. Pede para vestir a roupa da personagem Criança-Menina, e para eu ensiná-la a andar como o monstro. O menino logo entra na brincadeira com os brinquedos, e tudo se perde numa gostosa ação de

brincar entre preocupações de distanciamento ignoradas pelas crianças que há um tempo não interagiam com outras.

A última apresentação do ciclo foi apresentada para duas meninas. Elas estavam sentadas na grama de casa, à frente dos adultos, esperando por mim. Um homem fez questão de abrir o portão de entrada quando cheguei, mesmo que eu não pudesse entrar, devido aos cuidados necessários. Conforme fui apresentando elas foram se remexendo, mudando de lugar. Junto a um cachorro que latia a cada brinquedo novo da Criança-Menina que aparecia da caixa. Com a chegada da cena do monstro, a menor pediu carinhosamente um colo a seus cuidadores. Quando a Criança-Menina voltou, ela se alegrou junto. Terminou de assistir à apresentação fora do colo e, quando agradei por me receberem, ela balbuciou algo, logo uma moça falou que ela estava contando que havia gostado, mas estava tímida.

A experiência de ser recebida na casa das pessoas para contar a história do meu quintal foi única. Cada apresentação teve um tempo diferente, com uma atenção diferente, que variava de acordo com a relação estabelecida com as crianças em questão. Acredito que a maneira encontrada para a realização das apresentações deu mais vida ao trabalho e reforçou a importância de meus questionamentos acerca da arte na infância.

Figura 3 - cena da Criança-Menina.



Foto: Flávio Campos

Figura 4 - Chegando na calçada da criança.



Foto: Flávio Campos

Figura 5 - Criança na calçada observando a Criança-menina.



Foto: Flávio Campos

Figura 6 - Criança se aproximando da caixa de brinquedos.



Foto: Flávio Campo

Figura 7 - Cena da Criança-Menina brincando com o Pássaro-Galinha.



Foto: Flávio Campos

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar a escrita, percebo como fui verticalizando a experiência com as ferramentas e isso parece que vai produzindo e instaurando o meu processo com o método BPI. O método BPI propõe um olhar sensível com o bailarino, como já dito anteriormente, e considera o bailarino de forma integral. Já era um desejo meu adentrar no método e utilizar suas ferramentas para a fluência dos movimentos, porém, com aulas remotas minhas expectativas quanto às possibilidades da instauração do processo eram baixas. Felizmente o resultado deste trabalho, depois de muito esforço, demonstrou que estou seguindo no caminho formativo proposto pelo método BPI.

Terminei este trabalho com a sensação de que ele supriu minhas demandas pessoais e artísticas para o momento. A trajetória contém inúmeros desafios e a maneira encontrada para a realização das apresentações superou minhas expectativas, dado o momento. Acredito que a proposta atingiu seus objetivos enquanto um espetáculo para crianças. Ouso dizer ainda, que a maneira com que foi feita, individualizada para cada criança, cumpriu ainda mais o seu dever com cada criança que assistia do que uma apresentação pública.

Ressalto que por ser uma apresentação que demanda mais tempo de organização, deslocamento, etc., o número de público foi pequeno para a primeira etapa, mas pretendo seguir apresentando a performance para crianças em suas casas. A conexão com cada criança em sua casa me deu forças para seguir com a proposta, aumentando a vivacidade das sensações a cada apresentação.

Após as apresentações percebi que minhas constatações no trabalho se afirmavam. Cada criança reage de um jeito aos estímulos dos movimentos. Cada criança se relaciona do seu jeito com as coisas que são apresentadas a elas. E cada jeito é único e lindo. Apresentando a minha dança, como uma história aberta para as conversações e que se modifica com os olhares de cada uma, estabeleci uma conexão pura a partir do que cada uma estava disposta a me dar. Compreendi que esta forma fazia com que a relação fosse espontânea. Eu não me frustrava quando chegava à uma casa e a criança estava mais interessada em outras coisas, não forçava a relação com ela, entendia alguns sinais que ela dava e por fim ela ficava

envolvida com a história, estabelecendo uma relação sincera e direta com os personagens.

Na interação das crianças com as cenas do espetáculo, com os objetos cênicos e os corpos da criança, do pássaro e o mostro, algumas delas se manifestaram e se abriram para o movimento, a brincadeira e o diálogo junto a mim. Cada uma em sua particularidade, do seu jeito. Vi, por meio da reverberação, em seus corpos, que o que predominava do que elas tinham visto eram sensações e qualidades de movimentos explorados a partir da brincadeira e de suas vontades, e não uma forma específica com determinações certas e erradas.

Finalizo escrevendo que este trabalho está longe do fim. Muitas questões pessoais ainda precisam ser trabalhadas para que a minha dança siga em busca da espontaneidade. Ainda tenho apresentações marcadas para uma segunda etapa e pretendo trabalhar em laboratório os corpos para que suas sensações fiquem vivas em meu corpo e conversem com mais imaginários por calçadas afora. Mesmo que passe logo a pandemia, acredito que o formato de apresentações é válido para continuar as apresentações.

#### 4 REFERÊNCIAS

BARROS, M. **Livro sobre nada**. 1º edição. Rio de Janeiro. Alfaguara, 2016.

CAMPOS, F. **O método BPI e sua estética**: noções advindas da análise de experiências processuais em artes da cena. 2016. 1 recurso online (291 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/320852>. Acesso em: 19 Jan. 2021.

CAMPOS, Flávio. **Rede de Afetos**: as relações afetivas vivenciadas pelo sujeito no processo de formação e de criação cênica do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) = Affectionate network: affectionate relationships experienced in the process of scenic creating with the Dancer-Researcher-Performer (BPI) method. 2012. 150 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campoinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284379>> . Acessado em: 22 fev. 2021.

FLORIANO, M. **Expandindo o Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) para crianças**: a formação do diretor e a pesquisa de campo das festividades de boi no Brasil = Expanding the Dance-Researcher-Performer (BPI) Method for children: the director's training and the field researchers of ox festivities in Brazil. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2018.

FLORIANO, M. **O Método BPI para criança**: considerações acerca de uma prática corporal realizada com crianças de 7-8 anos. Dissertação (mestrado em Artes da Cena) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, Campinas, 2014.

FRIEDMANN, A. **A vez e a voz das crianças**: escutas antropológicas e poéticas das infâncias. Edição do Kindle. São Paulo. Panda Books, 2020.

LEYVA, L. G. **Cenários infantis latino-americanos: apontamentos sobre processos cênicos emergentes da ação cultural**. *Revista Aspás*, n.2, p.81-97, 2017.

LAPLATINE, F. TRINDADE, L. **O que é imaginário**. São Paulo, Editora e livraria Brasiliense. 2017.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. 5º edição. São Paulo. Sumumus Editorial. 1978.

- MATURANA, H. VERDEN-ZÖLLER, G. **Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia.** Trd. Humberto Mariotti e Lia Diskin. 5ª edição. São Paulo. Editora Palas Athena, 2019.
- MALLMANN, M. L. C.; BARRETO, S. J. **A dança e seus efeitos no desenvolvimento das inteligências múltiplas das crianças.** Monografia -Instituto Catarinense de Pós-Graduação, Curso de Psicopedagogia, 2010.
- MORAES, P. C. **“Para ver e Dançar: o virtual, a criança e o mediador.”** 2020. Videoconferência pela plataforma ZOOM mediada pelo portal MUD (Museu da dança) em 29 set. 2020.
- MULLER, C. **“Fora de Campo”.** 2007. Videodança. Disponível em: <https://www.claudiamuller.com/fora-de-campo-2007/> . Acessado em: 18 jan. 2021
- NAGAI, A. M. **O Dojo do BPI: lugar onde se desbrava um caminho.** Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- PALUDO, L. **O lugar da Coreografia nos Cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil.** Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- PEREIRA, E. A. **Histórias trazidas por um cavalo-marinho.** 5ª edição. São Paulo. Editora Paulinas, 2011.
- PIORSKI, G. **Brinquedos do chão : a natureza, o imaginário e o brincar.** Edição do Kindle. São Paulo. Editora Peirópolis, 2016.
- RIBEIRO, T. N. **Dança e intervenção urbana: a contribuição do regime dos editais para a espetacularização da arte e da cidade contemporânea.** Revista Científica/FAP, [S.l.], dez. 2014. ISSN 1980-5071. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1376/743>>. Acesso em: 20 Fev. 2021.
- RODRIGUES, G. E. F. **As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete).** In: Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal (ISBN: 9788599688120). UNICAMP. Campinas, SP. 2010. <http://www.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal2010/cd/anais/trabalhos/portugueses/Area3/IC3 -28.pdf>

RODRIGUES, G. E. F. **Bailarino Pesquisador Intérprete**. 3º edição. Lauro de Freitas: Editora Solisluna. 2018.

STOKOE, P. HARF, R. **Expressão corporal na pré-escola**. 4º edição. Summus Editorial, 1987.