

TEIXEIRA, Paula Caruso & RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. "Graça Bailarina de Jesus" e o nascimento do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Campinas: UNICAMP; Instituto de Artes; realizando doutorado em Artes da Cena; Professora Orientadora: Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues. Dançarina.

---

## RESUMO

Esse texto fala do processo de criação do espetáculo "Graça Bailarina de Jesus ou Sete Linhas de Umbanda salvem o Brasil" desenvolvido em 1980 por Graziela Rodrigues e que marcou o nascimento do seu método. Ele faz parte do projeto ainda em andamento do doutorado em Artes da Cena intitulado: "A história das origens da criação do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e do seu desenvolvimento no primeiro percurso da sua criadora (1970-1987)".

---

**PALAVRAS-CHAVES:** Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Danças do Brasil. História da dança.

---

"É essa inquietude que faz o artista" (Dulce Beltrão).<sup>1</sup>

No início de 1980, num momento de crise pessoal e profissional, com a possibilidade do final da Escola Ensaio Teatro e Dança<sup>2</sup> e desejando continuar o seu percurso como intérprete, Graziela Rodrigues se lança a pesquisar, 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 a rodoviária 4:30 da manhã, pessoas dormindo pelas

---

1 Entrevista dada à autora em 21 de julho de 2010.

2 A Ensaio era uma escola, núcleo de pesquisas e produções artísticas criada, em Brasília, por Graziela Rodrigues e João Antônio Esteves de 1978 a 1980.

escadas. (...) Vários milicos. Chegaram dois ônibus às 5:40. Entrei no primeiro que abriu a porta”.

Nessa inquieta procura, entra num ônibus em direção à rodoviária do Gama e no entra e saia de passageiros, pelo trajeto encontra a inspiração para a sua futura personagem: “Pelo caminho, nos pontos de ônibus, todas de lenço na cabeça. Uma em particular me chamou a atenção<sup>3</sup>.” Esta e outras domésticas a sensibilizaram e desse dia em diante passou a segui-las na rodoviária do Plano Piloto até as cidades satélites onde moravam.

### O nascimento dos três eixos do método BPI

Naquele primeiro encontro com estes outros corpos nascia o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), como ela mesma descreveu em uma das suas entrevistas:

Naquele momento, eu vou ao encontro de outro corpo, ao contato 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>4</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<sup>5</sup> e o inventário no corpo<sup>6</sup>.

Desde esse primeiro momento, como também descreveu no seu diário, “senti uma sensação estranha quando descii no ponto da Escola (referindo-se a

---

3 Trecho do diário de campo de Graziela Rodrigues.

4 Entrevista dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

5 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).

6 No inventário no corpo,(...) “estão as bases do Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete.(...). Nessa fase, a memória do corpo é ativada, possibilitando que, ao longo do Processo, ocorra uma autodescoberta quanto às próprias sensações, sentimentos, história cultural e social (...)” (Idem,op.cit, pp.79 ,96).

Escola Ensaio). Pés no chão, mais ainda. Entrei na Escola de maneira diferente do que qualquer outra ocasião”.

Desde o início dessa investigação, ela se abriu para receber outras sensações em seu corpo. Essa pesquisa com as domésticas se estendeu até às suas moradias das cidades satélites e na cidade piloto, como a agência de emprego Raffiné, que uma 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 doméstica 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 convivia, escutando suas histórias.

Histórias que 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 que vinham de regiões de todo o Brasil, em busca de emprego na Cidade Nova.

A maioria frequentava Terreiros de Umbanda, como mostra os depoimentos presentes no diário de campo da pesquisadora: “Ela (referindo-se a uma das domésticas) 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 dirigida pelo diretor de teatro João Antônio Esteves os laboratórios de criação. Rapidamente, como ela mesma confessou: “Vrum, não fiz dôjo<sup>7</sup> e a personagem veio, foi incorporada. (...) Graça era o seu nome”.<sup>8</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. Nunca tive essa coisa mística. Até porque em Terreiro, era observação, nunca me interessou desenvolver em religião nenhuma. (...) Eu

---

7 O espaço pessoal “em dança, (...) segundo Laban, é chamado de Kinesfera. Em tradições orientais, este espaço em torno do corpo é chamado de dôjo, espaço que o guerreiro deve cuidar para que não seja invadido pelo inimigo, por ser parte do seu corpo. (RODRIGUES & MULLER, 2006, p. 18).

8 Entrevista dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

sentia que o corpo se ajustou de uma outra forma, eu comecei a falar coisas que não vinham pelo cognitivo”<sup>9</sup>.

A personagem contagiou toda a equipe do espetáculo<sup>10</sup> que começou a ser construído: “Porque realmente a personagem tinha uma autonomia e uma destreza que, sem ela, eu não tinha”<sup>11</sup>.

Essa vivência de incorporar uma personagem marcou a inauguração do método e depois, anos mais tarde, dará nome a outro eixo do BPI<sup>12</sup>. Como a sua criadora concluiu: “sem essa incorporação, seria outro método”<sup>13</sup>.

A estrutura física e sua anatomia simbólica do método BPI<sup>14</sup> também começaram a ser desenvolvida nesse trabalho artístico, em especial, a pesquisa dos pés que, na construção do corpo da personagem Graça se destacavam. Como ela contou:

Nesse primeiro momento, eu tinha uma sensação muito forte dos pés sujos da Graça. Isso me marcou muito em campo (...) as domésticas 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>15</sup>.

### **O poeta que soube escutar a personagem<sup>16</sup>**

---

9 Ibidem.

10 Destacamos aqui um outro participantes da equipe do espetáculo que era Ademar Dornelles que fez a assistência coreográfica.

11 Entrevista dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

12 A incorporação 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).

13 Entrevista dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

14 Segundo Graziela Rodrigues (2003, p.87): “A estrutura física com qual se trabalha está inserida nas fontes da cultura popular”.

15 Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora em janeiro de 2010.

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>17</sup>, no espetáculo no qual a bailarina-pesquisadora-intérprete dança e também fala quase que o tempo inteiro.

O texto do espetáculo que tem mais de 50 páginas datilografadas são falas não lineares do último dia da história da Graça, que vai a uma agência de emprego e não consegue trabalho. Aí se recorda dos marcos da sua vida:

(...) o homem que mataram, o filho que morreu, o que acontece por ela ter roubado o sapato de dançar, ela é presa, enlouquece, vira moradora de rua, quer dizer, é o trapo humano. *É uma vaca empestuada, um trem sem destino*, é a primeira fala dela. E então vem a sua Pomba-gira para dar o recado (...): *O mar vai invadir o sertão, vai invadir tudo!* No final, ela morre, vira lemanjá e vai para o Congá<sup>18</sup>.

O texto, como todo o espetáculo, reflete a situação de abandono da personagem, mas metaforicamente traz à tona a situação não só do segmento social das domésticas, mas de milhares de brasileiros que viviam a margem, como no trecho que Graça diz quando incorpora sua Pomba-gira:

(...) Já fui muito apaixonada/ mas hoje eu namoro meus sete marido/ nos palácios que eles mandaram construir/ nesse vale da Alvorada/ de tantas lágrimas./ Eu ando por esses barraco/onde só tem gente com fome/ doente, lama, tanta fome. (...) Eu trabalho pra todos eles/ dô luz para eles.<sup>19</sup>

---

16 Ibidem.

17 Ibidem.

18 Ibidem.

19 Trecho do texto-roteiro do espetáculo “Graça Bailarina de Jesus”.

O texto encadeia as cenas trágicas da vida da personagem principal, mas tem alguns momentos líricos como o que ela realiza o seu sonho, dançando nas pontas com o seu *sapato de dança* e os seus momentos de transformação, quando incorpora uma Pomba-Gira e no final, quando vira lemanjá.

O rebojar dessa primeira personagem na linha do método é plenamente expresso no término do trabalho artístico, nos gestos e nos seus versos finais:

Adorei as alma / Sereia bonita do mar/ quero deslizar no oceano / com uma música eterna / feito pétala de rosa./ quero um vento tão planalto / me erguendo no alto/ e com meu sapato de dança / vou subindo aos céus/ pelo mar./ Valei-me lemanjá / meu corpo me deixou./ Tô suspensa nas nuvens/ nenhuma afliçãozinha no peito./ Vou dormir em teus braços/ ai que frio, me cubra./ Pelo sinal da Santa Cruz, / Graça Bailarina de Jesus<sup>20</sup>.

### 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 ponto de incorporar sua Pomba-gira Maceió na sala da Ensaio, durante os laboratórios e dar consultoria a intérprete. Como ela confirmou:

(...) tinha a Pomba-gira do Neguinho, que foi uma luva. (...) Então, as pesquisas complementares aconteceram, sempre, sempre. A nós, interessava o cuidado de não deixar nada falho. Estávamos lidando com outra cultura, com uma outra linguagem. Os gestos e movimentos daquela Pomba-gira é que foram o referencial<sup>21</sup>.

---

20 Ibidem.

21 Entrevista dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

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”.

### **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.

Na rodoviária, esse retorno é registrado por diversos fotógrafos convidados pelo diretor. Por ser um lugar de segurança nacional, “com vários milicos”<sup>22</sup>, em plena ditadura militar, toda a equipe do espetáculo e os fotógrafos são levados para a delegacia.

Passado 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 19/07/80 e em Brasília, teve uma estreia diferenciada no terreiro de Candomblé do pai de santo Raul de Xangô, na “Tenda Xangô Ayrã do Caboclo Yatajacy” 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 de *Graça Bailarina de Jesus*: seu comprometimento com um aspecto muito ausente da criação coreográfica contemporânea: nossos muitos brasis”<sup>23</sup>.

---

22 Trecho do diário de campo de Graziela Rodrigues.

## Conclusão

“Graça Bailarina de Jesus” foi uma *graça* para a sua criadora, que num momento de crise pessoal e profissional rebojou e gerou o que transformaria a sua trajetória artística: o método BPI.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

-----& MULLER, R. P. “Dança dos Brasis: as mulheres assuriní do Xingu”. In: **Arte aberta**. São Paulo, 2006. pp.3-19.

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.

## REFERÊNCIA EM JORNAL:

Folha de São Paulo - São Paulo-SP, edição 12/01/1981.

---

23 Trecho da crítica de Helena Katz intitulada “Verdade e talento em Graça Bailarina”, publicada no jornal Folha de São Paulo, edição 12/01/1981.