

## **O ENCANTAMENTO DO CORPO NO PROCESSO BPI (BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE)**

Mariana Jorge (Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP)<sup>1</sup>  
Graziela Rodrigues (Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP)<sup>2</sup>

### **Resumo**

A presente comunicação evidencia alguns aspectos do Processo do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) voltados ao encantamento do corpo da/o dançarina/o que o vivencia. Tal encantamento é compreendido como a integração corporal e o fortalecimento da energia vital de cada pessoa que se abre a perceber corporalmente as suas sensações interiores e as conexões com o exterior. Assim, o corpo encantado é entendido como aquele que “dança com tudo”, com todo seu organismo, livre e entregue aos sentidos vivenciados em cada momento. O processo de criação se inicia quando ocorre um desvelamento do que chamamos aqui de cultura velada e a consequente liberação dos gestos vitais. A cultura velada diz respeito às potencialidades e vulnerabilidades pessoais reprimidas pela imposição de valores dominantes. O encantamento do corpo diz sobre a superação de possíveis rejeições da cultura velada, a qual é elaborada pela contínua investigação dos conteúdos familiares e estrangeiros que, de maneira dinâmica, mobilizam ou enrijecem o corpo.

**Palavras-chave:** BPI (Bailarino-pesquisador-Intérprete); processo criativo; dança do Brasil; corpo.

### **Abstract**

This essay highlights some aspects of the BPI Process (Dancer-Researcher-Performer) aimed at enchanting the body of the dancer/who experiences it. Such enchantment is understood as the bodily integration and strengthening of the vital energy of each person who opens up to bodily perception of their inner sensations and connections with the outside. Thus, the enchanted body is understood as one that “dances with everything”, with all its organism, free and surrendered to the senses experienced in each moment. The creation process begins when there is an unveiling of

---

<sup>1</sup>Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena/IA - Unicamp, bolsa Capes, orientada pela Profa. Titular Graziela Rodrigues. Pedagoga; Dançarina; Mestre em Artes da Cena. Integra o Grupo de Pesquisa CNPq Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Dança do Brasil desde 2010.

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

what we call here veiled culture and the consequent release of vital gestures. Veiled culture concerns personal potentials and vulnerabilities repressed by the imposition of dominant values. The enchantment of the body tells about the overcoming of possible rejections of the veiled culture, which is elaborated by the continuous investigation of familiar and foreign contents that, in a dynamic way, mobilize or harden the body.

**Keywords:** Dancer-Researcher-Interpreter Method (BPI); creative process; Dance Brazil; body.

### **Abertura**

A presente comunicação deriva de uma pesquisa<sup>3</sup> que tem como objetivo adentrar a relação do Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) com a Dança do Brasil. Entre alguns aspectos que compõem essa relação, trataremos aqui da qualidade corporal desenvolvida nessa proposta de criação e formação em dança, a qual pode ser compreendida como sua principal relação com o Brasil.

Foicom o propósito de conquistar uma dança que expressasse a integridade de seu corpo, que Graziela Rodrigues – criadora do BPI, iniciou suas pesquisas junto a comunidade e segmentos sociais brasileiros<sup>4</sup>e, assim, a integração dos registros emocionais, sensoriais e imagéticos tornou-se a tônica de sua pesquisa em dança. Portanto, falamos de uma corporalidade que tem como principal escola os saberes corporais dos terreiros<sup>5</sup> brasileiros, os quais muito têm a ensinar sobre um corpo integrado ao seu universo simbólico, ou seja, às suas experiências individuais e às compartilhadas com seus grupos. Nesse sentido, faz-se importante destacar o propósito do trabalho do BPI, que visa promover cenicamente uma transformação dos corpos das/os dançarinas/os, assim como aqueles observados nos terreiros brasileiros.

Essa qualidade que marca as corporalidades alcançadas pelas/os dançarinas/os durante os Processos do BPI, é aqui entendida como o encantamento do corpo. Tal fenômeno tende a acontecer quando a pessoa passa a se movimentar a partir de um fluxo interno revelador de suas múltiplas imagens corporais, abrindo possibilidades de comunhão entre o indivíduo e o coletivo. Esse estado de pesquisa corporal é possível quando a/o dançarina/o tem um desejo de dançar a partir de seus movimentos internos e

---

<sup>3</sup> Pesquisa de doutorado em Artes da Cena – Instituto de Artes/Unicamp, realizada pela primeira autora – Mariana Jorge e orientada pela segunda autora – profa. Dra. Graziela Rodrigues.

<sup>4</sup> A primeira pesquisa foi realizada junto às mulheres candangas (DF) e a partir daí as pesquisas seguiram junto à terreiros de Umbanda (Rodrigues, 2018) e por variadas veredas brasileiras (Rodrigues, 1997)

<sup>5</sup> Terreiro é o lugar onde é expresso o imaginário. (Rodrigues, 2007, p. 92)

ao mesmo tempo tem uma abertura para encontrar em si muitas outras identidades, deslocando-se de seus padrões arraigados. Para o encantamento há de haver desejo, abertura e trabalho. Assim como em todas as celebrações realizadas nos terreiros brasileiros, as festividades e os ritos ganham vida pelo movimento de encante realizado por cada pessoa.

O Processo do BPI visa a criação em dança e conta com três eixos<sup>6</sup> de trabalho que são desenvolvidos de maneira sistêmica, ou seja, os eixos têm igual relevância e são trabalhados em relação. O trabalho em todos os eixos tem a/o dançarina/o como centro da criação e a/o diretora/diretor exerce a condução, num constante exercício de alteridade e validação das sensações presentes no corpo da pessoa em processo. A entrada em cada eixo acontece conforme o momento e as particularidades de cada Processo e o trabalho de um eixo influencia o desenvolvimento dos outros. O Processo pode ser vivenciado em diferentes circunstâncias e níveis de aprofundamento, porém ele só se inicia de fato quando a pessoa cria, dentro de suas possibilidades, suas próprias condições de se permitir o encante, vencendo as limitações das forças do desencante imperante nas estruturas sociais.

Trata-se de uma pesquisa corporal vivenciada a partir do autoreconhecimento e da prática da alteridade. Seu desenvolvimento depende do desejo de cada pessoa de criar dança sem modelos ou idealizações: o encantamento está no desejo da liberdade de se expressar em comunhão. No intento de se prolongar na existência de outras pessoas, deixando-as se prolongarem na sua existência, o BPI promove um movimento de encante.

Dentro dessa proposta, o BPI traz como convite um trabalho de despertar a dança latente em cada pessoa, provocando um atravessamento de barreiras psicológicas e sociais. Esse trabalho pretende a transgressão dos modos canônicos que sedimentam os espaços de ensino e criação de dança no Brasil, uma vez que reconhece a multiplicidade de saberes ligados às experiências corporais em sua integridade. Nesse sentido, o BPI traz uma prática deslocada e é frequentemente referido como “estranho”, “forte”, “desconfortável”, ou mesmo questionado sobre sua qualidade corporal, às vezes compreendida como “possessão”. Desde sua origem, na década de 80, o Processo do BPI já não se “encaixa” nos modos padrão de fazer dança (Rodrigues, 2003). Seus

---

<sup>6</sup>O Método BPI se estrutura em três eixos fundamentais: Inventário no Corpo, o Coabitar com a Fonte ea Estruturação da Personagem. Para melhor compreensão desses eixos indica-se, como fonte principal, Rodrigues (2003).

produtos artísticos não correspondem a um perfil pré-estabelecido pela dança oficial e sua produção costuma ser lenta devido à necessidade de tempo para que haja condições das/os artistas elaborarem e reconhecerem os sentidos que estão enchendo seus corpos.

Ao longo do Processo, é comum as pessoas transitarem por emoções conflitantes durante as práticas, as quais podem abrir canais para o reconhecimento de preconceitos e identificações em relação à contextos culturais opressores, arraigados na pessoa da/o pesquisadora/or. O trânsito entre esses limites aponta para uma quebra em relação à lógica dicotômica que baliza as estruturas e instituições do conhecimento imperantes há séculos. Ao reconhecer suas emoções e perceber os bloqueios que as cerceiam, a pessoa pode iniciar um profundo processo de tomada de consciência da própria história, das relações sociais e as lógicas subalternizantes que a atravessam.

Assim, o encanto é consequência do *cruzo*<sup>7</sup>, uma prática de atravessamentos que busca intercruzamentos de saberes, abrindo possibilidades para uma multiplicidade de maneiras de construir conhecimento. O BPI se desloca dos modos oficiais de fazer dança no Brasil, pois transgride as normas e os padrões etnocêntricos, fortalecendo a pesquisa em dança do Brasil a partir do encontro com os saberes corporais<sup>8</sup> brasileiros.

Para apresentar o encantamento do corpo no BPI, serão destacados três movimentos relativos a aspectos essenciais ao Processo: o desejo de “dançar com tudo”, as referências dos terreiros do Brasil e a pluralidade como possibilidade do corpo. Esses aspectos são compreendidos como movimentos a serem lembrados e propagados frente às tendências de apatia, preconceitos e imobilidade, evidentes sintomas de uma sociedade em desencante. Os três movimentos são elaborados a partir de três desejos: dançar com tudo, aprender com o Brasil terreiro e gingar.

### **Primeiro movimento propulsor do encanto: desejar dançar com tudo**

O primeiro movimento de encanto do Processo BPI é o desejo pessoal de “dançar com tudo”, ou seja, no encontro do sujeito com o coletivo, na permissão e na entrega. Dançar com tudo é desafiador e, por isso, o desejo é seu grande

---

<sup>7</sup>Cruzo é um conceito desenvolvido por Luiz Rufino (2018, p. 18): “O cruzo é a rigor uma perspectiva que mira e pratica a transgressão e não a subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital”.

<sup>8</sup> Segundo Tavares (2012, p. 82) o Saber Corporal “[...] é a possibilidade de constituição de uma enunciação gestual em prática discursiva, que se serve dos movimentos e ações corporais para a estruturação de seu repertório. Este repertório é a resultante das articulações dos signos elaborados a partir das vivências cotidianas ou nelas intercambiadas”.

mobilizador. Para se alcançar esse estado há de haver uma abertura pessoal e uma disponibilidade ao auto reconhecimento, a partir da percepção dos próprios movimentos, pois dançar com tudo é dançar também com as próprias histórias e emoções, validando o que está latente em cada momento de sua vida.

Esse desejo foi o propulsor da pesquisa artística que deu início ao Método BPI. Após longa experiência como dançarina profissional, em 1980 Graziela Rodrigues identificou em si a necessidade de dançar com liberdade, entregando-se por inteira para a dança que se construía internamente em seu corpo. Foi quando, considerando as emoções que transformavam seu modo de se movimentar, ela se abriu para um processo de desconstrução da bailarina que se tornara ao longo de sua carreira artística e passou a validar suas memórias afetivas e suas emoções como partes integrantes da sua criação. E assim, esse se torna o ponto de partida para o Processo do BPI e um diferencial na atuação das/os bailarinas/os-pesquisadoras/es-intérpretes. Ao considerar os conteúdos afetivos de cada artista na criação, após a elaboração dos mesmos, a pessoa se coloca por inteira em cada cena, pois o material criativo faz parte dela e as emoções que movem o roteiro podem ser conduzidas conscientemente. (Rodrigues, 1997)

Assim, o contato com as emoções e os sentimentos de cada dançarina/o é tido como uma oportunidade para ela/ele dançar em sintonia com seus sentidos existenciais e, assim, um fértil caminho de ampliação e liberação das suas possibilidades expressivas. Nesse caminho, na medida em que a pessoa passa a ter maior consciência das emoções presentes no cerne dos seus movimentos, ela pode estar mais inteira em sua dança e dançar com tudo que a integra.

O Processo BPI só se desenvolve se houver o desejo de dançar a partir da consciência de seus movimentos internos, ou seja, se houver uma abertura para a escuta e para a percepção de si. Portanto essa abertura é o início do encantamento, que acontece quando há o reconhecimento dos próprios processos internos e suas relações interpessoais como parte de si. O corpo se encanta quando aquela/aquele que dança se permite a experiência de fazê-lo em convergência com a multiplicidade de vozes pronunciadas nos seus movimentos, permitindo-se a expressão artística de suas diversas possibilidades de ser.

Essa experiência é compreendida como uma prática libertária, que se dá por um processo individual numa intrínseca relação com o coletivo. Pela percepção de si, em sua própria história e como parte de uma realidade social e histórica, cada pessoa pode

alcançar sua assunção e validar suas memórias incorporadas. Nessa perspectiva o Processo se dá no desenvolvimento da autoimagem corporal de quem dança, buscando reconhecer e explorar as potencialidades de um corpo real e não de suas representações narcísicas associadas a uma imagem ideal. (Rodrigues, 2003)

No momento em que é aberto o espaço para a individualidade, para o acesso às suas particularidades, é fundamental para quem vivencia o processo a liberdade de poder se expressar. A singularidade da pessoa reflete o seu espaço existencial, o corpo num contexto de uma cultura (RODRIGUES, 2003, p. 83).

Esse estado de pesquisa corporal é conquistado a partir de um cuidadoso processo, estruturado na dinâmica entre os eixos de trabalho do BPI, sendo que as questões ligadas às histórias pessoais são elaboradas no eixo Inventário no Corpo. Graziela Rodrigues (2003) destaca a relevância desse eixo considerando-o o cerne de todo o Processo BPI, por isso este deve ser assumido em profundidade como meio de acesso aos conhecimentos corporais que sustentam as identidades de cada artista.

Inventariar o Corpo é descortinar paisagens esquecidas que são fundamentais para se alcançar uma produção com vitalidades. A realidade gestual é a síntese do processo nesta fase. Significa a liberação de gestos vitais porque estão incrustados na história de vida da pessoa, propiciando-lhe a abertura de seu processo criativo (Rodrigues, 2003, p. 96).

A vitalidade alcançada pelas dinâmicas de inventariar o corpo é referente ao aqui chamado encantamento, quando a originalidade transparece nos movimentos. Essa qualidade é, muitas vezes incômoda, tanto para a pessoa, que ao se perceber metamorfoseando pode se deparar com seus medos, traumas e valores limitantes, como também para estruturas e instituições de manutenção de uma dança, tida como oficial, forjada na negação das emoções e fortalecimento dos mecanismos de controle por meio de imposição de modelos sociais e culturais.

Assim, a vitalidade se faz presente à medida que a/ dançarina/o cria condições de superar suas limitações em relação à cultura velada, ou seja quando ela passa a assumir em seu corpo suas histórias e origens, muitas vezes renegadas devido a um sentimento de inferioridade. A cultura velada está atrelada a uma perspectiva colonialista presente na origem do que chamamos de povo brasileiro, na civilização que começa a se formar após a invasão e dominação europeia em terras pindorâmicas. A

histórica violência que marca a construção da alma brasileira<sup>9</sup> é geradora de um preconceito em relação às culturas brasileiras ligadas a ancestralidade. A cultura velada reflete a expressão mais íntima do racismo e do patriarcado internalizado em cada pessoa.

A inferiorização dos saberes corporificados, resultado da imposição de valores que hierarquizam gênero e raça a partir da lógica da branquitude<sup>10</sup>, é identificada no Processo BPI quando há por parte da/o artista uma rejeição de sua própria história e dos conteúdos simbólicos ou sociais identificados como parte de sua imagem corporal. Nesses momentos do Processo, quando ocorre a validação dos sentimentos, ela/ele pode se reconhecer e, na medida em que assume suas questões, é comum vivenciar transformações relativas à valores e crenças arcaicas. A tomada de consciência sobre os valores arraigados costuma gerar uma notável metamorfose da/o dançarina/o, que, com mais autoestima passa a assumir uma corporeidade genuína e única, transgredindo as regras e padrões causadores do desencante.

A superação da cultura velada no próprio corpo é um significativo exercício de expurgar o *carrego colonial*, pois o movimento de expansão em direção à pluralidade, segundo Luiz Rufino (2019, p. 17), firma os caminhos de transgressão das noções desencantadoras do axé (energias vitais). O autor chama *demarafunda*, *assombro* e *carrego colonial*, a normatização da lógica binária responsável pela ascensão da civilização pautada no projeto colonial. “O projeto colonial compreende-se como um projeto de mortandade calçado na produção do desvio existencial e da aniquilação de saberes” (Rufino, 2019, p. 68). Dessa forma, a valorização dos saberes corporais por meio do não esquecimento, da evocação e da incorporação da ancestralidade são práticas combativas ao desencante do mundo.

A tomada de consciência de dores e opressões presentes na memória do corpo que dança é o ponto de partida para o encantamento. O encontro com a cultura velada passa pelo reconhecimento de preconceitos internalizados, os quais, quando superados,

---

<sup>9</sup>Segundo Gambini (2000, p. 25) a “alma brasileira” é marcada pela sobreposição de um estilo de consciência, de um modo de funcionar conscientemente, sobre outro que é negado como se não tivesse valor nenhum”.

<sup>10</sup>A branquitude é um conceito que diz sobre a valorização do sujeito branco em detrimento de sujeitos de outras raças. Segundo a pesquisadora Lia Schucman (2012, p. 23) “a branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade”.

podem vitalizar a alma. Por isso, esse processo se inicia na identificação das normatizações herdadas pelo carrego colonial e consequente desejo de cruzá-las.

Assim, o primeiro movimento de encante está na possibilidade pessoal de se conhecer em sua diversidade, assumindo um processo de deseducação para desatar os nós que estreitam a percepção de mundo. Este movimento se dá pela recusa da imobilidade frente a uma lógica de mundo sustentada na negação da multiplicidade de saberes e na bestialização das pessoas que se consideram alheias aos processos de desencante imperantes. O encantamento só é possível desde o corpo, assim está diretamente ligado à ação no mundo, à condição existencial de ser corpo em relação.

### **Segundo Movimento de encante: aprender Brasil a dentro**

O segundo movimento de encante do Processo BPI está na sua direção de ir Brasil adentro. Os terreiros brasileiros, enquanto escola de corpo e de humanidades, são as principais referências de encantamento do BPI<sup>11</sup>. Foi frequentando a “escola visceral dos rituais” que Graziela Rodrigues (1997) se aprofundou na pesquisa e aprendizado sobre “dançar com tudo”, sobre o “movimento amplo”, sobre “dominar o corpo inteiro”. O ritual enquanto prática do saber-fazer potencializa a vitalidade das pessoas envolvidas por meio da invocação da ancestralidade e do compartilhamento dos saberes incorporados. Aprender Brasil adentro é um movimento de cruzada lógica colonial e, principalmente, um giro epistêmico; o alargamento das possibilidades de construção de conhecimentos pautados na diversidade, fortalecem as práticas subalternizadas que transgridem as normatizações canônicas.

Dessa forma, retorna-se ao propósito do BPI: o desejo de dançar com o corpo todo. Para isso, em contínua investigação, Graziela Rodrigues adentrou as veredas do Brasil e desde 1980 dedica-se à pesquisa das corporalidades que trazem consigo seu imaginário, suas emoções e suas origens. Assim, o BPI considera como escola os terreiros de Umbanda, o Congado, as Folias, as comunidades da lida com a terra e outras celebrações brasileiras, nas quais as pessoas expressam em seus corpos uma íntima relação entre suas identidades pessoal e coletiva.

É no cruzamento da pesquisa em dança com esses saberes corporais brasileiros que se dá a relação do BPI com a dança do Brasil. O BPI constrói conhecimento e

---

<sup>11</sup> Durante o processo de formação do BPI Graziela Rodrigues realizou diversas pesquisas de campo, as quais são referenciadas em seu livro “Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação”.

pesquisa em dança desde essas corporalidades, e, com isso, a qualidade corporal trabalhada no Processo é referenciada nos rituais, simbologias e imaginários presentes nas múltiplas práticas culturais do país. Trata-se de um corpo entregue, aberto aos seus fluxos internos e, pela integração de suas memórias e afetos, altamente expressivo; assim como acontece nos terreiros brasileiros esse estado é aqui chamada de encantamento.

Os povos dos muitos Brasis são detentores de tecnologias ancestrais que, empenhadas por séculos, garantiram a manutenção de suas memórias e preservação de saberes incorporados na feitura de suas vidas. Nestes contextos, nos quais os saberes são vivenciados no fazer, as pessoas, quando integradas aos seus grupos, expressam sua corporalidade na relação com seu lugar existencial e sua história cultural. Assim, o encantamento se dá na esfera individual, mas é decorrente de suas relações com um coletivo. Esses Brasis que acontecem nas mais variadas festividades e celebrações rituais de origens afro-brasileiras e/ou indígenas, são os terreiros onde seus grupos e comunidades expressam seus imaginários, revivem sua ancestralidade e ensinam sobre encante.

Para nós, o Brasil que nos encanta é aquele que se compreende como terreiro. [...] No Brasil terreiro, os tambores são autoridades, têm boca, falam e comem. A rua e o mercado são caminhos formativos onde se tecem aprendizagem nas múltiplas formas de trocas. [...]. O solo do terreiro Brasil é assentamento, é o lugar onde está plantado o axé, chão que reverbera vida. (Simas e Rufino, 2018, p. 13)

No BPI, a experiência de se mover Brasil adentro acorda e transforma o corpo das/os artista que nas pesquisas de campo encontram com a multiplicidade do Brasil terreiro e ao se situar numa geografia de afetos, todo o entorno passa a ser parte de si (Rodrigues, 2018). Dessa forma, o contato com as celebrações rituais e os conhecimentos vivos nos terreiros é um movimento transgressor de reconhecimento das práticas de encante e de manutenção da vitalidade.

Com os terreiros e suas práticas aprendemos sobre as relações amorosas que tema afetividade como meio de perceber o sensível e entrar em contato com as emoções e sentimentos que nos movem internamente. “Nesta escola, de raros aprendizados, a arte de dançar é movida por circuitos que fazem impulsionar e vibrar a alma que anima corpo” (Rodrigues, 2018, p. 19). O encantamento dos rituais acontece no movimento de regeneração e resiliência, quando as corporeidades expressam com excelência os profundos significados que carregam. Com essas referências o Processo do BPI

acontece por meio de procedimentos e técnicas elaboradas para o treinamento de um estado de pesquisa em dança que tem o corpo como lugar de acontecimentos, nele se cria a vida e a arte.

Dessa forma, os saberes corporais brasileiros são trabalhados no BPI por meio de uma relação afetuosa e sensível, pois é nessa condição que as pesquisas de campo devem ser realizadas. A prática de dança do BPI, que conta com a Estrutura Física e a Anatomia Simbólica<sup>12</sup>, ativa a percepção corporal dando suporte aos Fluxos dos Sentidos<sup>13</sup> geradores de movimento. A Técnica de Dança<sup>14</sup> é desenvolvida simultaneamente à Técnica dos Sentidos<sup>15</sup>, pois o encantamento resulta da integração entre a fisicalidade e os fluxos emocionais e imagéticos.

Essas práticas de pesquisa cruzam qualquer necessidade de enquadramentos dicotômicos que venham a classificá-las. O BPI propõe uma dança sem rótulo voltada à desconstrução dos paradigmas racistas, que validam o preconceito presente nos sentimentos individuais, nas estruturas sociais e nas pesquisas em Arte, principalmente em contexto brasileiro. No entanto, sua proximidade com o Brasil terreiro fez com que o BPI, a partir de 1987, fosse desenvolvido principalmente durante as pesquisas voltadas às aulas de *dança Brasileira* e posteriormente *Dança do Brasil*, no curso de graduação em Dança da Universidade Estadual de Campinas, onde Graziela Rodrigues atuou, até 2021, como professora e pesquisadora. Nessa longa trajetória, referenciado nas manifestações brasileiras, o BPI se consolidou como um Método de formação e criação em dança que expande a construção das disciplinas e assume as emoções e as identidades de cada artista como o eixo de trabalho e pesquisa. (Rodrigues, 2003).

---

<sup>12</sup>*Estrutura Física e Anatomia Simbólica* do método BPI: conjunto de práticas utilizadas para a preparação, a manutenção e o desenvolvimento corporal do intérprete durante o processo de formação e de criação cênica, integrando aspectos fisiológicos, sociais, psicológicos e emocionais do sujeito. (RODRIGUES e CAMPOS, 2016)

<sup>13</sup>O *Fluxo dos Sentidos* é um conceito muito trabalhado na prática do BPI. Ele pode ser considerado como o desenvolvimento da *Técnica dos Sentidos*, ou seja, é o estado alcançado a partir dessa técnica e está diretamente relacionado a imaginação e as sensações decorrentes.

<sup>14</sup>*Técnica de Dança*: decodificação de diversas técnicas corporais e matrizes de movimento aprendidos por Rodrigues em pesquisas realizadas desde o final da década de 1970. Esta vasta pesquisa ocorreu em diversos segmentos sociais, bem como em ritos, festejos afrodescendentes e outras festividades brasileiras detentoras do sentido de resistência cultural, incluindo algumas etnias indígenas. A partir dessas referências foi possível elaborar a *Estrutura Física e Anatomia Simbólica* do método BPI. (RODRIGUES e CAMPOS, 2016)

<sup>15</sup>*Técnica dos Sentidos*: circuito no qual se entrelaçam movimentos, sensações, emoções e imagens que viabilizam a liberação do fluxo de elaboração dos conteúdos internos (inconscientes) dos intérpretes em processo criativo. Esta técnica se integra à *Técnica de Dança* e juntas às demais ferramentas são utilizadas nos três eixos deste Método. (RODRIGUES e CAMPOS, 2016)

Sobre sua experiência enquanto professora dessas disciplinas curriculares, Graziela Rodrigues (2018, p. 17) explica:

Desde o início ministro as seis disciplinas de Danças Brasileiras, tendo a pesquisa como o eixo articulador das mesmas. Vi ser fundamental colocar o aluno entre os sentimentos de estranhamento e familiaridade. Distanciamento e proximidade: ser ou não ser brasileiro? A busca pela consciência de um processo pessoal e coletivo e a quebra de uma visão etnocêntrica para ver o corpo e a dança do outro sob uma outra ótica, aspecto essencial no que diz respeito a convidar o aluno a se por dentro de uma cultura, que ele admira e rejeita, vivendo-a em si mesmo, em seu corpo e em movimento. Abrir-lhe as possibilidades para ampliar a sua percepção sobre a festividade e a fantasia em relação à esperança e à memória, conectadas a uma resistência cultural.

Nesse relato a autora apresenta sua experiência de cruzamentos culturais na prática de dança e seu conseqüente alargamento. A partir dos cruzamentos entre as lembranças, as emoções e as sensações o corpo pode atingir estados de energia similares ao estado da incorporação, frequentes na Umbanda e no Candomblé. Assim como nas ações-rituais, a prática do BPI conta com procedimentos de preparação que dependem da disponibilidade interior de cada pessoa, em sua competência de concentração e seu compromisso ético com o trabalho. No contato com a própria realidade interior, independentemente da aceitação externa, a/o artista pode vivenciar no seu corpo magia semelhante àquelas observadas em estados de incorporação (Rodrigues, 1997).

O BPI desenvolveu uma pedagogia que dialoga com o que Luiz Rufino (2018) chama de *Pedagogia das Encruzilhadas*. O autor destaca o corpo, seus domínios e potências, como elemento central na construção de pedagogias próprias às culturas brasileiras. Ao considerar a educação como elemento da cultura, ele sugere que pela sabedoria do sentir/fazer/pensar seja praticado um *rolê epistêmico*, para viabilizar a criação de projetos de desobediência às normas do projeto colonial. “A Pedagogias das Encruzilhadas se codifica como um projeto libertador, pois radicaliza com o domínio epistemológicos praticado pelos referenciais ocidentais” (Rufino, 2018, p. 85). A partir do intercruzamento de conhecimentos que coexistem no mundo, os encontros e diálogos entre saberes geram outras possibilidades de se pensar o mundo.

No movimento de aprender Brasil adentro, o BPI pratica a transgressão do padrão normativo, validando a cultura como fenômeno inerente à condição humana. Por isso, ao reconhecer e dar credibilidade à diversidade das experiências dos terreiros, abrem-se oportunidades de encantamento. Nos terreiros onde a liberdade reina, o encanto mora.

### **Terceiro movimento de encanto: gingar**

O terceiro movimento de encanto aqui destacado, diz sobre a dança acontecendo no corpo, e a ginga vem ensinar a prática sobre a vivência dos cruzos no próprio corpo. Gingar é manter o corpo vivo em possibilidades e, por isso, é por excelência um movimento de encanto. A ginga é uma das dinâmicas específicas desdobradas no BPI e frequentemente praticada na pesquisa corporal desenvolvida durante todo o Processo. Na ginga os cruzamentos e alargamentos ocorrem nas refinadas relações entre a transgressão e a contensão, sempre abrindo caminhos para as ambivalências inerentes ao encanto. “Ser encantado é, também, ser inapreensível a uma lógica que reduza o fenômeno a uma única explicação” (Simas e Rufino, 2018, p. 84)

A ginga, patrimônio da Capoeira, é a base da movimentação da/do capoeirista, que coloca seu corpo no jogo enquanto “antena enérgica”, criando enunciados e percebendo a linguagem de seu adversário. Assim, segundo Mestre Zulu, “a ginga estabelece a pauta, o corpo estabelece o texto.” (Tavares, 2012, p. 100). Dessa forma, a ginga abre assuntos a serem elaborados em seu constante balanço de bases firmes, ela mantém a incerteza e constrói imprevisíveis relações entre os corpos que jogam conforme as pautas que configuram o jogo.

No entanto a ginga corre por muitos terreiros e está incorporada em diferentes situações. Nos terreiros de Umbanda a ginga está nas entidades de Caboclos, Marinheiros e Baianos, assim como nos movimentos dos Caboclos de Lança dos Maracatus Rurais de Pernambuco e nos passos do Frevo pernambucano. (Rodrigues, 1997).

A ginga está presente em tudo, ela é a expressão do corpo. É a conexão do corpo com a musicalidade, com o tempo da música. Pode ser na dança afro, pode ser no samba, pode ser no maculelê, pode ser na puxada de rede, ele está presente em tudo. No próprio futebol. O futebol tem essa ginga, a ginga brasileira da capoeira mesmo, ela está dentro do futebol. Essa ginga que foi exportada mesmo, a gente vê que os europeus aprenderam essa ginga, esse nó de corpo que tem na capoeira. (Depoimento do Mestre Moad do Katendê, 9 de setembro de 2018, *apud* Nascimento, 2019, p.48)

A ginga contém a resistência dos africanos da diáspora no Brasil, e em sua dissimulada simplicidade ela guarda aguçadas habilidades de defesa e ataque, transitando entre a flexibilidade e a precisão. Ela é um dispositivo corporal e simbólico que abre acesso para cada pessoa encontrar seu modo de realizá-la. Sua essência

dinâmica a faz presente em variadas práticas culturais brasileiras atravessando a vida cotidiana e os rituais. Esse simples movimento de três passos incorpora um modo de estar no mundo numa atitude de atenção, dissimulação, sedução e transgressão. “A ginga é a sedução que abre caminhos para o destronamento, afinal rasteira sempre foi um dos mais belos golpes, coisa fina” (Simas e Rufino, 2018 p. 85). A partir dela podem ser desenvolvidos processos de deseducação, quando as corporalidades são reinventadas e outros discursos e relações são criadas. Na ginga, a subjetividade de cada pessoa se expressa de maneira associada ao seu corpo social, porém movida por seus significados pessoais e intenções íntimas. Dessa forma, a ginga abre espaço e dá rasteira na racionalização, nos julgamentos e na busca do certo ela é deslocamento, mudança, cruzo. É gingando que se encontra as oportunidades da rasteira e as deixa para o rolê.

Dessa forma, gingar é inventar possibilidades de lançar movimentos nos espaços vazios, *noentre*, nas frestas. Ela compõe *as culturas da síncope*, ou seja, os saberes que emergem no movimento do deslocamento de determinadas normas e ocupação dos espaços entre o enquadramento e as imprevisibilidades (Simas e Rufino, 2018). O princípio do deslocamento, que caracteriza essas práticas de síncope, dá a elas habilidades que se destacam por imantarem o corpo, pois são produtoras de discursos de *terreiro e mandinga* (Rufino, 2019). A mandinga é a expressão de um repertório pessoal relativo à incorporação do enfrentamento aos limites impostos pela dicotomia colonial. A síncope presente no balanço da ginga põe o corpo a mandigar na experiência de ser uno, afirmando a saberia resultante dos cruzamentos de suas memórias e experiências em todas as dimensões.

A mandinga da Pedagogia das Encruzas se consiste como a sapienciado corpo envolta à atmosfera da magia e aos procedimentos do encantamento. Essa só é possível vislumbrando no rito, na performatividade em consonância com os elementos que compõem a dimensão da magia (Rufino, 2019, p 142).

A primeira autora dessa comunicação tem em sua trajetória a capoeira como primeira escola do saber corporal. Foi gingando que começou a ganhar confiança em seu corpo, e na roda de capoeira conheceu a mandinga e seu potencial de encanto. A experiência com a “capoeira de mandinga”, ensinada por mestre Jahça<sup>16</sup> foi um importante movimento de cruzo. No deslocamento da ginga, diversas crenças sobre suas limitações abriram espaço para um caminho de reconhecimento dos discursos presentes

---

<sup>16</sup>Mestre Jahça, de nome Jacinto, é capoeirista de Campinas-SP e fundou o Grupo Cultural Semente de Esperança.

em si e a descoberta da magia presente nos encontros. A capoeira iniciou um processo de tomada de consciência em relação às crenças sobre si e suas relações sócio culturais; a partir do seu corpo tornou-se possível a percepção do corpo da outra pessoa e daquelas que se fazem presentes a cada vez que um corpo se encanta.

O encante, expressão da magia que cruza as forças do invisível, é experimentado na ação, no deslocamento, na prática, assim a ginga, precisa ser vivenciada. “Quando a pessoa se apropria da ginga sem cultivar a sua principal característica, ou seja, a unicidade que cada pessoa é quando ginga, a memória não se instaura no corpo” (Rodrigues, 1997, p. 79). No BPI, o movimento cruzado é trabalhado minuciosamente como estratégia de integração e refinamento da percepção dos trânsitos internos, e a ginga é frequentemente vivenciada pelo seu potencial de corporificar e dinamizar os Fluxos dos Sentidos presentes em cada corpo.

Portanto, gingar é abrir caminho para o encantamento. Esse movimento vem sugerir a prática, garantindo a validação dos saberes presentes em cada pessoa que dança. Acordar a mandinga é transgredir e se mover contra o desencante, é permitir que o cruzo aconteça no corpo.

### **Chamada**

Após a descrição dos três movimentos propiciatórios do encante, aqui se prepara uma pausa cheia de mandinga, atenção e abertura. Nessa pausa tem respiro e escuta, um silêncio cheio de fluxos. O encantamento se dá no constante movimento e a pausa de um corpo encantado é tomada por dinâmicas internas e se sustenta nas relações com um vasto externo. É na chamada que o folego é recuperado e o contragolpe é planejado. O convite é para driblar a rigidez e se mover contra o desencante, pois no desejo do deslocamento vivencia-se a expansão que borra as fronteiras limitantes. Essa comunicação se trata de uma chamada para que os cruzos sejam percorridos e as transgressões validadas na expansão da corporalidade. Aqui, chamar o encantamento enquanto maneira de fazer pesquisa em dança, é desejar o alargamento das possibilidades, aprender com o Brasil-terreiro e cruzar os padrões da opressão, num constante movimento de se permitir a liberdade de incorporar as memórias vividas e inventadas no corpo em dança. A chamada é para o movimento, contra a paralisia que reprime a ânima.

O contato sensível com crenças e preconceitos arraigados na memória corporal de cada pessoa possibilita a percepção dos sentidos que integram seus movimentos. O Processo BPI se desenvolve por meio de ferramentas e procedimentos que dão condições para que a/o dançarina/o possa adentrar suas sensações fortalecendo a aceitação de suas múltiplas identidades corporais. Esse trabalho de autodescoberta é baseado num compromisso com a liberdade e a assunção pessoal de cada participante, favorecendo significativos rompimentos com a lógica colonial internalizada nas relações sociais, educacionais e artísticas no Brasil e responsável pela cultura do desencante.

Assim, o BPI é desenvolvido por artistas que desejam abrir seus corpos ao encanto, num processo de desacomodações, balanços, deslocamentos, mergulhos, aprendizados, reconhecimentos, elaboração e transformação pessoal. Entre tantas possibilidades de cruzo o Processo chama a pessoa a se mover com tudo, dando liberdade ao seu corpo existencial efazendoda dança encantamento.

## REFERÊNCIAS CITADAS

GAMBINI, Roberto. *Espelho índio: a formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi: terceiro Nome, 2000.

NASCIMENTO, Ricardo César Carvalho. Dialéticas da ginga: performances dos corpos subalternos em movimento. In: *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 22, n. 2, p. 45-59, ago./dez. 2019.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino Pesquisadora Intérprete - Processos de Formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, Graziela. *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*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2003.

RODRIGUES, Graziela e CAMPOS, Flavio. O Método BPI e sua estética: trilhas e veredas de um estudo em artes da cena. In: *Pitágoras 500*. 10º número, volume 2. 2016

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”:* raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia, São Paulo, 2012.

SIMAS, Luiz Antônio e Rufino, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

TAVARES, Júlio Cesar de. *Dança de guerra – arquivo e arma: elemento para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira*. Belo Horizonte: Nandyia, 2012.