



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

## CARTOGRAFIA DE PESQUISAS EM PROCESSO - EPISTEMOLOGIAS DO SUL NA PESQUISA EM ARTES CÊNICAS E NAS PRÁTICAS DA CENA CONTEMPORÂNEA EXPANDIDA

### POÉTICA OU ESTÉTICA DO MÉTODO BPI: REFLEXÕES A PARTIR DA ANÁLISE DE EXPERIÊNCIAS PROCESSUAIS EM ARTES DA CENA.

*FLAVIO CAMPOS, GRAZIELA ESTELA FONSECA RODRIGUES*

**Cena.** Santa Maria; Campinas: UFSM; UNICAMP. Doutorado no Programa de PósGraduação em Artes da Cena (PPGADC) – UNICAMP; Professor Adjunto do Curso de Dança/Bacharelado – UFSM; Professora Titular e Orientadora no Curso de Dança e no PPGADC – UNICAMP.

#### RESUMO

Neste trabalho serão apresentadas algumas reflexões acerca do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) viabilizadas pelo estudo de doutorado desenvolvido entre 2012 e 2016 na UNICAMP. A hipótese inicial desta investigação indicava a existência de uma noção de estética inerente à experiência formativa e criativa do Processo BPI. No desenvolvimento das três etapas metodológicas – experiência processual, revisão bibliográfica e análise de espetáculos – a compreensão sobre estética se ampliou, ganhando um novo esboço. Nesta nova compreensão, a estética deixa de ser pensada como algo dado a priori, mas sim, como o resultado de um modo de fazer, ou seja, como o produto de uma especificidade poética. Além das referências basilares do método BPI, Rodrigues (1997 e 2003), este estudo dialoga com o pensamento de Louppe (2012), Herwitz (2010), Pareyzon (2001) e Dewey (2010). O trabalho não tem o intuito de trazer respostas, mas sim de abrir algumas reflexões sobre as especificidades poéticas do método BPI.

**PALAVRAS-CHAVE:** Método BPI: Experiência Estética: Poética: Processo de Criação.



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

## RESUMEN

Poética o Estética del método BPI: Reflexiones desde el análisis de experiencias procesuales en las Artes de la escena. El trabajo presenta algunas reflexiones acerca del método BPI (Bailarín-Investigador-Intérprete) que han resultado de la investigación de doctorado desarrollado en UNICAMP entre los años de 2012 y 2016. La hipótesis inicial del estudio señalaba la existencia de una noción de estética inherente al Proceso BPI, o sea, desde la experiencia formativa y creativa. Con el desarrollar de las tres etapas metodológicas - experiencia procesual, revisión de la bibliografía y análisis de los espectáculos - la comprensión sobre estética se alargó y he cambiado, entonces fue posible dibujar un esbozo nuevo y más grande para este concepto. Con esa comprensión más amplia no es posible pensar la estética como un dado a priori, sino que como resultante de un modo de hacer. O sea, como producto de una especificidad poética. Además de las referencias básicas del método BPI, Rodrigues (1997 y 2003), este estudio habla con el pensamiento Louppe (2012), Herwitz (2010), Pareyzon (2001) y Dewey (2010). El trabajo no pretende ofrecer respuestas, pero intenta empezar una reflexión sobre el método BPI desde sus especificidades poéticas.

**PALABRAS CLAVE:** Método BPI: Experiencias Estéticas: Poética: Proceso de Creación.

## ABSTRACT

Poetic or Aesthetic of the BPI method: Reflections about procedural experiences in Performing Arts. In this paper we present some reflections about the BPI (DancerResearcher-Performer) method, based on the doctoral study developed between 2012 and 2016 at UNICAMP. The initial hypothesis of this investigation was the existence of a notion of aesthetic inherent in the BPI's formative and creative experience. The research was developed in three methodological steps: procedural experience, literature review and performances' analysis. This study brought a new understanding of aesthetics. In this new understanding, the aesthetic is designed as the result of a way of doing, i.e., as the product of the poetic specificity. In addition to the basic references of the BPI method, Rodrigues (1997 and 2003), this study is based also in the thought of Louppe (2012), Herwitz (2010), Pareyzon (2001) and

- 290 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

Dewey (2010). The work does not intend to provide answers, but to open some reflections on the poetic specificities of the BPI method.

**KEYWORDS:** BPI method: Aesthetic Experience: Poetics: Creation process.

Pensar sobre a possibilidade de uma estética específica e imanente ao Processo BPI nos levou a desenvolver uma investigação que, de certa forma, revisita o desenvolvimento e a consolidação deste Método na formação e na criação em Artes da Cena<sup>1</sup>. Nestes trinta e seis anos de existência, o método BPI propiciou que inúmeras investigações e experiências fossem vivenciadas. Estas experiências, de modo bem singular, entrelaçam os processos de formação e de criação cênica numa perspectiva que, ao que nos parece, se assemelha à noção de *formatividade* proposta por Luigi Pareyson (2001). Ou seja, um enlaçamento que integra o fazer com o projetar e com o inventar, num fluxo dinâmico e intrincado em que o processo criativo e a obra artística não podem ser apartados. Sob o risco de que, ao separar a ação criativa e o seu resultado, deixaríamos de ter arte para termos um produto sem sua força vital e geradora de experiências.

No método BPI esse caráter integrativo é afirmado como uma tônica de sua ação que não está limitada às particularidades do processo criativo, mas também, em sua maneira de considerar os sujeitos da criação. Com isso, enfatizamos que nesta perspectiva metodológica há uma integração do corpo do artista com seus aspectos fisiológico, psicológicos, emocionais e socioculturais. Tendo como base, principalmente, as reflexões de Rodrigues (1997 e 2003) e hoje, nossas experiências práticas e teóricas no BPI, compreendemos que o bailarínopesquisador-interpreté é convidado a lidar com o seu corpo integrado, a se deparar e assumir sua realidade existencial reconhecendo suas idealizações, projeções e preconceitos. O corpo integrado do intérprete será o primeiro autor desse processo criativo, para tanto, um laborioso procedimento será elaborado pelo diretor (por vezes, com a assistência de uma ou mais pessoas preparadas para dirigir o processo) e será experienciado pelo intérprete ao longo de um tempo que não pode e nem deve ser mensurado previamente. Pois, por se tratar de uma experiência individualizada, não é possível definir o tempo que cada pessoa precisará para reconhecer e elaborar os seus conteúdos emocionais (internos). Esse trabalho requer

- 291 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

atenção e cuidado para que não haja um atropelo ou, ainda, uma interpretação precipitada desses conteúdos liberados. O trabalho com o fluxo dos sentidos (imagens, sensações, sentimentos e movimentos) será a mola propulsora para a estruturação da personagem, assim como, para a elaboração e fruição do roteiro do espetáculo/performance (RODRIGUES, 2003).

Nesse sentido, para refletir sobre a estética do método BPI é preciso se desfazer de quaisquer normas e ou modelos vigentes que tendem a legislar sobre a experiência criativa do artista. Neste ponto, tanto Pareyson (2001) como Herwitz (2010) afirmam que a Arte e a Filosofia devem manter uma relação saudável, mas não devem interferir ou legislar sobre os fazeres uma da outra. Posto isso, ressalta-se que nesta reflexão não buscamos fazer filosofia, mas sim, pensar a partir da fala do artista sobre seu próprio trabalho, descrevendo e analisando o caminho percorrido, ou seja, a experiência vivenciada e deixar que dela surjam as reflexões. Desta forma, durante o estudo que aqui se relata, a vivência de partes do Processo BPI viabilizou a compreensão de aspectos da criação cênica deste Método e que, assim, fossemos capazes de listar pontos similares e divergentes que delimitam e norteiam algumas especificidades de sua poética. Aqui utilizamos a perspectiva de Laurence Louppe (2012), que aponta à abordagem estética como resultante de uma especificidade poética. É dizer que do fazer, do processo criativo, surgem possíveis indícios singulares que podem ser compreendidos e que balizam uma apreensão estética, e não o contrário.

No método BPI não é possível dizer ou definir qual será a estética do trabalho final, mais especificamente, o produto de um Processo BPI diz respeito ao entrelaçamento e à elaboração das experiências sensíveis e cinestésicas do intérprete a partir de seu contato consigo mesmo e com os sujeitos encontrados na pesquisa de campo. Trata-se, portanto, de um emaranhado de fios que devem ser, antes de tudo, cuidadosamente fiados, desembaraçados, reconhecidos e enrolados em seus próprios carretéis, para só depois serem amarrados e trançados numa nova trama, ganhando uma nova forma, resultando em algo singular e com potência expressiva.

Graziela Rodrigues, (1997 e 2003), indica que a pesquisa de campo possui um papel fundamental no Processo BPI, tornando-se, inclusive, o enfoque ou a moldura para as

- 292 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

elaborações poéticas e estéticas do produto cênico. Entretanto, esse emoldurar não se dá de maneira objetiva ou direta, ele acontece de modo mais sensível e, na maioria das vezes, de modo inconsciente. Neste trabalho apresentamos algumas discussões que resultaram da investigação de doutorado em Artes da Cena na UNICAMP sob a orientação da professora Dr.<sup>a</sup> Graziela Rodrigues, quando foram selecionados e analisados onze espetáculos desenvolvidos dentro da perspectiva do método BPI entre os anos de 1990 e 2012. Esses espetáculos formaram o *corpus* de análise do estudo de doutorado, a partir do qual foi possível constatar que a relação entre o produto e o campo pesquisado criam um contorno ou, ainda, uma margem para o resultado cênico. Essa moldura diz, portanto, sobre uma atmosfera que circunda as paisagens imaginárias e que são concretizadas cenicamente, tanto no espaço e nos elementos (cenário, figurino e adereços), como no próprio corpo do intérprete. Quer dizer, são aquelas imagens que norteiam o trabalho com o fluxo dos sentidos trazendo dinamismo e força para a expressividade da personagem incorporada pelo intérprete.

Tomando o *corpus* de análise desse estudo, ainda em relação à pesquisa de campo, indicamos, por exemplo, a existência de duas qualidades para os produtos do Processo BPI. De um lado, vemos essas qualidades como indícios mais claros sobre o contexto em que a pesquisa de campo foi realizada. De outro lado, vemos que não é possível identificar com tanta certeza esse local. No entanto, para ambos os casos, há uma enorme fruição e a comunicabilidade expressiva com os espectadores se estabelece, seja pela empatia ou pela rejeição. O que indicaria que esse aspecto não diz respeito à qualidade da experiência processual nem à qualidade do produto, mas talvez, trate de assimilações e momentos diferentes da realidade existencial de cada intérprete. Apesar de alguns trabalhos trazerem a atmosfera ou, ainda, os contextos em que o campo está circunscrito não há a intenção, a preocupação premeditada, de se reproduzir ou representar os corpos encontrados nem as histórias escutadas. Ao contrário disso, busca-se viabilizar que seja estabelecida uma relação afetiva, uma identificação cinestésica do intérprete com os sujeitos encontrados, da qual será possível apreender e liberar conteúdos, sentidos, movimento e imagens que são frutos dessa experiência. O intérprete entra em contato com os sujeitos e com aquela realidade, vivenciando plenamente uma experiência de alteridade que irá viabilizar um contato mais



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

profundo e íntimo consigo mesmo. Ou seja, o intérprete, durante o Processo BPI, irá desvelar aspectos desconhecidos de si mesmo e modificará o seu olhar sobre o mundo e sobre sua própria expressividade — leia-se também, sua própria dança (RODRIGUES, 2003).

Os espetáculos analisados trazem o resultado de um processo corporal integrativo no qual o intérprete tem a possibilidade de experienciar o desenvolvimento de sua imagem corporal. Este foi o empenho de Rodrigues em sua tese de Doutorado, fonte primária de qualquer investigação sobre o BPI, pois ao constatar a eficácia dessa vivência no desenvolvimento do processo criativo, a autora comprova e consolida a existência dos três eixos estruturadores deste Método. Assim como, legitima as várias características das etapas e fases desta metodologia de formação e criação. Segundo a autora, o desenvolvimento da imagem corporal está estritamente vinculado ao trabalho de reconhecimento e aceitação da própria identidade do sujeito e, conseqüentemente, de seus aspectos desconhecidos e

ocultados. Neste sentido, Rodrigues indica que:

A criação coreográfica no BPI é uma arquitetura de imagens carregadas de sentidos anteriormente vivenciadas que foram elaboradas e filtradas para comporem cenas. Cada filigrana de imagem possui um ritmo, uma tonalidade, uma qualidade de movimento. As matrizes de movimento têm uma certa flexibilidade quanto à forma, que possibilita ao bailarino estar livre para ir processando a sua dança de acordo com o ambiente e com as mudanças em seu corpo. Entretanto, há uma sólida estrutura de espaço-tempo e conteúdo a ser expresso. Um roteiro é criado. O bailarino não precisa contar a música para dançar, o tempo e dado por suas próprias imagens que se sequenciam e pelo tempo de suas sensações já integradas ao movimento. Pode-se dizer que nesta parte uma partitura de sensações é criada e o burilamento do movimento é contínuo (RODRIGUES, 2003. p. 158).

Os espetáculos resultantes da experiência com o Processo BPI são carregados de uma diversidade que é fruto de sua poética e, portanto, diz respeito ao desenvolvimento e a experiência de cada bailarino-pesquisador-intérprete. Os processos de criação passam por um



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

momento mais individualizado, mesmo quando realizados em coletivos, em trios ou em duplas, pois dependem da elaboração dos respectivos conteúdos internos suscitados e liberados pela experiência. Os espetáculos analisados passaram pelo mesmo caminho metodológico, todavia, a dinâmica de cada procedimento foi estabelecida pela realidade corporal de cada sujeito. Entretanto, assim como faz Paula Caruso ao fim de sua tese de Doutorado (TEIXEIRA, 2014) ao falar sobre a história da criação do BPI, é importante ressaltar que a estética deste Método não é o resultado de um enorme *patchwork* ou de uma colagem, unindo pedaços de experiências como uma enorme colcha de retalhos. Ou seja, essa diversidade de processos e resultados não são partes isoladas e sem sentido que se juntam para formar um todo. Preferimos pensar e esboçar aquela imagem de fios que se entrelaçam numa trama complexa para formar um todo, um novo corpo integrado. Além disso, percebemos que existem particularidades que estão dispostas nas ferramentas e fases que estruturam essa metodologia de formação e criação cênica. Desta forma, ressaltamos que essa estruturação se deu a partir de uma experiência viva, da necessidade de respostas e meios próprios que a sua criadora — Graziela Rodrigues — buscava para a sua dança no início da década de 1980. E aqui é possível construir uma nova metáfora, para que ela pudesse dançar sem cair e sem se perder em seus próprios vazios, em suas emoções e no contato com as histórias incrustadas em todo seu corpo.

Mais uma vez, retomamos a criação do Método e, com isso, nos encaminhamos para o apontamento de aspectos suscitados não só pela análise dos espetáculos, mas também, por nossas experiências com o Processo BPI. Estes aspectos afirmam e nos auxiliam na compreensão das especificidades poéticas do método BPI e que, assim, norteariam um enfoque ou uma abordagem que parece dizer sobre sua singularidade estética. Quer dizer, aquilo que delimita ou emoldura uma qualidade estética imanente ao BPI é resultante da experiência criativa, do fazer, da realização, da vivência, portanto, do processo que se instaura a partir do desenvolvimento e do envolvimento metodológico vivenciado na formação e na criação cênica.

As questões sobre o feminino, por exemplo, estão no cerne e na origem de todo esse trabalho desde sempre. Graziela Rodrigues pontua isso em diversas publicações e em suas falas, tanto



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

em disciplinas, como em palestras e encontros de orientação. Esse aspecto é muito forte dentro da perspectiva do método BPI e diz de um importante constructo de sua criação e desenvolvimento. Teixeira (2014) também afirma esse dado ao reforçar sobre as “mulheres obscuras”, remetendo principalmente aos campos pesquisados e às referências utilizadas nos primeiros espetáculos do BPI, criados e dançados por Graziela entre os anos de 1980 e 1985. Nesse sentido, Rodrigues (2010b), indica que essas “mulheres obscuras” se encontram à margem da sociedade brasileira, fazem parte de um contexto que é muito pouco lembrado e que são, apesar deste esquecimento, o receptáculo do inconsciente brasileiro. Teixeira afirma e reforça ao fim de sua tese, assim como fazemos aqui, tendo como base as reflexões de Rodrigues, que o feminino é um elemento propulsor e norteador desde o início da criação deste Método até os dias de hoje. É isso que quero afirmar aqui, pois, tendo também como base a análise dos espetáculos, percebo que esse Brasil das “deslembradas”, das “descreditadas” e das “silenciadas”, parafraseado as duas autoras (RODRIGUES, 2010b; TEIXEIRA, 2014), segue sendo a moldura que oportuniza o desenvolvimento e a criação cênica deste Método. Não é proposital, mas os onze espetáculos analisados possuem um único intérprete homem para um total de dezenove mulheres. O método BPI com seu processo sutil e singular, trabalhando na elaboração das emoções, dos sentidos internos e das histórias incrustadas no corpo, dá voz aos conteúdos silenciados através da expressividade artística.

Esse feminino silenciado, o qual o método BPI procura devolver a expressividade (dar voz), vai muito além de uma atitude dedicada única e exclusivamente para as mulheres. Percebemos tratar-se de uma ação afirmativa, de uma mudança de comportamento necessária e que carece de maior discussão e atenção num âmbito social, político e cultural. Por isso é relevante a informação sobre a quase inexistência de homens no rol dos espetáculos que analisamos. Daí então é possível questionar: o Processo BPI é dedicado e só pode ser vivenciado por mulheres? Ou talvez essa mudança da atitude e de comportamento incomoda a hegemonia daqueles que tendem a seguir na manutenção de uma dominação falocrática? Tendemos a pensar mais a partir da segunda questão, partindo de uma reflexão que é utilizada por Rodrigues desde o início de sua empreitada na criação e desenvolvimento do método BPI. Trata-se do estudo de Sylvia B. Perera sobre o





# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

mito da deusa Inana, intitulado “Caminhos para Iniciação Feminina” (1985)<sup>2</sup>. Sylvia B. Perera (1985), em sua reflexão, aponta o feminino como uma qualidade, uma energia vital transformadora e criativa (geracional) que deve ser desenvolvida por todos os sujeitos independente do gênero. Para a autora, essa força do feminino deve ser trabalhada e exercitada por todos e de modo irrestrito, ao que nos parece, uma ação que auxiliária numa mudança de comportamento. Essa mudança está vinculada ao reconhecimento, ao respeito e à igualdade entre os sujeitos sem o apagamento e a submissão de um gênero em detrimento do outro. Diz ainda, de um rompimento com a manutenção do patriarcado como modo hegemônico de convívio sociocultural e político.

Numa referência direta ao mito da deusa Inana, Rodrigues (2012) reforça a aproximação entre a reflexão de Perera e o Processo BPI, destacando o mito, inclusive, como moldura desse processo criativo. Segundo Rodrigues (2012), as personagens que nascem dessa experiência processual, ao serem analisadas, denotam que ao longo do processo houve a passagem por um ciclo de regeneração. Percebemos e salientamos que esse aspecto da regeneração também se faz forte e salta aos olhos em todos os trabalhos cênicos analisados. Esse regenerar-se está diretamente ligado a uma atitude de reconhecimento e aceitação de aspectos desconhecidos, apagados e silenciados do próprio indivíduo que se abre, neste caso, à experiência com o BPI. Ou ainda, como indicado por Rodrigues (2012), a personagem que é incorporada pelo intérprete traz conteúdos que dizem de um processo de autoaceitação. Ainda que esses conteúdos não sejam expressos ao longo do roteiro, a personagem se constitui a partir de aspectos relacionados a “algo que é muito próprio da história emocional do intérprete e que ele deverá enfrentar para que a expressividade de uma linguagem corporal própria e vinculada ao outro (pesquisa de campo em que coabitou) flua em seu corpo” (RODRIGUES, 2012, p.54).

Nesse sentido, compreendemos que a reflexão sobre o mito da deusa Inana, além de reafirmar o Processo BPI, pode ser vista como uma metáfora do trabalho realizado nos laboratórios dirigidos. Assim como, se reforça a indicação sobre uma especificidade poética do Método, uma vez que, como a deusa Inana em sua descida ao submundo, o intérprete sai da inércia instaurada pelo comodismo, pelo idealismo, pelo narcisismo, e se desfaz de suas



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

casca, alcança algo profundo de si mesmo — sua essência — através de uma potência única e transformadora. O intérprete, em processo com o BPI, vai aos recônditos mais obscuros de si mesmo para transgredir uma noção de moral estagnada por definições obsoletas, arraigadas a uma visão patriarcal e retrógrada do mundo. Por fim, ao entrar em contato profundo e sincero consigo mesmo, o intérprete toma mais consciência daquilo que faz parte de si e alcança seus gestos vitais, ou ainda, aspectos de si que, muitas vezes, foram silenciados ou apagados (CAMPOS, 2012).

Essa força da regeneração torna-se, portanto, uma qualidade imanente ao Processo BPI, tendo em vista aqui, os onze espetáculos analisados. Todavia, para cada um dos processos criativos investigados, incluindo aqui nossa experiência processual mais recente, esta qualidade se apresenta de forma singular. Por vezes, ela diz respeito aos momentos mais laboratoriais do processo de criação, em outras, irrompe nos conteúdos do roteiro como ações vinculadas a história de vida da personagem e a sua dinâmica (imagens, movimentos, sensações e sentimentos). Essa regeneração não indica, portanto, que o objetivo do método BPI é trabalhar com uma criação autobiográfica, mas sim, reforça que todo esse processo de investigação do intérprete sobre suas histórias e seus conteúdos internos visa a liberação de sua potência expressiva, ou ainda, de um desvelamento dos seus gestos vitais. Para Rodrigues (2003, p. 96), esses gestos vitais estão ligados à realidade gestual do intérprete e possibilitam que a vitalidade seja alcançada para uma fruição do processo criativo, liberando aspectos da história de vida que estão incrustados no corpo do intérprete impedindo-o de se mover. O contato com a história impregnada no corpo pode ser observado a partir de uma melhor fluidez na criação cênica, onde “[...] há um maior desprendimento do corpo para articular o movimento que lhe faz sentido, como também, aumentam as condições de elaboração de movimentos com valor artístico” (RODRIGUES, 2003, p. 96). Plenitude e organicidade são, também, frutos do contato com os gestos vitais e transformam o fazer artístico em algo repleto de sentido e coerência para o intérprete. No método BPI, o produto artístico está diretamente ligado à manutenção da integridade do sujeito e, conseqüentemente, a sua especificidade estética estará em função dessas ações que viabilizam a autorrealização e a autodescoberta do intérprete.



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

Além do aspecto do feminino, já indicado anteriormente, a partir da análise dos espetáculos, outros dois pontos surgem como particularidades resultantes do Processo BPI: a personagem e o roteiro. Na extensa análise desenvolvida no doutorado chegamos a elaboração de categorias para cada um desses dois pontos, pois compreendo que eles dizem muito a respeito do método BPI. Ou melhor, dizem muito sobre o resultado cênico e todo o processo de criação experienciado. São, portanto, o resíduo, a essência, aquilo que sobrevive e resiste do laborioso trabalho de dar continência e tomar consciência sobre os conteúdos internos e os aspectos desconhecidos da própria história. Um processo no qual intérprete e direção trabalham e criam juntos, para assim, compartilharem de fato a autoria de uma obra artística que estará inserida num contexto, numa circunstância da vida, cuja dramaturgia viva está em constante transformação. Pois, trata-se de uma criação cênica sustentada por uma rede de afetos que extrapola a sala de ensaio, que sai da zona de conforto das individualizações e da coletividade dos pares para buscar no outro, no desconhecido, um “sentido” para seguir dançando, ou ainda, um sopro de reconhecimento da própria existência.

Como a própria criadora do método BPI fala:

O Bailarino-Pesquisador-Intérprete é um caminho para assegurar à arte o seu espaço legítimo na evolução do Homem. No BPI a dança confere ao corpo o ponto de partida e de chegada da energia deste processo de desenvolvimento da identidade, da imagem corporal da pessoa (RODRIGUES, 2003, p. 161).

A partir dos dados coletados com a análise dos espetáculos chegamos a cinco categorias de personagens, são elas: a) as personagens como “cavalo”, o veículo dos conteúdos; b) as personagens como figuras míticas ou mitológicas; c) as personagens como mulheres da terra; d) a personagem como Xamãs ou feiticeiras Urbanas; e) as personagens como mulheres que trazem a festa e a magia como força interior. Cada uma delas está diretamente ligada aos roteiros, conseqüentemente, à dramaturgia dos espetáculos. Ressaltando, uma vez mais, a força do feminino mesmo no caso em que há o Vaqueiro, tanto na dinâmica do trabalho, quanto nos sentidos expressados. Nesse caso, o espetáculo “Interiores” (1994), destacamos



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

a força que as mulheres têm no contexto apresentado, nas paisagens incorporadas e nos espaços instaurados.

As personagens no BPI são frutos de um processo de nucleação de muitos corpos modelados durante o processo. Conseqüentemente, os corpos dizem respeito à elaboração de inúmeros conteúdos internos liberados e elaborados a partir da realização de minuciosos laboratórios dirigidos e preparados pela direção. No Processo BPI essa nucleação de vários corpos se dá com a incorporação da personagem que, de acordo com Rodrigues:

(...) é o momento — dentro do Processo — em que a pessoa alcança uma integração das suas sensações, das suas emoções e das suas imagens, vindas até então soltas ou desconectadas. [...] Trata-se de um fechamento de *gestalten*, onde emanam novas imagens, sentidas com intensidade e vistas como tendo características bem delineadas, constituindo-se no enunciado de uma personagem. A sensação que se tem é que os afetos ocuparam os lugares, definindo um corpo que não deixa de ser sentido como sendo o próprio corpo, porém com outras características. Este momento é vivido com prazer e os trabalhos desenvolvidos até então alcançam mais nitidez. A partir destes dados, conhecidos através de imagens que representam estas *Gestalten*, a personagem será conhecida (RODRIGUES, 2003, p. 124).

Rodrigues (1997) indica que a personagem resulta da experiência do bailarino-pesquisador-intérprete com o *Co-habitar com a Fonte*, mais especificamente, ela será fruto da pesquisa de campo realizada neste eixo e da relação afetiva estabelecida pelo corpo numa perspectiva integrativa. De acordo com a autora, a partir dessa experiência relacional e afetiva é que, durante os laboratórios dirigidos, “o corpo do bailarino-intérprete passa a assumir um corpo imaginário, ‘como se não fosse o dele’, gerando uma liberdade de expressão e uma permissividade na dança de experimentar a fala e o canto, sem a preocupação de responder a padrões convencionados” (RODRIGUES, 1997, p.19). Desta forma, partindo do movimento, ainda nas palavras de Rodrigues (1997, p. 149), é que o corpo do intérprete alcança uma fruição expressiva potente e contínua, “adquirindo o dínamo”. Para a autora do Método, o ponto em que o corpo alcança essa força revela que a personagem está instalada, ou ainda,

- 300 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

está incorporada. Nas palavras de Rodrigues, no momento em que a personagem se instala no corpo do intérprete “perde-se o referencial de feio e bonito. As travas do corpo do intérprete vão sendo liberadas com a ajuda da personagem. Na personagem estão representados vários aspectos da pesquisa de campo e o seu estofo está associado aos conteúdos já conhecidos do bailarino-pesquisador-intérprete” (RODRIGUES, 1997, p.149). Esses conteúdos conhecidos dizem, portanto, de um minucioso trabalho de elaboração que se dá num laborioso processo de reconhecimento e de aceitação do próprio intérprete. Rodrigues afirma, ainda, que “no entrelaçamento sujeito-personagem o bailarino não interpreta, mas vive no seu corpo a vida dimensionada pelo espetáculo, sem restrições.” (RODRIGUES, 1997, p.19).

No Processo BPI, a personagem traz consigo sua força, suas histórias e suas paisagens carregadas de vida; ela habita seu espaço de origem. A personagem, quando incorporada, passa a guiar o trabalho e o processo de criação, logo, é a partir dela que o trabalho seguirá se desenvolvendo (RODRIGUES, 1997). De acordo com Rodrigues (1997), a incorporação da personagem funciona como uma chave na elaboração do produto do Processo BPI. Para a autora, “a personagem é a provedora dos aspectos encontrados em sua realidade. Seus gestos sofrem elaborações para que resultem numa resposta poética em movimento” (RODRIGUES, 1997, p. 24).

Para Turtelli, há algo de inusitado no momento em que a personagem surge no corpo do intérprete, pois ela possui mais delineamento que os corpos modelados durante o processo. Ou seja, segundo Turtelli, diferente das modelagens e dos corpos, a personagem traz maior clareza quanto a seu “tônus, postura, qualidades de movimento, estados emocionais (...) apresenta uma maior vitalidade nos seus movimentos e o que poderíamos chamar de um maior ‘desprendimento’ em relação à pessoa do intérprete quanto aos seus sentimentos, imagens e movimentos” (TURTELLI, 2009, p. 43). Esse “desprendimento” de que fala a autora, parece se aproximar da fala de Rodrigues sobre a perda dos referenciais e modelos padronizados sobre o belo e o feio. Assim, afirmamos que a personagem no método BPI libera o fluxo dos sentidos e da expressividade do intérprete, rompendo com as idealizações sobre o corpo e sobre a cena, bem como, é fruto de uma experiência estética singular que rompe



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

com os padrões dominantes e busca dar liberdade para o corpo integrado do intérprete que poderá contar/dançar uma história ou um conteúdo que é só seu.

Nas palavras da autora do Método:

O trabalho da parte emocional é forte, porém ao final desta etapa a pessoa vê a personagem e se vê. Neste momento o que está aflorando é um corpo que se estruturou no mundo, numa determinada estrutura social. O corpo extraído, residual (o fundo, o âmago, a raiz), grita o seu nome. A pessoa dança esse nome, uma imagem que faz sentido para si (RODRIGUES, 2003, p. 145).

Com a personagem incorporada e estruturada, dá-se início a elaboração e

construção do produto cênico. Há uma atenção redobrada por parte da direção para que o processo não ultrapasse os limites de cada sujeito, e isso não indica um comodismo, mas sim, uma conduta ética com o sujeito que vivencia o processo. Pois, durante todo o Processo BPI, presar pela integridade emocional, física e psíquica do intérprete e de todos os envolvidos (direção, assistentes e equipe técnica) é fator relevante e de grande importância. Nas palavras de Turtelli:

Para fazer com que o espetáculo aconteça, é preciso atuar com um corpo pleno, integrando "corpo físico" e "corpo emocional", ter um eixo firme e ao mesmo tempo flexível, em constante processo de construção, que permita ir além da própria individualidade, abrindo-se para a realidade social da personagem e para o contato com as pessoas do público (TURTELLI, 2009, p.132).

Sobre o resultado do Processo BPI, Rodrigues indica que há uma ligação sutil e que se interliga, diretamente, com a vivência estabelecida entre o intérprete e o campo pesquisado. Para a autora, como a escolha do campo pesquisado possui relação com aspectos internos daquele pesquisador, torna-se inevitável que esses mesmos conteúdos sejam retomados, ainda que inconscientemente, durante a concepção do espetáculo. São particularidades, muitas vezes, desconhecidas e ou negadas — como já apontamos nas linhas acima — que, no entanto,

- 302 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

revelam dados da memória e da história do intérprete que estão impregnadas no seu corpo. Nas palavras de Rodrigues:

O que pesquisar e onde pesquisar é determinado por aquilo que motiva o pesquisador a entrar em contato. Para onde o corpo se dirige, ou seja, o foco está diretamente relacionado ao próprio conteúdo imanente desse corpo, isto é, o enfoque. Portanto, a proposta do campo de pesquisa está relacionada a aspectos internos do pesquisador, que naquele momento tornam-se vitais para ele vivenciá-los. Esse enfoque só se tornará claro no decorrer do Processo, pois essa apreensão envolve o desenvolvimento das fases seguintes. Outro aspecto que se liga ao foco e ao enfoque diz respeito à perspectiva do que será o espetáculo na fase final, pois não é o campo de pesquisa que trará a resultante do trabalho artístico e sim a relação do pesquisador com o mesmo, que é única para cada pessoa (RODRIGUES, 2003, p. 106).

No Processo BPI, a criação do espetáculo se dá após a vivência dinâmica dos três eixos que estruturam o Método, é a partir dessa experiência integral que a criação coreográfica, propriamente dita, irá ocorrer. De acordo com Rodrigues, a criação é compartilhada, pois não é só o bailarino-pesquisador-intérprete quem cria, o diretor também tem papel fundamental como criador, “porém ele está delimitado pelo contingente expresso pelo bailarino e ambos estão sintonizados com o conteúdo que é a personagem: representação no corpo real da atualidade daquele bailarino específico” (RODRIGUES, 2003, p. 158). O eixo da elaboração dos espetáculos surge da evolução do intérprete com as inúmeras incorporações e desincorporações da personagem que ocorrem em momentos laboratoriais, dos quais são extraídos conteúdos sensíveis e dotados de expressividade singular. Segundo Rodrigues (1997, p. 149), é a partir dos materiais extraídos dos laboratórios que o diretor irá “estabelecer limites, conduzindo os conteúdos que foram abertos para serem elaborados e sintetizados. Os esboços de algumas cenas vão sendo compostos na prática do desenvolvimento da personagem, até o estágio indicativo da criação de uma estrutura: o roteiro”. O roteiro dos espetáculos no método BPI serve como uma moldura que delimita a enorme gama de sensações, sentimentos, imagens e movimentos liberados pelo fluxo dos



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

sentidos, visando, acima de tudo, a fluidez do intérprete. Rodrigues indica que “há uma preocupação quanto a clareza do que se quer expressar, relativizando a interferência do roteiro que, quanto à perspectiva do espetáculo, fica em segundo plano (RODRIGUES, 1997, p. 149). Neste sentido, a autora evidencia que não há uma preocupação em esconder os limites do intérprete nem uma formalização ou padronização vinculada a construção e realização do roteiro. Ainda sobre o Processo BPI e seus resultados, Rodrigues indica:

O processo inteiro é trabalhado no fio limite de exigência em relação a cada bailarínopesquisador-intérprete. Porém, a pessoa é mais importante do que o produto artístico, uma vez que a qualidade estética depende de sua integridade.

A estrutura do espetáculo é frágil, necessitando que o bailarino-pesquisador-intérprete dê vida a cada fragmento que o compõe. A capacidade de transformação da estrutura do espetáculo é decorrente da conquista do intérprete, quando ele aprende a compartilhá-lo com o público, mesmo diante da rejeição. Neste estágio, vivido em profundidade, o bailarino reconhece o tributo a pagar pelo próprio desenvolvimento, quando o aplauso não é a forma mais esperada de reconhecimento pelo que é feito (RODRIGUES, 1997, p. 149 – 150).

Turtelli (2009), ainda falando sobre a estruturação do roteiro, reforça que a dramaturgia nos espetáculos do BPI é centralizada pela originalidade revelada e experienciada pelo intérprete durante todo o processo criativo proposto. Com esta fala, a autora, acentua sobre a inadequação dos produtos cênicos deste Método ante os editais e padrões vigentes nas Artes da Cena, especificamente aqueles destinados à dança. Este ponto é reforçado por ela e pela própria criadora do BPI, como sendo um de seus aspectos fundamentais, ou seja, “não estar direcionado a um perfil pré-estabelecido de produto” (RODRIGUES, 2003, p. 156; TURTELLI, 2009, p. 251). Este aspecto se junta com outros seis que foram apresentados por Rodrigues, ao fim de sua tese, como pontos fundamentais para o aprimoramento do método BPI. Estes pontos, além de viabilizarem o aprimoramento do Método, dizem de aspectos inerentes à sua especificidade poética, ou seja, refletem sobre sua ação formativa e criativa que resulta de





# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

uma experiência estética corporal e integrativa dotada de sentido, vitalidade, plenitude e originalidade do intérprete.

Nos espetáculos analisados, foi possível constatar que há nas suas estruturas duas dinâmicas que dizem respeito ao roteiro dos trabalhos. Tratamos essas duas dinâmicas como qualidades que viabilizavam a organização de três categorias, são elas: 1) o roteiro como *Gira ou Xirê da Vida*; 2) o roteiro como *Ciclo da Vida* com uma ação de *Travessia*; 3) o roteiro como *Ciclo da Vida* realizando o *Percurso do Dia*;

Na primeira categoria relacionada ao roteiro — *Gira ou Xirê da Vida* — vemos que há a força da realização de um ritual com um intenso tráfego de conteúdos, sentidos, imagens e corpos. Há, ainda, uma ação de transformação ou de regeneração, como a realização de um rito que irá trazer alívio e algum conforto, ora para a própria personagem, ora para um determinado grupo ou contexto social. Nesses casos, normalmente as personagens podem ser vistas como seres detentores de algum saber mágico, algum tipo de força e até como uma profetisa. Os espetáculos que listamos nessa categoria são: *Bailarinas de Terreiro* (1990); *Diante dos Olhos* (1996); *Fina Flor Divino Amor – Iyaba Legba Hey!* (2011) e *Coraci Mirongá* (2012).

Na segunda categoria relacionada ao roteiro — *Ciclo da Vida: Travessia* — percebemos a força de uma dinâmica de travessia, de realização de longas caminhadas, por vezes sem fim, mas com o objetivo de gerar transformação, de trafegar entre as diversas dimensões para encontrar alguma saída ou solução. O ciclo da vida é uma tônica aqui, possuindo um tempo mais esgaçado, dizendo de toda uma vida das personagens em função da concretização de suas sinas e lidas. As personagens dessa categoria trazem em seus corpos a força das *Andarilhas*, das *Benedeiras*, das *Xamãs* ou *Feiticeiras Urbanas*, da *Grande Mãe*, das mulheres que incorporam seus próprios mitos e histórias de vida, ou seja, uma gama de mulheres que não desiste de viver. Fazem parte dessa categoria os seguintes espetáculos: *Estrela Boieira* (1992); *Interiores* (1994); *Valsa do Desassossego* (2004) e *Nascedouro* (2008).

Na terceira categoria relacionada ao roteiro — *Ciclo da Vida: Percurso do Dia* — percebemos que a dinâmica dos espetáculos segue o ritmo do nascer até o pôr do sol, com o tempo sendo guiado pela passagem do dia. Os espetáculos trafegam do aspecto escuro e



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

silencioso da madrugada, passando depois pelo romper da claridade, lidando com a multiplicidade de sons e eventos, até ir voltando para o seio da noite e seu recolhimento. Nessa categoria, a relação com a terra é forte, todas as personagens trazem essa relação e suas lidas cotidianas e suas dinâmicas de vida dependem da terra. Elas se entregam à terra com devoção, seus corpos são sulcados e marcados como os solos que manipulam seja no preparo, no plantio ou na colheita. A dinâmica traz os ritos cotidianos de quem lida com a agricultura, ora plantando, ora colhendo. Por vezes plantando, noutras revirando o solo e/ou coletando pedaços de histórias, de memórias vividas e inventadas, de fragmentos de vidas que possuam, ainda que pequena, uma centelha de esperança. Os espetáculos que classificamos nessa categoria são: Viandeiras (1998); Nó das Águas (2007) e Flor do Café (2008).

De acordo com Turtelli (2009), no método BPI os espetáculos ao serem apresentados buscam criar uma atmosfera de ineditismo, ou seja, são vividos com a força do presente, como algo vivo e em constante transformação. Para a autora, não há uma representação, mas sim um compartilhamento com o público, pois a partir do espetáculo há uma conexão do intérprete “com uma realidade maior do que a sua própria, abrindo a sua individualidade. Ele é si próprio, é a personagem que dança em seu corpo e é toda uma realidade social e afetiva com a qual a personagem estabelece conexões” (TURTELLI, 2009, p. 267). Ainda para Turtelli, há semelhanças que aproximam os espetáculos do BPI com um ritual, “porém não envolve fé, religião ou crenças. O espetáculo é extremamente técnico e é realizado por uma motivação pessoal do intérprete” (TURTELLI, 2009, p. 267). Ponto que, uma vez mais, valida as categorias elaboradas nesta análise.

Reforçando mais alguns pontos da especificidade do Processo BPI, Turtelli assim afirma:

Graziela Rodrigues, na prática do método, refere-se ao "corpo como um oráculo". Seus enigmas precisam ser constantemente desvendados. (...)

O método BPI lida sempre com a pesquisa, a descoberta, a busca do novo. Instaura um processo vivo e intenso. Para gostar de trabalhar neste método é necessário ser



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

pesquisador. Gostar de buscar sempre, de estar frente ao desconhecido, de estar em uma situação na qual nunca se está "pronto" (TURTELLI, 2009, p. 275).

Por fim, citamos as palavras de Rodrigues, em seu apontamento e definição dos aspectos do Processo BPI:

Neste trabalho a dança é concebida no sentido interno antes de ganhar representação, o corpo todo dança de dentro para fora, entra em relação, recebe dados vindos do exterior, que são identificados pelo canal emocional, elaborando-os e transformando-os em movimento, em espaços-paisagens, em cheiros, odores, sabores e tantos outros que forem precisos para ganhar força, única para cada pessoa. São os sentidos ganhando forma com força motriz e preenchendo os espaços, projetados pelo intérprete (RODRIGUES, 2003, p. 137).

Impressões e considerações finais:

Desde o início desta investigação, foram muitas as tentativas de encontrar uma expressão ou um termo para definir a estética do BPI e que, de certa forma, sintetizasse as experiências observadas de outras pessoas entrecruzadas àquelas vivenciadas por nós, a partir da proposta do Método BPI. Talvez, a primeira delas, tenha vindo como resultante da investigação de Mestrado defendida em 2012, ou seja, uma noção de estética dos afetos que estaria vinculada a especificidade das relações afetivas dentro do Processo BPI. Mas ela não bastava, foi então que veio uma noção atrelada à superação experimentada pelo intérprete quando reconhece e aceita os conteúdos desconhecidos e negados de sua própria história. O problema é que a superação parece direcionar o olhar para um contexto mais limitado, como se o Método não tivesse um compromisso com a formação e a criação em artes da cena, ainda que, nas diversas publicações sobre o método BPI, esse compromisso com a criação artística seja afirmado. Surgiram, ainda, outros nomes como estética das relações, estética da originalidade, estética dos sentidos, estética do lixo, da transformação, do autoconhecimento, das emoções, do ritual, da resistência cultural e etc.



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

Todas essas tentativas pareciam viáveis, mas não diziam do todo que a experiência do Processo BPI viabilizava, pois, além de não ser só um desses muitos termos, a perspectiva do Método abarca, entrelaça e integra todos eles. Pelo menos, foi isso que percebemos após a realização dessa análise verticalizada dos onze espetáculos. Foi possível constatar, portanto, que muito além das especificidades estéticas, esses termos dizem respeito às particularidades poéticas deste caminho singular para a formação e para a criação cênica. Conforme, discutido e listado, nas linhas acima, a personagem é o constructo residual de um processo que, antes de tudo, buscou viabilizar que o intérprete se reconhecesse e aceitasse suas qualidades expressivas e seus gestos vitais, ou seja, dados desconhecidos de sua originalidade. E, só assim, parte para o trabalho de dar forma, de modelar em seu corpo os sentidos, as sensações, as imagens e os movimentos que lhe são caros, dando voz aos aspectos silenciados de si mesmo. A partir daí, e só então, esses conteúdos serão nucleados — fundidos — dando origem a uma personagem, a uma nova estrutura corporal que possui nome, identidade, história e força expressiva única. Como indica Rodrigues (1997 e 2003), a personagem possui um nome que é, também, a síntese de um processo criativo individual e sua força está em dançar com plenitude e vitalidade esse nome, quer dizer, aquilo que sintetiza e sedimenta o Processo BPI. Conforme já foi apresentado, a incorporação da personagem é a ignição para o desenvolvimento e a estruturação daquilo que será o produto cênico do método BPI.

Ao longo da análise dos espetáculos, constatamos que o ciclo de vida das personagens tem um papel crucial na elaboração dos roteiros e, conseqüentemente, na estruturação dos espetáculos. Mais especificamente, a regeneração se torna uma tônica no processo de elaboração de cada personagem. Posto isso, é importante ressaltar que esse aspecto da regeneração se coaduna com o procedimento de construção e desconstrução da própria imagem corporal do intérprete, assim como, com a constante elaboração dos seus sentidos e da sua identidade. Dançar o ciclo de vida dessas personagens, seja numa de suas muitas travessias, seja no percurso de um dia, é sacralizar e ritualizar um procedimento de constante transmutação, ou ainda, de experienciar e fruir com os movimentos de expansão e contração, de pulsação, de nascer-morrer-renascer constantemente.



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

Eis, portanto, o que compreendemos como uma especificidade poética do método BPI, isto é, esse contínuo processo de ir aos recônditos de si, às vezes no fundo do poço, no desconhecido do próprio corpo, para depois emergir na superfície, no contexto da sua existência, dotado de uma potência expressiva singular, original, sensível e apta à comunicabilidade. Rodrigues (1997, p. 20) fala da ação de rebojar, segundo ela, trata-se de saber ir ao fundo para depois voltar à tona, à superfície. Relacionamos essa ação de rebojar com o estado de resiliência, termo que tem sido muito indicado e utilizado pela professora Graziela em suas aulas e que norteia suas pesquisas atuais. No dito popular e metaforicamente, trata-se de transformar os dejetos, os rejeitos, o lixo, em matéria orgânica que aduba e fertiliza a terra para um novo plantio.

Desta forma, numa tentativa de ampliar essa discussão e após a efetiva experiência de formatividade proporcionada pelo método BPI, notamos que sua abordagem estética só poderia ser delimitada como produto de uma poética que viabiliza uma vivência regenerativa, ou seja, de transmutação e que é capaz de gerar novas possibilidades de compreensão para a existência, para a formação do artista e para a criação cênica.

### Referências Bibliográficas:

CAMPOS, F. **O método BPI e sua estética:** noções advindas da análise de experiências processuais em artes da cena. 2016. 291 p. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000974808>. Acesso em: 8 dez. 2016.

CAMPOS, F. **Rede de Afetos:** as relações afetivas vivenciadas pelo sujeito no processo de formação e de criação cênica do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). 2012. 150 p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000879176> >. Acesso em: 8 de dez. 2016.



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

DEWEY, J. **Arte como Experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes) 646 p.

HERWITZ, D. **Estética**: conceitos-chave em filosofia. Trad. Felipe Rangel Elizalde. Porto Alegre: Artmed, 2010. 200 p.

LOUPPE, L. **Poética da Dança Contemporânea**. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PAREYSON, L. **Os problemas da Estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. (2ª Triagem 2001). São Paulo: Martins Fontes, 1997. 246 p.

PERERA, S. B. **Caminho para a iniciação feminina**. São Paulo: Paulus, 1985. Coleção amor e psique. 145 p.

RODRIGUES, G. E. F. O Lugar da Pesquisa. **Conceição | Conception**: Revista do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena, UNICAMP. Campinas, v. 1, n., 2012. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/51/81>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

RODRIGUES, G. E. F. Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a Dança do Brasil. In: NAVAS, C.; ISAACSON, M.; FERNANDES, S. (org.) **Ensaio na Cena**. Salvador: ABRACE 2010b. 237 p.

RODRIGUES, G. E. F. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 182 p.

RODRIGUES, G. E. F. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de

---

<sup>1</sup> - Este texto traz uma revisão e atualização da discussão apresentada na tese de doutorado (CAMPOS, 2016) defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP sob a orientação da professora Dra. Graziela Rodrigues (coautora).



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Campinas, Campinas, 2003. Disponível em:  
<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000303199>> Acesso em: 8 dez. 2016.

TEIXEIRA, P. C. **A história das origens da criação do método BailarinoPesquisador-Intérprete (BPI) e do seu desenvolvimento no primeiro percurso da sua criadora (1970-1987).** 2014. 316 p. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em:  
<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000941216>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

TURTELLI, L.S. **O espetáculo cênico no método Bailarino-PesquisadorIntérprete (BPI):** um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança Valsa do Desassossego. 2009. 309 p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em:  
<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=00044771><sup>1</sup>> Acesso em: 8 dez. 2016.

---

<sup>1</sup> - A referência ao mito da deusa Inana, assim como a reflexão realizada por Perera (195), vem sendo utilizada por Rodrigues desde a década de 1980, dado que também pude confirmar ao revisitar o acervo pessoal da professora e, junto dele, encontrar um artigo publicado por ela na extinta *Revista Planeta* com tal referência. Na análise de Perera, a deusa Inana questiona a dominação falocrática, trazendo à tona sua insatisfação e abrindo mão de sua situação social cômoda. Então ela mergulha no mundo subterrâneo dominado pela deusa dos mortos e, desfazendo-se de suas benesses, morre para ressuscitar mais forte e bela do que antes. Assim, Inana demonstra o quão grande é seu poder enquanto deusa da vida, da fertilidade, da transformação sobre o mundo e sobre si mesma.